

TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA
CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei

de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna.ro

Pagina web: www.revistatribuna.ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor
revine în întregime autorilor

Pe copertă:

Constantin Ținteanu

Turn (2022)

marmură de Rușchița, Parcul de Vest, Ploiești

250 x 100 x 100 cm

Mulțumesc tuturor celor
care, la începutul acestui an,
și-au adus aminte de soțul meu
D. R. Popescu.

Angela Popescu

semnal

„Memoria inimii nu-i tablă s-o ștergi cu buretele”

Alexandru Sfârlea

Nona Tudor Herdeanu

Memoria inimii

Editura Aureo, 2020

Autoarea acestui volum mi-a spus că a fost prietenă apropiată cu regretatul poet bihorean Ion Davideanu, cu care, sfârlează vorbind, am „boemizat” la greu prin crășmele orădene, înainte de 2010, an în care hâtrul bard farmacist – lăudat în România literară de Gh. Grigurcu – a trecut Dincolo, ucis de cruda singurătate. Titlul acestor însemnări l-am luat, de altfel, din motto-ul aparținând lui I.D., la prima poezie, care dă și titlul volumului („... ascultă și auzi-i / pașii sufletului, scotocind/ de-atâtea ori, cu jind,/ prin neuitată amintire ...”). Poeta Nona Tudor a mai publicat încă patru volume, târziu, începând cu 2011, în lumina crepuscular- hibernă a nobilei senectuți, ecoul acestora oflindu-se ca o frunză de laur presată într-un clător.

Așa se face că suntem întâmpinați, exclamativ-premonitori, de o străfulgerare (hiper)lirică blagiană, care are în prim-plan același organ vital care zvâcnește lin sau intens răzbătător sub stern: „O, inima! Mărturisiri afunde ard în ea./ Uimit cu mîntea mi-o ascult/ și-n înțelesuri mari/ zvâcnirea i-o destram”. Observi, blândule Cetitor, cum d-na Nona își ia măsuri protective, ținând un „scut” liricizant mai mic în mâna stângă și un altul de-a dreptul impozant în dreapta? Dumneaei, de fapt, făcându-ne... tiptil cu ochiul, avea în arealul ontic-spiritual o propensiune care viza revelarea unor virtuți ale unei terapii de sorginte... cosmogonică: „cu-ardoare-aș fi vrut/ un fel de quasar / să fi fost/ să luminez suflete/ prinse în vreme/ de-nceput”. Ea își ipostaziază hieratic-suav veleitățile „bântuind idei și forme” (...) „frunze nălucind pe ram”, simțind „neaua de șoapte a pomilor”, când „între două vise/ se împleticește speranța”; intervine apoi o insinuare delicat erotizată, care îmi amintește acel dialog dintre libelul și libelulă, la Nichita: „doream mai apoi/ să fugim/ prin crudul trifoi/ gândul – roib tânăr/ prin ierburi amare”; „descumpănit/ știi să deșiri serile/ în aburi de melancolie”. Dar aflăm, la pagina 51, singurul sonet din volum – chiar dacă nu respectă numărul de silabe – care ne amintește, într-un fel de surdina aplăzită (exagerând nițel, totuși), de autorul sonetelor închipuite după Shakespeare: (...) „pradă străzii îmi doream, aș fi vrut/ să mă chemi, să mă rogi, să mă oprești/ dar vai, nu știai, nu voiai să cerșești/ sufletul meu răvășit lângă sufletul tău mut” (...) și care se încheie cu un vers care ar putea fi, așa, poem într-un vers, de sine stătător: „plouă peste memoria inimii dintr-un cer înecat”.

Pe la mijlocul cărții, când L. Blaga (din „Scrisoare”) e „adus puțin din umere și aplecat/ peste întrebările lumii”, poeta Nona Tudor îi evocă pe cei dragi: „doar visul și dorul de voi, necurmăte,/ de vânt, păpădie de suflet, în cărceii lui agățate”, recunoscând apoi, ca într-o halucinație acută confesivă: „frământ îndelung, tot mai greu/ chinul cărnii de lut nu-i doar al meu” (pag. 59). Arareori, tonul acesta elegiac și activând acea recurență a memoriei *in nuce*, este „perturbat” de unele accente oarecum ludice, momente în care, privind în urmă, hăt departe, în copilărie, mirosim timpul, parcă, cu acel năsuc lung, din poveste: „ne ții în palmă/ părem vii/ păpuși de lemn, maestre Gepetto, vii/ cu

ochi de făclii/ în frigul ce frige/ în ochii mei ninge”. La un moment dat, ne spune și cumătrul M. Eliade că „Trebuie să mori pentru a renaște în eternitate”, iar autoarea afirmă, într-un sfios (simil)antagonism cu acesta: „pot să reasc/ în alt chip/ într-o lume fără timp/ și hotare/ în sfere cerești/ în statui mișcătoare/ așa e în fire/ neconținută nemurire”.

Nu-i mai puțin adevărat că din „memoria inimii” nu a fost ignorat sau șters acel... hmm... sentiment patriotic (un fel de „imprecizie de a fi intrus”, cum titluam sfârlează un volum, prin 2014) adică ceea ce se mai înțelege azi prin conștiința de neam și țară, cum ar veni. Sunt invocați Șt. Aug. Doinaș și Petre Țuțea la acest „capitol”, primul cu „patrie - țipăt care nu se aude și totuși/ rotunjimea știrbită a plaiurilor/ jură pe partea care-i lipsește că/ miracolul poate să crească într-o singură noapte”, iar cel de-al doilea, prin imprecizia- plesnet în față pentru noi toți mioriticii carpa-to-danubiano-pontici (care votăm emoțional „răul mai mic”, cu ceață groasă pe creierușe): „Alegeți-vă conducătorii care iubesc poporul!”. Iar d-na Nona, mai apoi, atenționează și dânsa „Cociocul- colonie”: „Trezește-te, Țară!” - dat fiind că „suntem gloata care privește/ aiuriți, acești saltimbanci”, dar ce poți face când recunoști, generalizând factice, că „suntem spectatori adormiți/ într-o sală de teatru/ cu actori rudimentari”. Mai putem citi, spre finalul volumului, 41 de terține și câteva strofe singurele- înde- ele, ca să zic așa, impregnate de un lirism suficient sieși, parcă; dar, răbduriule Cetitor, o spun în clar: subscriu și consun adesea cu poeta Nona Tudor și nu doar când spune: (...), „caut și caut/ lumina mă arde/ dar laud întrebările, inima arsă”. Așa va fi fiind („arsă”), dar nu cu tot, cu memorie (...).



Constantin Ținteanu Cabinet de curiozități (2016)
lemn, metal, 48 x 28 x 6 cm

Premiul pentru cea mai bună carte străină a anului 2021 în Italia: *La struttura dell'immaginario umano* de Mircea Arman



Nu e puțin lucru ca o cultură mare cum este cea italiană să recunoască, printr-un comitet de profesori ai Universității din Perugia care colaborează îndeaproape cu editura *Morlacchi Editore University Press*, să acorde un asemenea premiu, ce-i drept unei cărți pe care ei înșiși au revizuit-o „inter pares” așa cum este cartea subsemnatului, *La struttura dell'immaginario umano*, Morlacchi, *Collana Zetema di ricerca filosofica*, Perugia, 2021 și căreia, de la început nu i-au adus nici un fel de observație.

Trebuie spus, de la început, că în această veche și prestigioasă editură nu a fost publicat nici un român, cu excepția lui Emil Cioran și Mircea Eliade. Cartea nu a fost plătită de către subsemnatul întrucât o asemenea editură nu acceptă astfel de compromisuri.

Totuși, pentru a lămurii lucrurile și a le aduce la justa valoare și la temeiul pentru care a fost acordat acest premiu, vom relua, în traducerea lui Alexandru Cristian Damian, prefața scrisă de către Prof.univ.dr. Gaetano Mollo, *Ordinarius* la Catedra de filosofie a Universității din Perugia.

Desigur, acest lucru nu putea fi realizat fără sprijinul necondiționat al Consiliului Județean Cluj, al conducătorilor acestuia, Av.dr. Alin Tișe, Ing. dr. Vakar Istvan Valentin și Ing. Marius Mînzat care au avut flerul, dispoziția și încrederea de a finanța revista și editura *Tribuna* astfel încât acestea să devină extrem de cunoscute pe plan internațional, să aibă abonamente pe aproape toate continentele.

Prin deschiderea culturală pe care au demonstrat-o, prin sprijinirea necondiționată a actelor de cultură ale *Tribunei*, de la tipărirea revistei și cărților, la albume și expoziții realizate pe plan național și internațional, conducerea *Consiliului Județean Cluj* a făcut pentru cunoașterea culturii române în străinătate ce nu au reușit toate I.C.R.-urile la un loc, asta dacă mă gândesc numai la elogierea *Tribunei* și a actelor ei culturale de către mari cotidiane italiene (*Corriere della Sera*, *Il resto del Carlino*) dar și de publicarea în anii 2021-2022 a câte o pagină înțelegătoare de aprecieri la adresa *Tribunei* în *Süddeutsche Zeitung* și *Münchener Merkur*, lucru care nu s-a mai întâmplat niciodată în cultura noastră, pînă la acordarea acestui premiu de către *Morlacchi Editore* la recomandarea unei comisii de profesori universitari italieni din Perugia dar și din cadrul altor universități italiene sau a unor profesori italieni care predau în alte țări din Europa sau SUA.

Reluăm, în cele ce urmează, prefața cărții scrisă de către Gaetano Mollo, ca un argument posibil pentru acordarea Premiului pentru cea mai bună carte străină a anului 2021 în Italia lucrării: *La struttura dell'immaginario umano*.

Mircea Arman

Imaginativul poietic rațional, principiu al esenței constitutive a lumii¹

I

Epoca aceasta este una care își pune inclusiv problema continuării existenței omenirii pe acest Pământ minunat. Problemele au devenit planetare și solicită conștientizarea întregii colectivități umane.

Pentru aceasta este nevoie să te întorci în mod inteligent înapoi pentru a privi înainte cu speranță. De aceea este util să revezi acea privire asupra lumii pe care vechii greci au aruncat-o printre cei dintii, punându-și întrebări despre esența cosmosului și a ființei umane. Spre acestea țintește acest volum relevant de Mircea Arman, *Structura imaginativului uman*.

Înainte de toate trebuie să se țină seama de distincția fundamentală pe care Autorul o face între conceptul de « *imaginație* » și cel de « *imaginativ* ». Pentru aceasta, el susține că « *spre deosebire de nota de iraționalitate pe care o conține noțiunea de imaginație, imaginativul primește valoarea de posibilitate rațională, ca și facultate specifică a intelectului de a crea lumi posibile* ».

Teza susținută este că « *numai imaginativul este acea facultate umană capabilă să creeze nu numai o*

operă artistică ci și o lume în sine, văzută dintr-o perspectivă implicit rațională ».

De aceea, spune M. Arman, spre deosebire de nota de iraționalitate pe care o conține noțiunea de imaginație, imaginativul primește valența de posibilitate rațională, de facultate specifică a intelectului de a crea *lumi posibile*. Omul schimbă lumea, o modelează, îi dă valoare numai mulțumită acestei « *capacități imaginative* » care face posibilă lumea așa cum este.

II

Mircea Arman ne ajută să luăm în considerare faptul că « *principalul obiect al cunoașterii nu trebuie să fie fenomenul exterior, adică realitatea în contingența sa, ci fenomenul reconstruit la nivelul subiectivității, care este imaginativul poietic* ».

Plecând de la o asemenea teză – pe care Autorul o prezintă prin intermediul unei articulate și detaliate treceri în revistă, de la gânditorii presocratici pînă la Platon și Aristotel – este prospectată dimensiunea « *imaginativului poietic rațional a priori* » ca și relație originară cu sacralitatea vieții și a divinului. Este vorba despre posibilitatea de a recrea realitatea Ființei prin imaginativul care este un « *agent* », întrucât e o facultate umană capabilă să creeze « *lumi posibile* », al cărei sens rațional este atât implicit cît și

explicit. Acesta este rolul și privilegiul poezilor: « *poetul recrează lumea și îi atribuie o valoare* ».

De la această creare poetică a lumii Mircea Arman prospectează posibilitatea de a o schimba, pe baza capacității de ordonare a intuiției imaginative, referitoare la ceea ce poate ilumina semnificația fenomenelor. În acest sens, nu este vorba de ceea ce înțelegem prin imaginație sau prin conceptul de imaginar.

Analiza propusă este cea care vede filosofia ca născîndu-se din gândirea lui Platon și Aristotel, după o lungă și densă perioadă de viziuni poietice, în care însăși « *participarea la mistere nu era altceva decât contemplație* » (teorie). Autorul amintește faptul că și pentru Aristotel natura umană este dotată cu un « *intelect poietic* » care este imuabil, extern și indestructibil.

Una dintre tezele de plecare ale lui Arman este aceea că « *neantul nu putea fi obiect al cercetărilor filosofice antice și că adevărul este același lucru cu ființa* ». De la o asemenea identitate dintre adevăr și ființă se poate depăși opoziția dintre obiectivism și subiectivism. Realitatea nu e pur și simplu obiect al gândirii și nici ansamblul nenumăratelor opinii. Realitatea este dată întotdeauna de relația pe care omul o constituie cu lumea, cu ceilalți și, în mod esențial, cu sine. De aceea, Autorul susține că « *realitatea există numai în re-crearea subiectivă* ».

III

« *Realitatea nu este numai 'în față' noastră și nici numai 'înăuntrul' nostru. Realitatea este dată de ceea ce Yuval Harari definește drept 'al treilea nivel al realității', cel inter-subiectiv. Din raporturile inter-subiective și din adunările interumane care pun în centru 'binele comun' poate apărea acea 'viziune profetică' care astăzi, ne lipsește. Probabil, prin intermediul Internetului ar putea să apară o 'rețea inter-subiectivă de sensuri care să ne apropie' fără granițe și fără naționalisme, ca și 'conștiința biosferică' capabilă să dicteze noul decalog al evoluției spirituale a întregii omeniri.*

În atare sens, realitatea este rodul facultății imaginative, prin intermediul gândirii, care reușește să dezvolte intuiția și acțiunea care urmează: și care dezvoltă inspirația. Prin aceasta, sensul realității este dimensiunea morală care hrănește viața personală, socială, economică, politică și religioasă. În acest sens putem afirma împreună cu Kierkegaard că « *realitatea este uniune de posibilități și necesități* ». Numai cu posibilitatea se pot deschide porțile libertății și numai cu necesitatea se poate intra în casa responsabilității.

Pentru aceasta, o asemenea problematică implică întregul proces formativ, punînd în centru constituirea însăși a conștiinței umane. Este vorba de a deveni conștienți de cît este de relevantă reconsiderarea funcției dimensiunii poietice și valoarea gândirii filosofice, pînă a ajunge la importanța contemplației pentru a reactiva acele canale de legătură cu natura și cu spiritualitatea.

IV

Acest volum prezintă un important *excursus* al întrebărilor esențiale despre originea gândirii și despre sensul adevărului care pleacă de la gândirea vechilor greci pînă la gânditorii contemporani. De aceea, zeul grec nu este un în sine și nu se manifestă decât într-o “*situație relațională complexă*” dată de un sistem complicat de interdependențe și de un conținut specific imaginativului grec. Pentru toate acestea “*imaginativul este posibilitate, în potențialitatea sa, dar este și actualitate, în necesitatea sa. Este fundamentul oricărei entități posibile.*”

Și tocmai de la capacitatea imaginativă a grecilor pornește Mircea Arman reîntorcându-se spre acel “*cînt poetic*” prin intermediul căruia lumea greacă a reușit să reprezinte acțiunile meritorii, dar și pe cele reprobabile. Ni se clarifică, astfel, de ce lauda și vina au legătură cu memoria (*mnemosyne*), în vreme ce adevărul (*alétheia*) apare atunci când, făcând apel la memorie, poetul exaltă acțiunile pline de eroism ale muritorilor sau le condamnă pe cele dezonorante.

În acest fel, prin mijlocirea memoriei, se recrează relația dintre om și lume prin “*imaginativul poetic aprioristic*” Iar astăzi avem nevoie de un nou imaginativ, pe care trebuie să-l aducă o nouă *leadership etică*, care să știe să se sintonizeze pe lungimea de undă a unei conștiințe planetare presante; comparația este cu ceea ce a făcut lumea greacă cu sensul mitic al reprezentării divinului în care ființa umană putea să se oglindească și să se regăsească pentru a respecta acele legi care puneau împreună divinul și umanul.

Pentru greci nu exista încă sentimentul individualității, așa cum putem să-l înțelegem astăzi. “*Divinitățile ne vorbeau nouă, ca unei comunități bine individualizate, unei conștiințe teologice* – așa cum ne explică și Jeremy Rifkin – în care “*un singur Dumnezeu universal purta un dialog cu fiecare ființă umană*”. Încă nu apăruse dimensiunea “*persoanei*” instituită de Creștinism, și nici conceptul de “*personalitate*”, rod al epocii moderne.

V

Ar trebui să considerăm necesitatea apariției unor noi poeți, ca niște profeti ai noului umanism. Este vorba despre voci ale conștiinței imaginative, capabile să evoce modul nostru cel adevărat de a fi în lume, așa cum era natural pentru “*poeții din societatea arhaică*”, cu funcția specifică de “*maestrii în proclamarea adevărului*”. Acești poeți ar trebui să fie rodul unei atitudini contemplative posibil de realizat în spațiile meditative aferente. Probabil, că acești poeți există deja. Trebuie doar să-și facă auzită vocea, probabil este o voce evocativă, alcătuită și din imagini sonore capabile să suscite senzații, sentimente și gânduri inspirate.

Astfel, poezia este întâmpinare, meditație, contemplare și evocare. Prin intermediul acesteia este evocat transcendentul în diversele sale niveluri evolutive în care se găsește un om sau o comunitate. Vom avea, astfel, evocarea senzațiilor la un copil, a sentimentelor într-un adolescent, a gândurilor într-un om matur, a reflecției la înțelept, a compasiunii și a carității în omul milos. În atare perspectivă poezia este cunoaștere prin mijlocirea simțurilor și inspirație pentru actele morale.

Sensul poetic al vieții crește și se întinde odată cu nivelurile evolutive și stadiile maturizării. A pierde sensul poetic înseamnă a pierde referința la Ființă, la fascinația existenței, la senzația

transcendenței, la contactul cu divinul, cu tot ceea ce poate atribui un sens existenței. În această perspectivă devine fundamentală posibilitatea de atribuire de sensuri. Omul este acea ființă care dă sens lumii.

De aceea, pentru Autor – urmându-l, în acest sens, pe Heidegger – omul este un « *transcendens* » care își percepe ființa sa în poezie. De aceea tocmai prin mijlocirea limbii acest lucru se poate manifesta și reprezenta: “*Omul trăiește, creează, distruge, piere și revine la ceea ce e veșnic numai prin intermediul limbii. Așadar, limba este locul unde omul trăiește, acel ceva care stă la baza viețuirii umane, care îi dă sens și o fundamentează: existența* ».

Poeții – afirmă Autorul – sunt un dar al existenței pentru că transcend întâmplările vieții, detașându-se de neliniștile și grijile cotidianului pentru a lărgi orizontul posibilului cu dezlănțuirile spiritului și cu inspirațiile și exaltările lor. De aici identitatea dintre adevăr și ființă, așa încât ceea ce e adevărat se dezvăluie numai în cadrul vieții, adică prin existența coerentă cu principiile vitale la care se aderă, valabile în mod universal și întruchipate individual.

VI

Lumea greacă din epoca clasică se regăsea în comunități familiale și în aceea a orașului-Stat pentru ca, apoi, eventual, să se unească împotriva unui dușman invadator comun. Lumea noastră globalizată trebuie să se unească pentru binele tuturor locuitorilor planetei, garantând bunăstarea și dreptatea socială pentru toți, respectând natura și culturile, extinzând dreptul la sănătate și la instrucție la toate populațiile, vehiculat prin marele instrument al cooperării intercontinentale. În acest sens, stația spațială internațională este un exemplu promițător și spectaculos. Sistemele formative trebuie să se deschidă spre această dimensiune. Aceasta este actualizarea deschiderii și a prezenței: “*deschiderea*” spre lume și “*prezența*” care conexează timpul în continuitatea sa înnoitoare.

Toate acestea solicită redefinirea unei “*mari vițiuni*” care să treacă dincolo de diferitele concepții despre lume, limitate toate la nivel cultural, economic și politic. Spre aceasta trebuie să țintească o filosofie a speranței și solidarității universale. Trebuie depășit “*spiritul diviziunii*”, generator de conflicte, dorință arzătoare de succes, de supremație și de lăcomie oarbă – așa cum ne arată și Jiddu Krishnamurti – și cum ne explică Yuval Noah Harari atribuindu-i speciei umane capacitatea specială și unică de “*cooperare în mod flexibil pe scară largă*”.



Constantin Ținteanu Karo24 (2017), lemn, metal

Este nevoie de o nouă viziune: o viziune evolutivă, bazată pe o lege fundamentală a “*unității colective*”, care explică trecerea necesară de la micile comunități până la cea mondială, construită prin “*metoda colaborării fraterne*”, altruistă și unitară, așa după cum ne arată Pietro Ubaldi. Într-o atare perspectivă, o viziune este întotdeauna o “*viziune de ansamblu*”: o viziune interioară, organică în principiile sale care se poate înțelege doar simțind-o înăuntrul și trăind-o în cotidian. Aceasta are nevoie de simțul existenței și al adevărului. Acest lucru devine posibil iar în conexiune cu imaginativul poetic aprioristic.

VII

Ceea ce vrea Mircea Arman să ne arate, cu această detaliată și articulată analiză istorică, nu este perspectiva unui sentimentalism contingent. Imaginativul poetic este un act intuitiv de cunoaștere, operat de acea de inteligența activă definită de Aristotel și de acel “*Dasein*” (*ec-sistent*) descris de Heidegger.

Pentru aceasta, cunoașterea esențială se raportează la existență și se dezvoltă prin mijlocirea eticii. De aceea, culmea subiectivității este pasiunea. Și, în acest sens, interioritatea devine transparență a gândului în existență, care se poate comunica numai în mod indirect. Acesta este sensul în care Arman, referindu-se la Heidegger, susține că: “*mărturisirea nu înseamnă o expresie care se adaugă ulterior la ființa sa umană, însoțindu-l marginal, ci este o parte constitutivă al Dasein-ului propriu omului*”.

Noii poeți vor trăi într-o conștiință planetară, în așa fel încât să-și dea seama că constituie o “*morală utilitară*”, cea care previne războaiele și dezastrelle ecologice de felurite tipuri și ne face să ne dăm seama că, dacă le facem rău altora, la sfârșit, prin “*legea feed-back-ului*” acesta se întoarce negativ împotriva noastră. Dezvoltare și evoluție pot exista și pot să regleze istoria noastră dacă reușim să depășim miopiile logice ale resentimentului și ale revanșei, instituindu-le pe cele ale înțelegerii reciproce și ale solidarității preventive.

Acesta este noul “*imaginativ rațional aprioristic*” capabil să facă să acționeze o omenire conștientă de-acum de binele comun de pe acest Pământ care ne susține. uimește, inspiră și construiește.

De aceea Mircea Arman ne vorbește de “*prezent*”, care se regăsește în timpul actual. Trăind în prezent – care nu este imediatul momentaneității ci continuitatea proiectualității – viitorul devine continuare iar trecutul inspirație, dincolo de schemele depășite opozitive, de conservare / inovare.

Din toate acestea rezidă valoarea instrumentului filosofiei și a mijlocului edificator al contemplației. Este vorba despre filosofie ca înțelepciune și de contemplație ca apreciere și conștientizare a existenței noastre în lume, de modalitatea noastră de “*a fi*”.

Cu toată necesara împărtășire și coresponsabilitate care derivă din aceasta.

VIII

Mircea Arman ne avertizează că “*lumea a pierdut credința într-o idee capabilă să o îndrume și să o conducă. De aici rătăcirea și lipsa de fundament a existenței umane; ființa s-a alienat*”. Tot de aici și nevoia de a recupera ceea ce, la originile sale, a reprezentat gândirea filosofică. Pentru acesta, Autorul pleacă de la poezii și filosofii greci, spre a ajunge la Heidegger. Hölderlin, Rilke, și până la

Dante Alighieri cu intenția de a recupera acel *imaginativ poetic* ca facultate apriorică a intelectului, prin intermediul căruia devine posibilă instituirea de lumi diferite, întrucât sunt lumi posibile, inteligibile, raționale, etice.

Într-o atare perspectivă se poate întrevădea „prezența” ca o continuă naștere și moarte, ca o a patra formă a timpului, împreună cu prezentul, trecutul și viitorul. Este vorba despre dimensiunea lui *acum*, ca și contemporaneitatea a ființei prin modalitatea ei proprie de a fi în existență. În această perspectivă, Dante este văzut ca fiind primul poet modern care, ca și cei antici, redescoperă calea autentică a poeziei și rolul profetic al poetului.

De aceea ne descrie Arman în acest volum felul în care cultura și civilizația occidentală au evoluat pe calea care desparte intelectul uman de realitate și îi permite imaginativului, care este pură subiectivitate, să o vadă ca printr-o lentilă întoarsă. Ne face să înțelegem cum, în mod diferit de cea occidentală, mentalitățile primitive chinezești și hinduse au rămas apropiate de realitate, chiar dacă, la începuturile sale, civilizația europeană nu se deosebea prea mult de contextul general al mentalităților primitive și de conceptul lor ca oglindă: *concept* perceput ca *Adevăr*.

IX

Este nevoie astăzi de un orizont amplu, perfect rotund, care să cuprindă toate ființele care trăiesc în biosfera noastră. Este vorba de o mare viziune a imaginativului poetic aprioristic rațional pentru a reuși să avem o viziune despre viitor, trăind prezența propulsivă într-o actualitate activă, contemplativă și în același timp în acțiune.

De aici și valoarea contemplației prin care „*intelectul activ privește obiectul cunoscut, interacționând întrutotul cu el*”. Să ne gândim la contemplarea stelelor vara sau atunci când simțim vântul care vine de departe și mergând mai departe sau la răsăritul de soare cu conștiința că o face în același fel oriunde pe pământ și pentru toată omenirea. Din această percepție imaginativă poate să apară și să se dezvolte conștiința noastră planetară, de care acum înainte nu se mai poate face abstracție.

O asemenea contemplație derivă din privirea poetică asupra vieții și din ceea ce Aristotel, în *Etica nicomahică* (X,8,9), determină ca fiind punctul maxim al fericirii, constând în exercitarea cu grijă a intelectului. Efectul este extragerea, în acest fel, a unei « *fericiri perfecte* » asemenea aceleia a zeilor, deoarece „*activitatea lui Dumnezeu, care excelează printr-o stare de absolută bunătate, este o activitate contemplativă*”

X

Reîntorcându-ne pentru toate acestea la imaginativul grec, el ne poate fi de folos pentru marea „*deschidere*” spre lume. Fără o amplă contemplare nu va putea fi pusă în mișcare o acțiune profitabilă. Aceasta este sarcina noilor filosofi, a vizionarilor planetari, pentru că de o viziune planetară avem astăzi nevoie. Știința și tehnica pot fi înscrise doar în cadrul acestui orizont amplu și de perspectivă. De aceea, inteligența artificială trebuie să poată fi efectul unei viziuni contemplative a noii umanități. În acest sens, Mircea Arman îi atribuie filosofiei caracteristica de „*tensiune a unei continue căutări a ceea ce există în ființă*”.

În această perspectivă filosofia – definită de Aristotel ca „*știință a adevărului*” – ne permite să reflectăm asupra întrebării esențiale a existenței



Constantin Ținteanu
sârmă, lemn

Cage (Self-isolation) (2020)

noastre în lume. Adevărul nu este un obiect al cunoașterii. Ceea ce putem lua în analiză, ca expresie a vieții, se referă la ceea ce este „*sigur*” și nu la adevăr.

Sigur e ceea ce putem dovedi, verificându-i prezența în spațiu și în timp, putându-i evalua valoarea. Lucrul sigur este comparabil și poate fi confruntat. Lucrul sigur e întotdeauna sub verificarea socială și fenomenologică. Sigur este obiectul „*gândirii calculatoare*” de care ne vorbește Arman.

Dar adevărul se referă doar la ceea ce poate fi găsit în interioritate și dovedit, ca și parcurs al vieții, maturizare existențială și simțământ în complexitatea sa. De aceea, Kierkegaard afirmă că „*în timp ce pentru reflexia obiectivă adevărul devine ceva obiectiv, obiectul însuși, de aceea este nevoie să-l vedem separat de subiect; pentru reflexia subiectivă, în schimb, adevărul devine o luare în posesie, în interioritatea sa, în subiectivitatea sa și este vorba, deci, de a ne apleca asupra existentului în subiectivitatea sa*”.

XI

În conformitate cu considerațiile lui Heidegger, pentru Mircea Arman trebuie recuperată atitudinea fundamentală a filosofiei față de moarte, ca ultim termen al destinației noastre și noi știm bine, ca și Feuerbach, că „*omul trăiește atâta timp cât destinația sa este încă destinație*”.

În acest sens, adevărul este o cale ce trebuie parcursă în mod existențial, cu conștiința sfârșitului în moarte și de a trebui să trăiești cu conștiința ei, în mod autentic, în mod curajos. De aceea, Autorul susține că limba poate chiar să reprezinte „*amenințarea ființei de către existență*” în diferitele forme de deformare, de înțelegere greșită sau de minciună, de răutate a exercițiului retoric sau a defăimării.

Grație limbii, toate descoperirile științifice importante au făcut să iasă la lumină, din neant, existența, făcând posibile lucruri care nu existau până la un moment dat. De aceea este importantă distincția dintre gândirea „*dianoetică*”, în legătură cu intelectul pasiv și cea „*noetică*”, în legătură cu intelectul activ. Primul tip de gândire se dezvoltă în mod progresiv, prin analiză; în schimb, cel de-al doilea tip, este instantaneu: se manifestă prin contemplare, în legătură cu fenomenul „*maniei*”, ca *fenomen obsesiv*. De aici toate artele și științele.

Mircea Arman ne lămurește cum ceea ce

înțelegem prin „*anamnesis*” are sensul de a căuta adevărul în interioritate, de a regăsi locul pierdut, de întoarcere la o stare reală plecând de la una potențială, de a cunoaște fără a trebui să îți amintești, cunoaștere care este mereu în acțiune. Autorul explică, întocmai, în acest text, distincția dintre filosofia adevărului, ca *Alétheia* și cea care vede adevărul, ca *anamnesis*, trecând, astfel, de la adevărul oracular-revelativ al acelor „*maestri ai adevărului*” la „*gânditorii sistematici*”.

XII

Din toate aceste considerații Autorul ne ajută să înțelegem faptul că filosofia greacă nu a fost doar un simplu început, ci a reprezentat și un sfârșit, până și Platon și Aristotel erau conștienți că anticii știau mai mult, erau mai aproape de *sophia*, trăită și manifestată ca „*o modalitate privilegiată de a spune*” (omniștiința), care era un apanaj al Muzelor. Poate că va trebui să ne întoarcem la vremea lui Apollo pentru a regăsi în inspirația Muzelor acea înțelepciune pierdută, dispărută în fragmentarea cunoașterilor și a miriadelor de dorințe ale noastre, inspirate de o lume a imaginii și a aparenței. Nu întâmplător în nativii digitali plăcerea freneziei mișcării și atracția muzicii determină o cultură acustico – vizuală predominantă – deja, de fapt, preconizată de Marshall McLuhan – cu autoritatea sa indiscutabilă în *social*, îmbogățită de cultura *mass-media*.

Cu această carte a sa, Mircea Arman ne cheamă din nou la nevoia de înțelegere a esenței Ființei ca Adevăr și a valorii *sine*-lui ca deplină realizare a ființei umane. În toate acestea trebuie văzut procesul deplin al formării personalității umane. A te întoarce la începuturile filosofiei nu este doar a te întoarce la originile modului nostru de a gândi și de a fi, ci a te regăsi ca umanitate care unește cunoașterea și existența, istoria și morala, imanența și transcendența.

Și de aceea se pune problema lumii virtuale, construită pe baza inteligenței artificiale, cu tot ceea ce implică drept efecte în relația eu-celălalt. În acest sens, Autorul vorbește despre o dublă intermediere pe care o operează lumea artificială cu ajutorul mașinilor și a inteligenței artificiale, care permit o comunicare a informației aproape instantanee și universală.

Considerațiile lui Arman, în această privință, ne fac să medităm asupra felului în care *imaginativul artificial* tinde să ocupe spațiul și să corupă așa-zisul *imaginativ natural* ca apoi să-l înlocuiască. Ceea ce, poate, pierdem este relația universalului cu particularul. Astfel, virtuțile umane riscă să-și piardă rolul lor de valoare transcendentă, raportându-se numai la societate și la alte repere ce-i sunt complementare, dar nu la Adevăr. De aici nevoia de recuperare a filosofiei, care trebuie înțeleasă nu doar ca o simplă „*gândire calculatoare*” ci ca o „*teorie a adevărului*”.

Notă

1 Notă introductivă la ediția italiană, Mircea Arman, *La struttura dell'immaginario umano*, Morlacchi Editore, Perugia, 2021.

Gaetano Mollo

În românește de
Cristian Alexandru Damian

Între spirit și spadă

Nicolae Iuga

Opinia mea este că cel mai important concept filosofic nou, care se conturează în ultimele decenii în plan european, este acela al *imaginativului poietic apriori* și îi aparține filosofului român Mircea Arman, cu cărți traduse și premiate în Italia. Ultima prezentare o aflăm în volumul de eseuri semnat de acest autor (Mircea Arman, *Între spirit și spadă*, Ed. Tribuna, Cluj-Napoca, 2022), în care cele mai multe texte circumscriu, de fapt, și delimitează diferite sectoare ale sferei conceptului.

Imaginativul poietic este un concept original, care nu trebuie confundat cu funcția imaginației fabulatoare cu care este înzestrat individul, la unii dintre noi mai dezvoltată, iar la alții mai puțin, ci suntem în fața unei regândiri a apriorismului kantian. După cum se știe, la Kant procesul cunoașterii este prezentat ca o interacțiune între Subiect și Obiect, proces în care Subiectul vine cu propria sa zestre apriorică, anterioară Obiectului și, care zestre, numai ea face posibil Obiectul. Apoi, apriorismul kantian este determinat și structurat în forme ale sensibilității pure apriori (două la număr, timpul și spațiul) și categorii apriori ale intelectului (douăsprezece la număr). La Mircea Arman, imaginativul poietic (*poietic* în sensul original de creație generică) apriori este în mare măsură original decât apriorismul kantian. *Imaginativul poietic apriori* este capacitatea subiectului cunoscător de a crea în mod spontan lumi posibile cu totul noi, între aceste lumi înscriindu-se inclusiv apriorismul lui Kant sau opusul său, empirismul lui Locke. (Hegel arată că cele douăsprezece categorii ale lui Kant sunt numai pretins apriorice, ele fiind în fapt scoase empiric din psihologie și logică, vezi G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de istorie a filosofiei*, vol. II, trad. Rom. D. D. Roșca, Ed. Academiei, București, 1964, pag. 595). Volumul lui Mircea Arman pe care l-am menționat mai sus conține un număr de douăzeci și două de eseuri și, prin urmare, o prezentare sumară a fiecăruia dintre aceste texte ar depăși cadrele unei simple recenzii, ar însemna să realizăm un număr de tot atâtea, să-i zicem, minirecenzii. De aceea ne vom mărgini la a face câteva scurte comentarii în marginea unor concepte substanțiale pe care autorul nostru le utilizează, cu explicitarea și resemnificarea lor, în contextul imaginativului poietic apriori, cum ar fi mitul, metafora, simbolul sau filosofia.

Mitul are o predominantă funcție explicativă și precede explicația metaforică proprie artei, precum precede și excede și explicația causală verificabilă a științei. Cum am mai arătat și în alt loc, atunci când ajungea la limitele raționalității privind explicația, Platon povestea mituri. Iar Hegel, când voia să se facă mai ușor înțeles, recurgea la expresii metaforice. Spre deosebire de explicația de ordin științific, ce ne trimite la cauze anterioare regresând la infinit, mitul explică totul, fără rest, prin apel la un principiu spiritual și prin miracol, depășind *avant la lettre* ideea teoriei incompletitudinii a lui Kurt Gödel. Este ușor de observat că aceste două

componente substanțiale ale mitului, principiul spiritual și miracolul, sunt produsul imaginativului poietic apriori. La fel și metafora. Când mitul devine nesatisfăcător, deoarece ajunge să explice prea multe într-un mod prea simplu, atunci intervine metafora. Suprimând sau subînțelegând pe unul dintre termeni și lăsând la latitudinea noastră, la latitudinea imaginativului poietic apriori, să ne imaginăm principiul spiritual din mit, imaginea din metaforă poartă dincolo de sine, de fizic, în metafizic. Astfel metafora nu este numai un mit comprimat, ci poate fi uneori și un mit à rebours, parcurgând drumul invers, de la imagini luate din lumea fizică la rădăcina metafizică a lumii. Dar, prin imagine, metafora realizează o deschidere luminatoare asupra ființei cu totul nouă (Heidegger) și, câtă vreme reușește acest lucru metafora, spre deosebire de mit, este vie. Apoi simbolul. Acesta, *symbolon*, însemna original punerea împreună a două elemente care trebuiau să fie obligatoriu congruente. În timpurile îndepărtate, era vorba de o congruență fizică, devenită ulterior congruența dintre un obiect fizic și semnificația lui metafizică. În antichitatea greacă, dacă între doi oameni se stabileau relații de strânsă și, uneori, îndatorată prietenie, cei doi mâncau împreună din carnea unui miel, după care rupeau un os în două și fiecare dintre ei păstra o bucată de os. Dacă unul dintre ei se întâmpla să plece într-un ținut îndepărtat (vezi de exemplu tragedia *Medeea*), când se punea problema să se întâlnească după mult timp, venea fiecare cu bucata sa de os și verifica dacă cele două bucăți se potrivesc, ca semn de recunoaștere. Astfel de oase erau păstrate și folosite și de către urmași. O astfel de bucată de os ținea loc de carte de identitate și, la nevoie, de filă de cec. După cum bine spunea filosoful Anton Dumitriu, la vechii greci, unul dintre termenii simbolului era cunoscut, celălalt urmând a fi recunoscut (p. 13), așa cum a rămas până în ziua de azi, în simbolistica religioasă de exemplu. Iar filosoful german Ernst Cassirer merge și mai departe, arătând că omul este un „animal simbolic”, deoarece trăiește într-un univers fizic pe care îl percepe prin simțuri, dar în același timp datele fizice ale simțurilor fac trimitere la un univers al formelor simbolice: limba, miturile, religia, arta sau știința. În acest context, filosoful nostru Mircea Arman definește omul ca „animal imaginativ”, ceea ce este mai mult, mai exact și mai bine determinat decât „animalul simbolic” al lui Cassirer (p. 21).

Un alt eseu din volum (p. 22-28) valorifică din perspectiva imaginativului poietic apriori filosofia lui Anaximandru. Filosofia acestui gânditor este un exemplu peremptoriu și totodată un tur de forță al imaginativului poietic apriori. La Anaximandru din Milet (611-546 î. H.) principiul filosofiei (*arché*) este *Apeiron* (în greacă: a – prefix privativ, peras – măsură), Nemărginitul determinat ca substrat, un principiu abstract, mai abstract decât apa lui Thales, identificat cu Infinitul din punct de vedere cantitativ și cu Indefinitul din punct de



vedere calitativ. Din *Apeiron* provin toate lucrurile, toate ființele determinate. De ce se nasc lucrurile? Ființele determinate se nasc printr-o mișcare inițială de separare a contrariilor. Dar de ce trebuie să moară toate ființele determinate? Deoarece nașterea fiecărui lucru este văzută, în termeni etici, ca o afirmare egoistă și o separare vinovată față de întregul original, „nedreptate” pe care lucrurile o comit unele față de altele, pe care lucrul născut (real) o comite față de cele ce nu s-au născut încă (virtuale), nedreptate ispășită prin moarte și așa mai departe la infinit, moartea fiind văzută ca o întoarcere la condiția primordială și refacerea echilibrului în *Apeiron*. Vin apoi la rând eseuri referitoare la Platon, Leucip și Democrit, Aristotel, care contribuie toate la structurarea demersului lui Mircea Arman de a defini imaginativul poietic apriori din mai multe perspective, dar nu lipsesc nici exegeze asupra operelor unor filosofi români: Anton Dumitriu, Constantin Noica, Alexandru Surdu, A. I. Brumaru.

Și nu este vorba numai de structura cristalină a Spiritului, ci și de inevitabile delimitări polemice (p. 193-201). Atunci autorul nostru scoate Spada fără șovăire. Spada este un pandant necesar al Spiritului, pentru că sunt situații în care pentru o Idee trebuie să curgă sânge, vorba lui Constantin Noica. Nu trebuie să evităm a folosi sabia, de teamă să nu o murdărim cu sânge. Numai virtutea abstractă, pioasă și falsă, condamnă folosirea sabiei: „Virtutea se aseamănă cu acel luptător care nu urmărește în luptă decât să-și păstreze sabia sa imaculată” (Hegel, *Phänomenologie*, pag. ed. Glockner 297). În ansamblu, avem în volumul de față al lui Mircea Arman o carte care ne desfășoară în fața privirii noastre întinderea atotcuprinzătoare a capacității imaginative poietice apriori, în baza căreia noi putem înțelege mai bine cum anume, de exemplu, Ideile lui Platon sau atomismul lui Leucip și Democrit au alimentat două mii de ani mai târziu problematica științifică a lumii moderne, Filosofia dovedindu-se un veritabil Înaintemergător al Spiritului.

Exercițiile spirituale antice, „filosofia creștină” și simbolistica Sfântului Graal (III)

Viorel Igna

Purificarea sufletească este esența misterului „transformării prin purificare” de care vorbește Erwin Rousselle, este *metanoia* lui Ioan Botezătorul în accepția sa cea mai profundă. Acest transfer al accentului de la fenomen la Sens, este în măsură să depoziteze conținuturile obscure ale personalității umane de unele manifestări exagerate și de forțele sale imposibil de controlat. Cu ajutorul acestui transfer, întreaga cantitate de energie ce se găsește la un moment dat concentrată în ființa umană, se va mișca în direcția nucleului central al personalității și va constitui mijlocul intrinsec al Sensului vieții. Asistăm din parte lui E. Rousselle la un adevărat exercițiu psihanalitic, cu trimiteri la C.G. Jung și Adler. Numai în lumina ajunsă astfel, continuă E. Rousselle, omul va ști să devină transparent în atitudinile sale. Vor fi atrase în acest demers regiuni care înainte erau represe și excluse din cadrul conștiinței. Individul va fi în măsură să-și confirme eul său numai în adoptarea unei viziuni noi asupra vieții, ca o axă fundamentală pentru o etică și o morală exemplare.

Prin acest demers, ne spune Rousselle putem trece de la purificare la gradul superior de iluminare, un parcurs așa cum am văzut, ce se manifestă în primele trei cicluri, fiecare de șapte săptămâni într-un creșterea spirituală a omului, deoarece se procedează cu exerciții spirituale ținând totdeauna în minte necesitatea eliberării finale. În aceste ultime trei cicluri va avea loc o eliberare de spasmele și de tulburările de orice fel, cu rezultatul apariției unui nou tip de *ethos*, puternic. Purificarea se împlinesc în trei etape asemănătoare (*călătoriei la Damasc*) sau a unei dezvoltări sau *treziri* și a Transformării substanțiale (*metanoia*).

Etosul care de acum este supus Sensului, i-a dat omului o anumită unitate, proprie ființei sale, o superioritate asupra propriei vieți afective și instinctuale, un spontan sens al măsurii, o atitudine etică în fața aproapelui, o capacitate de afirmare a dreptății, posibilă numai pentru un individ detașat, superior eului obișnuit și lumii, unui sens de responsabilitate în fața Sensului etern al lumii, o stare sufletească dominatoare și cu accente viguroase, responsabile în fața vieții; atitudine dublată de un sentiment religios, cu afirmarea unei bunătăți infinite. Toate aceste conținuturi, conclud E. Rousselle nu sunt decât flori, frunze, ramuri ale unui singur copac, adică ale unei „linii esențiale a vieții” (Adler, Keyserling)¹.

Tot ceea ce noi experimentăm este susceptibil să fie interpretat conform unui sens cât mai profund, (Keyserling, *Schöpferische Erkenntnis*), deoarece orice tip de formulare este provizorie. Tot ceea ce ne apare profund, interior, comentează E. Rousselle, este ceea ce distinge în cursul vieții omul experimentat, de o anumită vârstă, de un tânăr care este încă în procesul de formare și de

cristalizare a personalității.

Esența gradului de iluminare constă în pregătirea acestei dezvoltări a personalității prin accelerarea conștientizării gradului de adecvare la realitate. În procesul de purificare, scopul constă în Ethos, acum scopul stă în Logos. Se înțelege că acest proces nu trebuie înțeles în mod restrictiv, ca și cum orice progres în plan etic ar trebui exclus. Din contră, se începe cu propriul și adevăratul progres. Propria poziție era deja pătrunsă de o primă cunoaștere a Sensului; treptat prin maturizarea succesivă iese la iveală o predominare a Sensului, și cu aceasta o „lărgire” tot mai consistentă a ființei proprii.

„Lumea este un fenomen concentric” spunea Flake. Cu cât era mai profundă pătrunderea spre Centru, spre adevăratul Sens, cu atât mai mult viziunea va fi mai cuprinzătoare. De aceea este nevoie de o atitudine deschisă, dacă vrem să ne concentrăm mai intens în înțelegerea Sensului, ca scop final al înțelepciunii. Remarca lui E. Rousselle ni se pare remarcabilă: „Nu este gândirea analitico-formală cea care trebuie să fie în posesia înțelepciunii; ea posedă o cunoaștere cu caracter exterior”. Se impune de aceea o profundă înțelegere (Keyserling, *Schöpferische Erkenntnis*), care iradiind scilipirile intuiției, mirându-se, își începe parcursul său spre izvoarele vieții. Toate școlile și-au început marea lor operă printr-o centrare a atenției pe *capacitatea de înțelegere*, ca etapă în cunoașterea creativă. Dar înțelegerea se verifică în starea de contemplație; această modalitate de a se apropia de conținut este deci ceea ce face o distincție clară între atitudinea plină de înțelegere a unui om în vârstă, dar pe care trebuie să o urmeze orice discipol în ce privește înțelepciunea.

Călugărul chinez practică meditația și ajunge la acea cunoaștere vie ca aurora, cel indu exercită *nana yoga*, budhismul intră în starea de meditație (*samâdhi*), și a cunoașterii, *panna*, mahomedanul trece printr-un antrenament specific, *tarikha* și obține epoptia, *marîfa*, platonicianul ajunge la o stare de iluminare (*elampsis*), creștinul își intensifică și în același timp își simplifică rugăciunea și gândirea până ajunge la starea de contemplație, pentru a putea participa la „viziunea proprie stării de *extasi*”, protestantul „se convertește la Dumnezeu” într-o continuă acțiune, participând la rugăciune, experimentând astfel găsirea unei justificări pentru acțiunile sale în fața lui Dumnezeu.

Și în acest caz, dinamismul era tot timpul același, omul se pregătea punând accent pe meditație și pe rugăciune, pentru a fi în măsură să dobândească o experiență pe măsură. Conținutul acestei experiențe, comentează E. Rousselle, este diferit; la fel de diferit este și conținutul etosului, conform epocilor în care s-a manifestat la diferitele popoare. El s-a referit tot timpul la Sensul eului individual



Constantin Ținteanu
lemn, metal, 26 x 24 x 3 cm

Efigie I (2015)

în relația sa cu Sensul lumii și al istoriei. Dacă călugărul chinez cunoaște relația conceptului de *Tao* transcendent și imanent, cel indian unitatea, multiplicitatea și ordinea Totului, budhismul, cele patru supreme adevăruri, propriu *karme* cu renașterile sale; mahomedanul și platonicianul vizează structura lumii, creștinii Sfânta Treime, (cum a fost cazul Sfântului Augustin, Toma din Aquino și Ignazio de Loyola) și destinul omului; în toate aceste formulări s-au folosit experiențe spirituale care au preexistat reflexiei meditative. Budhismul este convins de cele patru adevăruri, înainte de a ajunge la *epopteia*; la rândul lor creștinii sunt convinși de existența Sfintei Treimi. Remarca lui E. Rousselle, în ce privește dezavuarea adevăratului statut al fenomenelor spirituale în care îl citează pe Părintele Poulain²:

„Chiar dacă Biserica nu ne-ar învăța câte persoane erau în Dumnezeu și cum se raportează ele unele la celelalte, le-am putea cunoaște prin intermediul experienței și al meditației spirituale”; de fapt, nu este condensarea în forma dogmatică, care dă consistență acestui nivel, ci mai ales experiența predogmatică. Dogma respectivei doctrine este vasul, iar experiența este conținutul. Cine se referă numai la dogmă, fără a face trimitere la conținut, rămâne departe de Sensul acțiunii spirituale. De aceea, scrie E. Rousselle, este cu totul indiferent cu ce fel de formulare este exprimată înțelegerea Sensului; ori se vorbește de *Tao*, de *Brahman*, de *Nibbānam*, de *en kai pan-ul* divinității sau de transformările preordonate cum este cazul lui Karman, al voinței divine, a destinului, al ordinii lumii, al justiției, al providenței, etc; toate acestea, conclud E. Rousselle, nu sunt decât formulări; ceea ce este important este ca acestor formulări să li se dea un conținut plin de Sensul cel mai autentic. Aici Erwin Rousselle face apel la vastele sale cunoștințe de filosofie indiană, care ne amintesc de cele ale maestrului lui Mircea Eliade odată ajuns în India: Surendranath Dasgupta.

De aceea este puțin înțelept să abandonezi propria profesie cu pretextul unui destin mai înalt sau a unei predispoziții mai înalte, deoarece fiecare meserie poate să fie obiectul unui Sens profund.

Episcopii și Mitropolii Bisericii Antice, educați în cadrul tradiției Antichității târzii, știau foarte bine, la fel ca patriarhii budhismului, atunci când și-au scris liniile directe ale propriei linii dogmatice, care este Sensul pe care îl pot exprima. Cine nu reușește, datorită dogmelor, să vadă adevăratul Sens al vieții, se situează mai jos decât

Părinții bisericii creștine antice și ai budhismului antic. În spatele dogmei raționale este ascunsă o stare de o putere nemăsurată: *epoptia*. Dacă luăm în considerare dogmele religioase formulate de o gândire spațială și o traducem într-un limbaj propriu unei gândiri temporale obținem o stare spirituală al cărui veșmânt este pe de-a-ntregul înfășurat în jurul unei gândiri profunde cu dezvoltări și ramificații surprinzătoare.

În ce privește latura propriu-zis psihologică a acestui proces cognitiv, el constă în deschiderea sa spre lumea imaginilor primordiale, ce se găsesc încă vii în propriul nostru inconștient, prin ereditatea sa structurată de-a lungul timpului. În el s-a adunat, scrie E. Rousselle, înțepciunea ereditată de la nenumăratele generații precedente; aceste „imagini” ne pot fi utile ca instrumente pentru o mai bună înțelegere metafisică a semnificațiilor lumii. Datorită acestei lumi aparținătoare inconștientului se poate ajunge la înțelegerea propriului sine individual metafisic, așezându-ne deasupra propriei personalități empirice.

Atât timp cât omul se identifică cu propriile gânduri, instincte, sentimente și dispoziții, el poate fi dus în eroare chiar de propriile sale atitudini de moment, ajungând la o stare de conflict cu o parte aparținătoare propriului suflet, pe care el o consideră ca făcând parte din „eul său superior” adică cu alte forțe care s-au acumulat în eul său interior în măsură să-l facă răspunzător de starea conflictuală avută cu propria sa personalitate, în loc să fie el, cel care-și domină propriul eu interior.

Nu este altceva decât procesul de purificare, rod al unei analize conștiente a tuturor tendințelor, care datorită încercării de reprimare a mișcărilor involuntare, proprii inconștientului, sunt după aceea în măsură să se ridice la o conduită proprie unei vieți al cărui Sens este cel menit să ducă la dezvoltarea unei personalități complexe. În acest moment începe parcursul celei de-a doua etape a purificării spirituale.

Spațiul dintre conștient și inconștient nu mai este bulversat de imagini terifiante, ci este momentul în care se observă o transformare profundă printr-un proces de formațiune cu totul nou. Freud a revelat, scrie E. Rousselle, felul în care tendințele subconștiente ajung în procesul de trecere a acestei limite, de la o stare de control de natură morală, la o anumită „cenzură” care, datorită complexului ereditar al tradiției și al educației, face posibilă trecerea în conștiință numai a tendințelor care nu sunt în contrast cu tipul moral al eului individual, care cu cât sunt mai puțin deghizate din punct de vedere moral, nu creează probleme eului individual. Dar atunci când tendințele subconștientului sunt prea evidente, ele sunt în măsură să scape de sub control și inundă conștiința, în timp ce cenzorul conștiinței vede din exterior spectacolul propriei stări în stare de confuzie. Este un proces psihic care face posibilă dispariția falselor judecăți morale în stare latentă, aparținătoare disciplinei ereditare sau cele care au fost dobândite prin educație și care fac posibilă apariția în conștiință a unor noi motive etice pline de Sens.

Cei care n-au fost suficient purificați, încearcă în această stare a non formării experiențe dificil de înțeles și de multe ori înfricoșătoare, care nu pot fi controlate, ceea ce înseamnă că purificarea n-a fost dusă până la capăt. Acestei stări a non formării i se se adaugă o incertitudine trecătoare, care lungeste și mai mult starea de suferință, de confuzie și de obscuritate care poate fi întâlnită la sfârșitul primului nivel al procesului numită „noaptea sufletului”⁴. Dar acest cherubin ce ține spada în mână, ce

stă pe marginea țărmlui Paradisului, dobândește cu trecerea vremii pură și plină calitate a Sensului adevărat, iar pentru a rămâne fideli imaginii mitice, el se transformă dintr-un Spirit care face trimitere la calitatea sa spirituală la un îndreptar plin de iubire, care conduce psihicul uman spre transcendent, ca un adevărat *Hermes psiho poptos*. Ereditatea morală a părinților referitoare la Sensul vieții este înțeleasă în esența ei metafisică.

Biserica, care își avea instinctul ei propriu, care a înlocuit vechile Temple cu Biserici dedicate sfinților, s-a aflat foarte bine în compania cherubinului Mihael, străjerul Paradisului, cu Hermes, respectiv cu Mercur, și de aceea a dat adesea un caracter creștin sensului antic, schimbând pur și simplu numele locului de cult.

În acest punct, scrie E. Rousselle, morala educată sub controlul cenzurii dispare în sfârșit și omul își va urma printr-un instinct sigur de sine ethosul său conform Sensului. Va fi eliminată inhibiția ce stă la limita dintre conștient și inconștient; la nivelul inconștientului se formează datele psihice care dau consistență Sensului, care vor produce renașterea spirituală. Cu cât omul devine mai plin de eul său individual, cu atât devine mai autentic. Această experiență spirituală îi permite practicantului să fie locuitor a două lumi, adică a unei lumi a fenomenelor și una a Sensului, care este învăluită de puritate, asemănătoare prospețimii, ca roua de dimineață. Conștiința de a face parte din relațiile cosmice ale Sensului lumii ne duce până la capătul acestui grad de iluminare, cu certitudinea sensului propriei noastre individualități⁵. Este momentul în care practicantul încearcă să caute punctul central al Sensului propriei vieți și să-i înțeleagă profunzimea spirituală. De remarcat, ne spune E. Rousselle, că acest Sens nu este accesibil gândirii logico discursive; el este transcendent și poate fi perceput numai prin intermediul intuiției. El este foarte asemănător cu ceea ce psihanaliza numește *linia vieții* și care asemănător urzelii din desenul unui covor, marchează toate particularitățile noastre individuale. Este nevoie, de aceea, să înțelegem toate aceste particularități, pentru a putea face din linia vieții, purtătoarea Sensului individualității noastre, unică în sinea ei, purtătoarea „formațiunii” noastre vitale. Numai printr-o cunoștință clară, adevărata iluminare ne va purta la țelul pe care ni l-am propus, aceea a producerii eticii noi, care trebuie să fie imprimată tuturor acțiunilor și opiniilor umane. Între timp, puțin contează dacă credem că acest Sens, această individualitate, ce stă la baza întregii personalități, ar fi numai un



Constantin Ținteanu
lemn, metal, 27 x 25 x 3 cm

Efigie II (2015)

simplu produs al minții, o cunoștință în măsură să rezume parcursul psiho-somatic al eului individual sau al super eului⁶.

Omul reușește să dobândească o reală putere și o efectivă superioritate asupra propriului eu individual, adică asupra lumii și asupra destinului individual numai atunci când nu se identifică cu eul empiric, ci cu Sensul însuși. Conștiința și datele subtile ale inconștientului sunt conduse în mod spontan și fără nicio confuzie de fluxul sensibil și iluminant al super-eului, al individualității metafisice.

Imposibil de atacat de către toate fluxurile care se abat asupra eului individual, el va ști cum să-și construiască edificiul propriului caracter și al propriului destin, făcând apel la cele mai consistente profunzimi ale ființei, adică la baza existenței, fiind cunoscut faptul că destinul și caracterul se influențează în mod reciproc.

În momentul în care se va ajunge la acest punct de dezvoltare spirituală, vor fi înțelese mult mai bine figurile eroice ale istoriei religiilor. Noi simțim în fiecare cuvânt pronunțat de Lao- Tse, de Budha, de Isus Hristos, că aceste Spirite gândesc, vorbesc, acționează în plină armonie cu Sensul, cu propria lor individualitate.

Liniiile vieții se convertesc în marea Transformare, care este devenirea Cosmosului. Prin ființa umană el devine conștient de propria existență. El devine pe măsura devenirii tot mai conștient, odată ce fiecare și-a urmat propria linie a vieții. Acest stadiu final al iluminării conduce în sfârșit spre uniunea supra-personală. Acest nivel al înțelegerii Sensului propriei personalități poate fi pe bună dreptate considerat ca punctul central al întregului parcurs inițiativ. Aici apare marea separație a destinului, unul spre eul empiric și celălalt spre Sensul absolut al Totului de care vorbesc neoplatonicii.

În ce fel poate fi pusă în evidență conștiința cu profunzimirile sale?, se-n-treabă E. Rousselle. Numai prin intermediul unei analize psiho-analitice putem observa starea de revelație ce continuă să subziste în noi, alături de gândirea rațională, cu totul diferită, care cuprinde în sine atât elementele raționale, cât și pe cele iraționale, care poate fi desemnată ca fiind o modalitate de punere în valoare a experienței totale. Această specie de gândire, ne explică filosoful german, a fost protagonistă, cu întregul ei, așa cum ne învață etnologia, în toate societățile primitive. Fenomen petrecut înaintea dezvoltării culturii, așa cum o cunoaștem, în măsură să strângă în sine întreaga plenitudine a vieții.

Ceea ce-i interesează pe savanți, ne mărturisesc E. Rousselle, este să fim în măsură să recucerim această totalitate, nu printr-un regres, printr-o renunțare la inteligență, ci prin intermediul reconstrucției unei lumi noi, situată într-un plan mult mai înalt, care să fie capabilă să folosească amândouă modalitățile de gândire amintite mai sus.

Această formă de gândire arhaică domină încă prin intermediul iraționalismului din visurile noastre, din fanteziile noastre, tocmai în punctul de contact cu inconștientul structurat, și cu zestrea ereditară a numeroaselor generații care ne-au precedat, și nu cu inconștientul personal, adică cu cel al instinctelor și al reprezentărilor primitive; în arhetipele de care a vorbit C.G. Jung⁷, este structurat inconștientul care-și revarsă în lume și în viață înțelepciunea milenară. În fiecare din noi este ascuns un asemenea tezaur propriu înțelepciunii celor vechi, dar este foarte dificil să-l putem adapta înțelepciunii prezentului, deoarece această înțelepciune are un caracter ereditar și mai ales faptul că este atemporală; ea contemplă

viața dintr-un punct de observație și dintr-o scurgere infinită a timpului, capabilă să se adapteze fiecărui moment în general, dar niciunui în mod particular.

De aceea reformarea, menită să facă util momentul prezent al înțelepciunii atemporale, este necesară pentru a restabili echilibrul; este nevoie din nou de intervenția conștientă a intelectului. Așa cum am văzut, forma mentală arhaică furnizează materialul, iar *Logos*-ul îi dă forma. Acest lucru este valabil în primul rând în cadrul religiei și în cel al concepțiilor religioase ale lumii.

Dacă noi am încerca, ne spune E. Rousselle, într-un anumit fel să găsim o *Summa* sau o explicație definitivă, în măsură să constituie izvorul atitudinii noastre morale, științifice și artistice, etc., această ultimă problematică, această viziune despre lume, nu s-ar putea limita să fie un conglomerat extern de manifestări ale spiritului de ordin etic, rațional și estetic, ci ar trebui să se prezinte ca o unitate cu caracter interior, fie în experiența de toate zilele, fie în modalitatea de a concepe lucrurile. Numai în această unitate, toate aceste activități pot să vibreze într-o armonie, care este calea cea mai autentică pentru perfecțiunea spirituală. Prin intermediul ei vom putea percepe nu numai un segment al circumferinței Cosmosului, ci întreaga *Sferă inteligibilă*.

Dacă noi nu ne impunem să gândim în mod abstract, vom fi în măsură să ajungem la un grad avansat de saturație mintală, datorată și vibrațiilor sentimentale, iar printr-o concentrare maximă vom putea da consistență limbajului arhaic arhetipal, care se va desăvârși în experiența religioasă dar mai ales în intuiția filosofică.

Denumirea de formă mintală arhaică, formulată astfel de C. G. Jung, confirmă pe bună dreptate, că gândirea populațiilor primitive corespunde în general tipurilor de popoare originare, adică miilor de generații ce aparțin strămoșilor noștri. Gândirea popoarelor primitive ne va ilumina în ce privește caracteristicile și semnificația gândirii arhaice, care continuă să lucreze în noi⁸. Dincolo de specificitatea unei experiențe totale, este nevoie să fie puse în evidență trei proprietăți pe care această vastă zestre proprie inconștientului structurat o are: adică *alogicitatea*, așa zisa „*participare mistică*” și *Marea transformare*, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Note

1 Aducem aici un pios omagiu Maestrului meu din anii facultății de la Cluj, Prof. Ioan Aluaș, care mi-a vorbit prima dată de Hermann Keyserling.

2 Erwin Rousselle, *Il Mistero della Trasformazione*, Fratelli Bocca Ed., Milano 1951, p.113

3 P. Poulain, *Die Fülle der Gnaden*, I, p. 364.

4 Pulaín S.J. . *Die Fülle der Gnade*, (Plinătatea harului, n. tr.) I, 283 și urm.

5 E. Rousselle face trimitere aici la lucrarea *Brevier fur Einsame* a lui O. A. H. Schmitz, și în special la capitolul *Psihanaliza, o metodă modernă de yoga*.

6 Cfr Freud, *L'io e l'esso*, în E. Rousselle, op. cit., p. 125

7 Jung C. G., *Psychologische Typen, Tipurile psihologice*, cu reflexia revoluționară a lui Jung că este tipul psihologic cel care determină și limitează judecata omului; fiecare mod de a considera lucrurile este în mod necesar relativ.

8 Rousselle face trimitere la lucrarea lui Lévi-Brühl: *La pensée des peuples primitifs*, în mod particular instructivă, în măsură să deschidă noi perspective vizuale asupra acestui domeniu, pe care contemporanii noștri se pare că le-au uitat.

Homo Universalis (II)

Vasile Zecheru

Dacă există o congruență între gândire și realitate – și rezultatele științelor ne confirmă această adaequatio rei et intellectus –, atunci necesitatea principiilor este un fapt concret și pentru lumea fizică.

*

În Principiu era inteligența (rațiunea) și rațiunea aparținea divinității, și rațiunea era absolutul. Această rațiune aparținea în principiu divinității. Toate s-au făcut prin această rațiune și fără ea nimic nu s-a făcut din ceea ce s-a făcut.

Anton Dumitriu

Următoarea secțiune a cărții *Homo universalis*, cea alcătuită din capitolele IV și V, tratează problematica Principiului și a principiilor (premisele, cauzele) prime¹ cu o focalizare specială asupra naturii acestora. În sinteza pe care a lăsat-o posterității, atotcuprinzătoare și reprezentativă pentru întreaga filosofie antică elenă, Aristotel, cu spiritul său sistematizator, precizează două forțe (esențe) distincte, contradictorii și complementare – *Forma / Lumina* și *Materia / Întunericul* – ce decurg din Principiu, toate acestea regăsindu-se, altcumva, ca repere conceptuale fundamentale, în toate marile spiritualități ale umanității.

În metafizica tradițională chineză, de pildă, întreaga realitate este guvernată de către un Principiu unic, *Tao*, din care decurge *Yin*-ul feminin, pasiv, rece, întunecat și, apoi, *Yang*-ul masculin, activ, cald, luminos; în cosmologia indiană există un (*Para*)*Brahman*² ca pol al *non*-dualității care, totuși, se bifurcă în două entități ce sunt, în fapt, de-o natură, în sensul că provin dintr-o sorginte unică, dar care se și diferențiază vădit în planul concret al manifestării, respectiv, în *Purusha* (spiritul) și *Prakriti* (natura ca atare, materia...), pentru ca din interacțiunea acestora să se nască întreaga manifestare, existența ca existență, fenomenalul ca totalitate organică.³ Tot astfel, la vechii egipteni, Osiris-Ammon-Ra era considerat ca fiind o personificare a Principiului suprem responsabil cu întronarea ordinii în haos, din moment ce, zeul numit proclama ritualic: *Am pătruns ordinea. Am devenit stăpânul ordinii. Răsar din trupul ordinii*.⁴

În opera lui Anton Dumitriu publicată la senectute, problematica referitoare la Principiu (*Arché*) este, cumva, episodică și recurentă; astfel, în *Philosophia mirabilis* (1974) se pot identifica cel puțin trei pasaje consistente referitoare la acest subiect⁵, pentru ca, apoi, în volumul *Alétheia* (1984) întreg capitolul IX, intitulat *Principiul cunoașterii*, să-i fie dedicat în exclusivitate. Totuși, în succesiunea lor, textele pe care le-am semnalat aici nu sunt doar niște simple transcrieri preluate din unele în altele, fie și numai pentru că, de fiecare dată, vechile formulări îi sunt prezentate cititorului într-o nouă abordare revizuită și adăugită. Ca un corolar, cele două capitole menționate ca fiind în alcătuirea cărții *Homo universalis* reprezintă nu doar o sinteză a textelor anterioare beneficiind, așadar, de o prelucrare superioară, ci și o verigă deosebit de importantă în ceea ce privește subtila demonstrație antondumitriană referitoare

la idealul de om perfect și la conceptul de adevăr ce călăuzea, în manieră tradițională, construcția socio-umană din antichitatea greco-romană.

Aristotel este cel care, în premieră, va fi proclamat, ca pe un imperativ al gândirii umane, necesitatea de a se purcede un demers întru cunoaștere de la ceva ce trebuie admis fără vreo demonstrație prealabilă, acel ceva, ca temei primordial, fiind îndeobște considerat și acceptat ca evident și de netăgăduit. În acest sens, formula utilizată de către Stagirit a fost *...trebuie să te oprești...* (unde va) căci, altminteri, în lipsa unui început ferm care să fie unanim agreeat, explicarea unei idei prin alte idei devine o imposibilitate practică, o asemenea operațiune fiind, prin însăși natura sa, o inevitabilă pribegie fără de sfârșit.

Așa apare, în mod logic, necesitatea afirmării unor propoziții prime, de la care, prin analiză și prin demonstrațiile ulterioare să se consolidează, treptat, concluziile și convingerile care stau la baza acțiunii conturându-se, astfel, un adevăr ferm, în acord cu realitatea obiectivă. În filosofia antică elenă, acele propoziții inițiale erau denumite principii prime și aveau menirea de a fundamenta întreaga dezvoltare ideatică ulterioară. Știința modernă, diminuând importanța principiilor, le-a denumit pe acestea axiome, ipoteze sau, și mai simplu, propoziții primitive ce pot fi oricând contestate sau reformulate făcând astfel posibilă obținerea de noi adevăruri alternative (relative și perisabile) care le anulează pe cele stabilite anterior generându-se, astfel, incertitudine și instabilitate.

Cel dintâi care a menționat ideea de *Arché* (Principiu) pare să fi fost Hesiod, în *Teogonia* sa; el înțelegea, prin acest concept, nu doar începutul (punctul inițial, sorgintea) sau temeiul unui proces sau fenomen, ci și *...cauza care pune în mișcare* (determină, n.n.) și *orânduiește toate lucrurile*.⁶ Mai apoi, din intenția de a veni cu o explicație mai riguroasă, Thales din Milet încearcă să-l identifice și să-l califice pe acel *Arché* *...din care provin toate lucrurile de la început și în care, pierind, se istovesc la sfârșit*.⁷ În această reprezentare, *Arché* a dat un sens *existândului ca existând* transformându-l pe acesta, după un plan propriu, în *kosmos* (univers ordonat); ca atare, lucrarea subtilă a Principiului⁸ a fost interpretată de către gândirea umană ca fiind o încercare intenționată a unei formule geometrice în întreaga creație, arhia fiind, pe cale de consecință, o expresie a unei voințe supra-umane prin care ordinea universală a fost anume imprimată ca un fel de semnătură celestă asupra Ființei.

Principiile prime se disting de celelalte principii prin acea că ele nu se sprijină pe nimic și se fac cunoscute în mod direct, nemijlocit, prin ele însele. Heidegger, ne spune Anton Dumitriu, se arată și el interesat în a stabili care este esența principiului și, ca atare, stabilește ferm că *...principiu este fără de principiu...* și că *...libertatea este esența ultimă a adevărului, dar că ea însăși nu are o esență. Ea este originea fundamentului [...]* *principiul principiului sau temeiul temeiului...*⁹ Aristotel a precizat, la rândul-i, patru principii prime¹⁰ pe care însă, în cele din urmă, le-a redus la două – *Forma*¹¹ și *Materia*, ambele principii fiind

necreate, eterne și în strânsă coexistență, capacitându-se unul pe celălalt. De precizat că cei doi termeni menționați nu aveau același înțeles cu cel cunoscut în prezent; astfel, *Forma* era ceea ce însuflețea *Materia* și conferea acesteia din urmă o strictă determinare, în timp ce *Materia* care se încarcă cu informația nu poate fi decât o simplă posibilitate dintre multe altele. Conjugarea *Formei* cu *Materia* conduce la apariția tuturor entităților existențiale (indivizi, fenomene, obiecte...). *Forma* putea deveni *Materie* și invers; Stagiritul considera, de pildă, că sufletul era *Formă* pentru trup dar, în același timp și în egală măsură, era *Materie* pentru spirit (intelect).¹²

Potrivit reprezentărilor care ne-au parvenit din *philosophia perennis*, principiile prime sunt absolute, fiind considerate dincolo de spațiu și de timp, ele determinând tot ceea ce există deși aflându-se într-o perfectă stare de necondiționare. Filosofia modernă nu a agreat ideea principiilor prime, această opțiune strategică generând o varietate de reprezentări, concepte și categorii în toate domeniile – adevăruri relative care, deseori, sunt în contradicție unele cu altele și produc, pe cale de consecință, o incertitudine semnificativă în viața de zi cu zi. Înlocuind principiile cu axiome liber și convențional asumate, cercetătorul modern a schimbat scopul cunoașterii și, astfel, orientarea către natura faptelor a fost deturnată înspre o simplă investigare a raportului dintre acestea.

La vremea sa, Aristotel a argumentat în mod logic nevoia de principii și a făcut o distincție netă între cunoașterea directă, nemijlocită, care conduce la adevăruri cunoscute prin inteliecție (principii), pe de o parte, și cunoașterea epistemologică (științifică) ulterioară care pornind de la principii reușește, prin raționare, să ajungă la adevărurile relative și subsecvente, pe de altă parte. Renunțarea de către filosofia / știința modernă la principiile autentice-prime a condus în mod inevitabil la două ipostaze, ambele defavorabile cunoașterii, prima dintre acestea fiind o abordare dogmatică (mărginită) iar cealaltă, o abordare relativistă bazată pe repere instabile și convenționale.¹³

Și astfel, din aproape în aproape, Anton Dumitriu îl conduce pe cititor către *gândirea care se gândește pe sine*, *Noūs-ul*¹⁴ cel misterios despre care Stagiritul ne spune că poate acționa fie prin intuiție intelectuală, fie pe cale rațională. *Noūs-ul* poate fi *pathetikós* – pasiv (*patens*) sau *apathetikós* – activ (*agens*); din interacțiunea celor două tipuri de inteligență se naște întreaga lume a ideilor și, mai departe, întreaga fenomenologie. *Noūs-ul* activ (inteligența ordonatoare) este Principiul principiilor și, în acest sens, există în cartea *Homo universalis* o admirabilă demonstrație care evidențiază nu doar natura divină și nemuritoare a lui *Intellectus agens*, ci și facultatea sa unică și mirifică de a se gândi pe sine, el fiind, așadar, și subiectul cunoscător și obiectul cunoașterii. Tocmai de aceea va preciza Aristotel că *...în cele nemateriale este identitate între factorul gânditor și factorul gândit...* sau altfel spus, la acest palier al conștiinței este exclusă separarea, subiectul cunoscător neputând fi, în acest caz, decât laolaltă cu obiectul cunoașterii sale.¹⁵

Cu referire la această problematică privind dualitatea inteligenței și folosind o argumentație caracteristică provenită din doctrina metafizică indiană, René Guénon distinge între *Mental*, ca element specific al individualității umane (similar, cumva, *Noūs-ului pathetikós* aristotelian) – și *Intellect* (similar *Noūs-ului apathetikós*) ca fiind o inteligență de rang superior vizând existența ca

existență în integralitatea sa. Deosebirea fundamentală dintre *Intellect* și *Mental* rezidă în aceea că primul este de ordin universal iar cel de-al doilea de ordin strict individual, această diferențiere profundă făcând trimitere la o inevitabilă stratificare a stărilor de conștiință. În acest cadru ierarhizat de facultăți intelectuale, rațiunea ar fi treapta cea mai de sus a *Mentalului* în timp ce la vârful *Intellectului* s-ar situa inteliecția¹⁶ ca funcțiune supra-rațională prin intermediul căreia poate fi sesizat universalul. Ca atare, *Mentalul* produce cunoașterea rațională, (analitică, secvențială, discursivă...) iar *Intellectul* "vede" direct și nemijlocit principiile prime având, astfel, un rol fundamental în ceea ce privește cunoașterea metafizică.¹⁷

Pentru gânditorii greci, *Noūs-ul* cu cele două ipostaze ale sale era însuși *Arché*, Principiul întemeiat prin el însuși, punctul primordial *...de unde ceva este, ia naștere sau este cunoscut...* Pe cale de consecință, Aristotel afirmă că adevărul nu poate fi aflat decât fie prin intermediul *Noūs-ului apathetikós* (vizând principiile prime), fie pe cale rațională, științifică dar, în acest din urmă caz, pentru a se realiza o cunoaștere valabilă și stabilă, știința *...trebuie să-și aibă ea însăși propriile ei principii care, la rândul lor, trebuie să fie cunoscute nemijlocit pentru a nu cădea într-un regressus ad infinitum.*¹⁸ Mai târziu, în gândirea teologică creștină dar și în gândirea cabalistică,¹⁹ *Noūs-ul* a fost asimilat *Lógos-ului* și, prin aceasta, ideea unei inteligențe supreme ca prim motor imobil ce determină ordinea și armonia universală devine statornică și fecundă în gândirea europeană. Chiar și filosofia modernă care, în mod programatic, evită să vorbească despre absolut și despre un principiu unic introduce, din când în când, referiri și nuanțe menite să sugereze o voință celestă, o coerență universală deosebit de subtilă și un plan unic ce guvernează dansul cosmic în integralitatea sa.

Aristotel explicitează problematica *Noūs-ului*, în trei dintre operele sale (*Analiticele secunde*, *De anima* și *Metafizica*), insistând în ceea ce privește necesitatea unei astfel de reprezentări și conținutul conceptual ce poate fi asociat acestui termen. În știință, demonstrația nu poate să-și fie propriul său principiu și de aceea, principiile științei se impun a fi cunoscute anterior demersului de cercetare și anume prin inteliecție, adică prin lucrarea



Constantin Ținteanu *Axion Estin* (2020)
lemn, metal, 42 x 23 x 3 cm



Constantin Ținteanu *Anima* (2020)
lemn, hârtie, sârmă, 58 x 49 x 7 cm

Noūs-ului activ care astfel devine principiul principiului științei. Așa se face că, iată, teoria aristotelică impune metafizica în amonte de știință dată fiind capacitatea sa inerentă de a identifica și studia principiile prime prin intermediul *Noūs-ului* activ. Redăm, spre ilustrare, un pasaj care clarifică și sintetizează, deopotrivă: *Dacă în afară de știință (cunoașterea rațională, n.n.) nu posedăm nicio altă facultate de a cunoaște adevărul, atunci Noūs-ul trebuie să fie principiul științei (deoarece numai intelectul activ este mai adevărat decât știința).*²⁰ Stagiritul mai adaugă apoi, la toate acestea, precizarea potrivit căreia domeniul ideilor abstracte (decurgând din datele și informațiile senzoriale, experiențiale) ține de activitatea *Noūs-ului* pasiv, în timp ce cunoașterea universalelor poate fi furnizată numai de către *Noūs-ul* activ, singurul care, prin facultatea inteliecției, are puterea de a gândi și sesiza adevărul aflat dincolo de *physis*, fizicalitate, materialitate.

Aristotel califică această capacitatea excepțională a *Noūs-ului apathetikós*, anume de a vedea direct și nemijlocit profunzimile și subtilitățile Ființei, ca fiind de ordin divin, cu alte cuvinte ca fiind eternă, absolută și supranaturală. *Noūs-ul*, adică *gândirea care gândește gândirea*, este, de asemenea, Cauza cauzelor și *Primum movens* – cel dintâi imbold (motor) al mișcării, cel care mișcă și (o)rânduiește totul, el rămânând, însă, nemișcat și impasibil prin propria-i putere, mereu fix în centrul Ființei – ochiul furtunii.²¹

Și pentru că aici, la finalul capitoului al V-lea, se potrivește bine, în sensul celor arătate anterior, o adnotare plină de înțelepciune, Anton Dumitriu vine cu o interpretare lămuritoare privind pasajul inițial din *Evanghelia după Ioan* (1: 1-14). Textul în limba română – *La început era cuvântul...* – este tradus după latinescul *In principio erat Sermo...*, preluat la rândul-i din limba greacă. În latinește, *principium* are, desigur, și înțelesul de *început* însă ar fi fost mai nimerit primul său sens, acela de Principiu cu majuscule (provenit din *Arché*), cu înțelesul de Cauza cauzelor, Divinitate, Spiritul suprem...; tot astfel, *Sermo* poate are, fără îndoială, și înțelesul de cuvânt (*lógos*) dar și pe cel de gândire, inteligență, rațiune (*Noūs*)... Pentru toate acestea și îndeosebi pentru faptul că tâlmăcirea pe care a formulat-o Anton Dumitriu pentru acel pasaj evanghelic este, cumva, o cheia subtilă și deosebit de lucrativă, am găsit de cuviință să postăm această traducere inspirată drept unul dintre *motto-urile* prezentului text.

Bibliografie

- Aristotel – *Metafizica*, Ed. Academiei, 1965;
Dumitriu, Anton – *Philosophia mirabilis. Încercare asupra unei dimensiuni necunoscute a filosofiei grecești*, Ed. Fundației Culturale Romane, 1992;
– *Homo universalis. Încercare asupra naturii realității umane*, Ed. Eminescu, 1990;
– *Alétheia. Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, Ed. Eminescu, 1984;
Durant, Will – *Povestea filosofiei*, Ed. Herald, 2019;
Grayling, A.C. – *Istoria filosofiei*, Ed. Trei, 2022;
Guénon, René – *Introducere generală în studiul doctri- nelor hinduse*, Ed. Herald, 2006;
– *Omul și devenirea sa după Vadānta*, Ed. Herald, 2012/ODV;
– *Stările multiple ale Ființei*, Ed. Herald, 2012/SMF;
– *Metafizică și cosmologie orientală*, Ed. Herald, 2013;
Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021.

Note

- 1 Apă (Thales din Milet), Aer (Anaximene și Diogenes din Apollonia), Foc (Hippasos din Matapont și Heraklit din Efes), Pământ (Empedocle).
- 2 Uneori, în cărțile sacre indiene, este folosit termenul *Nirguna Brahman* însemnând *Brahman cel fără atribut*, de ne-calificat (incalificabil) prin aplicarea de caracteristici, liber de orice trăsătură distinctivă; sub aspect exoteric, *Brahman* este *Īśvara*, adică Dumnezeu creditat a fi Spiritul suprem experimentând întreaga manifestare.
- 3 Grayling, pp. 581-617; Zecheru, pp. 32-40.
- 4 Dumitriu, 1990, p. 60.
- 5 Dumitriu, 1992, pp. 26-31, pp. 70-79 și pp. 109-111.
- 6 Ibidem, p. 59.
- 7 Grayling, p. 32.
- 8 *Archēia* – *arhia*, în limba română; fonem secund aflat în alcătuirea unor cuvinte precum *an-arhie*, *ier-arhie*, *sin-arhie*, *mon-arhie* etc., *arhia* mai înseamnă și putere, stăpânire, comandă, ordine, rânduială, orânduire etc.
- 9 Dumitriu, 1990, p. 62.
- 10 Materia / substratul, Forma, o cauza motrice și un scop.
- 11 Esența sau elementul fecundator care dă conturul, are inițiativa lucrării etc.
- 12 Dumitriu, 1990, p. 63.
- 13 Ibidem, p. 71.
- 14 Termenul a fost tradus frecvent prin *intelect*, *inteligentă*, *rațiune*. (p. 74)
- 15 Ibidem, pp. 75-79.
- 16 Intuiția intelectuală spre a se deosebi de intuiția senzorială, aceasta din urmă fiind, de fapt, o funcțiune inferioară aflată în plaja iraționalului și a instinctului primar.
- 17 Guénon, SMF, pp. 72-82, pp. 121-123; ODV, pp. 27-82, pp.75-81; 2006, pp. 93-94, p. 135; 2013, pp. 15-18.
- 18 Dumitriu, 1990, p. 75.
- 19 În Zohar există un text redat *ad-literam*, în carte, după cum urmează: *Logos-ul este etern dar el nu s-a manifestat pentru prima dată decât atunci când materia a fost creată. Mai întâi, enigmaticul Infinit (En-Soph) își manifestă omnipotența sa prin [...] gândire. Verbul (Logos-ul), manifestat la epoca creației materiei, exista înainte, sub forma Gândirii.* (Dumitriu, 1990, pp. 81-82)
- 20 Ibidem, p. 78.
- 21 Ibidem, pp. 70-80.

Mitul peșterii în interpretarea lui Heidegger

Isabela Vasiliu-Scraba

În capitolul XII din volumul *Aletheia* (1984), Anton Dumitriu notează că finalitatea pe care Platon o dădea cercetării era legată de concepția sa, după care lumea sensibilă există în spațiu și în timp, dar nu în esența ei. Și că „a gândi asupra realității din timp și spațiu este un act filosofic modern” (vezi A. Dumitriu, *Aletheia, Încercare asupra ideii de adevăr în Grecia antică*, Ed. Eminescu, 1984, p.180). Or, chiar la acest „act filosofic modern” s-a gândit Martin Heidegger când a evidențiat ca esență a adevărului „corectitudinea enunțării”. Mitul platonice al peșterii, după Heidegger ar avea darul să reveleze esența de mult uitată a adevărului ca și modificarea ei, din „ne-ascundere” în „corectitudinea enunțării”. Față de sugestia de interpretare existentă în dialogul *Politeia* (tradus „Republica” sau „Statul”) conform căreia mitul cavernei ar arăta diferența dintre filosof și omul de rând înlănțuit cu fața spre umbrele ce se perindă pe zidul peșterii, Heidegger mută accentul pe adevăr, de a cărui esență este interesat.

La temelia eseului *Doctrina lui Platon despre adevăr* credem că stau două supoziții: prima, declarată ca atare, constă în aceea că doctrina unui filosof se dezvăluie doar la citirea printre rânduri a operei; a doua, derivată cumva din schițarea *teoriei Ideilor* ce apare în *Cratylos*, ține cont de credința că numele corect arată însăși esența. Analizând îndeaproape textul mitului cavernei, lui Heidegger, i s-a părut că descoperă o nouă esență a adevărului. Acest fapt l-a făcut să scrie că, într-un anumit moment al discursului său asupra adevărului, Platon și-ar fi modificat părerea: „Platon se ocupa de *a-letheia*... când de fapt are în vedere *ortothēs*” (vezi „Doctrina platonice despre adevăr” în vol. Martin Heidegger, *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, 1988, p. 196). Eseul conține, spre sfârșit, o grandioasă viziune istorică. Modificarea esenței adevărului la Platon ar fi constituit în *nuce* chiar imaginea evoluției adevărului până în timpurile noastre. Din „ne-ascundere”, cum era la început, esența cunoașterii devine, odată cu înaintarea în timp, „corectitudine a percepției și enunțării”.

Spre a-și motiva traducerea termenului grec de *aletheia* prin „scoatere din ascundere”, Heidegger afirmă despre adevăr că ar avea o esență privativă indicată prin vocala „a” de la început. Paul Friedlaender remarcă însă și alte cuvinte din același cerc semantic, ca de pildă *atrekes* (drept, exact) sau *akribes* (exact) în care „a” nu are nicidecum un caracter privativ (vezi Anton Dumitriu, *Aletheia*, p.228). Dar, conform observației făcute de eminenta elenistă Felicia Vanț Ștef, doar cuvântul *akribes* (exact, precis), nu are „a” privativ. El provine probabil din *akros*, însemnând „extrem, din capăt”. Celălalt cuvânt nu servește punctului de vedere susținut de Friedlaender, întrucât „*a-trekes*”, însemnând „care nu se întoarce” de unde „solid, ferm, exact” este cu „a” privativ (cf. Prof. Univ. Dr. Felicia Vanț Ștef).

Cu ocazia re-editării cărții sale despre Platon la vreo zece ani după ce Heidegger a publicat „Doctrina platonice asupra adevărului”, Paul

Friedlaender i-a criticat părerea, argumentând că cele două înțelesuri ale adevărului, și încă vreo

câteva în plus, dat fiind polisemantismul natural al cuvintelor, pot fi observate și la filosofii dinaintea lui Platon, ba chiar și în Poemele homerice și la Hesiod (vezi Anton Dumitriu, *Aletheia*, pp.228-229, apud. P. Friedlaender, Platon, vol. I, studiul „Aletheia”, pp. 233-248). În principal însă, Paul Friedlaender a respins ideea heideggeriană după care Platon ar fi fost cel care a „corupt” conceptul clasic de adevăr. |

Demonstrația tezei lui Heidegger, după care la Platon adevărul și-ar fi schimbat esența, avea la bază hermeneutizarea mitului peșterii. Filosoful evidențiasse în textul său din 1931, *Platos Lehre von der Wahrheit*, că „adevărul înseamnă la origini ceea ce a fost smuls prin luptă dintr-o stare de ne-ascundere” (p. 183). După depășirea a două dintre treptele de „ne-ascundere”, s-ar ajunge în afara peșterii. În interpretarea sa, oricât ar părea de ciudat, Heidegger face ca esența adevărului, ce fusese până aici procesuală dez-ocultare, să devină la ieșirea din peșteră „corectitudine a enunțării”.

În dialogul *Republica*, Platon menționează atât gradul comparativ al adjectivului *alethes*, cât și superlativul. Hermeneutul mitului cavernei construiește jaloanele înaintării pe calea adevărului ca scoatere din ascundere folosind gradul pozitiv, gradul comparativ și superlativul lui *alethes*.

Prima treaptă, cea a ne-ascunderii de care au parte prizonierii înlănțuiți ce privesc umbrele de pe pereții peșterii, ar fi cea delimitată de gradul pozitiv al lui *alethes*. A doua treaptă, demarcată de comparativul „*alethesteron*” ar fi ne-ascunsul la care ajung oamenii bucurându-se de oarece libertate, fiind scăpați de lanțuri. Ei pot acum să se miște în voie în interiorul peșterii. Însăși punțta de a ajunge la adevăr și educare ar avea la temelia sa libertatea. Dar, la o deplină libertate nu ajung oamenii decât în cea de-a treia treaptă când, „după o luptă pe viață și pe moarte”, ies în afara peșterii și pot cunoaște supremul ne-ascuns: „*alethestaton*”. Revenirea în peșteră, pentru Heidegger, la fel de importantă ca și treptele anterioare, ar reprezenta cea de-a patra treaptă, în care cuvântul *a-lethes* nu mai este numit, dar se știe că aici, în peșteră, domnește primul „ne-ascuns”, cel al umbrelor de pe perete.

Ghidarea înaintării în cunoaștere după gradele adjectivului *alethes* ne pare totuși a avea câteva neajunsuri. Gradul comparativ nu poate delimita o treaptă de cunoaștere pentru că el se referă la cei care, odată eliberați din lanțuri, până se acomodează cu noua lor situație, greșesc considerând „mai ne-ascunse” tot umbrele de pe perete. Fapt ce indică, în interpretarea propusă de Heidegger, că adevărul primelor două trepte este de fapt același. Or, în mitul platonice al cavernei, fiecare nou stadiu sugerează de la sine o înaintare pe drumul cunoașterii. Doar după ce s-au putut elibera de lanțuri, foștii prizonieri pot vedea *sursa umană* a umbrelor făcute să defileze de la adăpostul unui parapet. Cât despre delimitarea ultimei trepte

prin gradul superlativ, acesta pur și simplu nu este folosit de Platon în mitul cavernei.

Întoarcerea în întunericul peșterii, treapta a patra a scenariului imaginat de Heidegger, nu poate fi enumerată alături de celelalte, pentru simplul motiv că nu face parte din ierarhia realității, căreia Platon îi asociază diferitele moduri de cunoaștere. Cunoașterea inferioară ar fi cea a imaginilor („eikones”) de pe perete, urmată de credința („pistis”) în realitatea copiilor, adică a umbrelor. Apoi vine la rând „dianoia”, raționamentul discursiv, sau gândirea care separă, și „noesis”, sau contemplația intelectuală, cea mai înaltă dintre toate formele de cunoaștere.

Reîntoarcerea în peșteră capătă însemnătate doar în contextul întregului dialog, ieșind astfel din îngrădirea mitului cavernei ales de Heidegger pentru argumentarea viziunii proprii asupra adevărului grec. La Platon lupta nu este asociată cu dificultatea inerentă aflării adevărului, ci ea apare ca o rezistență la schimbarea statutului ontologic. Datorită ignoranței, oamenii înlănțuiți nu-și dau seama de prizonieratul lor. Ei se opun, luptă împotriva celor care încearcă să-i scoată din jalnica lor stare și să-i îndrepte pe drumul adevărului.

În plus, succesiunea treptelor adevărului din hermeneutica heideggeriană estompează bipartiția fenomen-noumen, caracteristică filosofiei platonice. Chiar în mitul cavernei, Platon indică extrem de sugestiv diferența dintre lumea fenomenală și cea noumenală. Prima este o lume a aparențelor într-un întuneric vag luminat de focul permițând vederea umbrelor, așa cum lumina Soarelui face posibilă vederea celor din lumea perceptibilă prin simțuri. Pentru Platon, lucrurile care se schimbă nu pot fi cunoscute. Esența și adevărul lumii fenomenale ar fi de aflat în imuabila lume noumenală căreia îi corespunde exteriorul peșterii.

În *Platos Lehre von der Wahrheit*, deosebirea dintre cele două lumi este desemnată în exclusivitate prin intermediul adevărului considerat în esența sa ca libertate. Înainte de pătrunderea în lumea supremului Bine nu exista o adevărată libertate, deși în aparență prizonierii ajunseseră să se miște în voie.

Dar a spune, cu referire la doctrina lui Platon, că filosof este acela care e liber pentru că a cunoscut adevărul, este cel puțin de prisos. Când întreg mitul povestește de prizonieri încătușați, de spațiul întunecat și limitat al unei peșteri și de lumina din afara peșterii, credem că nu mai are rost să se sublinieze faptul că adevărul duce la eliberare, fiind mult prea evident. După filosoful antic, din ierarhia treptelor de cunoaștere abia intelcția („noesis”) este cea aducătoare de libertate.

Fidel viziunii sale istorice asupra adevărului de care este interesat omul uituc, omul modern dezinteresat de ființă, Heidegger ajunge la „corectitudinea enunțării” pornind tocmai de la dreapta, sau corecta gândire noetică.

După Anton Dumitriu, adevărul, nefiind concept, nu poate avea o esență conform căreia să poată fi definit (vezi A. Dumitriu, *Aletheia*, 1984, p.268).

În *Platos Lehre von der Wahrheit*, din simpla traducere etimologică a cuvântului grec „a-letheia”, lui Heidegger i s-a înfățișat esența așa-zis „originară” a adevărului platonice care este „dez-oculare”, sau „scoateră din ascundere”. Adevărul nu poate fi numit decât „ne-ascundere”, pentru că „lethe” (ascunderea) formează miezul cuvântului și nu este un adaos oarecare.

Pe lângă aceasta, odată cu interpretarea mitului cavernei, filosoful german i-a părut că descoperă la Platon o a doua esență care ar fi „corectitudinea”. Afirmatie care nu se susține, cum a recunoscut însuși filosoful după obiecțiile justificate ale lui Paul Friedlaender. Ceea ce nu l-a împiedicat să repete, într-o manieră ușor diferită, vechiul său punct de vedere oferit odată cu imaginea sinoptică asupra istoriei filosofiei.

Din formularea platonice, ce are sensul neîndoios că Binele este sursa a tot ce este bun și drept în lumea fenomenală, Heidegger, prin câteva artificii, procură două argumente pentru modificarea de esență a adevărului.

Odată cu traducerea interpretativă se evidențiază „corectitudinea” ca o esență schimbată a adevărului, și, ca o consecință imediată, se trage concluzia că acesta va trasa o nouă direcție în reprezentarea adevărului de-a lungul întregii istorii a cugetării umane ce i-a urmat lui Platon.

Cunoașterea de care are parte cel ajuns în afara peșterii are ca obiect Binele ce domnește în lumea noumenală. Aici Platon, printre altele, spune că așa cum cele bune în sens moral, adică drepte (*orta*) și cele frumoase (*kala*) din lumea fenomenală participă la Ideea Binelui, tot așa, în lumea inteligibilă, adevărul (*aletheia*) și intelcția (*nous*) se împărtășesc din Binele Suprem (517 c).

Din acest paragraf hermeneutic german separe cele patru cuvinte în grupe de câte două, — pentru început păstrând ordinea dată în text: „cele drepte” (*orta*) și „cele frumoase” (*kala*) pe de-o parte; apoi „adevărul” (*aletheia*) și „intelcția” (*nous*) de cealaltă parte. După aceea consideră că n-ar fi fost bine grupate și că, de fapt, aici ar fi o corespondență în crucis, pentru că „cele drepte” s-ar potrivi mai bine cu „adevărul”, iar „cele frumoase” cu „intelcția”. Lui Heidegger „cele drepte” îi sugerează sensul de „corectitudine” a percepției și enunțării, corectitudine semnalată de el ca fiind cea de-a doua esență a adevărului.

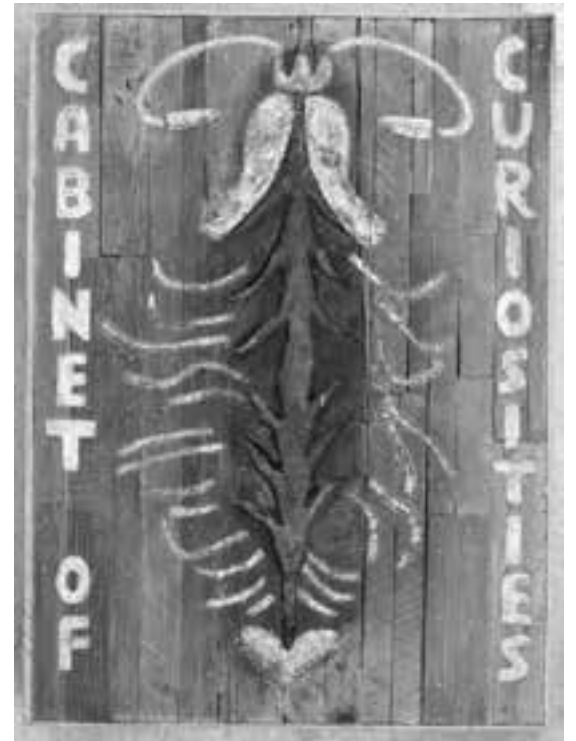
Odată cu noua esență, devine cumva obligatorie preschimbarea lui *nous* în „percepție”. Dovadă că filosoful german încetează, nemărturisit, să descrie „adevărul în sine”, contemplat în afara peșterii. Fidel decriptării sale, va scrie că dubla esență a adevărului continuă să existe și în cazul cunoașterii „naturilor compuse” la Aristotel. După Stagirit, nu în lucrurile percepute se află adevărul sau falsitatea, ci în intelect.

Numai că „adevărul în sine” – totuna cu Binele sau Existența eternă – face parte din „naturile simple” (*ta hapla*). De aceea el nu este prins în judecăți, contemplarea lui făcându-se prin intuiție intelectuală (Aristotel, *Metafizica*, 1027).

Pentru a nu ne depărta de interpretarea heideggeriană, trebuie să precizăm că atât rearanjarea în crucis a celor patru piese cât și traducerea lor se petrec într-o deplină simultaneitate, ca în vis. Platon, crede Heidegger, s-ar ocupa de aletheia, ca ne-ascundere, când de fapt el are în vedere ceva deosebit, și anume „ortotes”, „corectitudinea”.

Pornit astfel pe calea înfățișării adecvației cunoașterii la lucru de cunoscut și a corectitudinii enunțării, doctrina platonice despre adevăr s-ar întrepătrunde cu drumul cunoașterii urmat de filosofii de după Platon.

Din dialogul platonice *Teetet* (185c) aflăm că sufletul „percepe unele lucruri prin mijlocirea trupului, iar altele prin sine însuși” (trad. C-tin. Săndulescu-Godeni). Prin sine însuși el percepe



Constantin Ținteanu Cabinet of curiosities (2016)
lemn, metal, 55 x 40 x 6 cm

în lumea noumenală existența eternă și neschimbătoare Binelui suprem din afara peșterii, adică dincolo de spațiu și de timp.

Preocupat în principal de omul modern și de uitarea de ființă, altfel spus uitarea de eternul existent, Heidegger subliniază relația dintre vedere, percepere și enunțare (p. 202) în care rămâne prins adevărul ca „ne-ascuns”.

Ultima treaptă de cunoaștere, cea a contemplării ființei eterne s-a dovedit a fi abandonată, constituind chiar cotitura care a dus la preschimbarea esenței adevărului.

Lăsând cumva în umbră diferențierea pe care Platon o face între lumea cea adevărată și copia ei, lumea devenirii, Heidegger combină cu bună știință lumea noumenală cu lumea fenomenală prin traduceri meșteșugite ale unor cuvinte sau fragmente din textul mitului peșterii.

Procedeu, sofistic fiind, este combătut de Platon chiar în dialogul ce cuprinde mitul peșterii. Platon folosește cu multă libertate termenii filosofici, condamnând gânditorii interesați cu precădere de cuvinte și nu de idei (Platon, *Politeia*, în traducere „Statul” sau „Republica”, 454 a). În dialog, vorbind de zonele dificile în care se poate aventura cugetarea, filosoful grec recomanda celui care întreprinde o asemenea cercetare să nu-și facă probleme din cauza cuvintelor (*Politeia*, 533 e).

În compunerea eseului său, mitul peșterii pare a-i fi servit lui Heidegger doar ca pretext pentru ilustrarea tezei despre cele două adevăruri cu sensuri diferite, teză cunoscută în istoria spiritualității. Noi interpretări ale filosofiei platonice sînt, fără doar și poate, atrăgătoare atât pentru autori cât și pentru cititori. Dorința originalității n-ar trebui totuși să mascheze într-atât suportul pe care construiește, încât să nu i se mai recunoască urma.

Aceasta deoarece, ajunși la capăt, după ce am urmărit hermeneutica heideggeriană despre adevărul ca ne-ascuns și adevărul în sens de corectitudine, ca și cuprinzătoarea panoramă istorică de la sfîrșitul studiului său scris pe la vreo 42 de ani, ne întrebăm de ce l-a ales tocmai pe Platon când, pentru expunerea viziunii despre dublul adevăr, ar fi putut să folosească orice alt filosof drept suport.

Brandon, Hegel și integrarea filosofiei analitice (I)

Andrei Marga

Una dintre înnoirile profunde ale filosofiei, din secolul anterior până în zilele noastre, a adus-o filosofia analitică. Postulatul ei fundamental – solubilitatea unor vechi interogații prin analiza logico-lingvistică, eventual comunicativă (detaliat în A. Marga, *Introducere în filosofia contemporană*, 2014) – a influențat cugetarea și, prin implicație, decidenții din multe domenii ale vieții din societate. Integrarea acestei filosofii în abordări clasice – nevoie ce s-a resimțit de la început – a fost percepută ca problemă, dar nu a putut fi rezolvată cu cultura teoretică necesară.

Recent a survenit însă o scriere monumentală a noii personalități de referință a filosofiei mondiale, care este Robert B. Brandom, ce schimbă radical situația. În ea se examinează scrierea culminantă a filosofiei moderne, care este *Fenomenologia spiritului* (1807), a lui Hegel, dar se ajunge la examinarea fundamentelor cunoașterii de azi.

Ceea ce urmărește Robert B. Brandom în universul neepuizat al celebrei scrieri lui Hegel, în cartea *Im Geiste des Vertrauens. Eine Lektüre der Phanomenologie des Geistes* (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2021), o spune precis: „În lectura mea a *Fenomenologiei* încerc să identific ceea ce ne poate aduce Hegel în ceea ce privește relațiile dintre semnificație și folosire, dintre conținutul conceptual și aplicarea de concepte (relativ la teme ale semanticii și pragmaticii) și dintre normativitate și modalitate, care divizează formele diferite, subiective și obiective, ce pot lua conținut conceptual. Așa cum eu înțeleg, Hegel ne promite cu aceasta o luminare în ceea ce privește relațiile semantice intenționale între subiecții cunosători și acționatori și obiectele asupra cărora subiecții acționează și asupra cărora ajung la cunoaștere” (p.17-18). Altfel spus, azi, când viața oamenilor este mai mult decât odinioară dependentă de conceptele puse în circulație, Hegel oferă iluminarea în ceea ce privește crearea și folosirea conceptelor. Tocmai din acest unghi de vedere îl abordează Robert B. Brandom, printr-o exploatare amănunțită până la stoarcerea ultimelor nuanțe ale celebrei scrieri.

Observația crucială a lui Robert B. Brandom este că în abordarea conținutului conceptelor cu care, fiind oameni, operăm, nu numai că Hegel rămâne informativ, iar lectura scrierilor sale este răsplătită, ele fiind actuale și după două secole. Dar Hegel aduce rezolvări filosofice noi în contextul contemporan, care a avut deja beneficiul inițiativelor pătrunzătoare ale filosofiei analitice și ale întregii desfășurări posthegeliene. Mai mult, Hegel se dovedește a fi ajuns, în diferite fragmente ale edificiului *Fenomenologiei spiritului*, la optici reprezentate de Frege, Wittgenstein, Carnap, Quine, Kripke, Sellars, Davidson, ce sunt luate și acum în unele cercuri ca ultimă filosofie. Și nu numai de a fi ajuns – ci a le fi depășit integrându-le în cele din urmă, evident anticipativ, într-o viziune. Hegel este astfel mai contemporan în

înțelegerea analitică a cunoașterii decât unii analiticieni și, din capul locului, mai cuprinzător.

Încă și mai mult, Hegel ne-a lăsat o teorie semantică nouă, de originalitate certă. Putem spune că „o teorie semantică adecvată trebuie să fie în situația de a susține o epistemologie folosibilă” (p.176) la nivelul actual, fără precedent, al dezvoltării științelor. Prin ansamblul pieselor componente ale semanticii sale, Hegel atinge acest parametru. Acesta este motivul crucial pentru care Robert B. Brandom îi aplică o examinare ce are la bază trei idei. „Prima, pe latură semantică, constă într-o înțelegere nonpsihologică a conținutului conceptual prin negație determinată. A doua, pe latură pragmatică, constă în înțelegerea socială a normativității prin recunoaștere reciprocă. A treia, pe latură istorică, constă în înțelegerea structurată a relațiilor dintre conținutul conceptual și practicile discursive normative implicite în relație cu procesele expresive ale amintirii. Fiecare dintre aceste idei cuprinde idei subordonate și trimite la o structură complexă fină, ce le leagă una de alta” (p.980-981). Examinarea din partea lui Robert B. Brandom argumentează neobișnuit de amplu aceste idei.

Se confirmă și cu această carte ceea ce scria Habermas: cotitura făcută în filosofia socială („filosofia practică”) odată cu apariția cărții lui John Rawls, *A Theory of Justice* (1970), constând în revenirea la abordarea ansamblului social, a fost urmată în filosofia contemporană de cotitura făcută în filosofia cunoașterii („filosofia teoretică”) de Robert B. Brandom, prin aducerea în discuție a întregului condițiilor istorice ale cunoașterii, în opusul său *Making it Explicit* (1994). Cu noua sa carte, *A Spirit of Trust* (2019), Robert B. Brandom își găsește un solid punct de sprijin în *Fenomenologia spiritului*, prin intermediul unei exegeze de un profesionalism greu de egalat.

Cum se știe, Descartes a interpretat cunoașterea ca „reprezentare” și a operat cu postulatul izomorfismului cunoașterii în raport cu realitatea. Kant a introdus în schema „reprezentării” un nou nivel, cel al „judecăților (Urteile)”, care sunt posibile doar în virtutea „actului de sinteză” ce stă sub condiția „apercepției transcendente”. Hegel a făcut marele pas radical înainte constând în legarea judecăților de „structura gândirii” și, pe aceasta, prin intermediarul găsit, al interacțiunilor subiecților care procedează intențional, reperabile de pragmatică, de „structura realității”. Robert B. Brandom identifică la Hegel „transformarea pragmatică” a „metaconceptului cunoașterii”.

Preocuparea majoră a lui Hegel, ne spune Robert B. Brandom, era să învingă diferitele componente ale agnosticismului kantian și ale succesiunii acestuia. Totuși, „Hegel a învățat de la Kant că latura slabă a teoriilor epistemologice se află în semantica pe care o conțin implicit, respectiv o au ca premisă. Iar el este de părere că teorii cu



Constantin Ținteanu
lemn, metal, 44 x 28 x 5 cm

Memoria (2021)

două trepte ale reprezentării, ce sunt îndatorate unei stricte distincții de inteligibilitate între ceea ce reprezintă și ceea ce este reprezentat, exclud o cunoaștere genuină a ceea ce este reprezentat” (p.77). În replică, așadar, Hegel face devreme observația că rivalii săi filosofici rămân prizonierii „fricii de adevăr” și introduce un criteriu de „adecvare” a cunoașterii, ce ne permite să vorbim de „cunoaștere genuină”, naturală, oarecum în firea lucrurilor. De altfel, cu el s-a putut începe să se vorbească, deloc naiv sau necritic, în posteritatea lui Kant, de cunoaștere drept cunoaștere a realității. În același timp, cu el condițiile cunoașterii s-au bucurat de o abordare nouă, de certă originalitate și cea mai fecundă.

Robert B. Brandom observă cu acuitate că în însăși filosofia analitică a avut loc o evoluție ce dă treptat dreptate abordării semantico-pragmatice a lui Hegel. Acesta „a învățat de la Kant să conceapă reprezentarea ca ceva normativ” (p.81) și ne-a învățat, mai departe, că „ceea ce este reprezentat” are un fel de „autoritate (Autorität)” asupra noastră, că „cel care reprezintă” are o „răspundere”, că se constituie astfel un fel de „criteriu normativ” pentru „evaluările de corectitudine”, că astfel de criterii sunt „temeiuri”. Precum Kant, Hegel își asumă că normele din viața noastră ca oameni au „conținut conceptual”, după ce admite că odată cu conceptele noastre își face loc o normativitate în viața noastră. El pune în valoare împrejurarea că subiectul cunoașterii este „subiect normativ”, în-cât activitatea sa „sintetizatoare”, în forma „apercepției”, este un „proces rațional” (p.92) în înțeles nonpsihologic. Hegel leagă aceste opțiuni într-o perspectivă cu totul nouă și dă faimosul său idealism, care nu este altceva decât sesizarea acestui proces rațional condus de apercție sau, mai larg considerând faptele, de „conștiința de sine (Selbstbewusstsein)” structurată normativ a subiectului.

La Hegel nu este vorba de alt fel de idealism. Robert B. Brandom observă că în *Fenomenologia spiritului* se folosește în câteva locuri termenul de „spirit al lumii (Weltgeist)”, dar completează



imediat, pe bună dreptate, că „spiritul lumii” nu este înțeles clasic, vetust, precum aveau să se petreacă lucrurile la Royce sau Bradley, ci aidoma înțelegerii lui Frege, Wittgenstein, McDowels (p.96). La Hegel substanțe de genul celei obținute în filosofia modernă, din substanțializarea percepției, de către Berkeley, sau din substanțializarea fenomenelor spirituale, de către alții, sunt excluse. El operează în cadrul unui „realism conceptual” ce-și asumă că realitatea însăși este organizată categorial.

Sistematica filosofică hegeliană începe, de altfel, cu „incompatibilitatea materială (materiale Unvereinbarkeit)”, cu „negația determinată (bestimmte Negation)”, abia pe soclul cărora se înalță structurile „aletic-modale” și „deontic normative” ale cunoașterii. Hegel nu începe cu altceva!

Robert B. Brandom atrage atenția – acesta fiind un merit capital al examinării sale – că semnificația termenilor cu care operăm, inclusiv în viața noastră cotidiană, nu este nici simplă, nici ceva demult lămurit, ci ceva la lămurirea căreia Hegel ne este de ajutor. Altfel spus, termenii includ „sinteza” din partea componentei conștiinței organizatoare a intelectului, apoi, mai adânc, din partea interacțiunilor vieții în comunitate, reperabile de pragmatica comunicării, și „autoritatea” ce se instalează în consecință. Acestea sunt condiționare inevitabilă a cunoașterii – inclusiv a celei mai evolute, care este cea a științei, fie ea și știința din zilele noastre.

„Apercepția” nu este de fapt proces psihologic. Hegel îl consideră proces rațional. „La Hegel, acest fel de a proceda normativ legat de conceptul de conținut conceptual se arată într-un sens cu mult mai robust ca ceva nonpsihologic. Ideea sa constă în aceea că determinarea conceptuală în acest sens nu caracterizează doar latura subiectivă a nexului intențional, ci și latura obiectivă a acestuia – nu doar procesul gândirii, ci acela la care se raportează gândirea” (p.94). La Hegel conceptualul semnifică mereu o relație cu „faptele obiective și proprietățile pe care științele naturii le descoperă drept realitate fizică”. Conceptualul este raportat la această realitate, dar implică „relații normative”, pe care azi le captează o pragmatică dezvoltată dincoace de „pragmatica normativă”, pe care Hegel de fapt a fondat-o.

În acest fel nu putem să nu ne amintim, argumentează Robert B. Brandom, de punctul de vedere al lui Frege, care a atras atenția că „un fapt este un gând (*der Gedanke*) care este adevărat”. Faptele sunt puse astfel sub tutela a ceea ce este gândit despre ele – dar gândit în cadrul unei relații transsubiective, o relație cu celălalt. Cu aceasta, Frege a adus o contribuție esențială la pragmatică, pe care putem clădi astăzi. De altfel, Robert B. Brandom definește „pragmatica” drept „învățătură despre aplicarea, despre forța în sensul lui Frege, adică despre ce se face atunci când se aplică expresii linguale sau se adoptă stări intenționale

prin aplicarea de concepte” (p.33). Pragmatica este prealabil al cunoașterii căci până și „faptele” se stabilesc în funcție de ceva de natura interacțiunilor celor care le stabilesc.

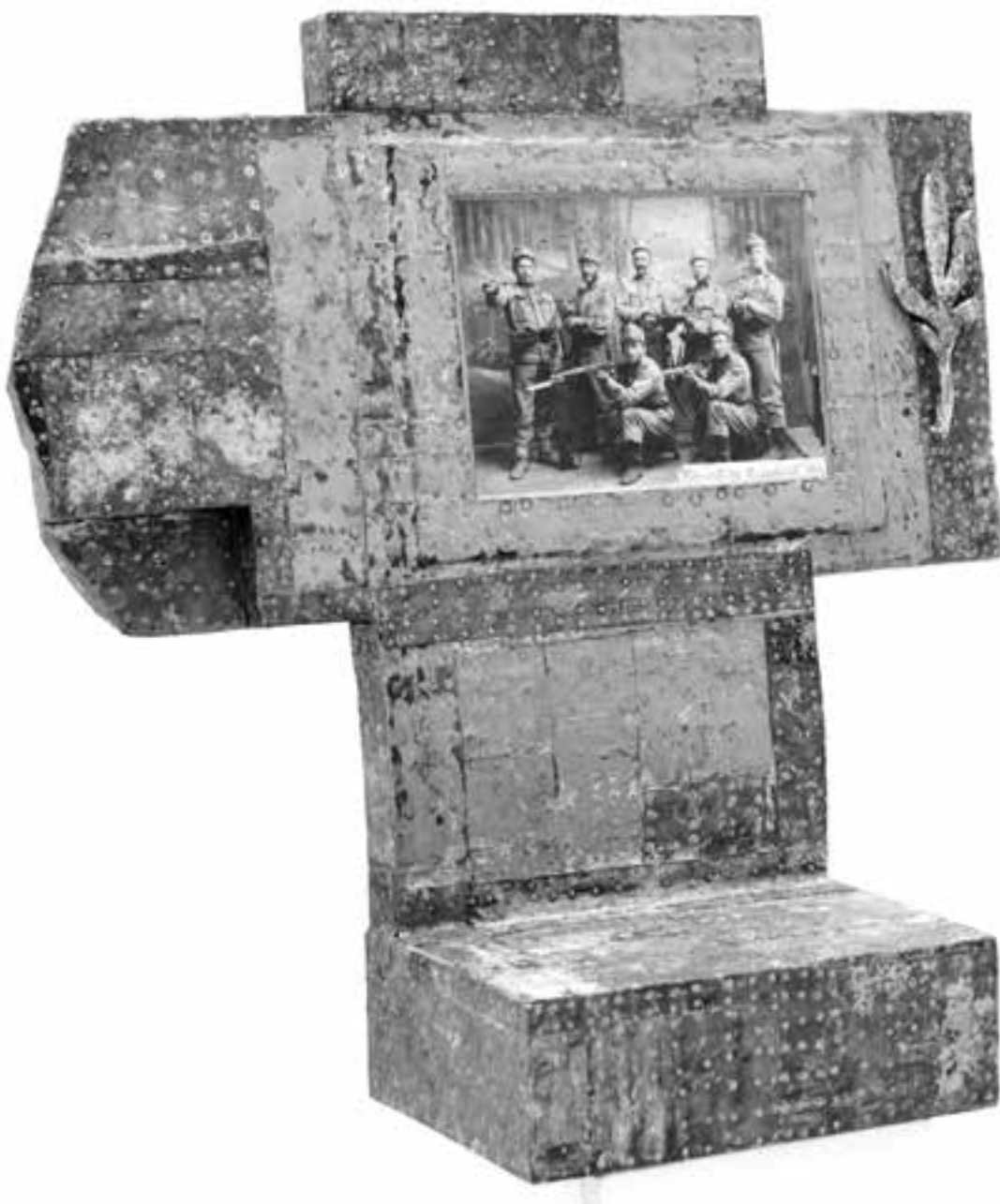
Dar Frege a rămas la a determina conceptele cu ajutorul „proprietăților (Eigenschaften)”. Hegel însă plasa determinarea conceptelor în „experiență (Erfahrung)” și în procesul istoric. „Din rațiuni pragmatic-semantice profunde, pentru el *unicul* drum ce ne duce la o înțelegere a conținutului unui concept determinat trece printr-o reconstrucție rațională a unei istorii expresiv-progresivă a procesului în care este determinat” (p.21). „Fenomenologia spiritului” este tocmai acest proces istoric. „Cartea *Fenomenologia spiritului* realizează o reconstrucție rațională a procesului de determinare a acestor conținuturi pe cât realizează o repetare a cursului dezvoltării istoriei efective a înțelegerilor de sine implicate ale metaconceptelor, a căror adecvare crește continuu, respectiv a căror disponibilitate la eroare se reduce mereu” (p.22). În cealaltă scriere majoră, *Știința logicii*, Hegel face tot o „reconstrucție rațională” a procesului de determinare a acelorași concepte, dar realizează altceva. Anume, rezumă cursul dezvoltării prin „conceperea conținutului și structurii metaconceptelor logice”, adică independent de factualitatea concretă, detaliată, a drumului și a progresului ce se înregistrează.

În ambele cărți, Hegel vrea să indice „metaconceptele (Metabegriffen)” cunoașterii noastre făcând deosebirea între concepte ale treptei de jos și concepte logico-filosofice. Aceasta pe fondul împrejurării că toate conțin „expresivitate” în raport cu „experiența”, dar realizează diferit sudura între factual și logico-filosofic. El ne învață cum putem înțelege „metaconceptele” luând în considerare conceptele treptei de jos a cunoașterii, care este mai legată de factualitatea vieții și a realității.

Hegel însuși a privit conceptele de diferite trepte de determinare și concepte logico-filosofice din același unghi de vedere, al unei „istorii ce-și amintește trecutul”. Robert B. Brandom numește procedeul acestei priviri a metaconceptelor hegeliene „descenderea semantică (semantischen Abstiegs)” - o coborâre spre conceptele cele mai direct legate de experiența oamenilor.

Nu este vorba acum doar de a repeta felul de a proceda hegelian. Este vorba însă de a scoate în relief, printr-o „lectură critică”, ce a realizat Hegel și de a aplica apoi ceea ce a realizat însăși „fenomenologiei spiritului” și filosofiei sale ca întreg. „Principala mea preocupare – scrie Robert B. Brandom – este să fac explicite teoriile centrale ale lui Hegel (ceea ce noi putem învăța despre aplicarea și conținutul conceptelor empiric-descriptive, empiric-practice obișnuite) și să ameliorăm cu aceasta forța expresivă a metaconceptelor ce organizează conștiința noastră de sine semantică și pragmatică” (p.24). În acest scop se aplică „principiul descenderii semantice”.

Această aplicare este mijlocită la Robert B. Brandom de captarea pe o rută nouă, diferită de cea a sociologismului, a „dimensiunii sociale a conceptelor”. Este vorba de cursul luat de filosofie de la interpretarea de către Kant a conceptelor ca părți ale judecăților și a judecăților ca unități minimale ale apercepției – adică ca unități minimale pentru care cel care folosește judecata își asumă „răspundere” și „îndatorare”. Acest curs trece prin conceperea de către Frege a ideilor ca unități minimale cu semnificație pragmatică – ideile preluând ceva din realitatea interacțiunilor dintre



Constantin Ținteanu

Memoria (2021), lemn, metal, hârtie

persoane. Cursul continuă cu Wittgenstein, care concepe propoziția ca mișcare în jocul de șah al „jocurilor de vorbire”. Cursul vine până la Robert B. Brandom însuși, care consideră conceptele ca „funcții ale judecăților”.

Adică „conceptele sunt înțelese în relație cu rolul lor la a determina ceea ce devine fapt pentru care cineva se face responsabil în judecăți și pentru care se îndatorează. „Prin concepte ești, mai cu seamă, responsabil să ai temeuri pentru propriile judecăți și acțiuni. Conceptele sunt reguli care determină ce poate fi un temei (Grund) pentru (sau contra) aplicării lor și pentru ce aplicarea poate fi un temei” (p.25). A aplica concepte înseamnă „discursivitate”, iar „ființele discursive”, care sunt oamenii, trăiesc într-un „spațiu al temeiurilor”. „Activitatea discursivă înseamnă aplicarea de concepte, așadar a prelua răspunderi doxastice și practice și a înainta pe linia unor îndatorări în măsura în care ea se leagă de reguli în forma conceptelor. În vreme ce tradiția filosofică modernă timpurie s-a concentrat asupra recursului nostru la concepte, Kant și-a orientat atenția asupra impactului lor asupra noastră, asupra «obligativității» normative a regulilor” (p.25). Acest aspect merită azi atenție cu prisosință.

De la Kant se poate, astfel, pleca, căci aici se conturează ceea ce avea să fie la Hegel o „pragmatică normativă”. „Atunci când se judecă, cel care o face se face responsabil să integreze îndatorarea nouă în îndatorări proprii anterioare, pentru ca în cursul acestora să aducă în relief o constelație de îndatorări doxastice care evidențiază acel fel de unitate rațională («sintetică») caracteristică pentru apercipție” (p.26). Hegel a înaintat până la a lega semantica de pragmatica relațiilor dintre oameni. El a angajat o „explicare socială a normativității” apelând la „recunoaștere” și o „explicare istorică a dimensiunii reprezentationale a conceptelor” apelând la „raționalitatea ce-și amintește (errinernde Rationalität)”. La Hegel avem tentativa fecundă de a capta cam tot ceea ce se află în substraturile creării și folosirii de concepte.

Prin „amintire (Erinnerung)”, pe care Robert B. Brandom o socotește una dintre marile idei ale lui Hegel, acesta are în vedere „o reconstrucție retroactivă, rațională a procesului largit al experienței care a dus la actuala constelație a îndatorărilor” (p.171). Concret, „amintirea” menține în cazul unui concept, să zicem, „electron” sau „animal”, nu numai „referința” sau „folosirea” actuală, ci istoria semnificației lui rămasă fecundă în condițiile date. Semnificația actuală este accesibilă doar unei abordări „holiste”, ce angajează „amintirea”. Se poate adăuga, pe un plan al generalității și mai ridicat, și că „raționalitatea ce privește în urmă se află în centrul acelei constelații de categorii meta-conceptuale pe care Hegel o numește «rațiune»” (p.580). Lectura *Fenomenologiei spiritului* pe care Robert B. Brandom o propune este pe această direcție.

De captarea „dimensiunii sociale a conceptelor” este legată preluarea „dimensiunii istorice a discursivității”. Precum Wittgenstein un secol mai târziu, Hegel gândește semnificația în cadrul „practicilor sociale”, mai exact al participării folositorului limbii la practici în care anumite semnificații devin normative. La Hegel însă normativitatea discursivă se instituie prin intermediul „recunoașterii (Anerkennung)”, în mediul confruntării de perspective ale participanților la comunicare. Aici „comunitățile sunt constelații de diade ale recunoașterii” (p.33). Hegel ajunge la „pragmatica” interacțiunilor, încât se poate vorbi

justificat mai curând de „pragmatismul lui Hegel”, decât de „idealism” în conotația oarecum clasică, devenită vetustă, dar aflată încă în circulație.

Kant ne-a spus că folosirea conceptelor ne leagă de reguli ce ne stabilesc răspunderi și îndatorări, Carnap a aplicat acestor reguli ale limbii naturale ceea ce a învățat din studiul limbajelor artificiale, Quine a arătat că demersul lui Carnap nu este realist, căci în limbile naturale nu regulile, ci „expresiile” primează. Hegel face un pas mai departe aducând, în discuția despre practicile noastre de comunicare ca oameni, „recunoașterea” între oameni și, cu aceasta „atitudinile (Einstellungen)” ce duc la „instituiri normative”. Într-o astfel de perspectivă Kripke a putut pune, în expunerea filosofiei lui Wittgenstein, întrebarea: cum se face că un șir de atitudini practice la aplicarea unei expresii conferă acestei expresii o anumită semnificație și face din ea o normă de evaluare? Robert B. Brandom ne spune că tocmai în *Fenomenologia spiritului* se aduce răspunsul, încât gândirea lui Hegel contează acum mai mult ca oricare alta ca o „contribuție la discursul filosofic contemporan” (p.35).

Hegel a adus „perspectiva recunoașterii” între persoane în captarea „dimensiunii sociale a conceptelor”. Socială este aici interacțiunea persoanelor, înainte de orice altceva. El aduce și „perspectiva amintirii (Erinnerung)” în identificarea „dimensiunii istorice a discursivității”. Prin „amintire” el vrea să dea seama de semnificarea lucrurilor conform „metacategoriilor rațiunii” (p.36) și ajunge să profileze o „raționalitate bazată pe amintire (errinernde Rationalität)”, care este una dintre marile sale „înnoiri” în filosofie. Semnificația conceptelor este astfel pusă într-un mod fără precedent, deloc direct și destul de complicat, în funcție de o „specifică formă a rațiunii”, care este alimentată de „perspectiva amintirii”. Rezultatul este, puțin spus, extraordinar: „meta-conceptul pragmatic al lui Hegel, al amintirii, întemeiază o explicare expresivă a dimensiunii reprezentationale a conținutului conceptual” (p.39). Cu alte cuvinte, dăm și putem da „explicații expresive”, adică explicații în fond cu bază factuală (altfel spus, explicații axate pe redarea de fapte de experiență), dar fiind conștienți că ele sunt încadrate de o „raționalitate a amintirii”, în funcție de care capătă semnificație deplină.

Cum îl abordează de fapt Robert B. Brandom pe Hegel din *Fenomenologia spiritului*, am putut sesiza până aici. Doar două explicitări adaug.

Prima este că autorul cărții *În spiritul încrederii* încearcă captarea a ceea ce Hegel a gândit prin procedeul „reconstrucției” – adică identificând structuri teoretice explicative în pasajele cheie ale *Fenomenologiei spiritului*. Robert B. Brandom realizează o monografiere cu minim de citate, dar riguroasă argumentativ, aplicând procedeul amintit.

A doua este că în magnifica scriere hegeliană Robert B. Brandom identifică „o explicare în termenii unei semantici holiste, la rândul ei parte a unei pragmatice – o explicare originală istorico-amintitoare a dimensiunii reprezentationale a conținutului conceptual (die originelle geschichtlich-errinernde Erklärung de representationalen Dimension von begrifflichem Inhalt)” (p.39). Aceasta este soluția de astăzi la neajunsurile deja constatate ale filosofiei analitice, de la Frege la Kripke, căci „explicarea expresiv amintitoare formează baza pentru o înțelegere a relațiilor intenționale dintre domeniul obiectiv și domeniul subiectiv, așadar între, pe de o parte, elemente conceptuale pline de conținut, care sunt delimitate

prin incompatibilități și urmări, care, în forma lor obiectivă, sunt specificate la rândul lor prin concepte aletic-modale, și, pe de altă parte, elemente conceptuale pline de conținut, care sunt delimitate prin incompatibilități și urmări, care, în forma lor subiectivă, sunt specificate prin concepte deontic-normative. Amintirea este, prin urmare, cheia pentru înțelegerea relației dintre semantica lui Hegel (teoria conținutului conceptual) și pragmatica normativă (explicarea atitudinilor practice, așadar a folosirii și aplicării de concepte. Pragmatismul său este astfel un idealism conceptual amintitor. Noua formă a conștiinței teoretice câștigată din amintirea fenomenologică a lui Hegel trebuie să facă posibilă o nouă formă a normativității practice” (p.40). Scurt: discuția lui Hegel despre semnificație și reconstrucția teoretică a concepției sale semantice induce, în filosofia proprie, dar și în filosofia de astăzi consecințe pe scara cea mai mare.

În esență, Robert B. Brandom descoperă la Hegel o nouă înțelegere a normativității, cu care s-a luptat continuu filosofia în succesiunea lui Kant. În formularea sa, este vorba de „o nouă formă a conștiinței teoretice”, chiar „o nouă formă a spiritului”, ce ne permite să proiectăm altă lumină asupra normativității – lumina constând în aceea că „atitudinile recunoașterii practice și practicile recunoașterii instituitoare de norme iau forma practicilor amintirii aprobatoare de norme și ale atitudinilor amintitoare. Dacă recunoașterea adoptă forma generoasă a amintirii, ea se numește iertare, adică acea atitudine ce instituie normativitatea ca încredere deplină conștientă” (p.40). Prin „iertare (Verzeihung)” se înțelege aici, în prelungirea *Fenomenologiei spiritului*, atitudinea de integrare în propria abordare a rezultatelor „amintirii”. „Încrederea (Vertrauen)” desemnează punerea în aplicare în propria viață a ceea ce ai obținut angajând „rațiunea amintitoare” și lăsându-te orientat de ea.

Avându-l în sprijin pe Hegel, Robert B. Brandom a conturat o perspectivă ce rupe cu strategia luptelor necurmuate din postmodernitate. El pledează în favoarea unei „amintiri (Erinnerung)” a modernității, mai exact a normativității acesteia, a acelei normativități ce poate stârni „încrederea”, căci este bazată pe o conștiință istorică elaborată, și poate alimenta „iertarea (Verzeihung)”. În concepția brandomiană, „a înțelege natura conținutului conceptual, prin care noi suntem legați normativ în activitatea noastră discursivă, înseamnă a fi formați și motivați să fim oameni mai buni: oamenii generoși, care se mișcă în spațiul normativ al spiritului în forma sa postmodernă a încrederii, în care ei trăiesc și își conduc ființarea. Semantica pragmatică social-istorică a lui Hegel ne arată îndatorarea mereu de confirmat de a lua parte la practicile de recunoaștere ideale amintitoare instituitoare de norme, ce sunt structurate prin încredere – îndatorare la generozitate practică, care s-a dovedit a fi deja mereu implicită în vorbire și acțiune” (p.58-59). Idealismul lui Hegel este în fond această convingere a dependenței realității de normativitatea relațiilor noastre ca oameni, împreună cu apelul la a folosi forța creatoare de realitate obiectivă a conștiinței de sine. (Din volumul A.Marga, *Filosofia lumii actuale*, în curs de publicare)

(Din volumul A.Marga,
Filosofia lumii actuale, în curs de publicare)

Antropogeneză nichitiană sau singurătatea călăului de cuvinte

Christian Crăciun

Anul 2023 ar trebui să fie, prin fascinația cifrelor rotunde, anul Nichita Stănescu. 90 de ani de la naștere, 40 de ani de la moarte. Cred că este nevoie de o reanaliză a operei și locului său în poezia română. Vă propun aici un fragment dintr-un studiu mai amplu, „Anatomia și fiziologia lui A”, despre imaginarul corporal în poezia nichitiană.

În constelația de imagini ale corporalității la Nichita Stănescu, un poem care comunică profund raportul dintre corp și cuvânt este *Căderea oamenilor pe pământ* din volumul *Alfa* din 1967. Încerc aici o hermeneutică a acestei antropogeneze poetice, prin intertextualizare cu un poem din altă vârstă a creației poetului: *Nod 8*, din *Noduri și semne*, 1982. În textul începător la ediția Condeescu din 1985, *Ordinea cuvintelor*, poetul oracula în stilu-i specific: „Umbra vieții mele sunt cuvintele mele. Eu sunt simultan cu propria mea secundă, cuvintele mele sunt simultane cu orice, oricând. Singura proprietate este aceea de a avea spirit. A avea materie e risipă. Durerea și sentimentul tragicului apar nu atunci când materia sfâșie materia, ci numai atunci când cuvântul sfâșie cuvântul lăsând în tenebre dăra necuvintelor”. Pornind de la această dihotomie are loc întâlnirea (și despărțirea) dintre corp și cuvânt. Titlul poemului abordat are două inadvertențe profund semnificative: a. nu este vorba, dacă urmărim cu atenție mișcările din poem, de o cădere, ci de o înălțare; tot poemul este construit, se va vedea mai departe, pe o mișcare verticală ascendentă, de la materie la idee și mai sus. b. nici pluralul nu este tocmai inocent, nu avem un poem „filozofic”, în ciuda prezenței unor vocabule abstracte (idee, spirit, noțiune), ci unul purces direct dintr-un Eu inflammat și singur. Deci nu „oamenii” ci „eu” cad, adică se înalță, pe pământ, adică la Cuvânt. Deci nu este o antropogeneză, ci o ego-geneză. Care este o ego-destrămare.

Structura poemului propune următoarele secvențe: a. Mișcarea trupurilor succesive și întâlnirea cu cuvântul. Se termină cu „eu însumi” din strofa a zecea. b. Versul notat aparte, izolat, de poet și care reprezintă nucleul poemului: „nu mă lăsați singur”. c. Trecerea de la corp la cuvinte, gura care în loc de dinți are statui și care-l digeră. Această a treia parte are ca nucleu tare exclamația „sunt mâncat”. Raportul dintre „nu mă lăsați singur” și „sunt mâncat” urmează a fi detaliat. Ca în toată poezia nichitiană, corpul este legat aici de cuvânt. Psihanaliza, în special cea lacaniană, a cercetat felul în care corpul este afectat de limbaj. Obsesia nichitiană a unui corp căutat de cuvinte, apoi dezmembrat, vine să poetizeze felul în care omul se naște ca identitate unică. Primul catren are funcția unui preambul: cuvântul detună dintru început, ca o vestire vetero-testamentară, „pe timpanul întins”. Este cuvântul care lovește auzul ca o tobă, cuvântul auzit! Cuvânt care fixează o „clipă” indecisă, a increatului,

„între ceea ce este/și ceea ce nu este”. Invoc aici o excepțională analiză a lui Agamben¹ asupra timpului eschatologic. Filozoful italian vorbea despre timpul eschatologic ca fiind „Timpul care mai rămâne între timp și sfârșitul lui”. Transpunând imaginea la celălalt pol, între secunda eternă dinaintea momentului zero al timpului și momentul zero există un „pre-timp”, „un timp care este după non-timp și înainte de începutul lui”. Vârtejul cosmic în care eul își caută părți ale corpului și părți ale cuvintelor este imaginea acestei „căderi în sus”. Prin evidentă analogie cu versul eminescian „iar timpul crește-n urma mea/mă-ntunece”, aici avem o perspectivă opusă: trupurile „însămintătoare” sunt cele care cresc înapoi. Trupurile – timp. Trupurile – martore ale trecerii, ale morții, ale creșterii întru moarte. Și apoi... „cuvintele mă ajung din urmă”. Defazarea aceasta, pentru că târziul cuvintelor nu poate atinge decât „umbrele absenței” cu „mâini de orb foarte subțiri și sunând sticlos” este pregătirea saltului ascendent. Avem aici un salt la un cu totul alt nivel poetic față de timpuriul „Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi/tâmpla de stele...” (*Cintec*, 1964). Este trecerea de la simpla imagine metaforică la viziune.

Sunt în structura poemului mai multe momente, mai multe trepte. Le schematizez pe orizontală, dar ele trebuie firește citite vertical, „smuls și tras în sus”. Fiecare treaptă o susține și o conține pe următoarea:

Rolul secund al limbajului în această Antropogeneză se explică prin versul cheie al poemului, care încheie această *ascensio*: o bruscă, patetică, retorică implorare, izbucnită la capătul acestui traseu decompozițional care se întoarce la capătul de pornire. Întrebarea suspendată „Dar cine va merge pe ele?” suspendă brusc mișcarea în necunoscut și pregătește strigătul: „Nu mă lăsați singur”. Scara are pe treapta ei cea mai de sus o cumplită singurătate. *Aș spune că singurătatea este supra-tema liricii nichitiene*. Ca și anatomia, indiciu semantic al identității, apare în mai toate poemele. La fel ca în străduința disperată și eșuată de transfer de sens și existență între „eu” și „pom” din *Necuvintele*, la capătul unui misterios proces, și aici eul se regăsește la sfârșit singur. Este puternică sugestia de vertij, dar nu unul al prăbușirii, ci unul al înălțării. Găsirea subiectului, penultima coloană din tabel, nu este un final, o victorie inițiativă sau sentimentală (precum în versul din volumul *O viziune a sentimentelor* citat mai sus), pentru că nu este un capăt, ci o revelație dinamică a

de-semantizării universale. Trupul se pulverizează odată cu sensul, sau invers. Iar lectura celei de-a doua linii a tabelului sugerează perfect senzația de dez-articulare datorată incompatibilității dintre limbaj și corp. Ființa nu mai are coerență, sentimentul amețitor al destructurării care va marca atât de pregnant, din ce în ce mai mult, volumele viitoare ale poetului este de acum vădit.

Partea a doua începe cu acest vers misterios. „Înhămat sunt/la un car abstract”. Ce poate însemna acest car? Destinul? Existența pe care o târâm după noi? Contradicția dintre verbul concret, cu mari sugestii pedepsitoare, „înhămat”, și determinantul „abstract” este sugestivă pentru raportul alchimic dintre literă și corp, care subînținde, cum am văzut, întreaga operă a poetului lui *Alef la puterea Alef*. „Aleph! Iată punctul din care/se vede sensul întregului, ca și cum/sensul ar fi însuși întregul” (a se vedea mai departe analiza la *Nod 8*). Fluiditatea, însă, abolește aici sensul. Pedepsa sugerată de participiul „înhămat”, așezat puternic la începutul frazei, se pierde în evanescenta destrămării prin smulgerea spre înalt. A scrie despre textul lui Nichita presupune, mai mult decât la alți poeți, o anumită *acomodare* cu un limbaj care are alte reguli decât limbajul poetic propriu-zis. Cuvintele care vin din urmă pot fi ca un fel de vânt care spulberă ființa. „Cresc” este la persoana I, nu a III-a, „eu” este cel care crește prin trupurile succesive pe care le leapădă, precum o năpârlire. Și care se transformă în cuvintele care vin „din urmă” în sens temporal, nu spațial. Procesul de „abstractizare” a trupului, de transformare a lui în cuvânt este miracolul la care poezia lui se întoarce neîncetat. Este din ce în ce mai puțin trup în acest proces, și din ce în ce mai mult „măști răzând și plângând ale cuvintelor”. Ce se ascunde în spatele acestor măști? Trimiterea la răsul-plânsu este evidentă. „Gura cu statui” corespunde „pleoapei cu dinți, cu lacrima mânăjită” din poemul amintit mai sus. Duce la ideea de consumare violentă, de ingurgitare de către monstrul final. Imaginarul este perfect coerent. Masca semnifică aici o împiedicare de acces să zic așa la cuvântul nud. Să fie necuvântul ceea ce se ascunde în spatele acestei măști?

Abia acum apare pentru prima oară în text ideea de cădere, dar în ce mod neașteptat: „Cad în noțiunea de genunchi”. Este în logica poeziei: de vreme ce corpul nu mai exista, se „topise” în abstractul literei, căderea nu se putea petrece decât în *noțiunea* de genunchi, nu în anatomicul component al rugăciunii. Și este extraordinară, poetic și metafizic vorbind, această rugăciune la care participă noțiunea de genunchi. Pentru că acum ne situăm în climaxul poemului: nu sunt multe imaginile singurătății mai puternice în lirica noastră. După îndepărtarea rapidă de oameni, sugerată în prima parte a poemului, această însingurare capătă dimensiuni de coșmar. O zeităte, un Moloh de piatră din pustiu îl înghite. Parcă auzi scrâșnetul măselelor – statui care-l devoră. Ca între pietre de moară. Este o imagine de gradul doi aici, nu „evaporarea” evanescentă în amintire a trupurilor-timp, din prima parte, este dispariția

Trup →	Ochi →	Creier →	Ideile →	Eu însumi →	Mai sus, tot un eu însumi
brațe, plămâni, picioare	totul e vedere, viziune	merge pe ochi ca trupul pe picioare	merge pe creier ca trupul pe picioare	ținta ascensiunii →	Care merge pe idei dar cine va merge pe ele?

eului, ci „căderea” în abisul singurătății. Aș putea spune că antropogeneza de care aminteam în titlu este, de fapt, o apocalipsă, în care monstrul singurătății digere până la ultima fibră ființa. „Simt” spune ghilotinat poetul. Este momentul viziunii. Apogeul. Recapitularea existenței: „Se arată în truchipările și apariția/ sferei. Nașterea, apogeul și moartea.//ca și cum eu aș fi fost ele”. Sciziunea este marcată: „eu” nu mai coincide cu trupul, cu viața, e o imitație un „ca și cum”, dar nu mai este nici nașterea, creșterea, moartea. Este doar închipuirea sferei, semn al Totului, al absolutului devorator. Pentru ca în poemul următor (succesiunile acestea nu sunt întâmplătoare, e un fel de contrapunct al unor idei, imagini, sintagme, repetiția e purtătoare de semnificație): *Autoportret în a patra dimensiune*, să precizeze: „Fără sferă și fără romb, în ruine/fumegător îmi e chipul”. Și astfel facem trecerea la imaginea focului, a arderii, a consumării, a digerației. „Trupuri în flăcări” prevestesc această fumigație. „palid și trist, fumegând” (*Semn 5*) poetul a traversat această dimensiune „a patra”, poetică. Digerarea este simbolic marca transfigurării. Stomacul este un athanor, sediul focului interior, un loc de prefacere, un cuptor de ardere, de împlinire a Marii Opere. „A mânca înseamnă a integra. Din punct de vedere ontologic, înseamnă a integra totalitatea energiilor divine care, sub forma

simbolului ierbii și al fructului – premise ale pâinii și vinului -, sunt hrana lui Adam în Cartea Facerii (I.29)”. Foamea este dinamica existenței. „Foamea și-a făcut patul/în existența mea./Nu mă lăsați singur”. Foamea de ce? Foamea e golul, lipsa, yin care îl așteaptă pe yang. Vasul însă e spart, bolnav „de ferestre sparte”, „de zid dărâmat” (*Elegia X*) poetul nu mai are acces la dualitate, și prin aceasta singurătatea lui este absolută.

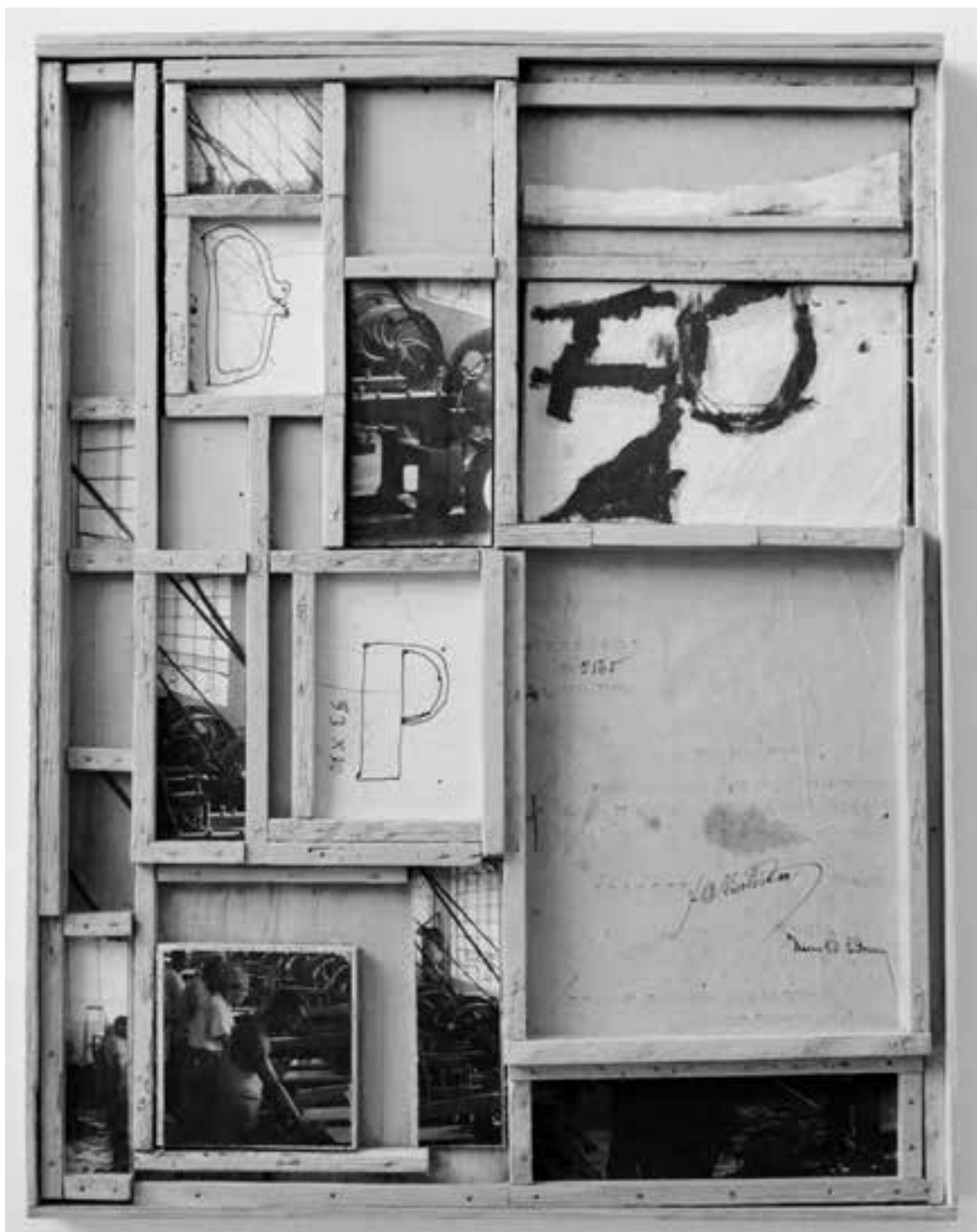
Nod 8 este, la fel, o compoziție despre teroarea singurătății. Începe enunțiativ și superlativ: „Mai singur sunt ca niciodată singur”. Aici trimiterea („n-am ramură cu umbră și n-am rădăcini”) la poemul *Necuvintele* este obligatorie. Sentențiozitatea tragică este și aici acută. Imaginea suprarealistă a singurătății atinge nivelul șocului existențial: butucul călăului pe care sunt tăiate gâturile păsărilor călătoare nu este o *explicare*, ci o teribilă imagine vizionară. „Sânge nezburat”, poetului nu-i rămâne decât strigătul, această reducere la primar a limbajului. Strigătul: „nu mă lăsați singur”, singurătate a corpului, adică a muririi sale. În încercarea disperată de a se salva, ca un înecat, poetul caută ajungerea la sens. *Nod 8* este un poem despre sens. Despre minunea înțelegerii. A tăia gâtul elocinței este pentru poet un stadiu ultim, în care poezia sa se desparte de logica discursivă a limbajului liniar, al cuvintelor, pentru a accede într-o lume a

sensorilor „pure”, necuvintele. Păsările cuvinte călătoare însângerează, jertfite, trupul butuc într-un ritual expiator de căutare a sensului. Trup – cuvânt – sens este triumphiul pe care se ridică harta poeticii nichitiene. „ah, păsărilor din văzduh! Atâta vreme cât/nu am să vă-nțeleg pe voi/vă voi iubi”. Urmează fraza inversă: când am să vă înțeleg, n-am să vă mai pot iubi. Nichita construiește adesea asemenea „silogisme” poetice, chiasmuri care blochează mișcarea lirică în punctul de intersecție al celor două enunțuri. Astfel reușește să suspende pentru o clipă („între a fi și a nu fi”, ca mai sus) mișcarea. Aici între a iubi și a înțelege. Este de observat firește aproape didactica suprapunere dintre cunoaștere și iubire cu situația din poezia blagiană din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii...* „căci eu iubesc și flori...”. Poetul nu poate avea simultaneitatea cunoașterii și a iubirii. Trebuie să opteze. Asta îi hotărăște însingurarea. Ca și strigătul de care vorbeam mai sus, și aici, lingvistic textul se închide și se recapitulează sever într-o exclamație: „Ah, păsări moarte”. Dacă acceptăm echivalența stabilită între păsări și cuvinte, impulsul limbajului apare ca o evidență însângerată. Și, la fel ca în *Căderea...*, secvența se încheie prin reducția la țipăt: „Și voi striga/ cât strigă un butuc/în care s-a înfipt poporul...”

Imediat după *Nod 8 urmează*, în logica obscură în care sunt numerotate nodurile și semnele și despre care s-au scris interpretări diverse, *Nod 10*. Care este tot un dialog construit exclamativ, exortativ, despre singurătatea muririi în trup. „lasă-mă te rog să vin să mor la tine acasă” imploră vocea. Este, poate, unul dintre cele mai frumoase versuri din poezia română. Este un vers care marchează, după părerea mea, cel mai îndepărtat punct la care poate ajunge înstrăinarea. Un punct în care nici măcar moartea nu îți mai aparține. Este atât de *intimă* totuși (moartea este intimul însuși), încât interzice martorii. Orice altă prezență trebuie alungată. De ce „la tine acasă”? Poate pur și simplu pentru că „eu” nu mai are acasă. De ea s-a desprins înainte de toate. Este exact dialectica poetică numită de Nichita în textul teoretic citat la început: cuvântul sfășie cuvântul, lăsând în urmă, în tenebre, dăra (cuvânt cheie n.m.) necuvintelor. Trebuie să ne situăm în siajul acestei dăre pentru a avea portanța poeziei din urmă a lui Nichita. Asta ne aruncă în tenebre, spune poetul, textele sale au o violență a imaginii care nu ține de o lipsă de articulare mentală, ci de un alt nivel al poeziei reflexive. Poemul nichitian nu reproduce destrămarea ființei la nivel de enunț, ci la nivelul structurii însăși a imaginii poetice. De aceea semiotica lui trebuie căutată la alte nivele, unde, brusc, capătă coerență. Între înțelegere și iubire stă ridicată securea călăului. Sunt atâtea „tăieturi” ciudate în poemele necuvintate! De multe ori, ca într-un film, tocmai montajul imaginilor, de o noutate frapantă, furnizează sensul și, implicit, valoarea. Prim planul pe imaginea butucului însângerat sau a gurii cu statui transmite, holomeric, întreg sensul poemului. Și sunt, într-o lectură adecvată, autoportrete în mișcare.

Note

- 1 Giorgio Agamben, *Timpul care rămâne, Un comentariu al „Epistolei către Romani”*, ed. Tact, 2009;
- 2 Annick de Souzaenelle, *Simbolismul corpului uman*, ed. II, Herald, 2019, p. 246; (unde paragraful despre stomac face parte din capitolul limpede numit *Forja*). Simbolistica Tradiției este plină de sugestii pentru astfel de texte obscurizate de o folosire necomună a limbajului, cum este poezia lui NS.



Constantin Ținteanu

Nichita (2020), asamblaj: lemn, hârtie

Realismul magic latinoamerican și universal: perspective literare și filosofice (VII)

Iulian Cătălui

Multiple planuri hibride ale realității și realului

Înșiruirile intrigii realismului magic angajează, ocupă, folosesc în mod caracteristic multiple planuri hibride ale realității și realului care au loc în „arene nearmonioase ale unor astfel de locuri opuse, contrare, cum ar fi mediul urban și rural, și Occidentul și indigenii, băștinașii”¹. Un exemplu concludent, în acest sens, este semnificativa și seducătoarea povestire a lui Julio Cortázar, *Noaptea, cu fața spre cer*, despre un accident obișnuit de motocicletă care-l catapultează pe protagonist într-o viață anterioară, după ce se lasă în voia somnului și se visează noaptea, cu fața spre cer sau spre văzduhul plin de stele², fugărit și capturat de aztecii ieșiți la vânătoarea de oameni în care există o experiență individuală și două situații realiste ce au loc simultan în același loc, dar în timpul a două perioade diferite, în două secole deosebite, separate.³ Starea lui de vis leagă aceste două realități; această bucată sau mică secundă de magie face ca aceste multiple planuri ale realității să fie posibile.⁴ Per total, acestea instituie „o realitate mai profundă și adevărată decât tehnicile convenționale realiste ilustrate”⁵. După Roger Caillois, povestirea cortazariană menționată s-ar încadra în categoria intitulată „intervertirea domeniilor visului și realității”, *Noaptea, cu fața spre cer* demonstrând profunzimea și importanța acestei teme, ce-i drept, rară, greu de tratat, dar care capătă o „extraordinară putere din răsturnarea totală pe care încearcă să o facă admisă”⁶. Acest tip de povestire reprezintă inversul celor în care lectorul este calm la sfârșit, realizând că nu era vorba decât de un „coșmar”, însă, aici avem de-a face, din contra, de un „coșmar care-și dezvăluie dintr-o dată realitatea; de unde oroarea”⁷.

Metaficțiune și textualizare

Metaficțiunea este asociată în principal cu literatura modernă și postmodernă, dar poate fi găsită încă din secolul al IX-lea în celebra carte *1001 de nopți*, în secolul al XIV-lea, în *Povestiri din Canterbury* de Geoffrey Chaucer și, de asemenea, în capodopera lui Cervantes, *Don Quijote*, care este considerată, printre altele, un „roman meta-ficțional” sau în bizarul dar inovatorul roman al lui Laurence Sterne, *Tristram Shandy*. Metaficțiunea a luat avânt în anii 1960, în Statele Unite, odată cu impunerea romanului postmodern american, un roman parodic, polemic și protestatar, ce recurgea abil și rafinat la „cele mai neprevăzute jocuri ale imaginației și fanteziei, la cele mai variate mijloace ale comicalului și la cele mai îndrăznețe invenții în domeniul formei romanești și al limbajului”⁸,

prin cărți și autori precum: *Rătăcit în Casa oglinzilor* de John Barth, autor cunoscut mai ales pentru latura postmodernă și metaficțivă a scrierilor sale, *Strigarea lotului 49* și *Curcubeul gravitației* (poate „capodopera absolută” a postmodernismului american) de Thomas Pynchon, *Babysitter/ Dădaca* și *Magic Poker/ Pokerul magic* de Robert Coover, *Abatorul 5* de Kurt Vonnegut jr. și *Willie Master's Lonesome Wife/ Soția singuratică a lui Willie Masters* de William H. Gass. Evoluțiile romanului postmodern american, și nu numai, din anii 1960 au reprezentat parțial reflectarea unei mișcări internaționale spre experimentalism în roman, crede criticul britanic Malcolm Bradbury, manifestată în impactul asupra scriitorilor americani a *Noului roman francez*, al lui Nabokov, Borges și Samuel Beckett și al *Realismului magic latinoamerican* (s.m.)⁹. Începând cu anii 1980, literatura contemporană Latino din SUA cuprinde o abundență de opere, creații „auto-reflexive, metaficționale” interesante, incluzând romane și povestiri de: Junot Díaz (*Scurta și minunata viață a lui Oscar Wao*)¹⁰, Giannina Braschi (*Empire of Dreams, Yo-Yo Boing!*)¹¹, Sandra Cisneros (*Caramelo*)¹², Salvador Plascencia (*The People of Paper*)¹³, Carmen Maria Machado (*Her Body*)¹⁴, Rita Indiana (*Tentacle*)¹⁵ și Valeria Luiselli (*Lost Children Archive*)¹⁶. În literatura realist-magică, metaficțiunea și textualizarea se centrează pe rolul cititorului în literatură, cu ale ei realități multiple și referința specifică la lumea cititorului, explorând impactul ficțiunii asupra realității, realitatea asupra ficțiunii și rolul cititorului printre ele; ca atare, este potrivită pentru a atrage atenția criticii sociale sau politice¹⁷. În plus, este instrumentul primordial în tehnica (executarea) unui fenomen înrudit și realist-magic major: *textualizarea*, acest termen definind, cuprinzând două condiții – prima, când un cititor fictiv introduce povestea înăuntrul poveștii în timp ce o citește, făcându-ne conștienți de sine și de statutul nostru ca/ de cititor – și a doua, când lumea textuală intră în lumea cititorilor (lumea noastră)¹⁸. Bunul simț ar anula acest proces dar „magicul” este convenția flexibilă care o permite¹⁹.

Conștientizarea crescândă a misterului

Ceva cu care criticii au fost de acord este această temă majoră; literatura realist-magică tinde să fie citită, interpretată sau înțeleasă la un nivel intensificat, crescut²⁰. Luând ca exemplu obsedantul și mult-amintitul *Un veac de singurătate* de García Márquez, cititorul trebuie să renunțe la legăturile, conexiunile cu „expozițiunea convențională preexistentă”, progresul intrigii, structura lineară sau liniară a timpului, motivația științifică etc., ca



Constantin Ținteanu *Efemera* (2021)
colaj: lemn, metal, hârtie, 37 x 27 x 2 cm

să depună eforturi pentru o „stare de conștientizare crescândă a conectivității vieții ori a înțelesurilor ascunse”²¹. Luis Leal articulează acest sentiment „pentru a profita de misterul care respiră în spatele lucrurilor”²² și susține această afirmație prin a spune că un scriitor trebuie să ascundă, să obnubileze sensurile și înțelesurile sale până la punctul de „*estado limite*” (tradus prin „stare-limită” sau „limita extremă”) în scopul de a realiza, atinge toate nivelurile realității, cel mai important fiind acela al misterului²³.

Critică politică și discursul de putere

Realismul magic conține o „critică implicită a societății, mai ales a elitei”²⁴, în special al celei politice. În extile privește America Latină, stilul dezbate, rezultă sau se rupe din/ de discursul neargumentabil al „centrelor privilegiate ale literaturii”²⁵. Acesta este un mod care vorbește în principal despre și pentru „ex-centrici”: marginalizați, periferici din punct de vedere extileic, social și economic; prin urmare, „lumea alternativă” a realismului magic operează pentru a corecta realitatea unor extile de vedere stabilite, instituite (precum realismul, naturalismul, modernismul)²⁶. Conform acestei logici interesante, extile realist-magice sunt subversive, revoluționare împotriva forțelor sociale dominante, iar în mod alternativ, „socialul dominant” sau hegemonic poate pune în aplicare realismul magic pentru a se disocia el însuși de „discursul său de putere”²⁷. Theo D’haen numește această schimbare în perspectivă *decentering/ „descentrare”*²⁸.

Concluzii

Literatura latinoamericană, îndeosebi cea hispano-americană aparținând realismului magic s-a bucurat, la un moment dat și în toată lumea de o fascinație și o apreciere aproape unanime, atât în rândul criticilor literari cât și al marelui public, acesta din urmă rămânând de multe ori extaziat în fața operelor și capodoperelor semnate de Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan

Rulfo, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Arturo Uslar Pietri și alții. Romanele și prozele acestor scriitori magici debordau de imaginație și fantezie mirobolantă, realism magic și fantastic neobișnuit, imagini surrealiste nemaivăzute, stil luxuriant baroc, magia verbului și a scriiturii, intersectarea planurilor narative, splendide și inteligente jocuri de cuvinte, profunzime, metafore bizare și neașteptate, pe scurt, miracolul realismului magic latinoamerican. Deși majoritatea statelor latinoamericane erau sărace, chiar paupere, conduse de dictatori inumani și sângeroși, subdezvoltate și înglodate în datorii de necuprins și de neplătit, în anii 1960 ai „veacului de singurătate” XX a avut loc un *boom* literar cum nu prea se văzuse nici la Paris, nici la New York și nici măcar la Madrid, Milano, Roma, Madrid, Barcelona, Londra, Bonn, ca să nu mai vorbim de țările est-europene și de celelalte țări și continente. În perioada menționată au apărut simultan sau pe rând opere literare de excepție, capodopere scrise de columbianul Gabriel García Márquez – *Un veac de singurătate* (1967), de argentinienii Jorge Luis Borges – *Făuritorul* (1960), Julio Cortázar – *Șotron* (1963) și Ernesto Sábato – *Despre eroi și morminte* (1961), de peruvianul Mario Vargas Llosa – *Casa Verde* (1966) și *Conversație la Catedrala* (1969), de mexicanul Carlos Fuentes – *Moartea lui Artemio Cruz* (1962) și *Schimb de piele* (1967), de uruguayeanul Juan Carlos Onetti – *Șantierul-fantomă* (1961), de Alejo Carpentier – *Secolul luminilor* (1962), José Lezama Lima – *Paradiso* (1966), José Donoso ș.a. Astfel, în anul realist-magic 1967 se ivea unul dintre cele mai frumoase romane ale tuturor timpurilor și cel mai bun roman de limbă spaniolă după *Don Quijote* al lui Cervantes, miracolul literar numit *Un veac de singurătate* de García Márquez, o capodoperă de realism magic și de fantezie debordantă, care a schimbat lumea literară. Această operă singulară ne introducea încă de la prima pagină și de la primele fraze în fascinantul ținut sau tărâm Macondo, asemănător până la un punct cu Yoknapatawpha nord-americanului William Faulkner, dar mult mai atrăgător, straniu și captivant decât al acestuia, unde ploua timp de 4 ani, 11 luni și 2 zile, bunicile levitau de zor, frumoasa Remedios zbură către ceruri sau spre Paradis, țigani vânjoși cu labe de vrăbioi făceau în public demonstrații grandioase cu doi drugi de fier magici și cu lupe de mărimea unei tobe, colonei care reușeau să scape din 14 atentate, 3 ambuscade și fin fața unui pluton de execuție, flamanzi care mâncau 82 de ouă de iguană o dată, iar țărani comunicau tot timpul cu spiritele. Aceste imagini uluitoare și nemuritoare au influențat nu numai două generații de scriitori din America Latină și din restul lumii, ci și modul în care mapamondul își imaginează țările sud-americane, ce apăreau, incredibil, drept ținuturi de basm! Ceea ce este foarte interesant și fascinant ar fi faptul că realismul magic, în plan literar, fusese inventat în Italia, o țară ce-i drept neolatină, barocă și magică, în 1922 (anul nemagic al venirii la putere al dictatorului Benito Mussolini!) de către scriitorul Massimo Bontempelli, care a impus oficial noua poetică sau estetică în 1926, în plină dictatură fascistă, în revista *900* sau *Novecento*, cu scopul de „a captura fantasticul, misterioasa natură a realității”, probabil ca o contrapondere la realitatea dură de atunci ca idee de escapism literar și artistic din realitatea cruntă totalitară mussoliniană. Însă, cel care a utilizat pentru prima oară termenul de realism magic a fost criticul de artă german Franz Roh în 1925, în timpul democrației dar firavei Republici de la

Weimar, în legătură însă cu un stil pictural mai cunoscut sub denumirea de *Neue Sachlichkeit/ Noua Obiectivitate*. Realismul magic literar precede totuși din America Latină, scriitorii de aici călătorind adesea între țările lor natale și centre culturale din Europa, cum ar fi Paris sau Berlin și fiind influențați de mișcarea artistică a timpului, de asemenea, venezueleanul Arturo Uslar Pietri a fost strâns legat îndeaproape de forma sau tipul de realism magic a germanului Roh și l-a cunoscut pe Bontempelli la Paris. Nefiind un curent literar sau o mișcare de avangardă, cu un program estetic bine definit și cu un manifest literar, precum futurismul, dadaismul ori surrealismul, Realismul magic s-a suprapus peste *Boom-ul literar latinoamerican*, care a reprezentat o înflorire a literaturii, poeziei și criticii literare din America Latină din perioada anilor 1960 și 1970, când scriitorii din această zonă, regiune, au explorat idei noi și au devenit autori de renume internațional, global într-un mod, de o manieră care nu a mai existat în trecut, aceștia fiind în marea lor majoritate și exponenți și reprezentanți ai realismului magic: Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa și alții. Ei au explodat literar, ajungând la o faimă mondială mai mare față de alți autori sud-americani dintr-o generație mai veche ca Jorge Luis Borges și Alejo Carpentier, consolidându-și statutul, iar un Miguel Ángel Asturias a devenit primul romancier latinoamerican care a câștigat Premiul Nobel pentru Literatură în 1967. Niciun fenomen cultural și literar nu a reușit să stârnească mai mult tumult pentru a atrage atenția lumii asupra Americii Latine, decât aparenta explozie a creativității în romanul hispano-american, susține criticul Gerald Martin, care consideră că nu este o exagerare să afirmăm că America de Sud era cunoscută în anii 1960 pentru două lucruri, mai presus de toate celelalte, în primul rând prin Revoluția cubaneză castristă din 1959 și impactul ei atât asupra Americii Latine cât și asupra Lumii a Treia în general. În opinia lui Mario Vargas Llosa, numeroși europeni, nord-americani și asiatici observau cum prinde viață pe „continentul cazarmilor și comandanților”, (...) „un nou romantism revoluționar” și, în același timp, descopereau stupefiați și o literatură sud-americană bogată, curajoasă și inventivă, care, „dincolo de faptul că deborda de imaginație și de inteligență artistică, experimenta noi modalități de a spune povești și dorea să împrăspăteze limbajul narativ



Constantin Ținteanu
lemn, vopsea, metal, 27 x 25 x 3 cm

Vanitas (2016)

tradițional”. Literatura *boom*-ului a rupt barierele între fantastic și lumesc, transformând această mixtură într-o *nouă realitate*; dintre autorii acestei „mișcări”, Gabriel García Márquez este cel mai strâns asociat cu folosirea realismului magic; într-adevăr, el a fost creditat cu aducerea “în vogă” a acestuia după publicarea romanului său-basorelief *Un veac de singurătate* în 1967. De atunci, realismul magic a devenit un fenomen global, s-a universalizat, influențând numeroși scriitori din întreaga lume.

Începând cu anii 1980 a devenit, însă, comună ideea să vorbești despre scriitorii *Post-Boom*, numeroși dintre aceștia fiind născuți în timpul anilor 1940, 1950 și 1960, de exemplu, Roberto Bolaño, scriitorul *Post-Boom* hispano-american care a avut cea mai mare influență asupra literaturii universale. Totuși, după perioada de excepție, uluitor-magică a literaturii anilor 1960-1970, a *Boom*-ului literar latinoamerican, reprezentanții *Post-Boom*-ului au încercat, pe de o parte, să continue tradiția strălucită a unor autori ca Asturias, Borges, Cortázar, Márquez, Sábato ori Vargas Llosa și să aducă ceva nou, pe de altă parte, să conecteze creațiile lor la mișcarea internațional-universală spre o literatură *realistă*, social-politică.

Mai târziu, pe la jumătatea anilor 1990, realismul magic a născut și o contrareacție, prin apariția mișcării *McOndo*, o nouă orientare literară latinoamericană, denumirea combinând numele companiei americane de „fast food” *McDonald’s* cu ținutul magic al scriitorului Gabriel García Márquez, *Macondo*, adică realul cu fictivul și magicul, ingenioasă invenție aparținând fondatorului mișcării, chilianul Alberto Fuguet. Mișcarea sau direcția literară *McOndo* s-a ivit în 1996, când Alberto Fuguet și Sergio Gómez au publicat în Spania *McOndo*, o antologie de povestiri de literatură contemporană latinoamericană conținând proze realiste, într-un stil literar non-baroc, non-luxuriant, simplu, concis, despre viața cotidiană dură, sex, droguri, poluare și muzică pop-rock, la antipodul celor scrise de Borges sau Márquez, numeroși latinoamericani locuind din anii 1990 încoace într-un mediu urban supraaglomerat, mizerabil, imoral și nu într-un continent al realismului magic. *McOndo* s-ar fi născut din schimbările de-a dreptul tectonice care au redesenat și rearanjat mapamondul și lumea latinoamericană la sfârșitul secolului XX și începutul celui de-al XXI-lea, analiștii și politicienii numind această forță „globalizare”, în timp ce Fuguet a preferat o altă expresie, mai apropiată de *realitate* și anume „bastardizare”, *McOndo* vorbind despre sfârșitul granițelor și „amestecul a orice și al oricui, al tuturor”. Unul dintre autorii *McOndo*, Edmundo Paz Soldán sublinia și aproape concluziona că această orientare literară „a întors ușa *realismului magic*” și că lumile descrise în povestirile din antologia menționată „sunt mai apropiate *realității* și experienței Americii Latine, decât este lumea lui Gabriel García Márquez”. Cu toată popularitatea și spiritul ei novator, mișcarea *McOndo* nu va atinge, credem, niciodată frumusețea, straniețea, anvergura, farmecul și faima universală a realismului magic latinoamerican, scriitorul american William Kennedy subliniind că „opera lui Márquez nu e nostimă și frumoasă, ci este originală și întotdeauna va exista cu sau fără generația *McOndo*”. Și va exista, pentru că face parte din rândul operelor perene, nemuritoare.

În concluzie, realismul magic a propus un demers literar original și fascinant, în care realul se îmbină în mod fericit cu magicul și miraculosul,

realitatea cotidiană și mundană cu visul, reveria și utopia, istoria cu imaginația dezlănțuită și exuberantă, într-o nemaipomenită intersectare a fanteziei creatoare și istoria tumultuoasă a unui continent a unei lumi, care exprimă profund temele și perspectivele literare și filosofice de ieri, de azi și dintotdeauna, viața, moartea, dragostea, libertatea, și fericirea omului.

Note

- 1 Lee A. Daniel, *Realismo Magico: True Realism with a Pinch of Magic*, in *The South Central Bulletin*, 42.4 (1982), pp. 129-130, Web.
- 2 Julio Cortázar, *Noaptea, cu fața spre cer*, în vol. *Manuscris găsit într-un buzunar și alte povestiri*, Iași, Editura Polirom, p. 178.
- 3 Lee A. Daniel, *op. cit.*, pp. 129-130.
- 4 *Ibidem*, pp. 129-130.
- 5 Cf. *Post Colonial Studies at Emory, 1998*, Retrieved June 18, 2009 și Lee A. Daniel, "Realismo Magico: True Realism with a Pinch of Magic", in *The South Central Bulletin*, Vol. 42, Nr. 4 (1982), pp. 129-130, Web.
- 6 Roger Caillois, *Eseuri despre imaginație*, București, Editura Univers, 1975, p. 162.
- 7 Roger Caillois, *op. cit.*, p. 162.
- 8 Raymond M. Olderman, *Beyond the Waste Land: The American Novel in the Nineteen-Sixties*, New Haven and London, Yale University Press, 1972, online.
- 9 Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Oxford/ New York, Oxford University Press, 1984, p. 160.
- 10 Christopher González, *Reading Junot Diaz*, University of Pittsburgh Press, 2015, online.
- 11 Frederick Luis Aldama, *Poets, Philosophers, Lovers: On the Writings of Giannina Braschi*, Pittsburgh, U Pittsburgh, 2020, online.
- 12 Christopher González, *Permissible narratives: the promise of Latino/a literature*, Columbus, The Ohio State University Press, 2017, online.
- 13 Frederick Luis Aldama, *All Shades of Brown: Latinx Literature Today*, in *American Book Review*, Vol. 41, No 2, January/ February 2020, p. 3.
- 14 Sabrina Vourvoulias, *The metafictional, luminal, lyrical ways of writer Carmen Maria Machado*, in *AL DÍA News*, December 03, 2015, online.
- 15 Ellen Jones, *Little Book with Big Ambitions: Rita Indiana's Tentacle*, in *Los Angeles Review of Books*, December 13, 2018, online.
- 16 Frederick Luis Aldama (2020), *op. cit.*, p. 3.
- 17 Jon Thiem, *The Textualization of the Reader in Magical Realist Fiction*, in *MR: Theory, History, Community*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 1995, pp. 235-244.
- 18 Jon Thiem, *op. cit.*, pp. 235-244.
- 19 *Ibidem*, pp. 235-244.
- 20 Luis Leal, *Magical Realism in Spanish American Literature*, in *MR: Theory, History, Community*, 1995, pp. 119-124.
- 21 Luis Leal, *op. cit.*, pp. 119-124.
- 22 *Ibidem*, pp. 119-124.
- 23 Alejo Carpentier, *On the Marvelous Real in America*, the Introduction to his novel, *The Kingdom of this World*, online.
- 24 Cf. *Twentieth-Century Spanish American Literature*, University of Texas Press, 194, retrieved June 18, 2009.
- 25 Theo D'haen, *Magical realism and postmodernism: decentering privileged centers*, in *MR: Theory, History, Community*, 1995, p. 195.
- 26 Theo D'haen, *op. cit.*, p. 195.
- 27 *Ibidem*, p. 195.
- 28 *Ibidem*.

Influente literare în poezia lui Eminescu (IV)

Virgil Diaconu

D. Popovici, despre influențele neoclasiche, decadente și romantice din poezia lui Eminescu

Într-un volum care își propune să trateze despre constantele tematice ale poeziei lui Eminescu, numit *Poezia lui Eminescu* (Editura Albatros, 1972), criticul D. Popovici punctează „caracterul romantic” al poeziei eminesciene, afirmând că „Eminescu este, îndeosebi în prima parte a activității sale, un romantic de factura byroniană. Ca și poetul englez, el este dominat de setea infinitului; asemenea aceluia, năzuințele sale nu pot fi satisfăcute în lumea în care trăiește; ca și pentru acela, revolta este o stare de spirit născută în mod firesc. Titanismul eminescian se desfășoară așadar pe linii paralele titanismului byronian, dar, în evoluția lor, sentimentele ajung să se diferențieze de cele ale lui Byron.” (p. 14).

Trăsătura romantică a poeziei eminesciene a fost remarcată și analizată de o serie întreagă de critici, ne amintește D. Popovici în studiul său: „Cercetătorii au căutat încă din primele timpuri să-i definească poziția prin comparație cu marii romantici ai lumii: cu Byron, cu Leopardi, cu Lenau, cu Vigny. Văzut în general tributar unuia sau altuia dintre aceștia, el a fost considerat în primele timpuri deficitar față de dânsii.” (p. 7).

Dar Popovici observă că poezia lui Eminescu nu este influențată doar de poezia pur romantică, ci și de alte direcții poetice: „Eminescu nu se încadrează perfect în epoca sa. Prin cultul formei și al antichității el aparține neoclasicismului european; prin pesimism și voluptatea erotică și intelectuală se apropie de literatura decadentă a Europei (...) și se așază astfel la antipodul realismului și naturalismului contemporan lui; iar prin unele motive de inspirație, prin amploarea sentimentelor și viziunilor sale, se leagă de epoca anterioară a romantismului.” (p.p. 92-93).

Așadar, poezia lui Eminescu exprimă deopotrivă poezia neoclasică, poezia decadentă și poezia romantică și preromantică. Direcția neoclasică, romantică și preromantică configurează ceea ce eu am numit poezia romantică tradiționalistă sau poezia romantică neoclasică, în timp ce poezia cu inflexiuni „decadente”, caracterizată prin „pesimism și voluptatea erotică și intelectuală”, pare să corespundă poeziei lirice moderne.

D. Vatamaniuc despre „modelele germane de la care pornește Eminescu în creația sa originală”

Aflat la studii universitare în Viena (1869-1872), apoi în Berlin (1872-1874), Eminescu, un foarte bun cunoscător al limbii germane, traduce în caietele sale tot ceea ce i se pare interesant din publicațiile literare și culturale germane – poezii, proze, articole de critică dramatică, articole filozofice și de mitologie, sociologie, istorie, drept, și chiar de științe naturale și fizică.

Toate aceste traduceri făcute de poet în caiete au fost adunate și clasificate, adnotate și identificate cu sursele originale germane de către Helmuth Frisch, în două volume, format academic, numite *Sursele germane ale creației eminesciene* (8, 1999), totalizând 832 de pagini. Un efort uriaș, atât din partea poetului, cât și al cercetătorului de la Universitatea din Bochum, Helmuth Frisch, care a reușit să identifice în presa vremii „aproape 80 de izvoare autentice ale însemnărilor în limba germană ale lui Eminescu”, ne spune chiar cercetătorul româno-german. (ibid., p. 14).

În *Prefață la Sursele germane ale creației eminesciene*, volumul I, D. Vatamaniuc afirmă că în temeiul acestei cercetări a lui Helmuth Frisch putem cunoaște „modelele germane de la care pornește Eminescu în creația sa originală. Un poem al lui Karl Woermann, *Bitte (Rugăciune)*, ne îndrumă spre poezia *Mai am un singur dor*, iar poemul lui Theodor Altwasser, *Nilfahrt (Călătorie pe Nil)* i-a servit ca model pentru *Egiptul*, cum se vede și din manuscrisele sale. (...). Să mai notăm, în sfârșit, că textele germane vin să arate că Eminescu își elaborează unele poeme, inițial în germană, ca să le reia și în versiune românească.” (ibid., vol. I, p. 10).

Așadar, în elaborarea poemelor sale Eminescu a folosit și modele germane, care firește că sunt mult mai multe decât cele două indicate de către Vatamaniuc. Pe de altă parte, dacă Eminescu își elabora uneori poemele în limba germană, este foarte posibil ca și sursa de inspirație a poemelor în cauză să fi fost germană.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga: Eminescu este „perfect integrat (...) în modul românesc de existență și gândire de întotdeauna.”

Despre influențele din poezia lui Eminescu, de astă dată românești, a tratat Zoe Dumitrescu-Bușulenga, care în *Prefață la volumul Mihai Eminescu. Scrisori* (9), îngrijit de către D. Murărașu, afirmă că „tot sistemul de referințe al autorului operei” (Eminescu, p.m.) este „perfect integrat (...) în modul românesc de existență și gândire de întotdeauna.”

Așadar, „tot sistemul de referințe” al lui Eminescu, care poate fi românesc sau străin, este „perfect integrat (...) în modul românesc de existență și gândire de întotdeauna”, afirmă Bușulenga.

Dar în ce anume constă acest nebulos „mod românesc de existență și gândire de întotdeauna”, în care s-a integrat „tot sistemul de referințe al autorului”, al lui Eminescu? Bușulenga nu ne spune.

Dar iată încă o frază la fel de abstractă elaborată de către Zoe Dumitrescu-Bușulenga: „gândirea și opera eminesciană apar ca o încercare, conștientă și neîntreruptă, de sinteză între

personalitatea individuală a poetului și personalitatea colectivă a poporului său. (...). Eminescu s-a simțit pe sine, neîncetat și neprecupețit, ca o verigă din nesfârșitul lanț al tradiției.” (ibid.).

În ce constă „personalitatea colectivă a poporului său” și „nesfârșitul lanț al tradiției” din care Eminescu face parte? Bușulenga emite judecăți care dădeau bine într-o anumită epocă, în care criticii scriau într-o veselie bine plătită despre poezia și biografia lui Eminescu, nu una, ci mai multe cărți, în tiraje masive. Totul pentru gloria lui Eminescu și buzunarele criticului.

Dacă Eminescu este „o verigă din nesfârșitul lanț al tradiției” românești, înseamnă că poezia lui Eminescu nu a depășit tradiția și că poezia sa este puternic influențată de tradiție. Sau înseamnă că Eminescu este original numai atât cât poate să fie el original ca reprezentat sau ilustrator al tradiției, iar nu ca un poet care a depășit, printr-o viziune personală, tradiția.

Pe de altă parte, Zoe Dumitrescu-Bușulenga afirmă că simbolurile din poezia lui Eminescu, „profetul, răzvrătitul, filozoful, căutătorul adevărului absolut prin magie etc., sunt tot atâtea ipostaze ale eroului romantic în general” (9, p. XVI), deci ale eroului romantic european. Scrieri precum *Înger și demon*, *Împărat și proletar*, *Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*, *Mureșan*, *Junii corupți* etc., în care este vizibilă atitudinea revoltată față de străbătatea și degradarea lumii, demonstrează sursa romantică europeană de inspirație a lui Eminescu, ne face să înțelegem Bușulenga. Așadar, „sistemul de referințe” și de influențe al poetului nu este integrat numai „în modul românesc de existență și gândire dintotdeauna”, ci și în sistemul *romantic european* de gândire!...

De altfel, ideea unuia dintre consistentele volume semnate de către Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german* (10), este tocmai aceea de a demonstra influența romantismului german asupra poeziei eminesciene, iar nu existența a două poezii paralele, eminesciană și germană, fără nicio atingere între ele. Tocmai de aceea, autoarea ne oferă de-a lungul a mai bine de 300 de pagini atât exemple de versuri scrise de Eminescu după model german, cât și exemple de tehnici și idei împrumutate din romantismul german.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga ne mai asigură că „influențele pe care Eminescu le-a primit au fost (...) eminamente catalitice în sens blagian, și nu modelatoare”... Mai precis, influențele din spre literatura populară și literatura germană cultă „l-au ajutat (pe Eminescu) să se descopere, să devină în cel mai original mod el însuși”. (10, *Argument*, p. 8). Dar cum poți fi totuși original atunci când opera ta absoarbe o mulțime de influențe germane (și românești), este greu de spus.

Evaluarea poeticii influențelor literare

Dintre toate comentariile de până acum, aparținând lui Ilarie Chendi, Nicolae Iorga, Ion Sân-Giorgiu, Mircea Eliade, G. Călinescu, D. Popovici, D. Vatamaniuc și Zoe Dumitrescu-Bușulenga, înțelegem că Eminescu este un poet care *s-a lăsat influențat* de fondul spiritual tradițional, mitologic și istoric, autohton sau străin, de poezia (literatura) germană a vremii sale și, mai departe, de poezia engleză, franceză, de poezia tradițională indiană sau de poezia

romantică tradiționalistă românească, cultă sau populară. „Oare n-a fost el românul care a pătruns pretutindeni în cultura universală fără să-i pese de primejdii, fără să se teamă de influențe și sterilitate?” (Mircea Eliade). Oare nu a fost el acest erou cultural?

De fapt, Eminescu a căutat cu bună știință influențele literare, probabil că dintr-o neîncredere în propriile forțe creatoare, la început, forțe care numai spre maturitatea sa creatoare și-au căpătat independența și au produs poezii autentice, originale, viabile.

Poeziile romantice tradiționaliste, concepute de către Eminescu din influențele literare romantico-tradiționaliste, sunt, pe de o parte, *poezii prozaice lungi*, scrise în vers clasic, unele dintre ele de 5, 10, 30 sau 50 de pagini, poezii grandioase și artificiale, romanțioase sau descriptiv-naturaliste, iar pe de altă parte sunt *drame în versuri*, de regulă istorice.

În același timp, trebuie spus că poezia romantică tradiționalistă pe care Eminescu o produce din influențele literare, din reciclarea unor surse romantice tradiționaliste, este numai una dintre direcțiile poeziei eminesciene, cealaltă fiind poezia lirică.

Referitor la arta poetică a influențelor literare practică de către Eminescu, ar trebui menționat că există critici și cititori care nu acceptă și neagă influențele literare din poeziile Eminescului... De pildă, într-un articol fără titlu, inclus în *Album comemorativ – Octavian Minar* (Iași, 1909), B.P. Hasdeu afirmă că „Eminescu va trăi, fiindcă a izbutit a găsi frumosul *fără a imita pe nimeni*” (s.m.)...

A găsit Eminescu frumosul „fără a imita pe nimeni”, așa cum afirmă Hasdeu? Criticii sursologi arată că Eminescu și-a creat poeziile tocmai imitând, prelucrând și reciclând în propria manieră o serie de creații și idei ale altor poeți, texte istorice, mitologice etc...

În general, în calitate de cititori, suntem gata să afirmăm că Eminescu nu a imitat pe nimeni, că el este un poet pur, original, deci neinfluențat de niciun poet și de niciun fel de text. Dar noi

susținem inexistența influențelor în poezia lui Eminescu tocmai pentru că *nu cunoaștem* nici influențele concrete, nici critica sursieră, care tratează despre aceste influențe.

Eminescologul Theodor Codreanu afirmă că „sursologia a sufocat un secol de eminescologie” (Theodor Codreanu, ancheta *Poezia lui Eminescu și poezia contemporană*, în revista *Cafeneaua literară*, nr. 5, mai 2022). Th. Codreanu pare să aibă în vedere unele derapaje ale criticilor sursieri, însă sursologia autentică are probe concrete și nu poate fi contestată. Toți criticii și istoricii literari citați mai sus demonstrează influențele literare din poezia lui Eminescu, influențe prin care a fost creată chiar poezia romantică tradiționalistă eminesciană, care este una dintre secțiunile operei poetice eminesciene, o ramură a ei.

O judecată interesantă cu privire la influențele din care se constituie poezia lui Eminescu emite Nicolae Iorga: „Nici o influență nu a creat, desigur, pe Eminescu, dar Eminescu nu este explicabil dacă se lasă deoparte măcar una din aceste influențe care au lucrat asupra sufletului lui, așa de complex.” (*Istoria literaturii românești. Introducere sintetică*, 1929/1977).

Sursologia sau critica comparatistă este un capitol important din ceea ce, în mare, constituie critica poeziei lui Eminescu. Fără cercetările și informațiile criticii sursologice viziunea noastră asupra poeziei eminesciene ar fi trunchiată, incompletă.

Capacitatea de prelucrare a surselor din care se inspiră este la Eminescu atât de mare, încât împrumuturile făcute sunt destul de greu de descoperit. Prelucrarea, reciclarea în stilul propriu a influențelor literare devine de regulă ceea ce am numit poezie romantică tradiționalistă eminesciană și, uneori, devine chiar poezie lirică modernă.

Față de sursele care l-au inspirat, Eminescu nu și-a făcut prea multe probleme de etică literară. Iar în câteva rânduri, el chiar a recunoscut că *se inspiră din texte străine*, deci că practică poetica influențelor literare, după cum vom vedea în cele de mai jos.



Constantin Ținteanu

Trei elemente dintr-un grup aleatoriu (20218), andezit

Din subteranele creației (II)

Radu Bagdasar

Dinamica automorfă versus problematica proiectului

Un lucru trebuie spus răspicat: scriitorul autentic nu trebuie să-și pună problema: ce și cum trebuie să scriu ca să fac bani, să dobândesc o notorietate națională sau o autoritate morală în societate. Literatura nu este un comerț iar cartea nu este o marfă, deși în realitatea crudă lucrurile se întâmplă adesea astfel. Dinamica automorfă încarnează creația în forma sa cea mai pură și mai autentică, cu tot ceea ce are aceasta mai inexplicabil și uimitor în perfectă contradicție cu ideea comercială care consistă în a se situa la o medie de sensibilitate generală și a place publicului. Marii autori, cei care au marcat schimbări de paradigme de conținut sau de estetică literară - Corneille, Molière, Stendhal, Flaubert, Whitman, Baudelaire, Joyce, D. H. Lawrence, G. B. Shaw... - au dispărut într-un prim timp editorilor, criticilor, autorităților ecleziastice, câteodată chiar publicului.

Fenomenul automorf este responsabil la nivel de individ de nașterea, încheierea și metamorfozele genomului interior: intuiția profundă a ceea ce trebuie să fie proiectul care acompaniază în fiecare clipă gestația, indiferent de orice condiționare exterioară și de ce s-a fixat deja pe hârtie. Sfatul lui Stephen King pentru a reuși escalada zidului problematic este de a scrie despre subiectul care îți place „apoi îmbibați-l cu viața și faceți-l unic prin amestecarea în propriile cunoștințe personale de viață, prietenie, relații, sex și muncă. Mai ales muncă” (King, 185). Dacă ești un instalator care iubește literatura de science fiction, soluția cea mai eficientă este de a scrie despre un instalator la bordul unei nave cosmice sau pe o planetă a alienilor. Este ce a făcut Clifford D. Simak în romanul *Cosmic Engineers*. Exemple absolut contrare, în care plaja genetică a visului este mai dezvoltată decât fabricarea aprovizionată de memorie, nu sunt însă excluse. King gândește aici în

termeni de facilitare genetică.

Dacă toți cei citați anterior se cantonează în abstracțiuni, probă că cea mai mare parte procesului de invenție este cufundată în inconștient, King, ca un brav artizan ce se află, se apropie cel mai mult dintre toți cei citați aici de procesul de fabricație care consistă în tot atâtea răspunsuri la componentele zidului problematic corespunzând structurii sale psiho-intelectuale. După el (King, 187 - 188), în general povestirea, romanul consistă în trei părți: narațiunea care deplasează povestirea de la un punct A la un punct B iar finalmente la un punct Z, descrierile care creează o realitate senzorială pentru cititor și dialogul care face ca personajele să evolueze în viață prin discursul lor. În ce privește subiectul (engl. „plot”), King afirmă că l-a distrus pentru că „viețile noastre” sunt fără subiect chiar când le adăugați unele „reasonable precautions” și o anume planificare - să spunem ceva în genul predestinării grecești în care caz scriitorul ar fi demiurgul - iar în al doilea rând pentru că „subiect” și spontaneitate i se par incompatibile. În mod evident, subiectul este aici ceea ce noi înțelegem prin plan, un traseu narativ prescris, ceea ce îl salvează pe King de bănuiala de manufacturare artizanală.

Dar peste materia instalată trebuie să sufle duhul sfânt. Viața este viață, imprevizibilă, paradoxală, iar literatura literatură; nu trebuie confundate nici măcar teoretic cum pare a face el. Scriitorul trebuie să lase bagajului de plecare un spațiu de dezvoltare, nu să legifereze de la început, singur mod de a proceda care, prin timpul suplimentar de fermentare interioară, permite un vârf de creativitate. El consideră această disponibilitate, temporală și narativă în același timp, drept elementul esențial al metodei sale. „[...] Am crezut că poveștile sunt lucruri, cum ar fi fosilele în pământ [...] poveștile sunt relicve, parte a unei lumi nedescoperite pre-existente” (King, 188).

Cu alte cuvinte, odată primele pietre ale edificiului puse, povestirea capătă o anumită inerție

care îi permite să se dezvolte cu o anumită doză de autonomie. Este ceea ce am codificat sub numele de dinamică sintagmatică. Meseria scriitorului, ca și cea a arheologului, este de a exhuma din fantazie posibilul coerent cu anterioritatea textului dar fără să alunece în banal, în platitudini mecanice așa cum se întâmplă adesea în cotidianul vieții. În consecință, King susține că proiectele lui sunt declanșate mai degrabă de o situație decât de o povestire. Plauzibil, pentru că o situație interesantă, paradoxală, poate antrena o reflecție care să conducă la un ecosistem causal constituit din narațiune, stări psihologice, dialoguri, care împreună constituie o anecdotică etiologică. „Personajele vin [...] după aceea”. Odată fixate în mintea lui aceste două date, King începe să nareze, fără să impună vreodată personajelor să acționeze după cum vrea el. Dimpotrivă, ca și Haruki Murakami, King dorește ca ele să acționeze conform propriei lor naturi, propriilor dorințe. La sfârșit, afirmă el, integrând paradoxului o lungă serie de scriitori - Mauriac, Claudel, Annie Dillard, Murakami... „Nu sunt [...] doar creatorul romanului dar și primul său cititor”. Iar argumentul cel mai interesant și veracit abia urmează: „Și dacă nu sunt în stare să ghicesc cu acuratețea mea cum va evolua acest blestemat subiect, chiar și cu cunoașterea mea din interior a evenimentelor viitoare, pot fi destul de sigur că voi păstra cititorul într-o stare de anxietate de fiecare dată când va întoarce paginile” (King, 190).

Zidul problematic, căruia scriitorul încearcă să-i asocieze o primă serie de răspunsuri aproximative înainte, în timpul sau după o anume geneză, reprezintă o chestiune de lungă halenă care depășește monogeneza în cauză. Critica, istoria literară, el însuși se vor ocupa de limpezirea lui *à demeure* așa cum vedem în cazul lui Nietzsche, al lui Henry James și al lui D. H. Lawrence. Interviuurile pe care le va acorda, eventualele prefețe, memoriile, autobiografiile, tot ce gravitează în jurul operei principale va servi ca să ilumineze colțurile de umbră și să disipeze ambiguitățile problematicii abordate. O lungă serie de autori resimt nevoia de a-și clarifica și rescrie operele pentru ca ele să corespundă cât mai bine genomului interior în perpetuă evoluție: Andersen, Balzac, Mallarmé, Schopenhauer, Henry James, Ramuz, D. H. Lawrence, Blaise Cendrars, Reverdy, Duras, Derrida nu se opresc după prima publicare a unui text iar de multe ori nici după o a doua sau a treia ceea ce indică un holomorfism prelungit dincolo de limitele temporale convenționale ale unei geneze. Exasperat de contrasensurile și sensurile prea superficiale care se atribuiau operelor sale, Nietzsche scrie înainte de a fi lovit de nebunie *Ecce Homo*, carte în care restituie sensurile intenționale veritabile ale operelor lui. D. H. Lawrence își rescrie operele la bătrânețe iar Henry James cu ediția de la New York a operelor sale, recorectate și prefațate a posteriori, reprezintă expresia cea mai completă a acestei imperioase nevoi de sens fidel intenției pe care scriitorul o resimte în forul lui interior. Evident atunci când acest sens era mai larg și mai puternic decât cele atribuite de critică.

Referințe bibliografice

King, Stephen (2020) 2012), *On Writing. A Memoir of the Craft*. London: Hodder & Stoughton.
Murakami, Haruki (2019), *Profession romancier*, Paris: Belfond.



Constantin Ținteanu

Craniu (2016), lemn, sticlă, metal, 124 x 57 x 33 cm

Despre testament

Ioana Maria Mureșan

Moștenirea legală este construită în jurul rudeniei de sânge, având vocație la moștenire copiii, părinții, frații și surorile, precum și alte rude în linie colaterală până la gradul al patrulea inclusiv, excepție făcând soțul supraviețuitor care se bucură de o serie de drepturi succesoriale, în mod evident, fără a fi rudă cu cel care lasă moștenirea.

Opțiunea pentru aceste reguli se poate explica pornind de la legătura de afecțiune prezumată dintre defunct și rudele de sânge și ajungând la ajutorul și sprijinul oferit de moștenitori lui *de cuius* în timpul vieții acestuia.

Organizarea legală a moștenirii nu este la adăpost de orice critici, fiind multiple situațiile în care legături de afecțiune se creează mai strâns cu persoane din afara sferei familiale. Pentru a înlătura orice legătură prezumată, o persoană are libertatea de a întocmi un testament, prin care dispune de patrimoniul său, de o fracțiune a acestuia sau de bunuri individual determinate, pentru timpul în care nu va mai fi în viață, indicând și persoana sau persoanele gratificate. Alături de aceste mențiuni, testamentul mai poate conține dispoziții referitoare la dezmoștenire, la sarcini impuse legatarilor sau referitoare la recunoașterea unui copil.

Testamentul este un act juridic solemn, pentru a cărei întocmire în mod valabil se impune respectarea formelor prevăzute de lege, pentru testamentul olograf sau autentic. Testamentul olograf este scris în întregime, datat și semnat de mâna testatorului, în timp ce testamentul autentic este autentificat de către notarul public sau de către o altă persoană investită cu autoritate publică de către stat. Testatorul are libertatea deplină de a alege între cele două forme, fiind ținut să respecte cerințele formei alese.

Testamentul olograf și cel autentic sunt forme ale testamentului ordinar, existând și testamente privilegiate care se întocmesc în situații speciale și excepționale, care justifică abaterea de la regulile privind forma testamentului.

Astfel, în caz de epidemii, catastrofe, războaie, testamentul se poate întocmi în fața unui funcționar competent al autorității civile locale; în cursul unei călătorii maritime, testatorul aflat la bordul unei nave poate întocmi testamentul în fața comandatului vasului; testatorul care are calitatea de militar și care nu se poate adresa unui notar public, poate întocmi testamentul în fața comandantului unității militare, iar persoanele internate într-o instituție sanitară în care notarul public nu are acces, își poate întocmi testamentul în fața directorului acelei instituții. În toate cazurile enumerate, testamentul se întocmește în mod obligatoriu și în prezența a doi martori.

Particularitatea testamentelor privilegiate este aceea că sunt dictate de împrejurări excepționale care împiedică testatorul să se adreseze unui notar public sau să întocmească un testament olograf. Astfel că, în termen de 15 zile de la data la care au încetat aceste împrejurări excepționale și testatorul ar fi putut să testeze în una din formele prevăzute de lege, testamentul privilegiat devine caduc, fiind lăsat astfel fără efecte.

Dacă în timp ce se afla la bordul unui vas,

testatorul a întocmit un testament privilegiat, acesta este considerat valabil și își va produce efectele, dacă decesului autorului a survenit în cursul acelei călătorii. După finalizarea călătoriei, dispunătorul este ținut să întocmească testamentul în formă olografă sau autentică, căci testamentul privilegiat nu mai produce efecte. Desigur, dacă ulterior întoarcerii, testatorul, din cauza stării în care se află, nu poate să testeze, testamentul privilegiat este considerat valabil.

Scopul de care este ghidat testatorul la întocmirea testamentului este de a dispune de patrimoniul său *mortis causa*, pentru timpul în care nu va mai fi în viață, arătând cui înțelege să lase patrimoniul său, o fracțiune din acesta sau un bun individual determinat. Cum testamentul poate cuprinde mai multe mențiuni, inclusiv referiri la dezmoșteniri și recunoașterea unui copil, dispoziția testamentară prin care testatorul stipulează cu privire la patrimoniul său poartă numele de *legat*.

Persoana gratificat prin legat, legatarul, trebuie identificată în mod direct de către testator sau acesta din urmă să traseze criteriile pe baza cărora va fi identificat beneficiarul la data la care testamentul va produce efecte. De regulă, beneficiarii liberalității există la data întocmirii testamentului, dar legea permite gratificarea unei

persoane care nu există la data întocmirii liberalității, printr-un mecanism indirect, liberalitatea fiind făcută în favoarea unei persoane capabile, cu sarcina pentru aceasta din urmă de a transmite beneficiarului obiectul liberalității, de îndată ce va fi posibil.

În funcție de vocația conferită, legatele sunt universale, cu titlu universal sau cu titlu particular. Legatul universal este acela care conferă unei persoane vocație la întreaga moștenire, de exemplu dispoziția prin care testatorul instituie moștenitor pe cel mai bun prieten al său. Legatul universal conferă vocație la o fracțiune din moștenire, fie sub forma unei cote – părți din moștenire, de exemplu jumătate din întreaga moștenire este lăsată de testatorul prietenului său, fie sub forma unui dezmembrământ asupra unei universalități de bunuri, cum ar fi dispoziția prin care testatorul instituie în favoarea prietenului său un uzufruct asupra tuturor imobilelor moștenirii.

Spre deosebire de legatul universal sau cu titlu universal, care conferă vocație la întreaga moștenire sau la o fracțiune din aceasta, legatul cu titlu particular conferă un drept de proprietate sau un alt drept real asupra unui bun individual determinat. De exemplu, un testator lasă prietenului său colecția sa de timbre.

Aceste legate pot fi simple sau însoțite de sarcini, de obligații instituite în sarcina legatarilor în folosul acestora din urmă sau în folosul unor alte persoane. De exemplu, testatorul lasă nepotului său o sumă de bani sub condiția ca acesta să urmeze cursurile unei universități prestigioase.

Testatorul are libertatea de a dispune de bunurile sale după bunul plac, însă această libertate nu este una absolută și deplină, fiind limitată de drepturilor moștenitorilor rezervatari.

Soțul supraviețuitor, descendenții și ascendenții privilegiați, părinții testatorului, sunt moștenitori rezervatari, având un statut privilegiat, aceștia nu pot fi înlăturați în totalitate de la moștenire.

Pentru a opune parte de moștenire care se cuvine moștenitorilor rezervatari și parte de care poate dispune testatorul după bunul plac, se utilizează noțiunile de rezervă succesorală și cotate disponibilă. Doar în limita celei din urmă, testatorul poate dispune în mod discreționar de patrimoniul său.

Rezerva succesorală a fiecărui moștenitor rezervatar este de jumătate din cota succesorală care i s-ar fi cuvenit ca moștenitor legal.

Astfel, dacă testatorul are un fiu, unic moștenitor legal, rezerva acestuia din urmă este de jumătate din cota care i s-ar fi cuvenit, având o rezervă de jumătate din moștenire, căci, în lipsa legatelor ar fi cules întreaga moștenire. După deducerea rezervei, rămâne o cotate disponibilă de jumătate din moștenire, de care testatorul poate dispune liber.

O formă particulară a liberalităților sunt substituțiile fideicomisare, dispoziția prin care *instiuitul*, gratificat prin legat sau donație, este ținut să administreze bunurile primite și să le transmită la decesul său, *substituitului*, desemnat de dispunător.

Substituțiile fideicomisare opun practic trei persoane, dispunătorul, care gratifică succesiv două persoane, instiuitul, care se bucură de folosința bunurilor transmise pe parcursul vieții sale și substituitul, care primește bunurile de la instiuit, la decesul acestuia, însă în temeiul voinței testatorului.



Constantin Ținteanu *Aichmophobia* (2017)
lemn, metal, pânză, înălțime 72 cm



Instituitul poate folosi bunul după bunul plac, dar nu poate dispune de acesta, căci bunul trebuie să se regăsească în patrimoniul său la data decesului pentru a fi transmis substituitului.

Prin acest mecanism, sunt orchestrate două succesiuni, a testatorului și a instituitul, care nu poate dispune prin testament de bunul primit, acesta revenind persoanei desemnate ca substituit. De exemplu, un tată lasă unul sau mai multe imobile fiului său, cu obligația ca la decesului acestuia din urmă, bunurile să revină nepotului.

Aceste obligații nu pot fi impuse la nesfârșit, substituitul nu poate fi obligat la rândul său, să transmită bunul unei alte persoane.

Spre deosebire de substituțiile fideicomisare, în cazul liberalităților reziduale substituitul este gratificat doar cu ceea ce rămâne în patrimoniul instituitului la decesul acestuia din urmă, instituitul bucurându-se de toate prerogativele dreptului de proprietate privind bunurile moștenite, inclusiv de atributul dispoziției.

Întocmirea unui testament nu obligă autorul să rămână consecvent, păstrând libertatea de a se răzgândi, după bunul plac, pe parcursul vieții, testamentul putând fi revocat expres sau tacit. Așa cum sugerează și denumirea, revocarea expresă este neechivocă, fiind făcută mențiunea revocării fie în cuprinsul unui act autentic notarial, fie în cuprinsul unui testament ulterior.

Revocarea tacită este dedusă din manifestări indirecte, cum ar fi ruperea sau distrugerea testamentului, precum și ștergerea unei dispoziții din cuprinsul testamentului olograf. Aceste manifestări pot să provină de la testator sau de la o persoană străină, cu condiția ca ele să fi fost cunoscute de testator, iar acesta din urmă, deși avea capacitatea de a reface testamentul, nu a remediat deficiențele.

Întocmirea unui testament ulterior nu semnifică revocarea testamentului anterior, fiind necesar a se verifica dacă cele două acte conțin dispoziții contradictorii, care nu se pot concilia. Dacă dispunătorul a stipulat în primul testament că lasă toate tablourile sale nepotului său *Primus*, iar printr-un testament ulterior dispus de toate bunurile sale imobile în favoarea nepotului său *Secundus*, cele două acte de dispoziție *mortis causa* nu conțin dispoziții incompatibile, nepunându-se problema revocării. În schimb, dacă în cuprinsul primului testament este instituit ca unic moștenitor *Primus*, iar cel de al doilea atribuie calitatea de unic moștenitor lui *Secundus*, cele două dispoziții sunt incompatibile, iar cel de al doilea testament, fiind mai apropiat în timp de data decesului testatorului, are semnificația revocării primului testament.

La rândul ei, dispoziția revocatorie poate fi retrasă, în mod expres, fie printr-un act autentic notarial fie prin testament. Retractarea unei dispoziții revocatorii înlătură efectele revocării, făcând ca revocarea să fie considerată a nu fi fost făcută niciodată, testamentul inițial producând efecte.

Testatorul are varianta de a nu revoca întregul testament ci doar unul sau unele din legate. Revocarea legatelor se poate face implicit, prin înstrăinarea sau distrugerea bunului care formează obiectul legatului. Astfel, *Primus* gratificat cu un imobil prin testamentul lăsat de *Secundus* nu se poate prevala de dreptul dobândit și nu poate obține anularea vânzării aceluși imobil, consimțită de *Secundus* în timpul vieții.

Fenomenologia rugăciunii și relația dintre fenomenologie și teologie (I)

Nicolae Turcan



Constantin Ținteanu

Cruce (2021), andezit

Introducere¹

Întrebarea asupra fenomenologiei religiei rămâne una disputată², afirma Christina Gschwandtner la sfârșitul unui articol în care evidențiasse existența a trei tipuri de fenomenologie a religiei: cel dintâi, folosit în studiile religioase, caută modelele comune ale experienței religioase din religii diferite; cel de-al doilea tip aparține filosofiei fenomenologice din tradiția husserliană care s-a ocupat și de religie; iar cel de-al treilea este ilustrat de „turnura teologică a fenomenologiei franceze” și de reverberațiile sale anglofone³. Cum este posibilă o fenomenologie a religiei? Nu se interpune aici o fenomenologie oarbă față de fenomenele religioase, pentru care rugăciunea fie nu poate fi abordată fenomenologic⁴, fie nu reprezintă mai mult decât o punere în scenă a unei relații prin care omul se adresează unui Absolut iluzoriu, despre a cărui existență nu se poate afirma nimic cu certitudine? O asemenea imposibilitate a fenomenologiei de a se ocupa cu fenomene religioase se întâlnește atât la Husserl, care considera că reducția transcendental-fenomenologică îl scoate din circuit pe Dumnezeu⁵, cât și la Heidegger, care susținea că teologia ar fi o știință

ontică, asemenea științelor pozitive⁶. Această atitudine teoretică a fost depășită în fapt de lucrările celor care au considerat că fenomenologia, ca „tribunal ultim al experienței”⁷, reprezintă o bună paradigmă filosofică pentru experiența religioasă. Și depășirea, după cum o atestă cele trei direcții evidențiate la începutul acestui articol, sa dovedit fructuoasă.

În cele ce urmează voi restrânge întrebarea asupra fenomenologiei religiei la raporturile dintre fenomenologie și teologia creștină. Pentru a pune în lumină relația dintre cele două discipline și posibilitatea întâlnirii dintre ele, voi porni de la câteva descrieri fenomenologice ale rugăciunii, unul dintre cele mai importante fenomene religioase. Voi lua în discuție ideile dezvoltate de Jean-Luc Marion, Jean-Yves Lacoste, Christina Gschwandtner și Natalie Depraz. Apoi, pornind de la cei patru fenomenologi, voi sistematiza nivelurile fenomenologiei rugăciunii, folosind pronumele personale „eu”, „tu” și „el”, pentru a răspunde la întrebarea: Cum se întâlnesc fenomenologia și teologia, privite dinspre fenomenologia rugăciunii? Sau ce ne spune fenomenologia rugăciunii despre relația dintre fenomenologie și teologie?

Jean-Luc Marion: Distanța și discursul de laudă

Jean-Luc Marion abordează rugăciunea mai mult din punct de vedere formal și individualist, decât eclezial, considerațiile sale fiind legate de fenomenologia sa – o fenomenologie a excesului⁸. A fi în dialog cu Dumnezeu – una dintre definițiile rugăciunii – dezvăluie mai multe forme ale discursului. Ca știință predominant descriptivă, fenomenologia poate, la rigoare, să vadă schimbarea discursului, de la cel predicativ la cel performativ al rugăciunii, acesta din urmă fiind numit de Jean-Luc Marion și „discurs de laudă”, într-un comentariu la Sfântul Dionisie Pseudo-Areopagitul⁹. O privire fenomenologică asupra rugăciunii edifică o fenomenologie a distanței: discursul absolut al rugăciunii nu îl prinde, nu îl produce și nu îl epuizează pe Dumnezeu cărui i se adresează. Distanța – care nu elimină prezența – îi asigură lui Dumnezeu o libertate atât față de registrul ontic – Dumnezeu nefiind o ființă mundană –, cât și față de cel ontologic – pentru că Dumnezeu este „fără ființă”, opus oricărui idol conceptual, nedonabil cu adevărat gândirii care se ocupă cu ființa ca ființă¹⁰. Ținând cont de expresia apofatică potrivit căreia „Cel de negândit se dă pe sine gândirii ca fiind de negândit”¹¹, discursul rugăciunii este singurul – ca discurs de laudă – care, paradoxal, străbate distanța fără să o anuleze, într-o experiență prin care omul poate să-L întâlnească pe Cel neapropiat. Marion aduce ca exemplu *Confesiunile* Fericitului Augustin care sunt jalonate, în deschidere și final, cu o rugăciune¹².

Distincția dintre discursul predicativ și cel al rugăciunii de laudă (*hymnein*) nu poate fi eliminată din pricina faptului că atât cel dintâi, cât și cel din urmă folosesc aceleași nume al lui Dumnezeu.

Marion argumentează că *denumirea* întâlnită în rugăciune nu numește nici esența lui Dumnezeu, nici prezența lui ontică¹³. De asemenea, dat fiind că rugăciunea nu se adresează unui neant, ea are nevoie de a denumi, însă nu se oprește la aceste denumiri, ci caută întâlnirea cu Dumnezeu viu, cu Dumnezeu personal. Incapabil să exprime transcendența, limbajul obișnuit este șters în favoarea întâlnirii inefabile, lăsând rugăciunea să străbată distanța și să se formuleze dincolo de acțiunea predicativă a cuvintelor¹⁴, angajând astfel, într-un mod pragmatic, chemarea și ascultarea¹⁵.

Aceeași idee a distanței se întâlnește și în descrierea pe care Marion o face icoanei, în opoziție cu idolul, descriere ce apelează la discursul non-idolatriu al rugăciunii. Spre deosebire de idolul care este creat de privirea însăși și trimite la auto-idolatrie, icoana convoacă vederea ca o „contra-privire”¹⁶, lăsând vizibilul să se satureze de invizibilul care rămâne totuși invizibil în chiar donația lui. Dată fiind imposibilitatea unei prize a gândirii asupra invizibilului, această experiență trimite apofatic la necesitatea comuniunii prin rugăciune¹⁷. Pentru Marion, rugăciunea este cea care lasă să se manifeste splendoarea Împărăției viitoare, a lumii eshatologice – o manifestare care nu mai poate fi captată de gândire, ci mai degrabă de dragoste¹⁸. Prin fenomenologia donației, Marion pune în valoare existența unor fenomene excesive, în care intuiția saturează conceptul – așa-numitele fenomene saturate –, iar rugăciunea și icoana fac parte dintre ele.

Evident că această abordare pune problema limitelor dintre fenomenologie și teologie. Într-un text despre fenomenul Revelației, considerată fenomen saturat la rândul ei, Marion va stabili o distincție clară între fenomenologie și teologie: fenomenologia poate vorbi doar despre posibilitatea

Revelației, fără a avea legitimitatea de a decide asupra actualității și adevărului ei – legitimitate ce îi revine teologiei¹⁹. Fenomenologia poate să se preocupe cu fenomene teologice numai până la un punct, pentru a preda apoi ștabela teologiei revelate. Dincolo de ierarhia dintre cele două discipline, este importantă aici distincția riguroasă dintre ele, distincție menținută chiar atunci când ambele iau în discuție aceleași fenomene.

Note

1 Acest articol, care apare aici pentru prima dată în limba română, a fost publicat inițial în engleză: Nicolae Turcan, „The Phenomenology of Prayer and the Relationship between Phenomenology and Theology”, *Religions* 14, nr. 1 (2023), <https://www.mdpi.com/2077-1444/14/1/104>.

2 Christina M. Gschwandtner, „What is Phenomenology of Religion? (Part II): The Phenomenology of Religious Experience”, *Philosophy Compass* 14, nr. 2 (Feb 2019), p. 6, <https://doi.org/10.1111/phc3.12567>.

3 Christina M. Gschwandtner, „What is phenomenology of religion? (Part I): The study of religious phenomena”, *Philosophy Compass* 14, nr. 2 (2019), <https://doi.org/10.1111/phc3.12566>; Christina M. Gschwandtner, „What is Phenomenology of Religion?”.

4 Bruce Benson și Norman Wirzba (ed.), *The Phenomenology of Prayer*, Fordham University Press, New York, 2005, p. 3.

5 Edmund Husserl, *Ideen zu Einer Reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie: Allgemeine Einführung in die Reine Phänomenologie*, (Husserliana III/1), Martin Nijhoff, Den Haag, 1976, § 58.

6 Martin Heidegger, „Phenomenology and Theology”, în William McNeill (ed.), *Pathmarks*, trad. James G. Hart și John C. Maraldo, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

7 A se vedea Olga Louchakova-Schwartz, „Phenomenology and Theological Research Introduction to the Topical Issue of «Open Theology» Phenomenology of Religious Experience II: Perspectives in Theology”, *Open Theology* 4, nr. 1 (Jan 2018), pp. 640–641, <https://doi.org/10.1515/oph-2018-0047>.

8 Christina M. Gschwandtner, *Degrees of Givenness: On Saturation in Jean-Luc Marion*, (Indiana Series in the Philosophy of Religion), Indiana University Press, Bloomington, 2014, p. 147.

9 Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance. Cinq études*, Grasset, Paris, 1977, pp. 183–251.

10 see Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, ed. a 2-a, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1991, p. 59.

11 Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, p. 187.

12 Jean-Luc Marion, *Au lieu de soi. L'approche de Saint Augustin*, (Épiméthée), Presses Universitaires de France, Paris, 2008, pp. 391–392.

13 Jean-Luc Marion, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, PUF, Paris, 2001, p. 173.

14 Jean-Luc Marion, *De surcroît*, p. 174.

15 Nicolae Turcan, „Religious Call in Eastern Orthodox Spirituality: A Theo-Phenomenological Approach”, *Religions* 11, nr. 12 (2020), <https://doi.org/10.3390/rel11120653>.

16 Jean-Luc Marion, *Le visible et le révélé*, (Philosophie & Théologie), Les Éditions du Cerf, Paris, 2010 (2005), p. 112.

17 Jean-Luc Marion, *Le visible et le révélé*, pp. 111–112.

18 Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, ed. a 2-a, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 115.

19 Jean-Luc Marion, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, ed. a 4-a, PUF, Paris, 2013, p. 387.



Constantin Ținteanu

Paraphernalia-ustensile de vraci (2017), lemn, sticlă, metal, os, pânză, fosile, 36 x 34 x 7 cm

Povestiri fără înger

Mircea Moț

Departate de a purta amprenta unei proze cu înger, povestirile din recentul volum al lui Ioan Barb, *Îngerii lui Bologan* (Cluj-Napoca, Editura Neuma, 2022) trădează, dimpotrivă, atenția acordată realității imediate și fidelitatea autorului față de aceasta. Poetul cedează aici locul unui prozator cu predilecție pentru proza scurtă, în care lipsa invenției este compensată de o indiscutabilă plăcere de a povesti. Ceea ce surprinde ochiul prozatorului se păstrează în memorie (uneori marcat de subiectivitate) pentru a deveni, aproape neschimbat, obiect al demersului narativ. Ioan Barb reține din cotidian acele secvențe care convin disponibilităților sale de narator și o face la modul programatic. Autorul poartă și el o metaforică oglindă de-a lungul unui drum, nefiindu-i însă deloc indiferent unde o poartă și unde face un popas mai lung sau mai scurt. Rezultă, în felul acesta, „momentele” unui scriitor deloc dispus să-și astupe urechile cu ceară pentru a nu auzi ademenitoare chemări ale naratorului tradițional, cu care intră în rezonanță mizând prea puțin pe rafinamentul discursului narativ.

Ioan Barb are deosebită capacitate de a descoperi în cotidian semnificații ce pulsează de multe ori aproape imperceptibil, riscând să treacă neobservate. Imaginea selectată de autor le conține, pentru ca acestea să devină obiect al unor reflecții ce proiectează asupra prozei din *Îngerii lui Bologan* o discretă undă de lirism.

Dincolo de aparenta ei simplitate, prima povestire, *Îngerii lui Bologan*, mizează pe un fin amestec de realitate și de plâsmuire, totul supus unei atitudini ușor distante. Întâmplări din uzină se intersectează cu povestea unui sfânt care, întemnițat fiind, iese din trup și merge la înmormântarea mamei, pentru ca tot el să-i vindece, după moarte, pe cei veniți la mormântul său. Profitând, fierarul Bologan face din fier sfinți pe care îi vinde celor care se duc la mormântul sfântului. Același fierar refuză să-și opereze gemenii la ochi pentru motivul că nu va mai primi indemnizația de handicap. Ioan Barb nu rămâne însă la acest nivel. Aici prozatorul este ispitit să descopere semnificații, pe care le transcrie suficient de discret: „Când am dat mâna cu Bologan am simțit sub pielea palmelor sale mari și acoperite de bătători, însăși răceala vieții. O existență uneori apatică, alteori străină, la fel cu puterea care te cheamă în ființă și apoi te lasă să aștepti un semn. Mereu un semn de undeva, care să îți indice încotro să o apuci. De cele mai multe ori aștepti o viață întreagă până când te dumirești că nu vei primi niciun răspuns. Poate nu este nimeni să îți ofere un răspuns”. Este, într-un fel, replica dată îngerilor rudimentar confecționați din fier de Bologan!

În *Tulipan*, o întâmplare frecventă în lumea rurală capătă un dramatism puternic, amplificat de autorul care plasează evenimentul sub semnul vinovăției grave și al păcatului.

Un povestitor spontan, un incurabil sentimental relatează evenimente care, fără artificii, se așază convingător în orizontul ficțiunii. Interesează mai puțin dacă ceea ce se povestește în *Dumnezeu din paharul cu votcă* s-a petrecut

sau nu în realitate, câtă vreme totul este asumat fără ezitare de universul narațiunii. Ultima dorință a unui muribund este să i se aducă o sticlă cu votcă. De aici perspectiva se schimbă, intervine un narator care descoperă dincolo de realitatea concretă profunde sensuri. Tatăl nu se atinge însă de pahar: „Îl privea doar fascinat, ca și când i-ar fi vorbit un dumnezeu necunoscut, un duh care domnea în împărăția de cristal a băuturii. Nu știu câte ore a stat în fața paharului vrăjit. S-a întunecat. În fiecare seară curentul electric se oprea timp de două ore. Am aprins o lumânare, stârnind umbrele. Ieșeau din sticla de votcă și pluteau spre tavanul încăperii”.

Ioan Barb este povestitorul prin excelență, care abordează fără de reținere aspecte ale realității imediate, le reproduce fidel, știind că narațiunea sa le ia în posesie, trecându-le convingător în alt orizont. Ceea ce nu înseamnă că naratorul din prozele lui Ioan Barb nu lasă loc unei perspective moderne, ca în *Bocancii pădurarului*, unde bocancii se impun ei înșiși ca niște personaje: „Bocancii vecinului Gheorghe aveau în ei ceva măiastru și acest ceva ne făcea să ne gândim la armată, la disciplină. De aceea îi admiram și îl respectam pe posesorul acestora într-un fel cu totul natural. Probabil bocancilor le era asociată în mintea noastră puțină, de copii, și imaginea indiscutabil fascinantă a puștii de vânătoare cu două țevi care se legăna amenințătoare în spatele omului. Pentru mine personal bocancii vecinului erau tabu, mai ales de când, din cauza lor, m-am confruntat cu o experiență unică și de neuitat (...). În câteva clipe, de sub patul unde mă refugiasem într-o clipită am văzut, pe pragul ușii care se deschidea, chiar la câțiva metri în fața mea, bombeurile amenințătoare ale bocancilor vecinului Gheorghe. Nu știu dacă sub pat s-a auzit bătaia sa scurtă în ușă. Dar acelor bocanci care aveau să mă urmărească toată viața parcă le crescuseră ochi care se căscau la mine reci și amenințatori. Când ușa s-a închis în spatele lor, s-au apropiat atât demult de locul de sub pat în care eram întins într-o dungă, încât aș fi putut să-i ating cu mâna. Acum aveau fețele aspre și întunecate ca ale unor gardieni din cărțile lui Sven Hassel și se mișcau când într-o parte, când în alta, de parcă asistam la o piesă de teatru, iar scena era pânza de câtran a vetrei din fața mea”.

În *La numărul 99 nu mai locuiesc oameni*, realitatea concretă iese puternic în evidență, totul lăsând până la un punct impresia de reportaj. Fără niciun motiv („Nu știu ce m-a apucat...”), naratorul merge într-o anumită parte a satului, devenit între timp oraș industrial, pe care nu a mai văzut-o de peste douăzeci de ani. Drumul prin această parte a orașului înălțat peste vechiul sat se întrerupe la casa cu numărul 99. Povestitorul află de la o bătrână, ce-l privește cu singurul ochi sănătos, că acolo, la casa cu acest număr, „nu mai locuiesc oameni”. Acolo, adică la limita dintre amintire și realitate. Pretext pentru a evoca oameni care au fost, povestirea apelează la câteva numere, douăzeci și nouăzeci și nouă, nu chiar întâmplător prezente în text, mai ales dacă avem în vedere semnificațiile acestora.

Cunoscutul dicționar de simboluri al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant reține numărul *douăzeci*, care trimite spre parcurgerea de patru ori a ciclului de cinci zile, timp în care la unele popoare se poate boteza copilul, primind o identitate. În cazul povestirii lui Ioan Barb, *douăzeci* (dublul lui zece, al decadei ca semn al creației) este necesar pentru ca subiectivitatea amintirii să se fixeze, contând ca o lume reală.

Numărul *nouăzeci și nouă* joacă, într-un fel, rolul numărului *nouă*, care, „ultimul din seria de cifre, anunță deopotrivă un sfârșit și o reîncepere, adică o mutare pe alt plan. Aici se regăsește ideea de naștere nouă și de germinare, precum și cea de moarte” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, București, Editura Artemis, 1995, p. 352). Pe de altă parte, numărul *nouăzeci și nouă* este produsul numerelor *nouă și unsprezece* (ceea ce urmează după împlinirea decadei). În această situație vorbim de numere impare, străine omului hărăzit perechii, numere iubite cu siguranță însă de zeu (și zeului îi plac numerele impare, nu?).

În *Orașul scufundat*, mișcat de povestirea unei baroane, avocatul narator caută în biblioteca personală o carte despre baronul Nopcea, a cărui amintire se păstrează încă vie în împrejurimi. Îi cade în mână însă *America* lui Kafka. În interiorul volumului găsește o scrisoare scrisă de el însuși pe vremea când era licean, adresată lui însuși, devenit matur. Autorul pune față în față realitatea fixată prin scris, cuprinsă în scrisoare, și realitatea memoriei, o „lume care își continuă existența în amintire”, o lume „iscată în adâncul din tine, este o lume ce-a existat, ca o Atlantidă în străfundurile ființei tale. Numai că ea trebuie să fie scoasă la lumină. Ea va renaște în momentul când te vei hotărî să o readuci la suprafață”.

Ioan Barb are predispoziție pentru realitatea cotidiană, de obicei a orașului industrial, fiind capabil să-i surprindă acestei realități detaliile semnificative într-o narațiune ce se derulează cât se poate de firesc. Cu mențiunea că limpezimea de suprafață a epicului său nu este lipsită de adâncimi nu întotdeauna ușor sesizabile și cu atât mai primejdioase.

Noaptea unui proscris surprinde o lume a alcoolizării, care nu au parte de o atitudine reprobabilă, cu nelipsita aventură a procurării băuturii înainte de „miră”. Dincolo de acest aspect, Ioan Barb reține atenția aici prin capacitatea de a solicita realitatea până când ea se apropie de grotescul din povestea fostului milițian Nicolae. Ieșind pe trei cărări din local, subofiterul de miliție oprește un car mortuar și-l obligă pe îngrijitor să pună dricul la dispoziția autorităților, așezându-se pe platforma din spate, exact pe locul mortului. Cu pistolul în mână, milițianul cere să fie dus în centru, (nu înainte de a se opri câteva clipe chiar înaintea comisariatului militar județean) la locul unde trona statuia lui Petru Groza. Toți cei din centrul orașului „au avut parte de un spectacol pe cinste. Carul mortuar s-a învărtit o vreme în jurul statuii. În locul mortului stătea un falnic subofiter de miliție, în carne și oase, cu pistolul îndreptat înspre omul de pe capră, care repeta înspăimântat: «Să trăiți, tovarășe prim ministru. M-am prezentat la ordinul dumneavoastră!»”.

Ceea ce contează până la urmă este că *Îngerii lui Bologan* este volumul unui autentic prozator.

„Smreduirea morții” cu viața

Ani Bradea

Claudia Albu-Gelli
Sângele ermetic
Editura Tribuna, 2021

Referința autoarei, mai sus menționate, pentru arhaisme, precum cel din titlu și care denumește un capitol al noii sale cărți, îmi amintește de primul roman pe care l-a publicat în România (*Inachis Io nu știe să respire*, Editura Eikon, București, 2017), presărat cu astfel de cuvinte și expresii pentru cunoscători, trădându-și astfel formația filologică. Claudia Albu-Gelli este romancieră, poetă și traducătoare din limba italiană, petrecându-și mulți ani în Italia, după decizia de a pleca din țară la o vârstă fragedă, la doar câțiva ani de la absolvirea Facultății de Litere din Iași. În prezent scriitoarea locuiește pe înșorita insulă din arhipelagul Canare, Tenerife, unde continuă să scrie în română și italiană. Anul trecut, în cadrul Târgului Internațional de carte de la Torino, și-a lansat versiunea italiană a primului său roman (*Inachis Io non sa respirare*, PAV Edizioni, Roma, 2022), iar în anii precedenți a câștigat mai multe premii de poezie în Italia. Este traducătoarea antologiei de poezie italiană contemporană *Verso l'Italia* (2020) și a volumului *Poetica-mente* (2022) de Gaetano Mollo, ambele apărute la Editura Tribuna.

Al doilea roman al Claudiei Albu-Gelli, *Sângele ermetic*, publicat de Editura Tribuna la finele anului 2021, cu toate că este scris într-un registru complet diferit de anteriorul preia aceeași temă, dusă ce-i drept la un alt nivel, și anume drama exilatului, a dezrădăcinatului. Dacă în primul roman personajul principal feminin reprezenta de fapt o întregă paletă de destine, cu ajutorul cărora autoarea aducea un omagiu femeilor românce plecate la muncă în străinătate, într-o perioadă istorică în care accesul românilor în spațiul vestic european se făcea prin vămi cu controale umilitoare, iar condițiile de muncă în străinătate erau de semi-sclavie; în această a doua carte eroina, tot o rătăcitoare, își acceptă destinul de apatrid, expatrierea doare mai puțin și toate consecințele ei - singurătate, înstrăinare, ruptură, abandon, căutare de sine - devin atuurile unei existențe care, aparent, nu-și dorește să se lege de nimic și de nimeni, concentrându-se exclusiv pe microcosmosul interior, pe introspecție.

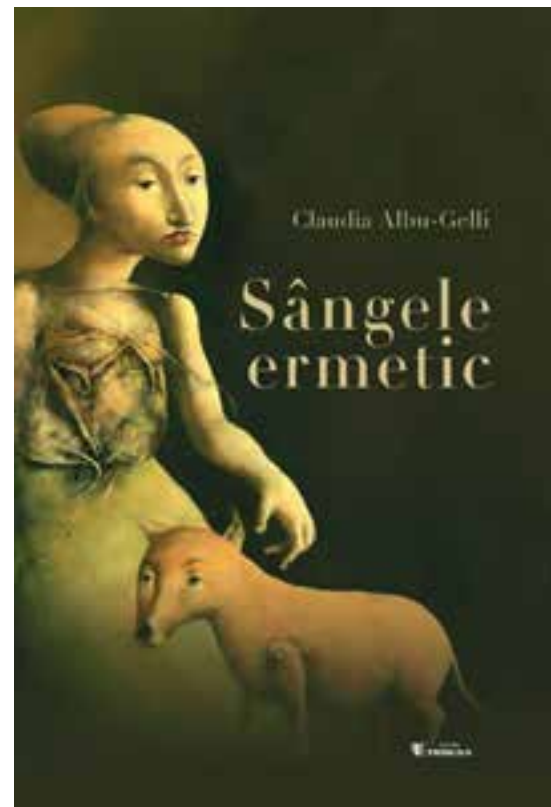
Sângele ermetic este, înainte de toate, un roman psihologic. Prioritatea o are lumea din lăuntru personajului principal, care filtrează prin gândurile și sentimentele sale realitatea, prea puțin importantă până la urmă. Un cotidian măcinat în permanență, mestecat, precum o gură uriașă, de Aurora, personaj principal feminin care mai mult se conține decât se expune. De fapt nici nu prea știm cum arată ea pe dinafară. Dincolo de câteva informații sumare de la o petrecere (aniversarea zilei de naștere a lui Oz, un copil pe care ajunge să-l îngrijească vremelnice, înlocuindu-i câteva zile bona, într-o casă marcată de suferința tinerei sale mame, Jade), când îmbracă o rochiță roz și aflăm că are părul scurt, negru-albăstrui, întins, și o piele albă, nu mai știm nimic despre Aurora. Nu știm

ce vârstă are, nu știm dacă e înaltă, scundă, slabă, etc. Aflăm doar că este în trecere prin Londra, căutându-și un rost dar mai mult căutându-se pe sine, fugind de suferințe trecute, evadând din propria existență. În schimb știm, până în cel mai mic detaliu, cum este ea în interior, ce simte, ce vede, ce crede despre ce vede, ce o doare, ce suportă, ce nu mai poate să suporte, o ființă în care se întâmplă enorm de multe lucruri, ca un mini-univers cu organisme liliputane, rostogolit prin cotidianul banal al unei metropole.

În textul de pe ultima copertă, Christian Crăciun surprinde și sintetizează perfect esența romanului: „...faptul că absentam din propria mea viață» este tema romanului Claudiei Albu-Gelli. Roman halucinatoriu, despre solidaritate și singurătate, biografie de plumb și dezmarginirea în oniric. Autoarea este o scriitoare ermetică, la limita poeticului (de unde și titlul romanului), prin refugiul în misterul unei lumi obscure, adânc lăuntrice, cu un dinamism de ocean întors. Apropiată de tensiunea existențialistă prin receptarea hiper-sensibilă a infernului cotidian, psihic, fiziologic, social, scriitoarea focalizează poetic destine-limită, oferindu-ne un fel de poem al rătăcirii, căutării, bolii și morții... toate ca un elogiu al vieții și căutare a sensului pierdut...”

Oz este un copil zămislit din materie genetică păstrată în azot lichid, iar Jade, mama sa, nu se poate bucura de miracolul nașterii sale din cauza unei boli grave în stadiu terminal. Cu toate că Aurora este puternic impresionată de această dramă și empatizează cu tânăra Jade, este, la rândul ei, o ființă „conservată” în gheață. Personajul își criogeneză sentimentele, chiar le ucide din fașă, din teamă de suferință. „Iar eu nu iubesc, pentru că nu pot...” - este doar un slogan, autoimpus. Evitând iubirea, încremenind-o în splendoarea imaginii ei de început, ca o garanție în plus că durerea de mai târziu nu va exista, Aurora nu face decât să acționeze cu spaima exilatului care fuge de atașament, în goana spre un orizont mereu mai promițător.

Arhitectura romanului este gândită de subiectul narator pe două paliere: unul al epicului obișnuit, succesiunea de întâmplări din casa tinerei Jade și din afara acestui spațiu; celălalt de factură onirico-poetică, de evadare înăuntru ființei, acaparator și invadator în economia textului. Este un monolog, un flux al conștiinței surprins în toate meandrele sale. De remarcat, în acest al doilea plan, capacitatea autoarei de a da senzația cititorului de timp dilatat. Ca exemplu, scena din fața casei, când Jade pleacă la spital și are loc despărțirea de Aurora la ușa taximetrului chemat în acest scop. Acel episod ar putea să dureze, judecând strict după cele câteva replici, câteva minute, puține doar. Ei bine, prin mutarea permanentă a planului acțiunii în interiorul Aurorei, în gândurile ei, se întâmplă ca această scenă să fie percepută ca fiind un fel de filmare cu încetinitorul. Totul se derulează cu lentoare, totul se întinde, o senzație de realitate gumoasă, până și cuvintele se aud, în mintea celui care citește, deformate, ca



într-o secvență rulată mult încetinit: „Jade se prăbușea. În cădere, cu degetele răsfirate la capătul brațului întins înlăuntru mesei de aer rarefiat, ea se închidea. Strângând-o, aerul însuși i-a format un fel crustă tremurătoare pe suprafața spațiului ce o separa deja de restul oamenilor. Corpul i s-a mărunțit, șoferul s-a plastilinizat și taxiul, topindu-se, s-a redus la o bilă alunecoasă de dimensiunea unui ochi ce se rostogolea acum în josul străzii ca să iasă de sub umbra arțărilor. Genele lui Jade vibrau gata să se rupă, clipind isteric, și totuși o lumină de pace le mai răzbătea bizar” (p.147).

Lirismul de care abundă scriitura mă provoacă pe mine, comentatorul, să asemuiesc povestea cu o pădure cuprinsă de ceață. Poate că aceasta ar fi o imagine care s-ar potrivi (în plus să nu uităm că suntem la Londra). Așadar, în prim plan copacii vizibili, primii copaci, adică sentimentele și trăirile Aurorei. În planul doi, îndepărtat și abia schițat, restul personajelor, cotidianul, realul, de importanță secundară, motiv pentru care întreg tabloul este estompat. Ceea ce exteriorizează astfel subiectul narator, preia cititorul, copleșit, tulburat, răvășit. Autoarea creează cu abilitate un efect de basorelief în îmbinarea dintre cele două planuri. Paginile cărții sunt pline cu o durere aruncată cu furie afară din interiorul Aurorei. E ca o exorcizare. Doar că ea, durerea, viețuiește separat de personaj și acaparează. Se smreduiește, ca să folosesc cuvântul din titlu, cititorul cu suferința care transpare din această poveste. Dar și cu speranța de viață care, în final, vine odată cu eroina salvată din apele reci în care o aruncă gestul ei sinucigaș.

Încă din *Inachis...* Claudia Albu-Gelli ne-a obișnuit cu pasaje poetice inserate în text. Aici întregul roman are tonalitatea și gravitatea unui poem în proză. În plus, la finalul cărții, autoarea sintetizează trăirea lirică într-o poezie adevărată, distinctă, în care preia anumite fraze din text sub formă de versuri. *Foamea de legături, foamea Aurorei* este titlul poemului-cheie care decodifică până la urmă acea mare absență, și totodată insistentă căutare, din paradoxala viață a personajului principal. E mai mult decât lirism aici. E dramă, profunzime, incizie în cele mai adânci și mai grave resorturi psihologice. Ale personajului principal și ale mele, cititorul, în egală măsură.

Cu patos colocvial despre romanitate și daci

Adrian Țion

Constantin Zărnescu, prozatorul și dramaturgul convertit la eseu, își continuă periplul pasionant prin istoria Romei antice și a spațiului daco-roman într-o insolită carte, numită de autor „roman istoric postmodern” despre *Împăratul Traian, părintele cuceritor* (Editura Napoca Star, Cluj, 2022). Panoramarea istorică, de tip comentariu reportericesc-eseistic din volumul anterior, *Roma sorgintei noastre: un (alt) roman nonconvențional, oral (audio) vizual*, apărut în 2018, se extinde și în paginile noului volum, cu aceeași frenezia a relatărilor și interpretărilor fulminante, în stare să capteze pe cititor de la bun început. Autorul încheagă profilul spiritual al împăratului Traian ajuns în Dacia în jurul statutului unanim recunoscut de istorici de „părinte civilizator” pentru barbarii geto-daci. Militar curajos, intransigent, crud adesea, dar considerat printre cei așa-zisi „cinci împărați buni” ai Imperiului Roman, adică moderat și chibzuit, el i-ar fi spus lui Plinius cel Tânăr: *Eu nu sunt precum Nero!* Nuanțările aduse de Constantin Zărnescu sunt în stare să împodobească informația cu suculente considerații și amănunte din viața lui Marcus Ulpius Nerva Traianus, supranumit „Germanicus”, și apoi, după succesele militare din Dacia, primind și titlul de „Dacicus Maximus”. Pentru a derula întâmplările evocative, campaniile militare, drumul împăratului și al armatei sale de la Dunăre până în ținuturile păduroase ale Daciei și pentru a sugera strategiile obsidionale asupra cetății lui Decebal, autorul apelează la subterfugii narative diverse, ignorând orice fel de canon. Vocea istoricului fascinat de cele povestite se împletește cu ornamentația tropică a prozatorului, așa încât istoria curge literalmente prin fața cititorului în chip natural, firesc, ademenitor. El racolează în paginile cărții pe mulți, foarte mulți istorici, scriitori sau interpreți rafinați, entuziasmați de civilizația romană. De la personajele celebre ale Antichității, precum împărații Constantin, Dioclețian, Marcus Aurelius, la nu mai puțin celebra Margarite Yourcenar sau istoricii Bryan Perkins Ward, Vasile Pârvan și Ioan Aurel Pop sunt amintiți, citați și comentați, toți aceștia, într-un iureș informațional de senzație. Autorul părește tonul omniscient pentru a da glas acestor contribuitori la gloria lui Traian și a civilizației romane. Așa sunt relatările generalului însoțitor, Aelius Hadrianus, prin lungi citate revelatoare, la care se adaugă vorbele medicului personal al împăratului, Criton, sau notele despre generalul Longinus, atras de Decebal într-o cursă, sau despre Cornelius Fuscus ucis „de o ceată de războinici”. După ce spune despre Hadrian că „a devenit cel mai de seamă *personagiu*, din anturajul împăratului Traian, așteptând în umbră”, autorul cărții se întreabă viclean, retoric „Va avea el destin?” Pentru portretizarea cuceritorului Traian, autorul cărții apelează și la considerațiile lui Hadrian și la consemnările acestuia (fictive, reale) care par a veni din *Memoriile lui Hadrian*, celebra carte a Margarinei Yourcenar: „Părintele

meu adoptiv a vizitat apoi, în mersul cailor, acele ultravestite mine, *băi de aur* cărora le-a dat și un nume: *Alburnus Maior*.”

Aspectul de mixt textual nu este câtuși de puțin dăunător în stilul scrisului lui Constantin Zărnescu. Dimpotrivă. Se remarcă ușurința cu care trece de la o temă la alta, de la istorie chiar la autobiografie, devenind el însuși „personaj” în această structură arborescentă a textului. Alături de el, în excursii de documentare, apar chiar și în poze, fiica Anita și ginerele Anthony, jurnalistul-sculptor Petru Cichirdan sau prietenii lui Ionel Vitoc din jurul revistei *Orașul*. El demarează puternic, așa spune cu toate motoarele, spre a atinge o țintă râvnită cu pasiune: dezbaterea din perspectiva prezentului a istoriei noastre comune cu Roma antică. La intertextualitatea amintită se adaugă alte componente ce dau conținutului un profil compozit. Paginile de jurnal din Roma, Atena, Bruxelles se îmbină cu reportajul și informația academică, reunite în stilul contagios al unui oltean sfătos, repezit, care știe multe și-i este drag să povestească dezinvolt despre ceea ce cunoaște adânc și temeinic. Cu nonșalanța-i cunoscută, descinde în actualitatea românească incluzând între filele cărții episodul *O istorică întâmplare, în Sarmisegetusa și un reportaj cenzurat*. În 1973, când se împlineau 1850 de ani de când Clujul fusese declarat municipiu de Hadrian, ajuns el însuși împărat, proaspătul jurnalist la *Tribuna*, Constantin Zărnescu, este



Constantin Ținteanu *Filling the void* (2022)
lemn, sârmă, vopsea, 53 x 28 x 17 cm

trimis să scrie un reportaj despre Sarmisegetusa Regia. Ajuns acolo, printre alte surprize, avea să găsească în cotloane bine ascunse, „boabe scrumite”, „grâu ars”, relicve de pe vremea cuceririi cetății de către romani. I s-a părut ceva incredibil și a scris despre asta, dar nu i s-a dat crezare. Nici azi nu înțelege de ce reportajul cu uimitoarea descoperire nu i s-a publicat. Erau seminte bănuite a fi atinse de un misticism ce exclude entuziasmul unui jurnalist? *Tempi passati!*

Digresiunile fac farmecul lecturii acestei cărți. Intră în scenă Jérôme Carcopino, cel care a reușit să fie „un scriitor al *măreței memorii* a Istoriei Romane”. În cartea sa, apărută la Paris în 1938, *La vie quotidienne a Rome – à l'apogée de L'Empire (L'Epoque TRAIAN)* spune despre Cuceritorul Traian următoarele: „...în 107 a pus mâna pe tezaurul regelui Decebal, s-a hotărât să reorganizeze în beneficiul său exploatarea auriferă și metaliferă din Dacia, încât a devenit cu adevărat *miliardar!*” Carcopino numește Roma, „fără să ne mai spună cine a născut expresiile: *Oraș mondial*”, *„Stăpâna Lumii” și... Bancă a Universului*”. Aurul dacic a ieșit la vedere în 112, când a fost inaugurat *Forul lui Traian*. Plănuită, proiectată, gândită de arhitectul Apolodor din Damasc, Columna războaielor daco-romane, această „minune a minunilor” după cum a fost numită de istorici, poeți sau călători, ni se spune că a fost înălțată, sculptată, definitivată în mai mult de cinci ani, în 113. E de mirare cât de repede se mobilizau romanii pe acele timpuri. În *Addenda* aflăm amănunte despre *fântânile din Roma* și chiar despre „latinul Vlad Dracula Țepeș” (altă obsesie tematică a scriitorului). Un articol alipit sentimental istoriei lui Traian se ocupă de centenarul „lupei capitoline”, deoarece în 2021 s-au împlinit o sută de ani de când „statul italian a dăruit *noii României Mari* două versiuni, în bronz patinat, ale glorioasei statui, reprezentându-i pe copiii Romulus și Remus, supranumită de românul nostru călător, Badea Cârțan: „Lupoaica de pe Capitoliu” sau „Lupa cu pruncii”. Una dăruită Clujului și a doua Timișoarei. Din informația furnizată aici de autor, aflăm că, până astăzi, s-au ridicat 151 de copii în Transilvania. Desigur, multe dintre acestea sunt lucruri cunoscute din manualele de istorie, dar patosul lui Constantin Zărnescu, structura de colaj textual premerg și potențează emoțional informația rigidă.

Firește, din cartea brâncușologului Zărnescu nu putea lipsi o trimitere spre *Coloana fără sfârșit* de la Târgu-Jiu. Și ce descoperă el? Nici mai mult nici mai puțin decât „O narațiune germană despre columna brâncușiană și columna traiană” în care doamna Carola Welcker, distinsă brâncușioagă mondială, își susține comentariul pe baza asemănarilor simbolice ale acestor opere sculpturale. E drept, Decebal nu a avut columnă, nu i s-a ridicat monument, dar cu fiecare carte scrisă despre istoria Daciei scriitorii contribuie cu câte o „metopă” de cuvinte, edificiu din litere scrijelite în memorie întru gloria regelui dac. Desigur, printre acestea, și volumul actual al lui Constantin Zărnescu despre *Împăratul Traian, părintele cuceritor*, din care răzbate, prin „apropieri, similitudini, analogii” întregul univers de tainice trăiri și preocupări livești ale scriitorului. Autorul conștientizează acest lucru în apendicele Înalt colofon: „Un roman istoric postmodern reprezintă un *Templu* de cuvinte, un *Edificiu* de litere.”

În caruselul „retrăirilor”

Adrian Dinu Rachieru

Judecând după avalanșa editorială, greu de controlat, s-ar părea că anii pandemici au priit scriitorimii. Iată încă o dovadă: poetul Gheorghe Șerban vine la întâlnirea cu cititorii cu două noi volume. Unul, previzibil, așteptat, adunând poeme (*Necesarele nonsensuri*), celălalt, surprinzător, un debut prozastic, reținând zece texte (*Liniște galbenă*), ambele apărute anul trecut, la editura PIM. Dacă proza scurtă ar putea fi „o autoprovocare”, primenindu-și scriitura, cum spunea prefațatorul, profesorul Cezar-Florin Ciobică, placheta lirică e pe deplin convingătoare, în pofida unui titlu curios, nu prea inspirat (credem). De fapt, poetul reciclează teme bătătorite, orbitând în jurul nucleului erotic și ascultând, apăsător de grele nostalgii, „colindul trecerii”. Să încercăm, întâi, o recapitulare a traseului său liric. Trăitor într-un colț de țară (la Dorohoi, mai exact), Gheorghe Șerban și-a preumblat dascălia prin zonă, păstrind cenacluri și înhămându-se, după '89, în frontul jurnalistic, amânându-și inexplicabil ieșirea în lume în ipostaza poeticească. Totuși, în 1996, la o vârstă „argheziană”, va debuta editorial cu *Ieșirea din sferă*, aflând în poezie „o ancoră în cer”. Fostul lui coleg de la cenaclul *Septentrion*, Dan Movileanu, risipindu-și, la rândul-i, tinerețea în orașelul Nordului, se întreba (prefațând volumul *Planare verticală*, 2018) care vor fi fost pricinile care au împiedicat debutul, la ceasul potrivit, și de ce poetul recidivează după o atât de lungă pauză. El strecura bănuiala că Gheorghe Șerban nu-și luase în serios eul liric; noi credem, dimpotrivă, că poetul, asaltat de îndoieli, nu-și biruise temerile, necutezând a se smulge „dintr-un anonim trist”, cum mărturisea, dealtminteri. Un aer de vetustețe împrejmuia volumul, denunțând o lume dezvrăjită, sub roiul întrebărilor chestionând locul poetului și rostul poeziei. De unde și *motivul drumului*, semnalat de comentarii aceluși prim titlu (Emil Iordache, cu deosebire), poetul, pornit „în căutarea numelui”, încercând a descoperi anevoioasa cale spre sine.

În *Planare verticală*, Dan Movileanu deslușea un record la generația optzecistă, greu de probat, indicând însă, îndreptățit, un drum inițiat, desfășurat sub cerul îndoielii. Poetul, înfruntând „avalanșa nimicului”, luptă cu un „daimon pervers” depănând firul memoriei, pornit în căutarea numelui, risipind incertitudinile: „Eram doar un număr minuscul / într-un joc cu învingător programat, / galaxiile nu-mi recunoșteau zdrențele. // Aș fi vrut, să-mi crească ochi de șoim / să ciugulesc înțelepciunea profetilor, / deșertul era deja ocupat. // Din cerurile indecise ale erorii / m-am căutat în umbra bătrânilor, / acrobat anonim pe muchia întâmplării.” (v. În căutarea numelui).

Volumul următor, *Am coborât în mine* (2019), cu o prefață semnată de Mircea Catargiu) invocă „plăcerea zborului ancestral”, cinstind călătoria interioară, „descoperind” feminitatea labirintică, iubirea-panaceu, sărbătorile „în furtună”: „Ar fi trebuit să ne iubim ca ziua cu noaptea / ca viața cu moartea”. După ani de tăcere („roditoare”, totuși, notează prefațatorul), Gheorghe Șerban recâștigă încrederea în cuvânt, dezvăluindu-ne izvoarele lirice. Chiar dacă pare a ne contrazice: „Am uitat demult să trăiesc, / am uitat să-mi chem umbra,

/ a murit și încrederea în cuvânt, / pe unde merg e neumblare.” (v. *Gong*). Sfidând astfel de temeri, luptând cu sinele locuit de „gânduri împietrite”, *Secretul măștii de înger* (2020) oferă o altă deschidere problematică. Sunt, acolo, „stenogramele sinelui” (cf. Daniel Corbu), dar, în pofida turnurii deceptivă, poetul mărturisește că trăiește sub raza dumnezeirii. Sigur, „adoarme cu absența”, „ușa se închide a inserare” (v. *Se face noapte-n steaua mea*), viața „fumează”; încrederea mijeste, speranța pâlpaie de vreme ce, încrezător, ne anunță: „poate-am să te aflui”. Toată poezia lui Gheorghe Șerban, trasă în volume tematizate, crește sub bolta neoromantismului; are gustul oximoronului și culege metafore insolite, deschizând „fereastră inimii”. Iar volumul *Himerele timpului ferice* (*Quadrat*, Botoșani, 2021) pare a vesti un nou început. Poetul locuiește „între maluri de vise”, cultivă *utopia salvării prin iubire*, invocă iubirea prădătoare, „înfripată din priviri”. Bate „la porțile visului”, îmblânzind herghelia sentimentelor, ezitând între ispita-idee și împlinirea ei, confruntat cu „zile iernatice”. Ar vrea să o zidească în „piramida cuvintelor”. Știe că „timpul trece ca o sălbăticiune” și acest șir de *retrăiri*, devoalând o poveste nespuse, basculează între zbulciul viselor sau tortura amintirilor (cu grele tăceri, chemând pustiirea) și liniștea apelor adânci, provocând „imaginația palmelor”. Ochii Ei sunt „doi ghețari încinși”, decapitând „zilele cenușii”; o chemare pe drumul ispitelor, trezind „furiile trupești” (v. *Robia speranței*).

Dar poetul, nedorind „falsuri poleite cu / praf de adevăr” (v. *Spovedanie*), râvnește *Femeia izbăvitoare*, *Femeia-văzduh* etc., recunoscând că „stăpâna dorințelor confuze” îl condamnă la o așteptare fără sfârșit: „De la fereastră timpului fără-mișcat în / eternități, / zăresc nemurirea, / cu trup de toamnă, / cu chip de vânt, / pe unde absența își plimbă pașii / obosiți de-atâta singurătate / și cuvintele nu aud liniștea / lovind acoperișul grădinii cu / dezamăgiri.” (v. *Puncte cardinale*). Plouă cu dezamăgiri în lunga sa retrospectivă peste care pogoară *târziul*. Vizitat de „umbre de șoapte”, retrăind „dimineți de robie”, cu păcăleli lascive și înșelătoare îmbrățișări, poetul reconstituie un *anotimp gol*: „Ceva care semăna cu iubirea / m-a ruinat, / a fost ispitire perfidă, / sufletul s-a pierdut în / dăruire.” (v. *Aparență*). Sunt zile văduvite și ani arși, răscolind jarul iubirii. Sunt căutări zadarnice, inventând o poveste trăită împreună, pentru ca, resemnat, să conchidă: „nu locuiam în același anotimp” (v. *Chemare albastră*). Risipind fumul promisiunilor și deslușind, tardiv, „enigma șoaptelei deșarte”, el vorbește despre „zâmbete negre”, „insomnii fără noapte”, o „bucurie stresată”, „spini luminii sângerând” etc., toate concurând la a închipui *poeme nescrise*. În care trecutul țipă, dezvăluind un „peisaj de cenușă”; din arderi neîmblânzite, din visul meteoric rămâne *cenușa*. Iubim din amintiri, conchide poetul: „din flăcări au rămas umbre / de dragoste uitată” (v. *Colți prietenoși*). Totuși, așteaptă o seară cosmică, descifrând „alfabetul sufletului” și „leacul râvnitelor buze” (v. *Seară cosmică*), știind prea bine că năvălesc „apele inserării”: „Singurătatea lovește-n fereastră, / mă caută, / de parcă n-ar ști că port / preaplinul



Constantin Ținteanu
lemn, metal, hârtie

Taxidermia (2017),

suferinței, / zestre lăsată de tine în ultima seară, / grea și rece comoară, / tăcută ca o gheară / înfiptă în seninul imaginar.” (v. *Apele inserării*). Cum așteptatele bucurii „n-au prins rădăcină”, înconjurat de „munți de amăgiri”, într-o „lume de false cuvinte”, poetul, cu o zvâcnire orgolioasă, își promite solemn: „peste absența ta voi zbura cu aripi de / gheață” (v. *Chipul absenței*). Sunt, în fond, cum spuneam, *retrăiri*, răscolind cenușa jurămintelor; o „întoarcere în ecouri”, îmblânzind spaimile care îi dau târcoale, descoperind două singurătăți „paralele”. Din trăirile vremilor ferice desprinde iluziile „sfârșite în ștreang”, oferindu-și balsamul însingurării / „o insulă părăsită”: „Paloșul viclean al zorilor tăia / gânduri, / umbrele nopții cădeau la picioarele / dimineții, / dintre maluri adormite / se înălțau neliniști, / valuri încremenite plângeau cu / stropi copilărești / în așteptarea săvârșirii.” (v. *Condamnat la retrăiri*).

Chiar dacă deznădejdea îl apasă și poetul rătăcește în căutarea drumului, volumul, surprinzător, respiră un mesaj optimist: „M-am închis fără să știu în carcasa / deznădejzii, / am lăsat vântul să măture / rugina / din lanuri prea-devreme / scuturate, / voiam să fii snop de / lumină, / pâinea unei nopți din spice de / Lună.” (v. *Nu găsesc drumul*). Fiindcă leacul e la îndemână și autorul, inventariind „himerele” unui timp ferice, îl retrăiește prin cuvânt, alungând nimicnicia: cuvintele, ele, „ne adună când cugetul s-ar pierde”. De aceea, încrezători în destinul poetic al lui Gheorghe Șerban, nu-l putem crede când, răsfațându-se, ne amenință: „Victorios în atâtea înfrângeri, / în tăceri mă ascund”. Iar volumul din urmă, răsfrângând trăiri înalte sub pecete recapitulativă, dovedește că nu ne-am înșelat. Cele două secțiuni ale volumului (*Inocența izvorului*, respectiv *Altruism de vânzare*) converg în a propune o înfocată pledoarie „pentru normalitate”, cum sună subtitlul cărții; adică, reinventând un topos mitic (copilăria) sau rememorând amăgirile și încercările vieții, purtând „râni deschise”. „Curat ca lacrima să mă trezesc în zori” (v. *Aș vrea*) și-ar dori poetul, mărturisindu-ne cutezanța de a visa, trăind – într-o civilizație cangrenată – „visul morilor de vânt”: „Căutăm prin dosare îngălbenite / un sens bolii noastre bizare” (v. *Necesarele nonsensuri*), contrapunând realului murdar, cu „putregaiul zilelor”, un serafic imperiu al viselor. El își devoalează, cu totală sinceritate, trăirile și interogațiile, năpădit de tristeți. Cum drumul pe care a pornit e „o cărare printre nostalgii”, ar dori să se afunde „în culori de lumină”, recuperând, din praful amintirilor, „imagini curate”, având drept reazem „armura lacrimilor”: „Picioarele mele m-au dus în locuri interzise, / ochii mei au văzut lucruri de nevăzut, / mâinile mele au clădit cetăți de



speranță, / dar n-am știut să dau aripi cuvintelor / să zboare până în lumea fără griji; / n-am știut să păstrez gingășia copilăriei / plecată pe neștiute din biografia mea, / m-am mulțumit cu tăcerea păsărilor / sărutând statuile din parcul nostalgic.” (N-am știut).

Dar lumea e bolnavă, căzută „într-o adormire putredă” (v. *Conturul nimicului*) și cercetându-i rânduiala descoperă un deficit de altruism; viața, sub domnia lui *Homo falsus*, e un „album de grozăvii”, cu „oștiri de fețe slugarnice”. Și atunci se încumetă să lanseze o *Patriotică*: „Din când în când focuri glaciare / aprind speranțe, / din an în an cineva ne trezește, / sună chemarea spre ultimul asalt / să apărăm cetatea căzută în rugină, / de somnul visării să nu fim furați, / să dezvelim fața nevăzută a / nemărginirii”. Sau să îngâne rugi, implorând o normalitate (fie și „trecătoare”), ieșind din „somnia indifferenței”. „Porțile de lumină”, ne asigură, sunt deschise pentru toți (v. *Normalitate*) și, logodit cu iluzia, va decreta că „unica salvare” rămâne POEZIA: „Căderile ne-au îndârjit, / amăgirile ne-au educat răbdarea, / de la păsări am învățat că / poți zbura sau poți visa la zbor, / echilibrul îl poți găsi până și în / efemerul norilor.” (v. *Echilibru*).

Dar viața, știe prea bine, „nu poate fi doar vis”. E „prea toamnă în noi”, constată poetul, răscolind cenușa viselor (v. *Calvarul zborului fără sens*); armata de iluzii s-a risipit, grăbind trecerea „în absență”. Cum „nu mai e mult până-n târziu”, „repetabila înserare” amenință (v. *Anotimpuri*): „Am visat că visele mele / nu aveau forme, / nici conținut, / erau un fel de risipire printre / ideile copilărești, / aidoma fantomelor fără trup, / dar pline de răutate, / pâlپări jalnice arzând miezul / cuvintelor, / ca la o conferință despre fericire.” (v. *Întrupare*). Acest colind al trecerii, cu zile în ruină, rumegând amintiri, nu pune „lacătul pe vorbe”. Fiindcă, aflăm, „și din cenușă surâsul înflorește”: „prin cioburi de timp încă mai strălucesc / primăveri, / mai învingem câteva furtuni și / trecem în absență” (*Strămoșii*). Ea, deși „goală de înfiorări”, mai păstrează o culoare vie, pare „scânteia ce așteaptă o nouă înflorire” (v. *În lan*). Așadar, se iluzionează poetul, „timp ar mai fi pentru nebunești jocuri / cu ferestre spre copilărie” (v. *Între două cuvinte*). Concluzia, însă, cade nemilos, implacabil, precum o ghilolină, retezând visătorii: „Visele au trecut în amintiri, / așteaptă sărutul memoriei” (v. *Bucuria suferinței*). Invocând, în surdină, sperata *Respirație verde*: „Aș vrea să mai respir nopți care / legănau luna în cuiburi albastre / de păsări / așteptând roua cuvintelor tale, / când fluturii mai desenează încă / sentimente, / cât firul de iarbă se mai crede / sabie. / Aș vrea să mai respir / respirația ta, cât încă verdele renaște în clipe / ancestrale, / cât mai suie la cer o scară îngerească / spre miezul fierbinte, / din perfecțiunea zidită-n piramide / s-aud zvârcolirile singurătăților.”

Prin *Necesarele nonsensuri*, Gheorghe Șerban ne propune o convingătoare carte de versuri, citind „interioritatea” și salvând, printre amintiri traumatizante, tandrețea. Împletind contrariile, având curajul confesiunii și redescoperind comuniunea. Un lung monolog, putem spune, într-o lume bolnavă, deșertică, în care surâsul a devenit un „adevăr abstract”. Totuși, poetul nu capitulează în aceste vremi postumaniste, virutate *correctness*: „voi cânta înșelând putregaiul zilei”...

Semiotică și inducție metaforică în filosofia stilului

Iulian Chivu

Tropii nu sunt doar o problemă de teorie literară, de stil, ci interesează, din rațiuni diferite, filosofia, psihologia limbajului, retorica, științele comunicării, iar studiile în această chestiune sunt cu atât mai numeroase; experiențele și concluziile lor sunt, în cele din urmă, de interes interdisciplinar. Pentru o astfel de deschidere, semnalăm și studiul Mirelei-Ioana Dorcescu intitulat *Semiotica metaforei. Inducția metaforică în poezia românească* (Ed. Eurostampa, Timișoara, 2022). Autoarea, conferențiar la Literele Universității de Vest din Timișoara, continuă astfel preocupări ceva mai vechi: în 2005, împreună cu Doina Comloșan, a publicat *Romanul ca gen. Metafora*, după ce, anterior, a publicat *Paradigme ale comunicării – limbaje și limbi* (2001), *Dicționar de comunicare (lingvistică și literară)* –2002, *Textul literar – Intertextualitatea* (2003), mai apoi a publicat *Semantica modurilor incertitudinii* (2011).

Apropiat autoarei, Eugen Dorcescu, cel căruia îi este dedicat acest volum la împlinirea vârstei de 80 de ani, publica și el, în 1975, studiul *Metafora poetică*, adăugând astfel bibliografiei românești a temei o importantă contribuție alături de cele ale altor nume importante: Tudor Vianu, Elena Slave, Lucian Blaga, Olimpia Berca, Iorgu Iordan etc. Capitolul consacrat bibliografiei în lucrarea Mirelei-Ioana Dorcescu adaugă celor mai importante nume din cercetarea românească a metaforei numeroase și importante titluri din literatura franceză ori lucrări în limba engleză, toate de referință pentru raportarea studiului la cercetările occidentale semnificative, menționate cu onestitate ori de câte ori a fost nevoie.

Discursul despre metaforă pe care și l-a propus Mirela-Ioana Dorcescu este riguros întocmit și răspunde exigențelor oricărui cititor: *Abordarea teoretică a metaforei*, *Tipuri de metafore*, *Inducția metaforică în concepția lui Eugen Dorcescu*, *Dinspre metaforă spre simbol*, *Completări la teza inducției metaforice*, *Inducția și grefele în construcția discursului poetic* etc. Vorbim cu temeiuri stilistice bine determinate despre metaforă în contextul general al poeziei românești, așa cum studiul de față relevă, deși limbajele de specialitate au dezvoltat, simultan, în interiorul discursului lor, o largă tipologie a acestei figuri de cugetare; așa de pildă, o teză de doctorat (Bianca Morar Timoni) dezbătea la Universitatea Babeș-Bolyai, într-o abordare socio-cognitivă, *Metafora și funcțiile acesteia în discursul băncilor românești* (cu o tipologie *sui-generis*: *metafore ontologice*, *metaforele forței fizice* sau *metafora sportivă*, *metafore mecanice*, metaforele din domeniul construcțiilor etc.). La nivelul economiei, metaforele recurente în discurs au putut fi, după aceeași sursă, mult mai diversificate: *metafora organică* (Koller, 2004, 2005; Smith, 1995); *metafora războiului* (White, 1997, 2003; Charteris-Black, 2004), *metafora călătoriei* (Boers și Demecheleer, 1995, 1997), *metaforele politice și religioase* (Koller, 2009) etc. Stilistica funcțională a oricărei limbi, în contextul filosofiei limbajului (a se vedea, de pildă, E. Coșeriu; *Geschichte*



der Sprachphilosophie), a îngăduit, firește, limbaje specializate în al căror discurs s-a impus expresia metaforică tot așa cum expresia poetică a putut trece de la banalul epitet și hipotipoză la figuri superioare de cugetare precum metafora, metonimia, litota ori paranomaza, simbolul etc.

Dacă stilul în genere și stilul în particular cultivă un raport similar cu cel dintre limbă în genere și o limbă dată, vorbitorul își asumă oricum alegerea faptelor de limbă care interesează construcția mesajului, cu atât mai mult cu cât capacitatea semantică de combinare a cuvintelor (calchieri humboldtine ale imaginilor produse de ele în suflet) e destul de largă și permisivă; vorbitorul alege circumstanțial și după abilitățile sale combinația pe care o socotește în acord cu intenționalitatea de mesaj și cu conotațiile acestuia. Mai concret, Benedetto Croce formula teza judecării asupra poeziei ca sinteză între sensibilitate și gândire, când scrupulozitatea conștiinței cere cea mai atentă ascultare a sensibilității și a gustului odată cu gândirea riguroasă a categoriilor – celălalt element al judecării (*Poezia*, 121). Mirela-Ioana Dorcescu, preliminarând structurile ideatice ale studiului său, iese din exclusivismele tradiționale, din autotelismul descriptivist și prelungește cercetarea contextualizând-o comunicării în sine după modelul lui Georges Kleiber (*Semantica prototipului* – 1990, *Probleme de semantică* – 1999) sau după modelul nivelurilor semiotice ale lui Charles W. Morris (studiile sale despre *Symbolism și realitate* – 1925; *Șase teorii ale minții* – 1932; *Semnificație și semnificație: un studiu al relațiilor dintre semne și valori* – 1964), unul dintre marii semioticieni contemporani; de la acesta, cele trei direcții ale studiului de față – *sintactică*, *semantică* și *pragmatică* cu conectivitate în *semiotica metaforei* (p.14). Mirela-Ioana Dorcescu urmează acestei conectivități și vine cu rigurozitatea observațiilor; direcția semantică, de

pildă, e urmărită conform tezelor inducției, interacțiunii și a substituției.

Peocupările asupra metaforei, se știe, sunt străvechi, semnalate încă din lucrările lui Aristotel (*Retorica, Poetica*) și au adunat, în timp contribuții destul de elaborate, însă, cum reține și autoarea volumului în cauză, lui Aristotel îi datorăm esențialul cu care a definit (*Poetica XXI, 1457b*): „transferul asupra unui lucru al unui nume ce desemnează alt lucru [transfer sau al genului asupra speciei, sau al speciei asupra genului, sau al speciei asupra speciei]” (p.16), atribut distinctiv pe care nu l-au putut ocoli în definițiile lor nici Fontanier, nici Ricoeur și nici alții.

Dacă, de pildă, pentru cititor, observația că se „elimină, prin metaforă, un *gol semantic*, atunci când termenul figurat apare în locul unui semnificant inexistent, generând un semn poetic” (p.18) pare ilogică prin raportarea la *semnificantul inexistent*, autoarea are în vedere o astfel de îndoială și o exclude pe temeiul analogiei: „absența motivelor analogiei incită cititorul să și le imagineze într-un cadru al irealității, al transcendenței, foarte plastic, evocator, exultant” (p.47), ca în materialul ilustrativ să vină cu suficiente exemple din poezia românească.

Urmând *direcția semantică* în *teza analogiei*, se analizează atent comparația, criteriile și posibilitățile comparării în „comparația prescurtată saturată” – versiunea intensă, apoi „comparația prescurtată deschisă – versiunea slabă, argumentarea urcând spre analiza semică, aceea care permite „evidențierea legăturilor semantice dintre comparat și comparant cu presupunerea unui *terț poetic* dedus, în analiza semantică structuralistă, în combinație cu operații de logică matematică, precum intersecția și reuniunea mulțimilor” (p.40) – transdisciplinaritatea observațiilor cu deschiderile ei, o modalitate (nu singura) care nu e totuși la îndemâna oricărui cercetător.

Acuratețea logică și relevanța argumentării ademenesc spre „amănunt”, persuasiunea acestuia e pusă din abundență la îndemâna cititorului (student, scriitor, profesor). Îndepărtarea formală a metaforei de comparație începe, gradual, cu metafora *in praesentia* (metafore predicative, nepredicative, implicații). Se trece apoi la *teza interacțiunii* care „urmărește fenomene de ordin constitutiv” și iarăși se evocă precizia matematică, așa cum au abordat-o „reprezentanții Grupului μ în al optulea deceniu al secolului XX” (p.58). Seriozitatea studiului câștigă inclusiv prin raportări raționale la cercetarea europeană a domeniului fără a abuza de bibliografie (oricum, selectivă), așa de pildă se fac trimiteri justificate la teoria interacțiunii, promovată de pragmaticienii francezi Patrick Charaudeau și Dominique Maingueneau și socotită nu numai de ei „crucială pentru cunoașterea acestui trop, treaptă necesară spre abordarea sa pragmatică” (p.64). Pertinența demonstrativă a *direcției sintactice* este la fel de convingător susținută cu metaforele substantivale, adjectivale, ale participiilor, cu metafora verbală și cu cea adverbială – o gramatică chomskyană a includerii semanticii în sintaxa generativă și transformațională.

Consecventă analizei ilustrative, judecății funcționale, structurii și structurării metaforei, Mirela-Ioana Dorcescu insistă în egală măsură și pe *direcția pragmatică*, raportându-se, de asemenea, la „majoritatea pragmaticienilor interesați de dimensiunile enunțiative/discursive ale metaforei, de implicațiile ei discursive/textuale” (p.96), dar și la cunoscutul studiu al lui Lucian Blaga, *Geneza metaforei și sensul culturii* (enunțul metaforic și reprezentările lumii).

Dacă la început aminteam de diversificarea gândirii metaforice în uzul limbajelor (*Metafora și funcțiile acesteia în discursul băncilor românești*), Mirela-Ioana Dorcescu își sintetizează în capitolul *Tipuri de metafore* destul de cuprinzător concluziile așa încât să admitem extinderea acestui mod de gândire în orice gen de discurs, din moment ce, etimologic, „metafora trimite spre spațiul indefinibil al mișcării ideilor, grecescul *metaphorein*, compus din *meta* și *phorein*, traducându-se aproximativ prin perifraza *a duce încolo și înapoi*” (p.133), iar rostul acesteia, văzut de August Wilhelm Schlegel (*Über schöne literatur und Kunst – 1884*, ed. lui Jakob Minor) era acela de a mijloci trecerea de la sărăcia limbajului la liberul joc al expresiei. Așadar, *metafore de uzaj* vs. *metafore poetice*, respectiv *metafore structurale*, *metaforele de orientare*, *metaforele ontologice*, cele din urmă, „întemeiate pe transferurile între categorii opuse” (p.151): *non-uman/uman (personificare)*; *abstract/concret*; *concret/abstract*; *non-uman/non-uman* și urmează metaforele în structuri sintactice simple, metaforele coalescente și metaforele implicate cu ilustrări pe seama situațiilor cunoscute din sintaxa propoziției și metaforele care depășesc cadrul propoziției, așa-zisele *metafore filate*.

Un capitol aparte (3) este consacrat contribuției teoretice a lui Eugen Dorcescu în legătură cu inducția metaforică (în interpretarea discursului științific, în interpretarea discursului poetic, în construcția simbolului artistic). Următoarele trei capitole (4, 5, 6) deschid, așa cum aminteam mai sus, spre simbol:

Dinspre metaforă spre simbol și rolul inducțiilor metaforice și al grefelor în geneza simbolului artistic antropocosmic; Completări la teza inducției cu inducția metaforică în interiorul grupului verbal și încheind analiza efectivă cu inducțiile și grefele în discursul poetic. Materialul ilustrativ folosit de Mirela-Ioana Dorcescu este selectat în diacronie, preluat din texte care reprezintă diferite generații și aparțin unor nume de poeți bine cunoscuți: Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Doinaș, Eminescu, Minulescu, Pillat, Philippide, Stanca, Stănescu ș.a.), material valorificat pe o gamă tematică liric diversificată; metafora astfel abordată se relevă cu dinamismul ei în sensul valorii estetice, inductivitatea metaforică pretându-se la extinderi transdisciplinare, iar studiul de *Semiotică a metaforei*, în cele din urmă, se revendică „poeticii timișorene pe care a întemeiat-o G.I. Tohăneanu” și pe care o continuă Eugen Dorcescu, a cărui contribuție teoretică este cu lealitate semnalată și valorificată alături de opera sa poetică.

Desigur că studiul Mirelei-Ioana Dorcescu, așa cum autoarea ne-a obișnuit, este o contribuție consistentă, la nivel academic, cu siguranța analizei și relevanța argumentului, contribuție care vine în continuarea altor cercetări, unele destul de recente (ex. Mihaela Mancaș, *Metafora afectivității în poezia românească – 2020*), încât *metafora* se arată a fi, în teoria literaturii, un subiect de interes recurent, precum *existența* în filosofie. ■

CoVID. Criza de viziune a lumii

Adrian Lesenciuc

Mihai Nadin este un vizionar, un om care, trăind în proximitatea schimbării de paradigmă, a înțeles să distingă configurația țărnelor pe care urmează să acosteze umanitatea. A făcut-o mai întâi cu *Civilizația analfabetismului*, publicată pentru prima dată în 1997, la Dresden University Press – în România a fost tradusă și publicată abia în 2016, la editura Spandugino –, iar acum cu prima lucrare după debutul din urmă cu 50 de ani, *Cumpăna științei. Viitorul contează*, publicată mai întâi în limba română, la aceeași editură¹. Mihai Nadin este unul dintre rarii cercetători capabili să construiască punți de legătură între științele exacte și umane, să privească de la distanță, cu anvergură enciclopedică, supraramificarea domeniilor cunoașterii și specializarea de ramură, și să încerce să repare in justiția pozitivismului, în înțelesul identificării contribuției interrelaționate a acestor ramuri la funcționalitatea organică a lumii. Mihai Nadin este absolvent al studiilor Facultății de Electronică a Politehnicii bucureștene, care și-a luat doctoratul în estetică, investigând de la distanță critică mai apropiată interacțiunea om-mașină, designul computațional, sistemele anticipatorii, dar și metaestetica sau semiotica, revenind de fiecare dată la perspectiva mai îndepărtată asupra societății post-industriale. Studiile tehnice și în filozofie din capitala României, continuate de cele postdoctorale la Universitatea Ludwig-Maximilian din München, cu o teză des-

pre fundamentele semiotice ale teoriei valorilor, i-au permis lui Mihai Nadin să ajungă profesor și cercetător la instituții prestigioase, încheindu-și cariera universitară la Universitatea din Texas.

Cumpăna științei este o lucrare vizionară în domeniul sistemelor anticipatorii – probabil domeniul căruia profesorul Nadin i-a alocat cea mai mare importanță în cercetare, fiind, înainte de a își încheia cariera, directorului Institutului de Cercetări în Sistemele Anticipatorii (antÉ) la Dallas, în cadrul amintitei universități, instituție pe care a și fondat-o –, dar rădăcinile acestui studiu se găsesc în cercetări mai vechi, cum ar fi *Mind: Anticipation and Chaos*, publicată în 1991 la editura Belser din Stuttgart, sau *Anticipation: Learning from the Past the Russian/ Soviet Contributions to the Science of Anticipation*, apărută în 2015 la Springer Verlag. Pandemia de COVID-19 a generat refocalizarea pe problematica anticipării, permițând jocul de cuvinte care ilustrează incapacitatea anticipativă în limitele unei paradigme de gândire: CoVID sau *Crisis of Vedere*, criza de viziune a lumii datorată menținerii în limitele unui sistem de gândire care a dus la progresul umanității, dar care este incapabil să ducă umanitatea mai departe, și anume determinismul cartezian. „Reacția la crize este infinit mai scumpă decât prevenirea lor” (p.11), notează Mihai Nadin în chiar deschiderea lucrării, anticipând proiectarea unei teze a sustenabilității (și



a unui set de teoreme care să reprezinte reperatele de aparat matematic necesar fundamentării proiecției): „Reacția este mult mai costisitoare, cu multe ordine de mărime, decât acțiunile anticipative, iar, pe termen lung, este nesustenabilă” (p.20). Logica reactivă este rezultatul menținerii proiecției carteziene, în care viziunea este incompletă, simplu deterministă, prezentul fiind direct și univoc influențat de trecut: $x(t) = f(x(t-1))$, care s-a extins ca dogmă: „Odată ce viziunea lui Descartes asupra minții și corpului a fost acceptată, ea a devenit o „teologie”: teologia determinismului și reduționismului” (p.19). CoVID reprezintă, așadar, eșecul perspectivei determinist-reduționiste, în condițiile în care procesele anticipative ar fi putut salva, în anii pandemiei de SARS-CoV-2, numeroase vieți și ar fi putut reduce costuri inutile. Perspectiva anticipativă, reductibilă matematic la o funcție care depinde de stările trecute, de prezent și de stările viitoare posibile: $x(t) = f(x(t-1); x(t); x(t+1))$, adică o perspectivă holistică și contextuală, poate limpezi conturul cuprins de cețuri al unui viitor al cărui țărnu nu poate văzut direct, prin instrumentarul determinist. Perspectiva deterministă presupune o dublă eroare: de orientare – nu poți privi viitorul cu fața la trecut – și de înțelegere a modului în care nu cifrele sunt cele care permit lectura critică a țărnuului viitorului, ci semnificațiile lor: „Conștientizarea semnificației este o condiție preliminară a argumentelor anticipative, care duc la acțiunile ce ne pot ajuta să fim pregătiți pentru provocările viitoare” (p.47). Instrumentarul matematic asociat determinismului cartezian, în fond chiar „a măsura înseamnă a tulbura” (p.31), în acord cu Werner Heisenberg, este insuficient să ofere explicații în lipsa unei semiotici adecvate: „Descrierile matematice reprezintă doar o submulțime a felului în care oamenii descriu realitatea. Semiotica este disciplina care explică felul în care sunt generate reprezentările. Aceasta subsumează reprezentările matematice sau de orice alt fel (compuționale, estetice, genetice etc.). Matematica, fiind înrudită organic cu măsurătorile cantitative, asigură o reprezentare adecvată a modului în care se schimbă realitatea fizică – materia inertă – în timp. În acest limbaj, teoria probabilității servește descrierii fenomenelor fizico-chimice. Probabilitatea este adecvată pentru ingineri – ei fac poduri, automobile, computere

și vrem să știm cum comporta. Modelul probabilistic a fost însă adoptat în studiul vieții, pentru că viziunea lui Descartes asupra organismului a eliminat distincția dintre materia vie și materia inertă, lipsită de viață. Practica medicală a fost inspirată la început de studierea simptomelor caracteristice deteriorării sănătății. Sub presiunea concepției mașiniste, a renunțat la semiotica bolii. A jertfit analiza simptomelor în favoare concentrării asupra cantităților” (p.40).

Doar interpretarea în cunoștință de cauză este capabilă să conducă la cunoașterea autentică, subliniază Mihai Nadin, aplicabilă începând de la simptomatologia goanei după cifre, după BigData, în sistemul medical neadaptat viitorului. „Niciun doctor nu tratează numere, ci pacienți” (p.31), adică seturi distincte de SmallData (organisme), diverse, ireductibile la legile probabiliste, care servesc doar justificării și susținerii unor idei preconceptuate, susținute în limitele doctrinei deterministe. Cifrele sunt, așadar, „ochelarii de cal” necesari pentru a menține focalizarea unei priviri de tip tunel, antrenate reduționist, în condițiile în care realitatea necesită o adaptare multidimensională, complexă, anticipativă. Un management reactiv, al crizei, va fi întotdeauna mai costisitor decât un management proactiv, al riscurilor. Dar incapacitatea concentrării pe semnificație, nu pe colecția impresionantă de date, determină menținerea în limitele amangementului reactiv. Din această perspectivă privind, probabil că lecția cea mai importantă este aceea a logicii viului, care se rezumă la alte legi decât cele concentrate în formula acțiune-reacție, stimul-răspuns a determinismului cartezian.

Trecerea dintre paradigme necesită și o educație în consecință, abandonarea unui mod reduționist de a privi lumea ca rezultat al proiecțiilor anterioare, analiza consistentă a felului în care anticiparea și logica ei multi-cauzală determină o pliere mai adecvată pe orizonturile neclare ale viitorului în condițiile unei proaste poziționări în raport cu acesta. Din păcate, sistemul educațional nu poate răspunde acestei cerințe: „O generație întreagă este pregătită în școli și facultăți pentru a deveni inutilă. Îndrăgostită și independentă într-o asemenea măsură de tehnologie, această generație nu își mai recunoaște propria identitate – gen, rasă, cultură, etnie etc. Religia a fost abandonată. Același fgen de exagerări,

venită din partea altor profeți ai frivolității, i-au făcut pe mulți tineri să-și investească viața în viitoare profesii care nu au de fapt nici un viitor. Multiplicarea a ceea ce este inutil nu reprezintă, sub nicio formă, un act de justiție, ci, mai curând, o nesăbuiță” (pp.62-63).

Cu un sistem educațional anchilozat, răspunzând unor cerințe de digitalizare în înțelesul de interacțiune cu tehnologia digitală, nu de utilizare a acestei tehnologii în logica multi-cauzală a anticipării, cu școli și universități devenite „fabrici de profil educațional” (p.68), șansa abandonării modelului mașinii depinde de capacitatea de a învăța de la viață, dar viața, deși este un profesor bun, este extrem de costisitor. În plus, „nu există vaccin pentru prostie” (p.146) și nici șansa vaccinării împotriva unei ideologii devenită teologie. Tributari pozitivismului care continuă să separe în subdiviziuni ramurile cunoașterii, care continuă să disece pentru a proiecta învățarea și care continuă să producă așa-numita cunoaștere bazată pe cuantificare, ieșim greu și costisitor din logica decidabilității. Or, organismul uman este indecidabil în dinamica lui, se caracterizează prin voință, presupune creativitate în adaptare atâta vreme cât teza irepetabilității (TI) este validă: „în viață domnește principiul repetiției fără repetiție” (p.106). Pentru înțelegerea recreării permanente a vieții, a regenerării ei și, implicit, în baza aceleiași logici multi-cauzale, pentru înțelegerea regenerării și adaptării sociale, este necesar mult mai mult decât ceea ce poate fi surprins reducerea, în baza tezei carteziene, la substratul fizic (și matematic) al vieții. Viața depinde de coaja ei fizică, „dar transcende dinamica materiei” (p.156). Școala nu ne învață adaptarea, ci își adaptează planurile la lecțiile trecutului, îngrădește în câmpul vectorial al cunoașterii proiecția sensului vectorului spre viitor. În aceste condiții nu poate avea câștig de cauză decât ignoranța (p.162), nu poate câștiga decât orice formă de cuantificare, care aduce, în baza cuantificării scientometrice, profesori incapabili, dar în măsură să își justifice prin date propriile perspective determinist-reduționiste, fiindu-le justificată, prin alte date, ale indicatorilor scientometrici, poziția, nu și inteligența. Lipsește din această băjbăială fără sens și din această împănare cu cifre tocmai orientarea spre viitor. Din această școală cu privirea spre trecut provine și clasa politică expertă în managementul crizelor, dar incapabilă de viziune, incapabilă să anticipateze, incapabilă să identifice semnificațiile asociate volumului uriaș de date cu care este aflată în conexiune. Un optimism moderat privitor la adaptarea mai puțin costisitoare, prin anticipație, este cel privitor la generația tânără, deja alfabetizată digital – pentru a rămâne cu explicațiile în consens și cu *Civilizația analfabetismului* –, dar, într-un cadru în care, în acord cu perspectiva lui Einstein, condițiile create de om sunt mai complexe decât posibilitățile lui filogenetice de adaptare, nu ne rămâne decât să ne aliniem la Legea lui Nadin (p.180) și să înțelegem „cât ne putem permite fără să compromitem viitorul”.

Note

1 Mihai Nadin. (2022). *Cumpăna științei. Viitorul contează*. Traducere din limba engleză de Luana Stoica. București: Editura Spandugino. 194p.



Constantin Ținteanu

Arborele vieții (2020), lemn, metal, vopsea

Luxul pasiunii. Note despre Annie Ernaux

Ștefan Manasia

Nu Premiul Nobel pentru Literatură acordat în 2022, ci mai degrabă ecranizarea romanului *Evenimentul* (r. Audrey Diwan, cu Anamaria Vartolomei în rolul principal) mi-a declanșat dorința de a citi câte ceva din Annie Ernaux, franțuzoaica pe care criticii români – mai francofoni decât alții – nu reușesc s-o descrie nici convingător, nici seducător. Așa că volumul editat în colecția Anansi contemporan de la Pandora M, în același an 2022, a venit în întâmpinarea dorinței mele de a citi și de a circumscrie stilul și lumea lui Annie Ernaux. *Pasiune simplă*, *Confesiunea adolescenței* este un volum-fluture cu aripi inegale: prima – o povestire de cincizeci de pagini, scrisă cu intensitate și într-o stare de urgență admirabil redată în traducerea lui Vasile Zencenco; a doua – un bildungsroman autobiografic, scris mai greoi pentru că... eseistic și analitic, dacă nu tezist pe alocuri, transpus cu finețe în română de Mădălina Ghiu. Ambele titluri – primul publicat în 1991, al doilea, în 2016 – reprezintă opere de maturitate/senectute în parcursul scriitoarei născute la 1 septembrie 1940, în Lillebonne, Normandia Superioară. Ambele edifică scrisul narcisist, amoral, de un erotism aproape larvar al lui Annie Ernaux. Nu scandalos – nu într-o literatură care jusează de la Apollinaire la Bataille și Calaferte – este epicul nombrișt din cele două cărți reunite, cât redundant uneori sau enervant atunci când narcisismul îți împoașcă dintr-odată retina – scăpat de sub control ca la începători, aș completa malițios.

Totuși, dintre cele două lucrări, *Pasiune simplă* este preferata mea. Muzica ei te prinde de la primul rînd: „Văra asta m-am uitat pentru prima oară la un film clasat X la televizor, pe Canal +. Aparatul meu n-are decodor, imaginile de pe ecran erau neclare, vorbele, înlocuite de un fișit straniu, pîrîituri, clipoceli, un fel de alt limbaj, blînd și neîntrerupt.” (p.7) „Un fel de alt limbaj”, într-adevăr, mai pudic, aluziv, (auto)cenzurat criptează sexualitatea umană pînă la apariția revistelor lucioase pornografice și, îndeosebi, pînă la apariția cinematografului XXX. Acum, pare să spună Ernaux, „decodorul” a fost găsit, dimpreună, iată, cu *metoda* unei scriituri crepuscular-libertine: „Mi s-a părut că scriitura va trebui să tindă spre așa ceva, această impresie pe care o provoacă scena actului sexual, această angoasă și stupoare, o suspendare a judecății morale.” (p.8) Narațiunea va curge astfel, ca o succesiune de propoziții scurte și percutante, scuipeate într-un fel de confesional laic de cincizecena (autoarea se ascunde cel mult îndărătul unei măști din argilă) îndrăgostită de un est-european mult mai tînăr, care are un job de director la Paris. Amorul femeii – numai punctul ei de vedere contează aici – este total și deznădăjduit. Și, oricît de sceptic aș fi fost, gramatica literară a acestei relații fără viitor evită, restructurată în *Pasiune simplă*, amplificată, locurile comune. Ernaux îi injectează *intensitatea* de care vorbeam inițial: unele scene, subcapitole marcate prin blanchuri, îmi evocă lirica iconoclastă și viscerală a Angelei Marinescu. Unde Angela Marinescu este marea noastră poetă, matriarha feministelor mileniale.

Așteptare, supunere, disperare, orgasm, depresie, rutină, speranță – toate momentele stînjenoare din

relația femeii cincizecena de succes cu un bărbat căsătorit inferior intelectual, însă tînăr, est-european (deci *exotic, barbar*, obiect colosal al dorinței) sînt trecute în revistă într-un fel de juisare, naratoarea terfelindu-și fără să ezite stima de sine, statutul. Annie Ernaux, și în autoficțiunea asta, biciuiește morala publică (dar, oare, ce mai rămîne de biciuit într-o literatură care i-a *starificat* pe Catherine Millet sau Michel Houellebecq?). Biciuiește morala părinților normanzi (terfelîți însă zdravăn în „rromanul” următor, *Confesiunea adolescenței*). Își exhibă eul intens erotizat, stăpînit de dorință într-un Occident care îndeamnă la satisfacerea tuturor dorințelor și preamărește, ipocrit, tinerețea eternă, silueta adolescentelor skinny.

Pasiune simplă apare ca un act sfidător, ca una din consecințele colaterale ale lui Mai 1968. Pentru narcisiștii hardcore – unde s-ar înscrie, firește, și Annie Ernaux – momentul mai 1968 va fi fost declicul. Desigur că nu oricine este capabil să pună în practică (scripturală) această erotică astuțioasă, puțin cosmetizată în aparență și pe care o citim/recitim cu suflul la gură: „într-o după-amiază, cînd era acolo, am ars covorul din living pînă la urzeală punînd pe el o cafetieră încinsă. Mi-era indiferent. Ba chiar, cînd vedeam urma asta, eram fericită amintindu-mi cea după-amiază cu el.” (p.19) Mici poeme în proză se nasc în centrifuga indiscreției și – să recunoaștem – am citi la nesfîrșit confesiuni care au un – de fapt, excelent calculat – efect de adevăr. În plus, pentru că pare (încă) eretică, seduce, aici, obiectificarea masculului: „Îi plăceau costumele Saint-Laurent, cravatele Cerruti și mașinile mari. Conducea repede, cu semnalizări din faruri, fără să vorbească, parcă în întregime stăpînit de senzația de a fi liber, bine îmbrăcat, în poziție dominantă pe o autostradă franceză, el, care venea dintr-o țară din Est. Aprecia că i se găsea o asemănare cu Alain Delon.” (p.21) Nu un copil african subnutrit, nici un chinez maoist sau un terorist palestinian sînt jucăriile cincizecena de hedoniste, acum, aici (exhibate cu alte ocazii, simpatiile comuniste și antisemitismul de care Ernaux nu s-a dezis pun o pată pe Nobelul din 2022), nu, ci un estic care îi stimulează constant și tandrețea, și ironia: „Aveam privilegiul de a trăi încă de la început, în mod constant, pe deplin conștientă, ceea ce întotdeauna sfîrșești prin a descoperi cu stupoare și descumpănire: bărbatul pe care-l iubești este un străin.” (p.24) sau, mai ales: „Într-o noapte, mi-a trecut prin minte să mă testez de SIDA: «Măcar asta să-mi fi rămas de la el.»” (p.35)

Părăsită pentru o alta ori chiar pentru confortul mariajului de către bossul întors acasă, în Est, Ernaux frazează fără cusur poziția deznădejdiei, durerea – ultimul dar pe care amantul ți-l lasă. Se expune autoarea, insolent și strălucit, deriziunii: „Odată, m-a apucat dorința violentă să merg în pasajul Cardinet, din arondismentul 17, acolo unde avortasem clandestin acum douăzeci de ani. Mi se părea că trebuie să revăd strada, clădirea, să urc pînă la apartamentul în care se petrecuse asta. De parcă speram în mod confuz ca o fostă durere să o poată neutraliza pe cea actuală.” (p.42) Ernaux redescoperă, într-o proză excelent calibrată, analitică, cvasifilosofică, libertină, plăcerea



(auto)umilirii și a – în mod paradoxal – sacralizării obiectului (defunct al) dorinței: „Am vrut să-i învăț limba. Am păstrat, fără să-l spăl, un pahar din care a băut el.//Mi-am dorit ca avionul cu care mă întorceam de la Copenhaga să se prăbușească dacă nu mai aveam să-l revăd niciodată.//Am lipit această fotografie, vara trecută, la Padova, de peretele mormîntului Sfîntului Anton – împreună cu oamenii care lipeau o batistă, o hîrtie împăturită conținîndu-le rugămintea – pentru ca el să se întoarcă.” (p.49) Deasupra tuturor teoriilor și convingerilor stă adevărul glandelor, în viețile noastre și nu doar în cărticeaua asta scrisă scripitor, de unde re-învățăm, în cele din urmă, că *luxul*, adevăratul lux, este numai „pasiunea pentru un bărbat sau o femeie”. (p.50)

Scrisă și publicată douăzeci și cinci de ani mai tîrziu, *Confesiunea adolescenței* este o carte mai pretențioasă. Autoarea a renunțat la scriitura pură, viscerală, care mă ducea spre *Mecanica femeilor* a lui Calaferte (tradusă fain, acum ani mulți, de Bogdan Ghiu). Privilegiază aici analiza, reia în buclă episoade traumatiche (un posibil viol), stînjenoare, recontextualizează „complexul” puiului de lebdă: în vara lui 1958, naratoarea Annie Duchesne (numele de fată al lui Annie Ernaux) iese în lume pentru prima oară, neînsoțită de părinții supraprotectori, castratori și petrece vacanța ca monitor într-o colonie, excelent înzestrată, pentru copiii defavorizați. Ridicolă și autentică, adolescenta Annie „moare de dorința de a face dragoste, dar numai din dragoste.” (p.75) Fără complezență, Ernaux dezvălește matrioșcă din matrioșcă, ambiționînd să descopere eul autentic al adolescenței din 1958, *trendsetter* al revoluției sexuale din 1968: „eram sublim de îndrăzneată, o avangardistă a libertății sexuale, un avatar al lui Bardot din *Și Dumnezeu... a creat femeia*”. (p.104) Ca la Houellebecq, din scrisul lui Ernaux rămii cu o listă de muzici și filme, de autori și cărți, refaci – mediat – un întreg context din jaloane ale culturii pop. Mai elaborată decât *Pasiune simplă*, *Confesiunea adolescenței* deschide un evantai de citate, fragmente de jurnal, eseu, confesiune, articole de ziar, titluri, doar ca să închidă în chihlimbarul acesta sofisticat o viață cît mai autentică de adolescentă. Avem iarăși o traducere minunată, semnată acum de Mădălina Ghiu. Și avem un volum-fluture excelent editat din opera unei franțuzoaice indecent de puțin cunoscute la noi.

Demonstrația ieșeană (I)

Claudiu Groza

Amplu și inedit a fost *show-case*-ul organizat de Teatrul Național din Iași la finalul lui 2022 (30 nov.-4 dec.). Amplu pentru că a prezentat 11 producții proprii și a găzduit patru conferințe pe teme foarte diverse; inedit nu doar pentru că n-au fost multe evenimente similare la Iași în ultimii ani, ci și pentru că printre invitați s-au numărat critici, curatori, regizori, actori români dar și din Polonia, Ucraina, Grecia, Turcia, Cehia, Marea Britanie, ceea ce a deschis oferta teatrală locală spre spațiul larg-european. Un model de urmat. Aș mai remarca colaborarea cu o agenție de publicitate (model nu știu cât de replicabil, din motive financiare), care a dat o vizibilitate specială și o inteligență identitate de marketing *show-case*-ului. Și ar mai fi de notat impecabila organizare datorată echipei de la Naționalul ieșean (mulțumiri speciale personale colegelor Cristina Rădulescu, Silvia Ghilaș și Ioana Bujoreanu).

Spectacolele din program au fost de facturi foarte diverse, însă, cu o excepție, s-au situat valoric de la medie în sus, ba chiar foarte sus. O să le comentez aleatoriu, din rațiuni de spațiu editorial.

O surpriză – plăcută – a fost pentru mine *Sindromul Quijote* de Carmen Dominte, în regia lui Radu Ghilaș. O piesă care – succint rezumată – sondează deriva unei familii aparent unite, perfecte, de succes, dar în care adulții au devenit indiferenți și ipocriți din snobism social, iar fiul adolescent bravează fronda și-și interiorizează culpa din deznădejdea lipsei de comunicare și afecțiune. Surpriza plăcută a fost că am descoperit un text bine articulat dramaturgic (al unei autoare pe care o cunosc de mult din concursuri de piese teatrale). *Sindromul Quijote* are precizia unei radiografii sociale și umane într-o epocă a aparențelor care diminuează atenția pentru celălalt, grija, empatia. Intriga s-a îmbogățit scenic prin regia lui Radu Ghilaș, care a exploatat ingenios datele personajelor și le-a catalizat interacțiunile, construind tensiunea, de jocul convingător și plin de naturalețe al actorilor Dumitru Georgescu, Doina Deleanu și Adi Carauleanu – fiul bine-crescut, dar rebel și prins în capcana vinovăției, fără șansa unei confesiuni despovărătoare; mama onctuoasă, atentă la glazura socială și oarecum desprinsă de realitate; tatăl tracasat profesional, găsind evadarea în aventuri bahic-erotice. Remarcabilă scenografia Rodicăi Arghir, care imaginează conturul plan al unei case, cu pereți nevăzuți, dar în care fiecare erou are pătrățul său ce înstrăinează. Ansamblul e completat de video-designul „publicitar” al lui Andrei Cozlac și de muzica dinamică a lui Odry Bărcă.

Unul din spectacolele de top ale *show-case*-ului ieșean a fost *Familia Cenci* de Artaud (după Shelley și Stendhal), în regia lui Silviu Purcărete. O montare mai puțin strălucitoare decât *Plugarul și moartea* (care s-a jucat de asemenea acum și despre care am scris deja), ba chiar atipică în creația regizorului, întrucât barocă și cumva tenebroasă, de un ludic lugubru, deloc solar ca în alte părți, dar opulentă, ceremonială, grandioasă și ostentativ grandilocventă pe alocuri, impresionantă adesea, deși iritantă uneori.

Familia Cenci este un fel de familie Addams în cheie medievală. Povestea reală, care a inspirat o întreagă biblio-, teatro- și filmo-grafie de-a lungul vremii, este teribilă. Conte Cenci a fost un personaj

de incredibil sadism, care și-a chinat familia până când apropiații au imaginat un complot ca să-l omoare, fiind apoi însă condamnați și ei de o justiție care nu accepta circumstanțe atenuante. Fiica lui Cenci, Beatrice, a devenit după secole simbolul victimei inocente a unei justiții incorecte. Piesa lui Artaud conține exact teza *in-nuce* a teatrului cruzimii, care „nu este psihologic, ci plastic și fizic”. Un „teatru grav care, răvășind toate reprezentările noastre, ne insuflă magnetismul arzător al imaginilor și acționează în cele din urmă asupra noastră după modelul unei terapeutici a sufletului” (il citez pe Artaud din excelentul caiet-program al colegelor mele sus-pomenite).

Silviu Purcărete mizează aici pe plasticitate și fizicalism ca în multe alte spectacole ale sale. Există numeroase scene picturale, copleșitoare prin poziția cromatică, prin decorativism, ecleraj și postura „personajelor” (impozanta scenografie, cu coloane uriașe, fundaluri mari din pânze pictate, costume foarte diverse și felurite mecanisme și suporturi scenice e semnată de Dragoș Buhagiar). Cinetica fizică e asigurată nu doar de mișcările maselor care traversează scena în turbioane tensionale, ci și într-o adevărată gimnastică a câte unui personaj în varii ipostaze. Muzica lui Vasile Șirli, cu sonoritățile sale grave, stridente, instrumentale sau corale, completează „culoarea” spectacolului.

Dar, spre deosebire de semantica altor montări, aici avem de-a face cu o monumentalitate manifestă, exhibită, un fel de semn al grandorii în declin, al unei epoci care moare în propria-i patologie socială. E o opulență care se surpă, o prosperitate delabrată, crepusculară, populată de fanteze, manechine, inși patibulari, aristocrați criminali și popi fățarnici.

Un spectacol greu de urmărit din cauza ritmului său special și a dezvoltării particulare a intrigii, din cauza cruzimii poveștii, dar întrutotul impresionant în cele din urmă.

Echipa de actori a susținut cu o precizie și o acuratețe remarcabile o producție în care, practic, toată lumea e în scenă aproape permanent. Indiferent de întinderea rolului, fiecare a fost vizibil și atent la integrarea în ansamblu. Partituri memorabile au făcut Călin Chirilă (Cenci), creând un hieratism ceremonial al cruzimii, parcă; Ada Lupu (Beatrice), într-o evoluție copleșitoare de la fiica docilă și încrezătoare la victima fragilă, apoi la artizana necesarei vindicării; Horia Veriveș (prelatul Orsino, îndrăgostit de Beatrice), disimulativ; întreaga distribuție a fost însă la înălțime (Doru Aftanasiu, Ionuț Cornilă, Haruna Condurache, Mălina Lazăr, Petronela Grigorescu, Pușa Darie, Diana Roman, Radu Ghilaș, Andrei Sava, Diana Chirilă, Dumitru Năstrușnicu etc.)

Familia Cenci e un spectacol pe care m-aș feri să-l revăd, căci bulversează, dar pe care mă bucur că l-am văzut, pentru că e de ținut minte măcar pentru atmosfera sa de cumplit amurg ontologic.

Am ținut să revăd *live* (după vizionarea mai veche a filmării) *Năpasta* lui Caragiale, în regia lui Adi Carauleanu, pentru a-mi confirma prima impresie: e un spectacol care filiază cuminte textul, cu un pic de exces etno și într-un spațiu din păcate ingrat, deși pitoresc (*Uzina cu teatru*, fosta uzină electrică a Naționalului). Interpretare în genere corectă, conformă, a echipei de actori (Călin Chirilă, Diana Chirilă, Andrei Grigore Sava etc.), cu mici momente



Familia Cenci

foto: Andrei Gîndac

mai vii și câteva elemente care definesc caracterial eroii. Se distinge din ansamblu, însă, jocul fin, sugestiv și împlinit din intonații și mimică facial-corporală, al lui Emil Coșeru în Ion nebunul. Personajul e construit cu o moliciune aparte a firii, cu traume acute, dar și cu o sălbăticie a reacțiilor care-l dedublează semantic, îi dă o ambiguitate care schimbă cumva registrul interpretării consacrate a partiturii respective.

Pe o anume rețetă emoțională bine servită (și asumată, deci nu stridentă, nici escamotată) mizează Ion Sapdaru ca autor și regizor în *Spune ceva, frate!*, o poveste nițel paseist-idilizant-romanțioasă despre revederea a doi frați, unul revenit de peste mări și țări, altul actor, rămas acasă, cu viața irosită, invalid după un AVC. Dialogul lor și încercarea primului de a-l „tămădui” pe celălalt, de a-l scoate din starea de resemnare, este și un prilej pentru amândoi de a-și rememora viața ingenuă din copilărie, sub protecția căldurii materne. Intriga e nițel lacrimogenă, dar textul ca atare nu e lipsit de contrapuncte dure, acute, ce sondează raportarea la sine, la eșec/succes, la renunțare sau tenacitate vitală. Cumva, Sapdaru folosește concepte „tari” drapate într-un discurs foarte accesibil, cu un pic de emoție, cu un pic de imprecizie, cu multe cărlige de nostalgie. Un spectacol agreabil, curat, interpretat foarte onest și în spiritul poveștii de Dumitru Năstrușnicu și Doru Aftanasiu (secondați de Anne Marie Chertic).

Tot interpretarea onestă și nuanțată prin mici detalii caracteriale ale personajelor e de notat și în *În plină glorie*, o comedie boulevardieră de Peter Quilter, având-o ca eroină pe faimoasa „soprană amatoare” Florence Foster Jenkins. Și aici avem de-a face cu un spațiu de joc ingrat (sala Studio) și de anumite deficiențe în soluțiile regizorale (Irina Popescu-Boieru) care fac ca schimbările scenelor să fie căznite și zgomotul tehnic de fundal să se audă supărător în sală. Asta dăunează ritmului unei reprezentații care ar trebui să fie plăcute, amuzante și de uitat repede după vizionare. Ce ar merita consemnat este un joc de scenă bogat în elemente care accentuează orizontul comic, de la punctările șarjate de divă ostentativă ale Mihaelei Arsenescu Werner în rolul titular la grimasele politico-chinuite, savuroase prin „rezonanță” la interacțiunile ale lui Radu Ghilaș (pianistul acompaniator) sau oportunistul amical al confidentului St. Clair (Adi Carauleanu). Spectacolul se diluează însă spre final.

N-ar fi trebuit să figureze în acest *show-case* *Alecsandri's Garden*, un construct strident, prost cusut, pe un scenariu de și în regia lui Ovidiu Lazăr. Din păcate, regizorul a croit strâmb un material original din care se putea într-adevăr face un spectacol-concert deștept. Plecând de la „cântecelule” alecsandrine, lui Lazăr îi iese doar un spectacol moralizator, vetust, cu trimiteri „fabricate” la situații de azi. Un produs anacronic și lipsit de spirit, păcat de efortul și munca actorilor, care au încercat să-l salveze.

Constantin Ținteanu sau despre metalimbajul artefactelor

Ținteanu, lucrări-simbol pe care am încercat să le descos cu privirea nespécialistului, dar cu mirarea și curajul celui care formulează întrebări probabil juste. Am găsit aproape de fiecare dată un discurs viabil despre încredere în condiția celui care descoperă volumetrii și fire de lumină încastrate în materia tainică a lumii, care prezervă, creează și recrează succesiv, chiar în rolul acestuia de a purta pe mai departe într-o cuvenită măsură fiorul existenței. Dinspre propria Arcă, din propriile laboratoare, Constantin Ținteanu oferă prezentului un continuum cu sens ordonator; exponatele sale, asemenea unor curiozități discursive, recalibrează însăși memoria practicilor bune, încărcate de sens. Recunosc că am perceput arta sa și sub forma unui teatrum mundi ori a unei expoziții aflată în continuă desfășurare. De fapt, așa cum e de așteptat, artistul vizual nu apare din neant, ci continuă cu noi resurse drumuri cumva bătătorite – obiectele prefigurate ni se descoperă sub forma unor exponate cu rol de a provoca dialogul între generații. Privită în ansamblu, opera vizuală a celui în discuție poate fi „așezată” într-un „cabinet al curiozităților”. Ei bine, o asemenea realitate nu îi este deloc străină lui Constantin Ținteanu, el însuși mărturisind: „Folosind materiale abandonate, distruse, am dorit să evoc golul lăsat de persoanele dispărute, oameni care nu mai există. Spațiul vacant rămâne încărcat de

prezența subtilă a celor care l-au locuit, urma lor energetică reușind să marcheze materia, să o impregneze durabil”. Așadar, majoritatea expozițiilor organizate („Podul lui Ion Grigorescu”, „Theatrum mundi”, „Cabinet de curiozități – Ion Grigorescu”, „Cabinetul de curiozități”, „Vita statera”, „Autoportretul Memoriei / Cabinet de curiozități”, „Cahle”, „Incandescent”) sunt parte a unui panopticum. În fapt, așa cum am lăsat să se înțeleagă, exact acest panopticum vorbește despre „timpul timpilor”, adună datele unei metafizici alcătuită pe idei și motive recurente, ceea ce demonstrează soliditatea întregului construct. Înțeleg prin panopticum o „clădire astfel construită încât interiorul ei (cu aspecte sau materiale documentare) să poată fi cuprins dintr-o singură privire; un al doilea sens, evident, destul de apropiat – Muzeu al cărui interior poate fi cuprins dintr-o singură privire”. Avem de-a face, așadar, cu metatextul, într-o repovestire a unor vremuri ce s-au vrut a fi reînviolate încă de la primele artefacte.

De ce nu, gardian al armoniei dintâi, Constantin Ținteanu așază de fiecare dată în rama cea mai potrivită câte un micro-univers. Cunoscut cu denumiri mai mult sau mai puțin diferite, cabinetul poate fi Kunstkammer, Wunderkammer, Cabinet d'art et de curiosite, Camera d'arte e di meraviglie, Theatrum mundi, Theatrum sapiente, Promptuaria iar în funcție de specificul acestuia el poate cuprinde mai multe categorii de exponate: artefacta, scientifica, naturalia, mirabilia, exotica, antiquites. Ca subcategorii, sunt specimene ce țin de istoria naturală, fosile, exemplare din sfera botanicii și zoologiei, picturi, sculpturi, textile, obiecte lucrate în metal, ceramică, piele, etnografie, podobe din aur și argint, instrumente muzicale,



Constantin Ținteanu Nabucodonosor (2019)
lemn, metal, 53 x 13 x 8 cm

instrumente științifice. Toate acestea au fost domeniile de cercetare și frumos ale unor intelectuali iluștri precum Ferrante Imperato, Ole Worm, Francesco Calzolar, Basilius Besler, Levinus Vincent, Manfredo Settala, Rudolf al II-lea, John Tradescant, Elias Ashmole, Ulisse Aldrovandi, Ferdinando Cospi și seria, desigur, poate continua. De o asemenea serie ar fi interesat și Constantin Ținteanu care, pe bună dreptate, dar păstrând proporțiile, poate fi considerat un Noe trecut prin imaginarul Renașterii și oferit epocii post-adevăr ca alternativă cu rol de izbândă în redobândirea iconicității primare.

Artistul a abordat teme dintre cele mai diverse, asupra cărora a revenit periodic. Fiecare în parte s-a dovedit a fi purtătoare de sugestii inepuizabile, de motive recurente. Sigla, efigia, fobiile, naturalia, vanitas, artefacta, memoria ori familia sunt doar câteva dintre subiectele studiate, ele deosebindu-se și presupunându-se aproape paradoxal în perechi complementare, cum ar fi contemplarea condiției umane, istoria în complexitatea ei, legăturile dintre lucrurile mărunte și viața celor cărora le-au aparținut ș.a.m.d. Fiecare asemenea „capitol” necesită o analiză de sine stătătoare, un răgaz de a așeza sub lupă manierele artistice, de a cântări fidel, de a gândi în acord. Desigur, vom reveni!

Peste toate, afirm cu încredere că și cabinetul-temei al lui Constantin Ținteanu – custode al unei lumi cumva pierdute - poate amplifica speranța în viitor, într-o lume mai bună, sub forma unui reper cât se poate de solid. E o Arcă ce va purta pe mai departe vestea cea bună și dătătoare de viață.



Constantin Ținteanu

Sculptor (2020), lemn

sumar

semnal

Alexandru Sfârlea
„Memoria inimii nu-i tablă s-o ștergi cu buretele” 2

editorial

Premiul pentru cea mai bună carte străină
a anului 2021 în Italia:
La struttura dell'immaginario umano
de Mircea Arman 3

filosofie

Nicolae Iuga
Între spirit și spadă 6

Viorel Igna
Exercițiile spirituale antice, „filosofia creștină”
și simbolistica Sfântului Graal (III) 7

Vasile Zecheru
Homo Universalis (II) 9

Isabela Vasiliu-Scraba
Mitul peșterii în interpretarea
lui Heidegger 11

diagnoze

Andrei Marga
Brandom, Hegel
și integrarea filosofiei analitice (I) 13

eseu

Christian Crăciun
Antropogeneză nichitană sau
singurătatea călăului de cuvinte 16

Iulian Cătălui
Realismul magic latinoamerican
și universal: perspective literare
și filosofice (VII) 18

Virgil Diaconu
Influente literare în poezia
lui Eminescu (IV) 20

istoria literară

Radu Bagdasar
Din subteranele creației (II) 22

juridic

Ioana Maria Mureșan
Despre testament 23

religia

Nicolae Turcan
Fenomenologia rugăciunii
și relația dintre fenomenologie
și teologie (I) 24

însemnări din La Mancha

Mircea Moș
Povestiri fără ingeri 26

cărți în actualitate

Ani Bradea
„Smreduirea morții” cu viața 27

Adrian Țion
Cu patos colocvial despre romanitate
și daci 28

Adrian Dinu Rachieru
În caruselul „retrăirilor” 29

comentarii

Iulian Chivu
Semiotică și inducție metaforică
în filosofia stilului 30

Adrian Lesenciuc
CoVID. Criza de viziune a lumii 31

cartea străină

Ștefan Manasia
Luxul pasiunii. Note despre
Annie Ernaux 33

teatru

Claudiu Groza
Demonstrația ieșeană (I) 34

plastica

Marius Manta
Constantin Ținteanu sau despre
metalimbajul artefactelor 36

plastica

Constantin Ținteanu sau despre metalimbajul artefactelor

Marius Manta



Constantin Ținteanu

Alburnus maior (2019), lemn, metal

Motto: „Și a început Noe lucrul și precum îi
poruncise Domnul Dumnezeu așa a făcut”.
(Facerea, Capitolul 6)

Este binecunoscut cel de-al șaptelea capitol al Facerii, locul unde Noe primește porunca de a intra „în corabie, tu și toată casa ta, căci în neamul acesta numai pe tine te-am văzut drept înaintea Mea”. Pe umerii lui cade o mare responsabilitate, aceea de a continua sub auspiciile unui prezent etern să mărturisească armonioasa lume a lui Dumnezeu. Prin statutul acesta de om al dreptății am putea presupune că Noe își va fi îndeplinit în comunitatea teocratică îndatoririle față de Dumnezeu, întotdeauna în consens cu legile Acestuia; implicit, reiese faptul că cel care are cuvenita măsură a unui comportament în acord cu exigențele divine are

dreptul la un tratament echitabil - moștenirea împărăției lui Dumnezeu. Noe poate întruchipa reflexul strămutat în legendă al creatorului de frumos de aici și de acum, în timp ce Arca va fi devenit de-a lungul timpului scena prefacerilor succesive ale metalimbajului artistic. Mai mult ca niciodată, lumea postmodernă ar trebui să-și reconsidere ludicul golit de sensurile primordiale, să iasă din acest iureș al răbufnirilor de-o clipă și să privească către orizonturi mai generoase, fixând repere axiologice valide, prefigurând un continuum ascendent în raport cu taina propriei noastre existențe, ba chiar să fie atentă la întâlnirile providențiale de care s-ar putea bucura.

În plan personal, o întâlnire cu totul aparte a fost aceea cu exponatele artistului Constantin

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE

Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 55,8 lei – trimestru, 111,6 lei – semestru, 223,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1). Pentru abonamente în străinătate, prețul unui abonament pe un cu o singură expediție pe lună este de 402 lei.

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj



6 4 2 3 4 1 1 0 0 4 9 1