

Al. Florin ȚENE

Evadare în cutia Pandorei

Eseuri și interpretări filosofice

Se dedică filosofului
și promotorului cultural
Artur Silvestri



SEMĂNĂTORUL
Editura - online
Iunie 2009

Un anumit egoism al istoricilor literari și de artă

Pentru început e bine să definim, conform Dicționarului Limbii Române editat de Academia Română, ce înseamnă istoria (literaturii, artelor), aceasta este: *Știința care studiază dezvoltarea și schimbările succesive într-un anumit domeniu: istoria literaturii, istoria artelor.*

Se cunoaște faptul că istoria națiunilor consemnează cu amănunțime victoriile, dar și înfrângerile. Arheologia, o ramură a științei istoriei studiază și consemnează în amănunțime cea mai mică relicvă descoperită. Toate acestea fac parte din patrimoniul cultural și istoric al umanității. O adevărată armată, de cercetători, nu-și permite să treacă cu vederea cea mai mică înfrângere, cea mai mică victorie, un semn heroglic, o relicvă antropologică sau arheologică din lanțul nesfârșit al evoluției societății omenești. Patrimoniul ce face parte din istoria națiunilor. Singurii care șterg cu buretele indiferenței, al intoleranței, pagini întregi din istoria artelor și literaturii române sunt istoricii artelor, dar mai ales criticii literari din spațiul spiritual românesc. Francezii nu-și permit să omită nici un autor, chiar dacă a scris și publicat un singur vers.

“Istoriile” Literaturii Române, apărute până în prezent (impropriu denumite *istorii*), mă gândesc la încercările lui Titu Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, Cartoian, Al. Piru, Laurențiu Ulici, Eugen Negrici, Marian Popa, Mircea Zăciu, Marian Papahagii, Aurel Sasu, sunt scrise cu prejudecăți, eliminând din start sute de autori cu cărți publicate și prezente în presa culturală. Nicoleta Manolescu, scria undeva că: *O istorie care pune opera în paranteză (fie din unghiul procedurii, fie din unghiul receptării) nu-și atinge în definitiv scopul care este acela de a fi o istorie a literaturii.*

Approape toate “istoriile” artelor, și în special cele ale literaturii române, și chiar dicționarele de profil, sunt concepute pe criterii partizane, (vezi: *Istoria literaturii contemporane*, de Alex. Ștefănescu), cuprinzând aceiași autori care au scris în spiritul realismului socialist, omițând cu bună știință autori de expresie română din diasporă și chiar din țară (Radu Gyr, N. Crevedia, Nică Petre, Vizirescu, Aron Cotruș, Baciu, și chiar Pamfil Șeicaru, activitatea lui literară, și mulți alții), a căror opere nu sunt scrise cu mentalitatea implementată de propaganda aparatului P. C. R. Dar, ce să pretinzi de la un Alex. Ștefănescu care, după mazilirea lui O. Păler din funcția de redactor șef al *României Libere*, înainte de 1989, a fost trecut de către Secția de propaganda PCR pe postul de redactor șef adjunct. În condițiile când știm că se numeau pe astfel de funcții persoane care făceau pactul cu diavolul

Se cunoaște faptul că nimic nu se poate construi fără o *bază*. Această bază sunt autorii și operele lor care nu au dat din coate, nu și-au conturat o notorietate, prin simplul fapt că ei își scriu operele. Aceștia sunt *personalitățile* din România profundă, ignorate de criticii și istoricii literari. Aceștia nu înțeleg, sau nu doresc, sau mai grav, nu pricep, că vârful

piramidei nu ar respira aerul înălțimii dacă nu ar exista **baza** pe care se suține. Fără aceasta, vârful zace impersonal la limita banalului. Așa cum au” reușit” autorii: Al. Piru în

Istoria literaturii române, ediție revăzută, apărută postum în 1993, Eugen Negrici în *Iluziile literaturii române*, (totuși, remarc *Istoria literaturii române sub comunism-Poezia și Proza*, de același autor), și toți ceilalți amintiți mai sus, etc.

Noroc cu micile istorii literare editate pe plan local, care, una lângă alta, se constituie, întradevăr, în marea ***Istorie a literaturii române***. Enumăr câteva, aici, *Profiluri și structuri literare, vol. 1 și 2*, de Florea Firan, *Dicționarul scriitorilor și publiciștilor teleormăneni*, de Stan V. Cristea, *Dicționarul scriitorilor din vale* de I. Barbu, etc. Majoritatea regiunilor țării au publicat asemenea ***Istorii***. Scriitorii din aceste *Istorii* sunt adevărata bază a literaturii române, pe care se sprijină vârfurile propuse (să vedem dacă timpul le și acceptă) de Al. Piru, Alex. Ștefănescu, Eugen Negrici, Marian Popa, etc. Cărțile celor enumerați nu sunt ***istorii***, sunt ***niste*** compendii exclusiviste ce cuprind scriitori preferați de aceștia.

Înainte de a vorbi despre dicționarele apărute, să vedem conotația acestui cuvânt. Dicționar înseamnă :*Lucrare lexicografică cuprinzând cuvintele unei limbi, ale unui domeniu de activitate etc, aranjate într-o anumită ordine, de obicei alfabetică, și explicate în aceeași limbă sau traduse într-o limbă străină*. Deci, s-a adoptat eronat formula DICȚIONAR pentru lucrări istoriografice. Acestea sunt tot ***istorii*** de autori în ordine alfabetică.

Ce să mai vorbesc de dicționarele: *DICȚIONAR de literatură română contemporană, de Marian Popa, ediția a doua, Editura Albatros, 1977, Dicționarul artiștilor români contemporani, de Octavian Barbosa, Editura Meridiane, București, 1976*. Ceva mai complet este *Dicționarul scriitorilor români* de Mircea Zăciu, Marian Papahagii și Aurel Sasu, însă, și acesta are multe omisiuni.

Am constatat în, așa zise, dicționare sunt prezenți, în totalitatea lor toți scriitorii, artiștii, care lucrau în sistem: adică erau redactori la reviste, ziare, edituri, salariați ai Consiliului Culturii, ai propagandei de partid, etc. Lipsesc cu desăvârșire scriitorii, artiștii, liberi profesioniști, sau cei care lucrau în alte domenii. Fapt ce mă face să afirm că erau cuprinși în paginile lor scriitorii și artiștii verificați de partid, chiar de securitate, și că autorii dicționarelor acționau la comandamentul partidului comunist.

Mai complet se pare este *Dicționarul literaturii române* de Aurel Sasu, apărut în 2006.

Istoria literaturii este știința care studiază, consemnează toate operele scrise în acest domeniu și autorii lor, dezvoltarea și schimbările succesive . Aceasta nu se face pe sărite, după preferințe, sau opțiuni politice. Istoria Literaturii trebuie să consemneze toți autorii, răi sau buni, cu eșecurile și victoriile lor. Dacă este altfel, nu este istorie, în cel mai bun caz o putem denumii extrase din istorie, sau compendiu. Istoria Literaturii Române nu se scrie după bunul plac al unuia sau altuia. Ea se scrie așa cum este, fără omisiuni și fără aprecieri personale ale celui care o scrie. Se consemnează viața, opera, evenimentele ce au influențat opera și se citează aprecierile criticilor din vremea sa, de toate orientările. Așa cum se procedează la scrierea istoriei neamului românesc.

M. Kogălniceanu scria : *Istoria trebuie să fie cartea de căpetenie a popoarelor*. Parafrazându-l pe acesta, întreb, Istoria Literaturii Române pe când v-a ajunge cartea de căpătâi a neamului nostru? Având în vedere că în condițiile intrării în Europa și a fenomenului globalizării este necesar să ne păstrăm toată zestrea agonisită de-a lungul secolelor în domeniul istoriografiei, literaturii și artei. Prin acestea Europa va cunoaște adevăratul suflet românesc.

Realismul operei lui Theodore Dreiser promovează idei de stânga și încalcă morala?

Încă de la apariție cărțile lui Theodore Dreiser *Sister Carrie*, în 1900 și *An American Tragedy*, publicat mult mai târziu, în 1925, (romane traduse și în limba română), au produs controverse în literatura americană, în timp ce la noi, sub regimul comunist, au fost considerate ca fiind opere ce promovează autenticul realism-socialist. Propaganda PCR s-a folosit de aceste roamne pentru a lovi în ”putredul” capitalism american.

Într-un eseu publicat prin anii 1980 de Justin Kaplan autorul se întreba retoric cum se putea împăca stilul necizelat al lui Dreiser, cu *puterea sa indiscutabilă de a impresiona și convinge, capacitatea sa uimitoare de a zugrăvi substraturile vieții americane, viziunea sa sofocleană?*

Theodore Dreiser mai este încă un romancier controversat, atât de criticii literari moraliști, dar și de o parte din cititorii cărților sale. Fenomen ce nu s-a stins în Statele Unite și care, sper să se producă și în rândul istoricilor și criticilor literari de la noi. În timp ce în spațiul literaturii române romanele sale erau elogiute pe considerente politice]n regimul trecut, în America erau înfierate de o parte din critici și cititori pe motiv că erau drept asalturi *împotriva valorilor morale și responsabilității individuale* (Nathan Glick, fost redactor șef al revistei *Dialogue*, apărută și noi.). În lumea literară americană, după moartea scriitorului survenită în 1945, predomină întrebarea dacă Dreiser să fie considerat autor de proză scrisă cu stângăcie, ce a creionat personaje mânate de impulsuri violente și necontrolate ce le duc spre starea incapacității judecății morale, sau un mare romancier asemeni lui Balzac, Zola sau Tolstoi. Nu există nici-o îndoială că opera romancierului a contribuit la lărgirea orizontului tematic al prozei literare americane, dar și la noi. Dreiser a explorat aspecte semnificative și cruciale ale vieții reale care nu au fost abordate niciodată, sau chiar ignorate în literatura americană. Manipulațiile complexe ale industriei în expansiune, ale băncilor, raporturile neconvenționale între sexe, sunt doar câteva din temele predilecte din subiectele acestui romancier. Sunt idei foarte mult exploatate în favoarea propagandei de partid de la noi. Faptul că autorul romanului *O tragedie americană* a plătit ca țintă a unor atacuri calomnioase în America se datorează și faptului că propaganda comunistă din estul Europei s-a folosit de opera sa. Atributul de artă nemuritoare i se poate atribui romanelor lui Dreiser și prin faptul, cum scria H. L. Mencken, că promova *gustul de compasiune, nota de venerație, profundul sentiment de fascinație*.

În romanele acestui mare prozator descoperim o anumită inocență a spiritului, o curiozitate permanentă și profundă, de multe ori emanată de uimire, privind motivul și comportamentul personajelor sale. Există o fascinație permanentă față de interferențele neașteptate și ciudate ale realității, un contrapunct dintre masa realității concrete, crudă și cumpănirea filozofică. O apreciere destul de măgulitoare o făcea Alfred Kazin care spunea că lui Dreiser *îi lipseau toate calitățile în afară de genialitate*. Romanele sale au un stil ziaristic și nu oferă o filozofie încheată, coerentă, sau nici măcar o teză insistentă de critică socială, ci doar o portretizare a societății, cu greșelile ei primitiviste, confuze pe care o cunoștea destul de bine, deoarece ca tânăr reporter la Chicago și apoi redactor, remunerat generos, la New York, a avut ocazia s-o cunoască în aspectele ei multiple. Dacă în romanul *Sister Carrie* autorul reflectă pasiunea trezită de marele oraș Chicago filtrată prin personalitatea pasivă a eroinei sale Caroline(Carrie) Meeber, *în vârstă de 18 ani, inteligentă, timidă și plină de*

iluzii, în cel de-al doilea roman *Jennie Gerhardt* este povestea unei alte femei tinere aparținând clasei muncitoare și a cărei viață este caracterizată de pasivitate dominată de două episoade de concubinaj. Spre deosebire de Carrie, Jennie se sacrifică fără preget bărbaților cu care trăiește, fiind chiar capabilă de a-și îndemna amantul înstărit să ia drept soție o femeie mai potrivită în sensul poziției sociale. Romanul *Jennie Gerhardt* a fost interpretat de criticii literari politruți, de la noi, care făceau jocul propagandei de partid, ca un roman “ce oglindește soarta femeii muncitoare în cruda societate capitalistă.”

Chiar dacă Theodore Dreiser în romanele *The Financier*, apărut în 1912 și *The Titan* care a văzut lumina tiparului în 1914, a părăsit eroinele aparținând clasei muncitoare, de condiție pauperă, decăzute, purtate în voie de curente viții, (mult exploatate și interpretate de propaganda comunistă), a abordat personaje din lumea financiară, puternici, vicleni și imorali, autorul face” jocul „, și în acest caz, celor care le-au interpretat în spiritul stângii din Statele Unite, dar mai ales de propaganda societăților comuniste din estul Europei.

Dreiser, venind din spațiul ziaristicii americane, cunoștea foarte bine și folosea scrierile așa-numiților *muckrakers*, ziariști contemporani cu el care demascau aspectele sordide ale viții economice și politice. Dar spre deosebire de aceștia, el nu-și considera scrierile drept instrumente ale eforturilor reformatoare, în ciuda faptului că cei interesați din stânga americană și apoi din Europa răsăriteană s-au folosit de opera sa ca „argument” în propaganda politică.

O parte din cititori și criticii americani resping argumentele implicite ale autorului împotriva noțiunii că persoana, luată ca individ parte componentă a societății, este răspunzător de acțiunile sale, întrucât asemenea argumente neagă existența voinței libere și o ignoră pe cea a multor indivizi *dezavantajați* care nu cumpănesc o asemenea acțiune – omorul - ca mod de împlinire a visurilor lor. În ciuda faptului că aceștia apreciază “*An American Tragedy*” pentru multitudinea bogăție de detalii cu care immortalizează viața oamenilor aparținând straturilor de jos ale piramidei sociale, precum și pentru o rară combinație de obiectivitate și fervoare emoțională ce caracterizează vocea narativă.

După descătușarea estului Europei din chingile comunismului criticii literari și dezbaterile lor cu privire la meritele literare ale acestui scriitor nu mai sunt axate pe teoriile sau atitudinile sociale exprimate în opera lui Dreiser. Chiar și stângăciile stilistice din romanele acestui prozator sunt considerate drept un defect tolerabil. Spre deosebire de perioada comunistă din țara noastră stângăciile acestea nu erau amintite din teama de a nu scădea în ochii cititorilor ideile și mesajul politic evidențiat de propaganda aparatului de partid. Criticii literari americani ca H. L. Mencken se referea la *scrisul predominant viscos* al lui Dreiser, Saul Bellow descria proza acestuia drept *mase de cuvinte, aproximații verbale*. Cea mai elocventă critică a operei lui Dreiser a fost făcută de criticul cu vederi de dreapta Lionel Trilling, care plasa defectele fatale ale lui Dreiser în sfera ideilor de stânga. Inconsecvența primitivă a acestor idei, argumenta Trilling, i-a permis autorului romanului *An American Tragedy* să treacă, fără o luptă interioară detectabilă, de la un nihilism moral vag în anii tinereții și vârstei mijlocii (nihilism exploatat de regimurile comuniste din Europa) la un pietism religios la fel de vag cristalizat la bătrânețe, despre care activiștii culturali din redacțiile revistelor literare din perioada comunistă de la noi tăceau mîlc. Saul Bellow admitea că Dreiser scria cu stângăcie și, în anumite privințe, nu era nicidecum un mare gânditor, (spre deosebire de criticii politruți de la noi care îl considerau *un mare gânditor al clasei muncitoare din America*), dar subliniind că poticnirile și dibuirile sale îl purtau *în general în direcția adevărului*.

Se pare că Dreiser a scris conform convingerii că lumea era doar un mecanism indiferent, că viața nu avea nici o semnificație profundă. Însă, în romanele sale, asemeni viții personale el a reacționat printr-o participare emoțională directă, sinceră și copleșitoare pe

care scriitorii mai rafinați din vremea sa ar fi considerat-o jenantă, dar în care cititorii de pretutindeni au văzut oglindirea trăirilor și a simțirii lor.

Condamnarea lui Socrate-O eroare a istoriei, sau a juraților?

Nu de puține ori, de când a început să funcționeze și la noi principiul libertății cuvântului ca într-o societate democratică, mi-am pus întrebarea dacă condamnarea lui Socrate a fost dreaptă sau hotărârea juraților a fost influențată de mentalitățile vremii, privind condamnarea unor *idei*?

Se cunoaște faptul, mai ales din "*Apologia*" lui Platon, că în anul 399 î. d. Ch., Socrate a fost judecat sub acuzația de lipsă de pietate și de corupere a tineretului atenian. În fața celor 500 de jurați Socrate a ținut o cuvântare amplă care nu i-au convins pe jurați de nevinovăția sa, așa cum nici, mai târziu, Iisus nu a convins pe romani și izraeliți de *adevărul spuselor sale*.

Condamnarea lui Socrate s-a bazat pe o majoritate foarte mică. Astfel, 280 de jurați s-au declarat pentru condamnare, iar 220 pentru achitare. După cum se observă, încă 30 de voturi în favoarea achitării ar fi creat egalitatea de voturi. În Atena antică egalitatea de voturi ar fi dus la achitarea inculpatului. Socrate era conștient de acest adevăr, o știm din *Apologia* lui Platon unde el își exprimă surprinderea privind diferența de voturi pe care s-a bazat verdictul. El recunoaște: "*Nu m-am așteptat la o majoritate atât de mică,* "spunea el"*ci la una mare*". Socrate era surprins pentru faptul că învățăturile lui fuseseră considerate, de-a lungul întregii sale vieți, drept ostile față de democrația ateniană. În aceste condiții, dacă așa-numiții *demos*, care era poporul atenian de rând, ar fi fost atât de ignoranți și încărcăți de prejudecăți pe cât credea Socrate, el nu ar fi avut într-adevăr nici o șansă. Dar după cum a fost votat verdictul de către jurați a dovedit că el avea șanse considerabile-că acestora nu le-a fost ușor să-l condamne. Acest fapt se datorează faptului că libertatea cuvântului era predominantă în viața politică și artistică a Atenei. Despre această realitate o spune cu mândrie Pericle în "*Istoria Războiului Peloponezic*" scrisă de Tucidide-este vorba de „*scoala Ellasului*". Datorită acestui fapt filozofi din zona bazinului mediteranean poposeau la Atena atrași de marele interes cu care publicul atenian le asculta cuvântările. Socrate declarase că nu luase niciodată parte la vreuna dintre conspirațiile împotriva guvernului atenian și că nu comisese nici un act vădit împotriva acestui guver, însă acuzarea nu a oferit nici o dovadă care să conteste aceste afirmații. El se considera că își făcuse datoria de soldat-cetățean. În acest context, pot afirma că a fost condamnat pentru ceea ce spunea și gândea-a fost, pur și simplu, o condamnare a unor *idei*, și în concluzie, a fost o decizie care contravenea fundamentalelor tradiții ale orașului-stat Atena.

Din păcate Socrate nu a invocat în apărarea sa libertatea cuvântului, dacă ar fi invocat principiile fundamentale ale democrației ateniene, în mod cert, ar fi reușit să obțină o majoritate de voturi în favoarea achitării. Se pune întrebarea de ce nu a făcut-o? Socrate nu credea în valoarea libertății cuvântului și dorea să fie condamnat. Cercetătorii afirmă că există dovezi că el dorea să moară și că a decis să-i provoace deschis și sincer pe jurați. În tot acest context există o divergență fundamentală dintre premisele democrației ateniene și învățăturile lui Socrate. O seamă de probleme fundamentale existau în privința cărora între Socrate și marea majoritate a compatrioților săi existau deosebiri ireconciliabile și chiar antagonice. Gândirea lui Socrate era antidemocratică și antipolitică în sensul grec al cuvântului. El

dezaproba așa-numitul *polis*, indiferent dacă era guvernat de cei mulți, ca în cazul democrației, sau de cei puțini ca în cazul sistemelor oligarhice. Peste toate acestea Socrate nu credea că poporul era capabil să guverneze. El considera comunitatea o turmă de oi ce trebuie să aibă un cioban drept stăpân, iar ciobanul nu se consultă cu oile.

Concepția dominată în Grecia antică, pe care a definito mai târziu Aristotel, era că omul este un animal politic care trăiește într-un oraș-stat sau comunitate, *koinonia*. El mai spunea că viața de comunitate era posibilă deoarece omul, spre deosebire de animale, posedă *logos*, capacitatea vorbirii inteligente bazată pe rațiune și capabilă să convingă. Spre deosebire de Socrate, Aristotel nu considera procesul ajungerii la știință o cursă metafizică în căutarea unor definiții absolute, ci drept o acumulare continuă de înțelepciune cotidiană filtrată și distilată din experiența cotidiană de viață.

Socrate, așa cum se spune în *Memorablele* lui Xenofon, era de dorit să guverneze "omul care știe". Desigur, acesta era germele noțiunii lui Platon cu privire la guvernarea de către un rege-filozof. Socrate susținea că Oracolul de la Delfi ar fi spus că nu exista om mai înțelept decât el. Însă, el și-a petrecut întreaga viață demonstrând că știa că *nu* știa, fapt ce îl plasa pe o treaptă superioară față de ceilalți atenieni. El nutrea o afecțiune față de Sparta, marele rival și dușman al orașului-stat Atena. Spre deosebire de Atena, Sparta nu a avut niciodată un Partenon sau un teatru. Alături de Creta erau pustiurile culturale ale Greciei antice. Aceste două cetăți, Sparta și Creta erau stat militariste. Știm de la Platon că Socrate admira aceste oligarhii militariste. Socrate făcea parte din clasa tinerilor aristocrați care urau democrația. El devenind idolul acestora, printre care se numărau Platon și Xenofon. În ultimii ani ai vieții lui Socrate, datorită înfrângerilor militare suferite de Atena, tinerii aristocrați simpatizanții lui Socrate, au răsturnat de două ori, cu concursul Spartei, orânduirea democratică și au instituit un regim de dictatură. Prima răsturnare a sistemului democratic a avut loc în 411 î. d. Ch. iar cea de-a doua de o grupare ce-și zicea *Cei Treizeci*, condusă de Critias și Carmides, rude a lui Platon și foști elevi ai lui Socrate. Aceștia apar în dialogurile lui Platon ca figuri venerate. În aceste condiții Socrate ar fi devenit erou dacă își ridică vocea împotriva *Celor Treizeci* sau ar fi părăsit orașul și s-ar fi alăturat opoziției. Totuși în „*Memorablele*” lui Xenofon, Socrate nu apare ca fiind în raporturi bune cu Critias și *Cei Treizeci*. Aceștia au folosit proprietățile lui Leon pentru a acoperii cheltuielile suferite cu întreținerea garnizoanei spartane care ocupase Atena. Și care îi ținea pe dictatori la cârma statului atenian. După părerea este că dacă Socrate nu ar fi fost condamnat, dacă l-ar fi avertizat pe Leon, dacă ar fi făcut o declarație publică de protest, dacă ar fi denunțat acele acte imorale și ilegale și dacă ar fi părăsit orașul alăturându-se opoziției. Însă el a făcut invers față de propriile idei de virtute promovate de-a lungul întregii sale vieți. Socrate era decis să-i ațâțe pe jurați împotriva lui. Dovezile, în acest sens, se află în „*Apologia*” lui Xenofon. „*Apologia*” lui Platon ascunde câteva lucruri esențiale. Xenofon este de acord că modul de apărare susținut de Socrate era voit să provoace condamnarea sa. Dar acest fapt susține Xenofon nu ar fi trebuit să mire pe nimeni, fiindcă Socrate dorea să moară. Atât Xenofon, cât și Platon spun că cea ce a stârnit dezaprobarea juraților a fost afirmația lui Socrate că Oracolul de la Delfi îl calificase drept cel mai înțelept om. Sau, în formularea mai enigmatică a lui Platon, că nu există un om mai înțelept ca el. În „*Apologia*” sa, acesta relatează că afirmația lui Socrate a stârnit strigăte de mânie în rândurile juraților.

După proces în „*Crito*”, discipolii lui Socrate se plâneau că Socrate nu s-a apărat cum se cuvenea. După un timp, în „*Fedon*”, ei sugerează chiar că mentorul lor părea decis să comită un fel de act de sinucidere. La aceste opinii condamnabile, Socrate răspunde printr-un discurs deosebit, mistic, dar în esență lipsit de sens, în care susține că filozoful are menirea zeiească să caute moartea drept împlinire, deoarece numai prin moarte, sufletul este eliberat de trupul muritor și devine capabil să cumpănească *Ideile* eterne și neschimbătoare. „*Fedon*”, în această situație, devine o odă închinată morții și eternității ei.

În apărarea lui, era de-ajuns ca Socrate să evoce libertatea cuvântului care pentru atenieni era un drept fundamental. Grecii antici aveau patru termeni pentru noțiunea de *libertatea cuvântului*. Cel mai vechi apare în opera lui Eschil, este compus din adjectivul *eleutherus* (liber) și *stomos* (gură). Cel de-al doilea cuvânt apare în scrierile lui Herodot care este *isegoria* (etimologic înseamnă *egalitate privind dreptul de a lua cuvântul*), următorul este *parrhasia* (*dreptul de a face uz de libertatea cuvântului*) care a apărut în piesele lui Euripide. Și al patrulea cuvânt este *isologia* (*egalitate în privința dreptului de a lua cuvântul*).

Văzând importanța pe care o dau atenienii libertății cuvântului, Socrate, în apărarea sa ar fi trebuit să invoce acest deziderat la care atenienii și jurații erau foarte sensibili. El trebuia să spună: *Adevărata libertate a cuvântului nu constă în a putea spune sau gândi ceea ce spun și gândesc conducătorii, indiferent dacă aceștia îi reprezintă pe cei puțini sau pe cei mulți. Chiar și sub cel mai nefast dictator nu este interzis să fi de acord cu el. Libertatea cuvântului este libertatea de a nu fi de acord.*

Ideile nu sunt atât de fragile ca oamenii. Socrate știa că ideile lui-și exemplul dat de el-aveau să dăinuiască și că Atena avea să poarte pata morții lui. Sorbind cupa cu otravă de cucută Socrate a trecut din efemera viață în trăinicia eternității. "Moartea lui Socrate", înconjurat de discipoli, este eternizată sugestiv, într-un tablou executat în anul 1787, de Jacques Louis David.

Nostalgia lui Heidegger după esența anistorică a omului

Cu toate întorsăturile și meandrele ei, gândirea lui Heidegger a căutat sensul existenței omului. Încă de la apariția cărții sale principale, în anul 1927, *Sein und Zeit* și până la ultimile sale scrieri, el și-a dezvoltat excursul sondând sensul existenței. Aceasta printr-o perpetuă căutare și perseverență pentru receptarea "*apelului Ființei*". Filozoful de la Freiburg a dorit să reediteze o încercare mai veche în filozofia omenirii de a înțelege o esență abstractă, anistorică a omului. În acest sens îl ia ca martor pe poetul romantic Holderlin, iubitori amândoi ai filozofiei grecești, astfel își exprimă Heidegger nostalgia după ancestralitatea armoniei ființei umane cu pulsațiile cosmice, a unei osmoze între existență și "*logos*". El exprimă, printre altele, "*anxietatea omului într-o lume a noilor dimensiuni satanice*" (Martin Heidegger, *The Question of Being*, text dedicat lui Ernst Junger, ediție bilingvă, New York, 1958, p. 10). Gândirea presocraticilor, Heraclit și Parmenide, au fost predecesorii poziției, în acest sens, al lui Heidegger. În gândirea acestora se oglindea sensul adânc al Ființei, al fuziunii dintre ea și ființările ei concrete, fuziune *ordonată* de „*logos*”. Spre deosebire de sofști, mai ales cu Platon și Aristotel, filozofia se îndepărtează de baza fundamentală a originii sale, așa cum subliniază Heidegger în *What is Philosophy* (New haven, 1956, p. 48 și 49), *Orice ființare este în Ființă*. Autorul lucrării subliniază că Platon prin disjuncția între lumea ideilor și lumea lucrurilor a sucombat ireductibilitatea bazei ontologice a Ființei ca totalitate de ființări și inseparabilitatea lor de acestea. Sciziunea irecuperabilă între spirit și mediu natural, dualitatea dintre subiect și obiect, fenomen argumentat de cogito-ul cartezian, a propulsat, după Heidegger, starea psihică și dezolantă a părăsirii Ființei, sau uitarea ei, care în epoca actuală a internetului are drept corolar nihilismul. Plonjarea lui Heidegger în filtrarea vieții cotidiene, privind-o cu ochiul critic și exigența analistului cu conștiință adversă față de "inertă spirituală", față de stereotipia lozincară intrată în vocabularul oamenilor fără o judecată prealabilă, față de precaritatea viețuirii terne, are sensul unui avertisment și al unui denunț. Parcurgerea lui Heidegger prin acest labirint social

nu uită să sancționeze simptomele reificării, ale uniformizării materiale, psihice și spirituale care confirmă depersonalizarea omului într-un mediu social ajuns la alienare, ostil speranțelor împlinirii lui. Trecând peste denumirea abstractă de „păstor al ființei” pe care a dato omului, filozoful din Freiburg a accentuat asupra unicității și originalității ființei umane, asupra necesității eliberării omului din chingile facticității create tot de el și înălțării lui către orizontul libertății; Heidegger așează în conul de lumină legitimitatea aspirației autenticității ființei umane și propune angajarea filosofiei la realizarea acestui imperativ. Polemizând cu Sartre, el afirmă, că *umanismul filosofic* nu pornește de la oameni, ci de la Ființă, (Martin Heidegger-*Brief über den Humanismus in Wegmarken, Frankfurt am Main, 1967, p. 160*), în pofida elanului umanist care îl inspiră aprioric. Nostalgia după esența anistorică a omului provinde și din sentimentul de teamă pe care filozoful îl ridică, învăluindu-l în coaja angoasei, la rangul de *stare metafizică* esențială. *Frica* nu este un sentiment elementar, empiric, limitat, care intervine la apariția unui pericol concret, ci, spune filozoful, este o tulburătoare stare sufletească indeterminată, care semnalizează omului, la nivel metafizic, că în societatea creată de el nu se simte în siguranță, că ființa lui se află în permanență amenințată de pericolul desființării. ”*temeiul angoasei este însuși faptul de a-fi-în-lume*”, scria Martin Heidegger în *Sein und Zeit*, Eraste Halfte, Dritte Auflage, Max Niemeyer Verlag, 1931, p. 186.

Prin angoasa, de care vorbea, ce se străduiește să străpungă carcasa mulțumirii de sikne, a *banalității cotidiene*, omul are revelația că trăirea lui este încadrată și mărginită de neant. Ceea ce spunea Montaigne că a „filosofa înseamnă a învăța să murim” se insinuează imperceptibil și persuasive în menirea pe care Heidegger o dă filosofiei sale. În trăirea neautentică omul disimulează sfârșitul său, i se sustrage, se *calmează* prin cufundarea în viața de zi cu zi; trăirea în fața morții îl readuce în ineditul autenticității, îl face să *trăiască* ritmurile Ființei care țâșnește ca o fântână arteziană în existența lui. Filozoful spunea că: *În măsura în care este, moartea este în esență totdeauna a mea. (Sein und Zeit, p. 230)*. În continuare filozoful urmărind drumul spre autenticitate ajunge la concluzia unui paradox: conștientizăm ceea ce suntem în momentul în care nu mai putem exista, ascultăm cum ni se spovedește din străfunduri *vocea* Ființei în momentul în care încetăm s-o mai auzim.

Reîntoarcerea la *paradisul pierdut*, cu nuanțe și implicații teologice, (dezvoltată în gândirea lui Heidegger, în ultima perioadă a vieții sale), este „construită” din nostalgia după întoarcerea idilică și bucolică la natură și impulsul spre trezire a surprinzătoarei *forțe secrete* a *limbajului* supus receptării Ființei. Filozoful ridică esența și funcția cuvântului până la mistica pitagoreică a numerelor. El substituie apologia limbajului prin apologia tăcerii, lansându-se într-un paradox în interpretarea limbajului: nu prin exprimarea coerentă a frazelor construite din cuvinte, ce au o logică și coerență în transmiterea gândului, ci prin ascultarea lor, prin capacitatea de „a-se-lăsa-supus” (*Unterwegs zur Sprache-Pfullingen, Gunter Neske Verlag, 1965, p. 255*), poate acesta recepționa tensiunea abisală unde încolțește tainic sensul; atunci când exprimarea acceptă pietatea solemnă a *spusei tăcute* se deschid granițele spațiului *sacru* al Ființei care îngăduie percepției umane să intre către *arhe*, către origini, să-și înțeleagă „nedeslușitul rost al Firii” (Rilke), sau, să străpungă ca un fulger *prăpastia* Ființei, cum spunea Nietzsche.

Opera lui Heidegger în care găsim convingerea acestuia potrivit căreia cunoașterea umană va izbuti cândva să găsească un *luminiiș* în semi-zeitatea Ființei întreține acele irizări care îi înstelează nostalgia după esența anistorică a omului.

MITUL EDENULUI ÎN UNIVERSUL POETIC EUROPEAN AL SECOLULUI XX

Această lucrare încearcă să evidențieze și să clarifice modul de abordare al Mitului Edenului ca Paradis în poezia europeană, cu sensurile, semnificațiile conceptului de Paradis, Eden sau Rai, inclusive cu toposurile ce tangențiază acest concept în diferite locații al spațiului dintre Marea Mediterană, Marea Nordului, oceanul Atlantic, până în Munții Urali. Tot odată încercăm să clarificăm modul de înțelegere și percepție al Edenului și ipostazele acestuia în poezia europeană a secolului trecut.

În contextual acestei teme edenul ca simbol cultural are la bază ceea ce scria Eugen Simion în *Scriitori români de azi*, a lua în considerare *binecunoscuta mitologie a pendulării între două universuri*. Prin *construcția* psihică a omului, natura existenței este duplicitară și conflictuală, iar profilul spiritului său creator analizat, cum prisma descompune lumina "ne lasă vederii starea de grație lirică nesigură, discontinuă, ce trebuie continuată, exploatată printr-un travaliu intelectual care să restrângă până la ultimele limite inspirația ca hazard. Orice mare creație de cultură, cum scria Nichifor Crainic în *Nostalgia paradisului*, e însuflețită de avântul transcenderii limitelor terestre.

Există la omul European, și mai ales la poet, o nostalgie a paradisului ca impuls fundamental al imaginarului, iar poezia este salvarea particularului în universal, a trăirii clipei în eternitate, căci frumusețea poetică aspiră spre inefabil, spre climatul superior, *din ale cărui grădini paradisiace s-a fărâmițat, cândva*. (Nichifor Crainic-*Nostalgia paradisului*, Editura Moldova, București, 1987, pg. 526/527).

Se observă la poeții europeni că nu toți percep și simt edenul în același mod și sens. Dacă pentru unii este spațiul fericirii supreme, pentru alții este efortul intelectual și fizic care, în final, creează euforia paradisiacă mult visată.

Poezia europeană prin reprezentanții ei de seamă proiectează ființa omenească între lumina paradisului și întunericul iadului, ca beznă a neputinței, acestea fiind cele două dimensiuni extreme ale veșniciei și infinitului. Însă de la începuturile ei poezia europeană își are originile în imnurile cultice și odele pindarice. După explozia romantică orice regulă clasicist-abstractă este abolită în numele apropierii de natură, ca fenomen edenic, pentru recâștigarea naivității originare a poetului; însă nu peste mult timp, parnasianismul va preconiza ca sursă de inspirație nu realul, ci artificialul creat de poet, poezia însăși. Paul Valery, în acest context așează imaginea mentală a lui *uomo universale* sub semnul poiesisului, avertizându-ne *acela care n-a privit în albul hârtiei lui o imagine tulburată de posibil, și de regretul după toate semnele ce nu vor fi alese, nici n-a văzut în limpedele aer a construcției ce nu este acolo, acela pe care nu l-a bătuit amețea îndepărtării de un țel, neliniștea de mijloace, previziunea întârzierilor și-a deznădejdelor*, nu a cunoscut edenul imaginar. Unii poeți europeni văd edenul în *imaginea tulburată de posibil*, așa cum după Valery, logica imaginativă specifică ochiului de creație poetică reprezintă o singură însușire a lucrurilor și le evocă pe toate celelalte.

Edenul în poezie era văzut de A. E. Baconsky ca realitate suprapusă, iar G. B. Vico scrie că *toate națiunile erau națiuni de poeți căci poezia nu este decât imitație*. Numai contradicția acceptată și evidentă dintre *frumosul natural și frumosul artistic* realizat cu totul independent și sincronizat adeseori cu urâtul natural, ne duce cu gândul la eden. Platon spune

că poeții *crează fantome, și nu realități*, fapt ce ne duce cu gândul la edenul visat, iar Heidegger spunea: *Poezia își creează operele în cadrul limbajului și le creează din materia limbajului*, tocmai această materie construiește edenul poetic.

În secolul XX, la noi, au văzut lumina tiparului multe lucrări ce au abordat diferite aspecte și probleme ale poeziei europene însă foarte puține dintre acestea au analizat, doar în trecere, tema edenului în poezia europeană. T. S. Eliot spunea, chiar dacă unele din ele vădesc o contingentă baudelairiană, că *Poezia nu este frâu liber lăsat emoției, ci e un mod de a evada sub imperiul ei*. Și această *evadare*, cum spunea, *sub imperiul* poeziei este indubitabil zona inefabilului eden.

Mort la numai 27 de ani Georg Trakl a stârnit interesul după al doilea război mondial. Poezia acestuia se intersectează cu cea a lui Robert Musil, concetățean austriac, pentru care edenul este o stare de spirit. Tonalitatea poeziei lui Trakl o amintește pe aceea a lui Holderlin, la care edenul se află în *diafanele anale ale vântului.*, de fapt cum spune odinioară Don Luis de Gongora. Aerul enigmatic a lui Trakl interpretat sofistic de Heidegger, ne descoperă un poet pentru care edenul este: *Luna, ai spune un mort/Leșind din genunea-I albastră. (Occident)*.

În antiteză cu acest poet Constantinos Kavafis venind de pe un meridian exotic, la confluența Levantului cu anticile civilizației, pentru marele poet grec edenul este o insulă sau o călătorie. În versul lui simți gustul esențelor tari, a formelor imateriale rămase străvezii în văzduh, așa cum ne închipuim tipologic grădina biblică a edenului. Religia și experiența trăită devine la el o rațiune a vieții. Acest fapt îl vedem în poemul său *Itaca* unde insula lui Ulise capătă valoarea edenului, altfel decât în mitul Homeric. Ea este pretextul care în sine justifică îmbogățirea: *Du-te-n cetățile Egiptului/ca să primești de la-nțelepți învățătură*. Ținta călătoriei rămâne un reper simbolic, iar edenul ca răsplată fiind în ultima instanță însăși călătoria.

Genialitatea, spunea Eugenio Montale, *constă în a fi înțeles că elinul de atunci corespunde cu homo europaeus de astăzi, și în a fi reușit să ne scufunde în acea lume ca și când ar fi fost a noastră*. Aceasta e într-adevăr marea metaforă(edenul) a lui Kavafis. Spre deosebire de poetul grec, Ruben Dario devenit un fenomen general în Spania în prima perioadă a secolului XX, căruia Unamuno îi cere poetului *să găsească sufletul dincolo de carne*, pentru care autorul *Solitudinilor* se declară simpatizant al *Meditaciones rurales*, unde regăsește edenul.

La poeții europeni, inclusiv cei din spațiul carpato-danubiano-pontic, descoperim *dimensiunea rațională al sublimului*, cum spunea Kant, dar și *jocul de fugă* către teritorii sublime.

La Eugenio Montale, poetul italian, ale cărui poeme sunt invadate de simbolul concentrat de heraldică și de o frisonare dureroasă îmbinată cu nostalgia pentru categoriile ideale, luate ca eden, copleșit fiind de anodin sau răvășit de *spiritele ce peste convulsivul pământ/zboară în roiuri. (Tramontana)*. Edenul la Montale este virtualitatea ontologică, dar și marea ca suveran principiu al existenței și al vieții: *Tu prima mi-ai spus/că mărunțul zbucium/al inimii mele era doar o clipă*. A te apropia de mare presupune a păstra neatins edenul ca întreg tezaur sufletesc. Universul edenic pentru poet sunt *vechile rădăcini* care conviețuiesc cu tendința spre înălțimi, spre lumină, spre bănuite zone de combustie purificatoare sau de reviviscență miraculoasă, această simbioză crează mitul mării ce se suprapune peste *eden*: *Adă-mi tu planeta care te conduce/acolo unde blonde transparente răsar/și ziua –ntreagă să răsfrângă, în oglinzile- albastre/adă-mi floarea-soarelui înnebunită de lumină*.

Planeta visată este edenul iar, pe când *înnebunită de lumină* este metafora care coboară peste noi extazele solare ale poetului Jorge Guillen, din aceeași generație cu Montale. În timp ce la Montale edenul este *lumina*, luată ca înțelepciune, la T. S. Eliot *edenul* este o glosare pe

marginea ideii de timp. Un rol important în înțelegerea *edenului* este creștinismul lui Eliot cu valoarea unei mitologii compozite, în care se interferează elementele biblice cu amintirea elină și cu succesiunea civilizațiilor. *Edenul* la acest poet este istoria cu acel ascetism modern de sorginte jansenistă, așa cum subliniază Clonde Viger. Melancolia timpului, a anilor *care iau/Cu ei, departe, viori și flaute, care poartă falduri albi de lumină*, pentru Eliot face parte din indisolubilul tablou ce ne amintește de paradisul visat.

Umberto Saba, propus pentru Premiul Nobel, născut în Triest, este un poet al dramelor ascunse, (putem să-l asemuim cu Bacovia), găsește edenul în înserarea Europei, sau, mai degrabă, în valoarea propriei biografii, fiindcă *nimic nu te odihnește de viață/ca viața*. În estetica, poezilor amintiți până aici, și în etica lor, totul se clădește pe fundamentele labile ale unor valori spirituale pe care le indentificăm ca *spațiu edenic*. Conceptele despre acesta sunt spectaculare sublimizări ale lui *cogito*, ce trec prin procese evolutive, de rafinare, nuanțare și diversificare impuse de realitatea a cărei esență o exprimă.

Poezia edenului dezvoltă o responsabilitate asumată din partea autorilor ei, ci implică o angajare a speranței deșarte, ca privire spre real, asemănătoare aruncată de Moise spre Pământul Făgăduinței. (Observație făcută de Kafka).

Poetul Serghei Esenin, ajuns o legendă și prin accidentele existenței sale, are sentimentul naufragiului care-și repudiază cosmosul, tocmai pentru faptul că poetul rus nu are în perspectiva viziunii sale, edenul ca ultima speranță: *Vânturi, o furtuni înzăpezite/Măturați viața mea trecută!* Această luptă cu propriul său trecut va domina existența și poezia lui din perioada următorilor ani pe care-i mai trăiește, după 1919, când a scris versurile citate. După vizitarea Statelor Unite ale Americii Esenin este convins că "adevărurile" pe care le aflase de la comuniștii sovietici contraveneau realității. La înapoiere, se simte tot mai bolnav și *edenul* visat îl găsește în "universul" absintului și al votci. Este tot mai bolnav sufletește și trupește. Pentru el **edenul** nu mai există, dar îl reconstruiește, așa cum îl înțelege, în poezia *Moscova cârciumărească*, o capodoperă a poeziei europene. La fel ca odinioară Verlaine (Dis, qu /as tu fait, toi que voila/De ta jennesse?), poetul rus se întreabă: *Oare nu mi-am băut, parcă ieri, tinerețea?* Aceasta fiind timpul edenic, și își mărturisește pustiul ce-l chinuie: *Nu mă lăsa cu privirea ta rece, /nu mă-ntreba câți ani am, cum arăt, /Bântuit de un spasm epileptic, /sufletul mi-e ca un galben schelet*. Poetul, totuși, cunoaște frecvente interludii de scăpărări de lumină, pe care le putem lua ca edenice, atunci scrie *Balada celor 26* și *Drumul meu*. Poezia eseniană refuză happy-end-ul. Puterea ei magică rezistă în sinceritate, fiind poezie de confesiune dureroasă, tocmai de aceea edenul nu prea își găsește locul și datorită lipsei *visului frumos*. Există un conflict fundamental între structura visătorului cu naivități de himeră paradisiacă (aici edenul este tot mai îndepărtat) și viața dură a timpului său de răscruce istorică.

Eugenio Montale în poeziile sale, cum subliniază Angelo Jacomuzzi, rareori are o preocupare a unei comunicări fericite cu metafizicul, pentru a regăsi vestigiile edenului, ca reminiscență a unei divinități ce a rupt vălul și a tangențiat cu lumina oamenilor. Fiind masca poetică a unei ieșiri în afara timpului, a unei intrări în mirajul edenic: *negrele semen de ramuri pe alb/ca un alfabet esențial. (Quasi una fantasio)*. În *Elegia de Pico Farnease* limbajul este **alauatul** care dospește preistoria unei hermeneutici, *frământat* de un eu poetic stăpânit de presentimentul unui sens spre **edenul lucrurilor**. În seria *fantomelor salvatoare* din *În prag* (In limine), analizate de Gianfranco Cotini, semnalăm prezența iubitei angelice. Aceasta este surprinsă într-un gest enigmatic: *... și deasupra/vreun gest ce șovăie.../Precum atunci/te-ai răsucit și cu o mână, fruntea/dezvăluind-o de sub nor de plete//m-ai salutat spre a intra în beznă. (La bufera)*. Evocarea acestui trecut moment, pentru poet, secunda supremă este edenică, la fel și invocarea divinității nu sunt altceva decât semnificațiile unei transsubstanțiere a presentimentului apariției iubitei, moment ce-l consideră poetul, edenic.

Există o serie de lucruri montaliene care circumscriu tematicii profetice, acel difuz presentiment obscur care ne conduce spre edenul imaginarului poetic.

Spre deosebire de Montale, la Fernando Pessoa edenul se află între abis și oglindă. Este același peisaj care, în realitate poetul și-l creează, prin limbajul poeziei dat de expresia recognoscibilă. Paradoxul implicit al lui Pessoa este acela de a instaura un discurs poetic adecvat, uneori ironic, fiindcă la poet iluzia de eden se confundă cu libertatea *căci libertatea există/Numai în iluzia libertății*.

În lirica elenă I. M. Panayotopolos *edenul* se reflectă în dragostea de pământ, de pădurile și clipocitul apelor. Em mărturisește undeva: *Am iubit acest pământ din prima mea tinerețe. Am umblat pe cărările lui, am ascultat freacăta pădurilor, clipocitul apelor, am deslușit mesajul oceanelor(. . .)*. Descoperirea tainelor vieții, cunoașterea pătimașă a iubirii ce depășește frumusețea telurică, irupând spre spațiul invadat de lumină a *ideii*, sunt tot atâtea elemente ale edenului poetului grec înțeles de poetul grec: *Femeie cu trup de arc întins, încă te aștept/lângă vasul de-alabastru cu intrastate roze, /măcar că noaptea aproape a trecut. (Asfințit-a lună)*. Clipele așteptării, sunt momente ale timpului edenic: *Mi te-nchipui simplu: într-un balcon/înțoarsă spre o dalbă roză sau pe un vapor/învăpăiată de flăcările amurgului. (Fantezie)*, în timp ce la Salvatore Quasimodo universul edenic e dominat de sentimentul plenitudinii inimii sale, care păstrează tiparele imateriale ale lucrurilor edenice din preajmă: *Nu-i nici un lucru care moare/Fără ca-n mine să rămână viu*. Imaginea omului nu este un lucru etern, cum nici *Orașul din insula/scufundată în inima mea, /nu este etern*, fiindcă edenul pentru poet este o bucurie ce o dezleagă de arborii visați. Poetul suedez Artur Lundkvist descifrează edenul în triumful deplin al tuturor energiilor disponibilităților umane: *In viața noastră a pătruns ceva nou//îi zărim prin mulțime sclipirea/și trebuie să-l căutăm ne-ncetat*. Starea aceasta de euforie este **momentul edenic** al poeziei lui Lundkvist: *Există un fel de bucurie sălbatică/în tot ce e viu/Există/ceva îmbătător și aparținând tuturor*. (*Există un fel de bucurie sălbatică. . .*). În schimb la Milto Sahtouris, edenul este perceput când *urc în cerul poeziei/îmbrăcat în bunavestire a așteptării pruncului/străbătând o cale în imensitate...*

Vor veni zilele ce ne-au sorbit/în cupele de alabastru ale amiezii, /din nou iluminând răsuflarea mării/și-nnebunind licuricii câmpiei, așa își creionează în *Epilog* edenul, poetul Vasos Voiadzoglu care a trăit o parte din viață, în insula Skiros, pe care o vede ca un spațiu edenic unde *semnele bucuriei se văd*, ca un dar al *blestemului antic*. Dacă la Voiadzoglu edenul era o insulă ce compensa mișcarea tuturor simțurilor a fondului emoțional, la Iohannes Becher timpul ca simbol al noului este perceput ca eden al simțurilor, fapt ce-l descoperim *În munți, la umbra lor m-am fost născut/Din munți veneau la noi și vânt și soare. /Mă întrebam, prin ulițe pierdute: Cât pot ei oare munții să măsoare?(În umbra munților)*.

Fundamentul psihologico-științific-religios din care derivă mitul *Edenului* iese în evidență în clipa când geneza actului creator e identificată în viața psihică: iar problema ce se pune este, aceea a exprimării ei. O stare interioară de bucurie, de beatitudine, localizată în timp, dar mai ales în spațiul care produce acea stare, determină cel mai adesea *starea edenică*, sau, pur și simplu, *edenul* ca *expresie a poeticului*.

Trăind intens, poetul plonjează în sine, își creează imaginea unui mit și astfel triumfă asupra naturii sale. Analizând conceptul kierkegaardian de *angoasă*, regăsim un mod de reafirmare a eului artistic ca loc al *construcției mitului edenic*, al cărui sens duce la perfecționarea lăuntrică. Forma sub care acesta este conceput devine expresia echilibrului regăsit. Edenul e reprezentat de psihologie sau, mai exact, de psihopatologie, în prelungirea imaginii sau viziunii poetului. Edenul este *construit* în poezia europeană a secolului XX printr-un dezechilibru, asimilabil sau, în orice caz, situabil în proximitatea stării patologice ce declanșează procesul creator a cărui împlinire în operă revine la o restabilire a unui nou echilibru prin, însăși, *construcția* acestui mit. Edenul este de aici încolo rezultatul unui efort

voit și coerent, în recrearea naturii primitive și tinzând să organizeze într-un *cosmos edenic* beatitudinea interioară pe care o transmite și cititorilor.

Unii poeți europeni căzând în ”capcana” propagandei comuniste au crezut, unii chiar sinceri, în viitorul luminos al socialismului și comunismului. Ei, în poezia lor, vedeau acest *luminos viitor* ca un eden al omenirii. Edenul de această factură era ca iluzia optică din deșert numită *fata morgana*. Puține poezii inspirate de propaganda comunistă mai rezistă astăzi.

Astfel, edenul în poezie apare ca un analog al sufletului, ca o obiectualizare făcută necesară de o insuportabilă presiune interioară. Cum specifică Croce: ea e posibilă atâta vreme cât procesul creației care recreionează edenul e descris ca fenomen lăuntric. Edenul devenind *transsubiectiv*, el se desprinde de poet pentru a-și trăi imaginea în imaginarul cititorului.

Muniție pentru denigratorii lui Hemingway

Cu siguranță Ernest Hemingway este, probabil, cel mai renumit scriitor american al secolului trecut. Decedat în 1961 el a lăsat moștenire zece cărți postume, printre care și romanul *The Garden of Eden*, care este rezultatul redactării celor câteva versiuni ale manuscrisului original publicat în 1986. O parte din criticii literari de peste ocean consideră că acest roman dezvăluie un aspect, până la publicarea acestuia, necunoscut al personalității lui Hemingway, personalitate complexă care a suscitat întotdeauna cel puțin la fel de mult interes ca scrierile lui. Despre acest mare scriitor a cărui operă a intrat în patrimoniu universal Ward Just scria: ”*îmi dădea impresia că era un fizician care prelucra elementele vieții americane, orânduindu-le într-o teorie generală la fel de radicală ca oricare dintre postulatele lui Albert Einstein*”.

A zecea operă postumă a acestui mare scriitor, ”*The Garden of Eden*”, este cu certitudine ultimul său roman, la care a lucrat intermitent din 1946 până în preziua morții sale. Manuscrisul totalizând 1500 de pagini. Cei care au văzut manuscrisul, cum stipulează Peter S. Prescott în *Newsweek*, credeau că acest material haotic nu putea fi salvat. Dar, totuși, s-a găsit un redactor talentat, Tom Jenks, care a salvat conținutul acestui amplu manuscris și astfel a apărut această a zecea carte postumă a lui Hemingway. Romanul oferă numeroase proiectile denigratorilor acestui mare scriitor: ea conține inedite mostre de formalism extrem și recitări agasante ale băuturilor și mâncărilor servite într-un anonim hotel. Felul cum prezintă autorul esența situației sale se apropie foarte mult de ridicol. Aceasta este părerea unanimă a denigratorilor săi. Intenția lui Hemingway este categoric mai mult de decât onorabilă. O considerăm temerară, iar dificultățile pe care le întâmpină în redactarea acestei cărți, în mod cert, poate să decurgă în parte din îndoiala sa că, acum 65 de ani, lumea era dispusă să citească o asemenea relatare romanescă. Putem defini tema romanului, pe care autorul o explorează pe drumuri paralele, sau mai degrabă între două oglinzi paralele, astfel: Cât de util și cât de mult trebuie să ofere sau să cedeze un scriitor din identitatea sa pentru a face ca viața sa să funcționeze, ca scrierea sa să funcționeze?

Acest roman postum, atât de controversat, este o operă importantă în întregul context al OPEREI sale, demn de atenție în aceeași măsură ca scrierea memorialistică ”*A Moveable Feast*”, apărută în 1964. ”*The Garden of Eden*” este o carte care se cere a fi apreciată pentru ceea ce dezvăluie, și implică, în legătură cu eroul ei care, evident, este Hemingway. Stilul scrierii fluctuează într-o măsură considerabilă. Ambianța descrisă, episoadele de acțiune revelează acea luciditate declarativă plină de forță evocatoare pe care o descoperim în

romanele și povestirile publicate de autor la începutul carierei sale de scriitor. Nu lipsesc pasajele introspective și argumentative care, din păcate, îmbâcesc cu pompozități sentimentale care au ajuns să-l caracterizeze pe autor odată ce a încetat să fie Hemingway și a început să pozeze drept "Tata". Subiectul romanului este axat pe dezintegrarea unei căsătorii și o criză manifestată în viața particulară și cariera unui scriitor tânăr destul de cunoscut. Povestirea se termină destul de rău cum ne așteptam.

E. L. Doctorow în *The New York Times* scria, aducând câteva critici la opera comentată în acest eseu, *că problema redactării operei unui mare scriitor după moartea lui este... în asemenea situații că nu poți să tai pentru a confirma strategiile stilistice specifice scrierilor publicate de el, în vreme ce s-ar putea ca autorul însuși să fi scris opera respectivă pentru a le depăși*. Acest critic nu face decât să afirme că *ceea ce contează este că era gata să încerce, ceea ce în cazul lui Hemingway denotă cu adevărat bravură, necesitând mai mult curaj decât înfruntarea atacului unui elefant cu o pușcă Mannlicher de calibru 303*.

Hemingway scria odată: *"Toate lucrurile cu adevărat rele pornesc de la inocență"*. Adam și Eva au descoperit acest adevăr prea târziu, la fel ca David și Catherine, personajele lui Hemingway, din romanul *"The Garden of Eden"*. Jocurile de pisicuță a protagonistei devin în cele din urmă atitudini ale unei tigroaice. Ea împinge pe David, personajul principal, și pe Marta într-o aventură cu consecințe previzibile și apoi îi pedepsește pe amândoi. Se poate face similitudini dintre situația lui Hemingway cu prima sa soție Hadley, când au locuit o vară împreună cu Pauline Pfeiffer, o redactoare a revistei *Vogue* din Paris, care avea să devină a doua soție a celebrului scriitor. Povestirea romanului se poate esențializa la ce spunea Edmund Wilson: *fericirea prea perfectă este visul erotic din tinerețe*. Cel de-al doilea mesaj decurge dintr-o noțiune străveche: *femeia este cauza păcatului original*. Catherine, personajul principal al romanului, este o spoliatoare a cărei poftă de fruct oprit amenință raiul intim al artei lui David. Acesta este locul unde el se luptă cu propria sa inocență pierdută.

Un alt critic al ultimului roman al scriitorului american este Rhoda Koenig în *New York* care scria *că trebuie să fim pesimiști citind "The Garden of Eden" pentru că autorul să poată folosi propria slăbiciune o plasează asupra altuia, în afara persoanei lui. Lașitatea aceasta nu este străină lui Hemingway, pe care a folosit și în alte povestiri ale sale*.

The Garden of Eden conține unele motive caracteristice, dar nici un cititor capabil de discernământ nu poate împăca acest roman cu noțiunile critice convenționale privind opera lui Hemingway, scria în *The New Leader* Alfred Bendixen. Romanul acesta este important prin capacitatea de stimulare a reexaminării prozei lui Hemingway care să ne conducă la o înțelegere mai completă, mai exactă a unuia dintre marii maeștri ai literaturii universale. Trebuie să remarcăm faptul că fragmente din povestirea lui David ce apar în textul romanului sunt imitații puerile și destul de slabe ale celor mai bune scrieri ale lui Hemingway a căror acțiune se desfășoară pe Continentul Negru, dar ele constituie totuși pasaje relevante ale acestei cărți. Renumitul stil al autorului -a căruia austeritate și precizie implicau odată o concepție morală, un mod de a percepe lumea postbelică-este folosit în slujba unui fel de viziune. Romanul acesta la fel ca și alte cărți ale lui Hemingway are un aspect psihopatologic, această simptomatologie este înglobată într-un concept artistic destul de măiestrit. Autorul este convins profund că sursa tuturor relelor este femeia, aceasta consolidând și vitalizând alegoria.

Manuscrisul a avut mult balast scria Anthony Burgess în *Life*. *El cuprindea 1500 de pagini, iar redactorii de la Scribner's s-au trudit să scoată mult material, așa cum era necesar*.

Un alt critic al lui Hemingway a fost Ward Just, care, printre altele, l-a acuzat că a avut prieten pe Fidel Castro, care în accepțiunea actuală a fost un terorist cu idei comuniste.

Părerea noastră este că această carte nu a fost publicată la timpul scrierii ei pe motivul că gustul publicului cititor nu era încă proprice publicării ei. Biograful lui Hemingway, profesorul Carlos Baker, considera că această carte nu era destul de bună. Marele scriitor avea concepția că autorul trebuie să decidă singur. Lungimea manuscrisului, timpul consacrat scrierii acestei cărți, dovedește că autorul acesteia îi acorda o mare importanță. Există în acest roman destule indicii ale unei prelucrări ale primelor scrieri hemingway-ene, către mai puțin sentimentalism, mai puțin bigotism literar și adevăruri mai mari.

Concluzionând, viața unui om de litere este o viață interioară. Asta-i esența problemei.

Presa, ”câinele de pază „a democrației-sau „haitele de câini”care mușcă democrația.

Atitudinea consecvent critică a unor trusturi de presă, scrisă, dar mai ales TV, de la noi, au subminat consensul politic, mai ales în ultimii patru ani, făcând, astfel, guvernarea să fie bulversată. Se cunoaște faptul că presa, în țara noastră, și-a avut începutul în secolul XIX. (În 1829 la București-Ion Eliade Rădulescu cu sprijinul lui Kisseleff scoate *Curierul Românesc*, primul ziar din Muntenia, iar la Iași apare *Albina Românească* a lui Gheorghe Asachi), care după 1989 a cunoscut un avânt deosebit, căpătând și sintagma de ”câinele de pază” al democrației. Însă, după o perioadă gri și aservită unei dictaturi criminale.

Există în presa noastră două tendințe: una de stânga (vezi Antena 1, 2, etc.) ce propovăduiește idei de stânga în folosul patronilor îmbogățiți prin practici ne ortodoxe, ce” plâng “ pe umerii celor cu pensii de 3 lei, și cealaltă de dreapta (vezi postul Realitatea TV). Criticii, totuși de stânga se plâng că produsele presei sunt covârșitor de conservatoare în sensul că ele consolidează *status quo*. Ei îi acuză pe ziariști că nu au o atitudine suficient de critică față de politica președintelui și a premierului, care sunt de dreapta. Dar, să spunem și adevărul, aceștia nu sunt atât de bogați ca o parte din conducerea partidelor ce se autodefinesc de stânga. Când presa de dreapta critică alunecarea spre stânga a presei se afirmă că, astfel se fac *jocurile* unor interese ale grupurilor de presiune, în spatele cărora se află patronii ce conduc trusturi din mass-media. În acest context se încalcă deontologia profesională. dar, oare, se mai respectă aceasta? În condițiile în care majoritatea ziariștilor refuză adoptarea unui Statut al acestei bresle? De ce oare!? Este o întrebare retorică. Însă, pot da un răspuns succint: un astfel de Statut le-ar impune respectarea deontologiei profesionale, de care vorbeam, le-ar impune un echilibru în judecățile de valoare, un bun simț, inclusiv respectul față de *cuvântul* scris. Pentru majoritatea ziariștilor acestea sunt condiții greu de respectat, dar mai ales pentru patronii lor. Așa că, ne rămâne doar să constatăm că această breaslă, din care fac parte și eu, este oglinda clasei politice care ne conduce, iar ea este expresia voinței poporului rezultat prin vot. Realitate ce o explicăm prin teorema din geometrie : *două paralele fiind paralele cu a treia sunt paralele între ele*. Astfel, se eludează rolul adevărat al presei, acela de a servi societatea românească prin furnizarea unor relatări corecte privind conflictul dintre idei. Rolul de *câine de pază*, ce este considerat ca având un caracter de remediu, devine astfel primordial, din păcate la noi din acest *câine* s-a născut o *haită* care mușcă democrația.

Din păcate, sunt televiziuni care au impus o dictatură a poziției politice și economice a patronatului și al partidului înființat și coordonat de acesta. Iar ziariști fără coloană vertebrală, și fără principii, vorba lui Nenea Iancu, încălcând orice morală și deontologie profesională, fac jocul *murdar* al unui grup de interese. Mai grav este că în acest joc au intrat și ziariști remarcabili, cum ar fi Ion Cristoiu. Vorba din popor "au dat cîstea pe rușine". Se pare că aceștia au uitat principala datorie a ziaristului de a focaliza atenția publicului asupra problemelor și diferențelor, eșecurilor și amenințărilor, adoptând poziția unui critic obiectiv și nepărtinitor. Atitudinea ziariștilor din această categorie a dus spre negativismul cinic, uneori apocaliptic. (Vezi *România Mare* care cu ani în urmă scria că va izbucni război civil dacă vine în țară Regele Mihai). Tot odată lașitatea unor ziariști ce se ascund în spatele unor pamflete face ca aceștia să nu fie judecați de către justiție pentru infrațiunea unor injurii și propaganda unor neadevăruri. În sfera vastă a dezacordului dintre oameni, ziaristul nu oferă adevăr. El oferă o **aproximație** a adevărului: o imagine corectă, completă și echitabilă. Așa ar trebui să fie.

Cititorii, o parte din ei, care digeră mai greu informațiile, se întrebă de ce se dau, sau se publică știri proaste și negative. Unele televiziuni chiar în exces, cum este PRO-TV-ul. Dacă acest gen de știri nu sunt comunicate, este de așteptat ca consecințele lor să dispară? Din păcate, răspunsul este "nu". Ziariștii acționează pe baza unor supoziții esențiale, anume, că, în măsura posibilului, toate știrile trebuie să fie făcute cunoscute, că știrile au consecințe care nu dispar de la sine și că aceste consecințe trebuie să fie date în vileag dacă e să existe o șansă de corectare, îmbunătățire sau progres. Dar, din păcate după aproximativ 20 de ani de presă liberă, acest fenomen de îndreptare nu s-a arătat. De ce? Fiindcă oamenii nevoiași, mai ales cei din Moldova, nu citesc presa și nici nu privesc la televizor. Din două motive. La sat nu au bani să cumpere ziare, iar la televizor nu se uită din lipsă de timp sau de receptor tv.

Concluzionând, atâta timp cât există în spatele ziariștilor trusturilor de presă cu patroni implicați în politică, sau în interese economice, sintagma **câinele de pază a democrației** este improprie întrucât colectivele de redacție s-au transformat în **haite de câini care mușcă democrația** prin impunerea dorințelor, intereselor, mereu ascendente, ale stăpânilor.

Artur Silvestri- psiholog al socialului și filosof al istoriei în derulare

Criteriul lui Thibaudet, iată, se poate aplica și în domeniul filosofiei sociale prin analiza capacității de iluzionare a românului, lucru ce-l face inegalabilul analist, scriitor, eseist și filosof Artur Silvestri în noua sa carte *Opera non grata-Eseuri despre "geografia jafului", ocupației și "neo-migratori"*-, apărută la Carpathia Press, 2008.

Cartea cuprinde 15 prefațe la alte lucrări din domeniul filosofiei imobiliare semnate de Artur Silvestri începând din anul 2003, până în prezent, inclusiv și un capitol *Opinii despre operă și autor*, semnate de scriitori din țară și mapamond.

Așa cum ne mărturisește autorul, aceste prefațe-studii apar respectându-se fidelitatea reproducerii. Prezenta carte se constituie într-o coerentă analiză a fenomenului imobiliar din țară, dar aducându-se argumente exemplificatoare din alte țări europene, și nu numai. Ea este importantă pentru cercetătorul de mâine care va descoperi ideile sociale, mentalitățile "câștigate" într-o perioadă de rap din țara noastră, fenomenele acestea sunt specifice evoluției/involuției imobiliare și culturale de astăzi.

Autorul este un fin analist cu un profund ton asertoric, astfel că în *Zicerea de coduri* mărturisește cu sinceritate necesitatea împărtășirii experienței sale într-o activitate scriitoricească de 35 de ani. Prin revista *Casa Lux*, Artur Silvestri ajunge deschizător de drum și teoretician de primă mărime a fenomenului imobiliar din România, acesta fiind *hârtia de*

turnesol a unei societăți. de aici și până la sociologie nu mai este decât un pas, pe care autorul l-a făcut, evidențiind, printre altele, jaful realizat prin hoție. Concluzionând că onorabilitatea nu este câștigată prin ea însăși și muncă, ci prin furt.

Vechea organizare armonioasă din Cartierul Primăverii gândită de arhitectul Doicescu este abordată în *Povești triste despre case și grădini*. Vastul proces de împrumutări cu falsificarea retrocedărilor, stau la baza originii noii proprietăți, fapt care a dezechilibrat coerența armonioasă a cartierului. Concluzia, la care ajunge autorul, este că în acest domeniu nu se mai poate face nimic.

O prognoză a pieții imobiliare și o analiză pertinentă o descoperim în *Sfârșitul ciclului incoerent* ce face parte din *România în anul 2010. O prognoză de piață imobiliară*. În această lucrare autorul abordează *prezentul* din punct de vedere sociologic, fiind obsesiv și cenușiu ce întunecă orice gând ce tangențiază cu filosofia. Iar a gândi pentru un mâine al speranței este o atitudine excentrică și păgubitor. Pesimismul lui Artur Silvestri își are rădăcina în realitatea unui azi căzut în păcatul nerespectării legilor umane, scrise și ne scrise. Acest fapt mă duce cu gândul la ce spunea La Bruyere în *Caracterele*, *Nu înșeală nimeni de dragul de a face un bine cuiva; înșelătoria îi adaugă minciunii răutatea*.

Analiza *jocului abil al bursei de proprietăți* din *Cele două Românii* îl conduce pe autor să concluzioneze, după o profundă analiză cu argumente și exemplificări, că în locul României de evoluție s-a născut *România de averi imobiliare*.

Citind capitolul *A câștiga: Dar pentru ce?* Mi-am adus aminte de nuvela lui Slavici *Moara cu noroc* unde de la primul rând se face precizarea că nu banul aduce fericirea. Artur Silvestri completează acest apofteem că nu banii ci sensul vieții senine și împăcate pe pământ face totul ireductibil. A găsi ceea ce ți se potrivește este „lamura și esența”.

Trăitor în București, autorul fiind îndrăgostit de oraș, este neiertător cu evoluția acestuia în *Argument*. Acest eseu este o reflecție asupra Bucureștiului, care se va înnoi prin multiplicare ori se va consuma lent, până la epuizare. Acest capitol a fost “Prefață la *Megapolis Valah. O sută de principii doctrinare despre Noul București, 2004*.”

Epoca neo-folklor de Coca-Cola, copierea mot-a-mot a unor culturii străine de *ființa* românească este analizată cu pertinentă și obiectivitate în *Lumi în perdele de fum*, avanpremieră la propriul studiu *Apologia hazardului. Mic îndreptar anual de apăsament și câteva –Scene cu neo-migratori-*. Autorul abordează din diferite unghiuri maniera de expoziție, metoda de lucru, obiectivele generale cu caracter colectiv, mediul dezordonat și aproape misticoid al dezvoltării imobiliarului în țara noastră, făcând și o prognoză care în timp s-a adevărat. (Aceasta s-a făcut în 2003).

Problema neo-migratorului ce stăpânește dar nu se pricepe la nimic, în afara propriei ideologii acumulative este abordată în *Scene cu neo-migratori*, acesta reprezentând clipa jafului. Lăcămia, spunea Teognis în *Poeme elegiace*, a nenorocit mulți oameni fără judecată, și aceasta pentru că le-a fost greu să păstreze măsura când li s-a oferit bunătați.

Capacitatea poporului român de a se iluziona, de a visa fără suport, de aici provin și multe mitologii din istoria noastră, a condus cum spune Artur Silvestri la o combinație, cel puțin stranie, de paradis artificial și de efect de fericire indus. Problema abordată în eseu-filosofic *O țară tristă, plină de humor*. De aici, cred, că vine și caracterul românului de a face haz de necaz, un optimism rău înțeles. Iar faptul aderării noastre la organismele europene nu este altceva decât acceptarea tacită a *retragerii statului din istorie*.

Câteva gânduri din “Vremea Ducăi-Vodă” cuprinde destăinuirii sincere despre fenomenul CASA LUX. Un verdict neiertător ce cade ca o ghilotină pe ”gâtul” Bucureștiului este eseu *Bucureștii rămân numai în voia lui Dumnezeu!* În care autorul sondează cu competență monopolul ideologic și *conspirația economică* care a hotărât soarta Bucureștiului.

Capitolele *Epoca-beției banului-, Pedagogie și ferie, Scurt eseu despre vorbirea –în două limbi-, Gânduri de noapte(Jurnal intermitent)*, analizează interesele în imobiliar, istoria lor contemporană, conflictele, dar și reflecțiile care subliniază că deasupra filosofiei combinației mărunte stă *greutatea competenței care te face liber*.

Dubla calitate de scriitor, cu toate valențele, dar și scriitor analitic al barometrului imobiliar, în care putem include și pe cea de filosof, sociolog și psiholog, cea din urmă implicând și cunoașterea omului, caracteristică indispensabilă pentru cel care se ocupă cu tranzacții imobiliare.

Opinii despre operă și autor “găzduiește”semnăturile unor personalități scriitoricești care fixează imaginea autorului în pantheonul Culturii Naționale, bine meritat, al Omului ARTUR SILVESTRI. Aceștia sunt:Elena Buică-Pickering-scriitoare(Canada), Dwight B. L. Patton, director ziarul “Clipa”(SUA), Al. Nemoianu/istoric(SUA), Ionuț ȚENE-storic, Ioan Miclău-scriitor, director al revistei “Iosif Vulcan”, Australia, etc.

Pentru acest scriitor, dăruit de Dumnezeu cu harul talentului, aplecarea asupra binelui confratelui și promovarea inițiativei și managementului cultural și artistic, înseamnă pasiune, bucurie în fața creației artistice, satisfacție că poate ajuta confrății, bucurie în descoperirea unor sensuri originale și inedite de abordare și interpretare a fenomenelor sociale.

FILOZOFIA DEMOCRAȚIEI ÎN ROMÂNIA CONTEMPORANĂ

După evenimentele din decembrie 1989 majoritatea populației țării noastre s-a trezit în fața unor situații pe care nu prea le înțelegea:democrația și pluripartitismul. Pentru români idealul guvernării democratice, de altfel clasică, - egalitatea, libertatea, nu le înțelegeau ca elemente contradictorii, ci le percepeau ca valori absolute, atunci când sunt supuse unei logici extreme, așa cum scria Leslie Lipson în Journal of International Affairs.

Însă, cei veniți la putere în decembrie 1989 nu au înțeles că pentru a fi guvernată cu eficacitate țara, într-o tranziție fără șocuri, conceptele egalitate și libertate nu trebuie considerate drept valori absolute, ci un tot coerent. Interpretând cele scrise de Leslie Lipson privind teoria democrației și adaptând-o la situația din România, comparând-o cu situația similară din cea a fizicii teoretice la începutul secolului trecut, atunci analizele fizico-matematice ale lui Einstein care reformula concepțiile lui Newton, prin ideea de a înțelege spațiul și timpul drept un singur concept coerent, interferându-l spațiu-timp, ce pot fi asemuite cu libertate-egalitate. Acest concept era, pe atunci, considerat nu absolut, ci relativ.

În acest context analizând instituțiile din țara noastră, înțeleg că instituții democratice(!?), mă întreb dacă nu este neapărat necesar să reformulăm, așa cum a făcut Einstein, și în domeniul gândirii politice din România, în contextul integrării europene și al fenomenului globalizării. Când numeroși factori externi, politici, economici, culturali, de mentalitate, religioși, etc, veniți de pretutindeni fac presiuni asupra gândirii, mentalității și obiceiurilor noastre. Între gândirea de dinainte a fizicianului amintit și democrația din țara noastră există asemănări.

Filozofia noastră politică se bazează azi pe reminiscența ideilor din așa-zisa democrație socialistă împletită cu idei democratice implementate”după ureche” din țările cu democrație autentică. În ciuda faptului că toți politicienii noștri au făcut deplasări de documentare în aceste țări, cheltuind sume uriașe din banii contribuabilului. De fapt aceste excursii au fost transformate în vilegiaturi personale și familiale, de distracție și cumpărături. De aceea Constituția noastră, modificată de câteva ori, nu a fost bună nici pentru trecutul

apropiat, dar despre prezent și viitor ce să mai vorbim? ea a fost făcută, iar apoi modificată, în folosul a doi politicieni: Iliescu și Năstase care se fac vinovați, în mare parte, de situația noastră de astăzi.

Țările democratice europene, totuși, au o filozofie a democrației izvorâtă din ideile antichității grecești și dintr-o istorie ne accidentată de sistemul criminal comunist. În aceste condiții, elementele democrației; egalitate și libertate le putem considera elemente dintr-un joc al timpului și spațiului ca în fizică. Aceste idealuri ale națiunii române-egalitate, libertate-ar trebuie să fie drept conceptele de bază ale societății românești. Dar egalitatea trebuie să o înțelegem ca factor dinamizator în fața Legii, adică nimeni să nu fie deasupra legilor. Nu așa cum o concepeau comuniștii, care prin egalitate înțelegeau ca toți să fim săraci și doar o clică din fruntea țării să beneficieze de drepturi ne visate de popor, în numele căreia vorbeau. Aceste valori de care am amintit ar trebui considerate izvorul spiritului dător de viață al sistemului nostru de guvernare. Pentru noi democrația ar trebui să fie forma de guvernare ce combină, un timp larg de libertate și un spațiu adecvat de libertate. Astfel, în filozofia democrației românești, aceste idealuri, libertatea și egalitatea, pot fi considerate, ceea ce erau pentru Newton timpul și spațiu. Noțiunea de libertate, la modul general, are un caracter dualist: libertatea de acțiune și libertatea de a nu fi constrânși în acțiunile noastre. Prima este o afirmație, cea de-a doua este o negație. Se cunoaște faptul că libertatea se caracterizează prin absența constrângerii, dar, a nu fi constrâns înseamnă că cetățeanul dispune de libertate de acțiune. Abuzând de aceasta, acțiunile exercită efecte asupra nerespectării legilor și asupra altor persoane. Tocmai realitatea, de a înțelege greșit libertatea, după 1989, s-a ajuns la devalizarea băncilor, fraudarea privatizărilor, etc. Subliniem faptul cu un exemplu cunoscut în popor: libertatea mâinii mele se termină unde începe obrazul sau nasul vecinului. Libertatea de acțiune este îngrădită de o obligație socială. Fapt ce nu l-au înțeles unii dintre noi, sau nu au dorit să-l înțeleagă, ne luând în considerație postulatul că libertatea în sensul negației este antagonică cu libertatea în sensul afirmației, atunci când cele două sunt înțelese în termeni extremi. Se poate rezolva această dificultate prin introducerea unor repere limite, altfel spus, când libertatea negativă și cea pozitivă sunt înțelese ca relative, asemeni raportului similar cu acel postulat al lui Einstein în cazul timpului și spațiului.

Egalitatea, asemeni libertății, a fost înțeleasă greșit, datorită educației și propagandei regimului de tristă amintire. Asemeni libertății, egalitatea are conotații diferite. Aristotel distinge sensurile diferite ale termenului. Având la bază logica matematicii, observația lui, în conformitate cu unul dintre aceste două înțelesuri pot fi considerate egale în cazul când condițiile sau împrejurările în care trăiesc sunt identice, sau dacă persoanele respective sunt tratate identic. Fapt înțeles greșit și aplicat eronat de către „democrația” socialistă, prin care am trecut. Înțelegere greșită ce s-a perpetuat și după decembrie 1989.

Afirmația aristotelică provine din natura progresiei aritmetice, tot el spunea că în cazul progresiei geometrice între părțile componente există un raport proporțional. Astfel, egalitatea emană fie uniformitate, fie proporționalitate. Socialismul de la noi nu a reușit să trateze pe cetățeni în mod identic. Unii erau mai tovarăși decât alții ce beneficiau de privilegii. Nici nu puteau să trateze în mod egal cetățenii țării datorită ideologiei *luptei de clasă*. Dacă nazismul avea ideologia *luptei împotriva unor rase*, comunismul avea *lupta împotriva unor clase sociale*.

În țara noastră forțele politice de stânga și-au asumat dreptul de proprietate asupra virtuților egalității de șanse, prin vorbe, în realitate unii dintre lideri îmbogățindu-se furând prin eludarea legii în detrimentul majorității săracite pe umerii căreia „plâng”. Iar cele de dreapta au monopolizat cauza libertății de a fura din avuția națională, cea mai rămasă după guvernările de stânga. Practic, toate partidele din țara noastră sunt de stânga datorită mentalităților și educației primite în regimul trecut. Chiar dacă ele se definesc de dreapta, de

stânga, sau de centru. Numai selecția biologică și intrarea în politică a tineretului educat în societatea democratică va echilibra și canaliza partidele pe adevăratul făgaș al ideologiilor.

Când abordăm problemele libertății cuvântului, toți suntem de acord că orice cetățean are dreptul să-și comunice opiniile proprii. Coerența ca legătură dintre egalitate și libertate o găsim în expresia egalitate de șanse. În sensul acesta toți suntem egali, toți suntem liberi, mai precis în România de azi, toți suntem liberi în egală măsură. Dar întrucât candidații noștri câștigă alegerile, în virtutea evidenței, ei încetează să fie egali cu ceilalți, datorită legilor promulgate de antecesorii lor din Parlament.

Metafora ca ritm al gândirii poetice

Poezia este „timpul” izvorât din spațiul unui impuls ritmic de existență . În același moment este un loc al metaforei . Fiindcă, în aceste condiții, metafora caracterizează gândirea poetică, fiind fundamentul acesteia . Câmpul magnetic creat de metaforă are proprietatea de a coordona semnificațiile . Astfel, prin metaforă se realizează inspirația poetică ca expresie a gândirii . Poeții de mare anvergură au intuiția de a organiza metaforele într-un sistem, creând o profundă gândire poetică, cu un bogat fond metaforic . Când abordăm universul unei opere poetice, scriem de fapt despre forța cu care poetul a știut să-și construiască paleta sa de înțelesuri, subînțelesuri înglobate într-un sistem de semnificații, de specificitatea sa , deci despre *metafora* sa . Esența filozofică, la unii poeți profunzi, se află în câmpul metaforic . Când poetul este el însuși, adică în metaforă, se realizează o apartenență intimă, de profunzime la Idee, într-un univers al conștiinței și inconștiinței . Metafora este de sorginte filozofică . Un tot filozofic și liric, inseparabil, se realizează . O impresie de atemporalitate se realizează prin metaforă când realitatea imediată este aparent respinsă de aceasta . Gândirea poetizantă este dată de metafora întâmplătoare, când nu se constituie într-un sistem metaforic. În poezie metafora este o necesitate, dar și semnul conștiinței creatoare . Un ritm metaforic există la fiecare poet autentic, specific fiecăruia . Și Eminescu își are ritmul său metaforic, însă, diferit de cel al lui Alecsandri, Blaga, Stănescu, Virgil Mazilescu . Universul poeziei este creat de sistemul metaforic . Prin poezia lui Eminescu, sau a lui Blaga, a lui Nichita Stănescu, se creează impresia că se evidențiază o *disjunctie metaforică*, adică o mobilitate a polilor în câmpul metaforic, o glisare de sensuri . Prin metafore Lucian Blaga a recompus Spațiul și Timpul . Blaga efectuează însă o dublă lucrare : el nu numai că pune în evidență metafora ca o celulă poetică sensibilă, ci și ca o celulă sensibilizatoare, prin incantația de cuvinte . Însă nu abundența de metafore imprimă forța unei opere poetice, ci organizarea metaforelor, atâtea câte sunt, într-un spațiu de semnificații . Prin metafore se esențializează o realitate, se realizează un *o glisare* dintr-un spațiu și timp determinat, spre o zonă a tangenței imaginarului și realului . Am putea spune că acest transport se duce spre mit, căci acesta are în sine raționalul ca domeniu filozofic și imaginarul ca domeniu poetic . Astfel, prin această structură a metaforei, poemul se încarcă cu semnificații de memorie a existenței, așa cum orice mit este o istorie(memorie) despre sine a umanității .

Stilul unui poet trebuie dedus din consecvența sa la sistemul de semnificații care, în final, îl definește . Acest fapt înseamnă păstrarea ritmului său inițial . Din păcate, rareori judecățile de valoare făcute de criticii de poezie se fac din sistemul metaforic respectiv asupra aceluia sistem . Marea poezie este factorul inestimabil al viabilității unei culturi, cum și al maturității sale, aceasta stă sub semnul ritmurilor distincte, de existență inițiate și

fundamentale . Poetul aparține poeziei sale în virtutea faptului că el și-a contopit existența sa cu opera poetică . Chiar dacă prin aceasta nu descoperim întocmai Omul, însă, descoperim și înțelegem o esențialitate umană răsfrântă în destinul creatorului . Actul creației poetice este o angajare la Infinit, iar poetul, conștient de lucrarea sa, nu va putea niciodată să fie suspendat într-un punct imobil, ori în zona confortului intelectual, adică în spațiul trăirilor dobândite pe calea ideilor recepționate . Marea autenticitate eminesciană își are aici una dintre rădăcinile sale .

Opera poetică autentică este o intervenție în Absolut, o *simfonie* ce vibrează în spațiu și timp definită la Spațiu și timp infinite, ea este, în fiecare Timp al său, o structurare ce tangențiază filozofia implicată, a noțiunilor fundamentale ale existenței . În măsura în care poetul răspunde în existența sa despre existență, avem clar ritmul interior al operei sale . Acesta, adică ritmul, nu este cadențare, ci o esență, un ritm ce exprimă o intimitate spirituală cu poetul, prin care cititorul este sensibilizat, apropiindu-l de ceea ce rămâne inefabil, adică esență . Poetului poezia îi devine o interiorizare și o interioritate necesare. Dacă pentru Mazilescu, poezia este un fel de expulzare a eului, pentru Stănescu ea este o adâncire a sinelui . Dar, pentru amândoi sistemul gândirii poetice disimulează realitatea, câtă vreme gândirea poetizantă a poezilor din secolul XIX numește o realitate . Dar nu se poate disimula o realitate mai înainte de a-i fi înțeles esențele, de a o fi trăit printr-o experiență proprie . O profundă și puternică experiență de viață naște un sistem poetic. Nu întâmplător că Eminescu, O. Goga, Nichita Stănescu, Virgil Mazilescu, Radu Gyr, etc. care au trăit mari experiențe de viață, au căutat un nou limbaj poetic .

Sistemul de gândire poetică se construiește din semnificații care rămân mult timp printre noi, și apoi trec în *ecou*, ca un sistem de citate. Ele sunt, și devin și ale noastre, pentru că cuprind și exprimă esența umană . Deoarece este revelat eternul uman . O chemare lansată, o invitație disimulată, spre Întrebare, spre Neliniște este opera poetică. Aceasta trezește latențe spirituale . Ea se identifică uneori cu speranța, deoarece este și ea o tensiune spirituală spre viitor .

Poetul este locuitorul operei sale și cel care încearcă o reșezare de lumi . El este propria sa poezie . Iar Poezia este Poetul .

„Conștiința nefericită” a lui Hegel “trăită” prin” gândirea” epocii de B. Fundoianu

În concepția unora ca Jean Wahl și Jean Hyppolite “conștiința nefericită” ar fi adus izbăvitoare ritmuri de trezire a culturii europene moderne din inocenta amețire cu “teoria plată a fericirii”. În aceste condiții filosofii vremii i-au atribuit lui Hegel “inițiativa” de a fi creionat conștiința ca pe o Penelopă tristă și îndurerată care coase așteptarea pe pânza eternă, fără speranță, a înfrângerii umane .

Prin Hegel, speranța perfecțiunii umane a iluminismului ducea, inevitabil, către filosofia contemporană filosofului ; prin Nietzsche această speranță era amputată, iar nihilismul lui anunța ca „*mal du siecle*” al culturii timpului său . Evoluția „conștiinței de sine” din “Fenomenologia spiritului” a fost identificat arbitrar cu o „gândire asupra morții”, de către Jean Hyppolite în “Etudes sur Marx et Hegel”, Paris, 1965, p. 34, iar Hegel era clasificat în grupul precursorilor existențialismului alăturându-l lui Nietzsche în elaborarea formulei, ajunsă, de acum, celebră ”*dumnezeu a murit*” .

Seducția „conștiinței nefericite” la făcut pe Herbert Marcuse să-i atribuie o înțelegere paradoxală, că istoria permenentei ciocniri între „logosul dominării” și „logosul satisfacerii”, între dorință și rațiune, coliziune însoțită de sentimentul morții și anxietății este o emanație hegeliană proiectată pe un ecran freudian. (Herbert Marcuse, *Eros and Civiliyation, A Philosophical Inquiry into Freud*, New York, Vintage Books, 1955, p. 102-107).

Mai realist decât gânditorii amintiți mai sus care au meditat și comentat *conștiința nefericită* a fost poetul și filosoful B. Fundoianu, pe numele său adevărat Benjamin Fondane. Până a comenta poziția acestuia față de *conștiința nefericită* hegeliană am să spun câteva cuvinte despre acest român de origine evreiască. Aflat în capitala Franței, odată cu Voronca și Cristian Tzara își anunță prietenii că se lasă de Poezie pe motiv că aceasta îl poate elibera și răspunde acolo unde metafizica și morala nu poate ajunge. Acest anunț îl face în prefața volumului său de versuri, apărut în 1930. Dar acest poet nu renunță definitiv la poezie. În lucrările lui eseistice lasă să se întrevadă subtilitățile poetice. Publică în 1922, în Paris volumul *Imagini și cărți din Franța*, în care se observă influența lui Jean Chestov cu existențialismul nihilist ca a consolidat un fond de început în opera lui Fundoianu. Poetul era un dezlănțuit, pretinzând poeziei satisfacții incomensurabile, în momentul când „realizează eminescianul joc de icoane” își expugnă fără durere muza” Acesta era B. Fundoianu ca personaj cervantesian cu un destin rimboldian. B. Fundoianu consacră o amplă lucrare, între cele două războaie mondiale, *conștiinței nefericite* și a zugerăvit zbuciumul și convulsiile unei epoci sfâșiate de conflict. (Benjamin Fundane, *La conscience malheureuse*, Paris, 1936, p. 6.). Epoca sfâșiată de conflict, cangrenată de criză, în substratul social aflându-se lupta „enormă” ce se angajează între tenebre”, cum subliniază el în cartea amintită mai sus. Poetul și filosoful Fundane care avea să sfârșească tragic în camerele de gazare de la Birkenau a relevat, cu luciditate, îmbinarea *conștiinței nefericite* cu situația de decădere și haos a societății omenești, cu *condiția nefericită* a omului impusă de ea. Criza infiltrată în gândirea epocii era cuprinsă de derută și deznădejde, absorbind sensurile *conștiinței nefericite*, ajungând să atribuie neantului verbul *a exista*. Deși printre filosofii analizați de Fondane nu figura Jean-Paul Sartre, această analiză i se potrivește anticipat și lui Sartre, care, mai târziu, v-a afirma că „omul este existența prin care neantul vine pe lume”, înscriindu-se în coloana celor de sub „umbrela” cernită a *conștiinței nefericite*.

Dacă unii gânditori l-au așezat pe om în „spațiul” *conștiinței nefericite*, consider că acesta, OMUL, care nu a fost ocolit nici de suferință, nici de tristețe, nu se poate împăca să rămână închis în chinga nefericirii pentru că, tocmai acesta fiind un creator prin excelență, face să triumfe bucuria, sporind tezaurul victoriilor ce duce, inevitabil, spre împlinirea idealului fericirii.

Ființa umană este, prin vocație, demiurgică, fiind o caracteristică a elanului de autodepășire ce poate transforma o clipă a suferinței într-un timp al bucuriei. Iar *conștiința nefericită* hegeliană rămâne, pe un fond idealist, o „trăire” veșnică pentru B. Fundoianu.

Nietzsche între răsăritul zeilor și amurgul lor

Pornind de la finitudinea condiției umane, Nietzsche caută să redescopere „cărarea pierdută” către empireu. În lucrarea *Werke* filozoful caută un simbol prin care să înțeleagă „sensul religios” ca un reazem supranatural. Reînodând firul din prima perioadă a creației sale, în care zeii greci își găsiseră loc în omagiile sale, Nietzsche consemnează în „Amurgul idolilor” dorința de întoarcere a lui Dionysos, aceasta constituindu-se ca un

testament:”*Nu cunosc un simbolism mai înalt decât acest simbolism grec, cel al cultului dionisian*”. Filozoful abandonează armele revoltei sale contra zeilor la poalele miticului Olimp. Aura de “*teologie negativă*” (cum scria Heidegger în “*Nietzsche*” Gunter Neske Verlag, Pfullingen, 1961, Zweiter Band, p. 348,), pentru gândirea nietzscheană, a însoțit tot timpul mersul gândirii sale. Acesta prin lucrările lui din anul 1888 a pregătit preschimbarea „*teologiei negative*” în “*teologia pozitivă*”, ce ne aduce în plin plan contradicția nietzschiană, ce trece de la „*asfințitul zeilor*” la pregătirea spațiului pentru “*apoteoza*” lor. Perceput ca demolator de idoli, ca oponent față de tradiția culturală, ca iconoclast față de orice autoritate spirituală în afară de aceea a spiritului propriu, Nietzsche ridică statui în opera sa altor idoli noi. Karl Jaspers în lucrarea sa „*Nietzsche. Einführung in des Verstandnis seines Philosophierens*” (Berlin und Leipzig, 1936) preciza că trăsătura fundamentală a gândirii lui Nietzsche „*autocontrazicerea*”, a îndepărtat de multe ori din logica multitudinilor exegeze ideea că, în numele pasiunii pentru contradicții și antiteze, autorul „*Nașterii tragediei*” va căuta să-și imagineze, după “*amurgul zeilor*”, cum va arăta “*răsăritul zeilor*” noi. Stefan Zweig vedea în fostul profesor de filologie clasică de la Universitatea din Basel “*un geniu al întorsăturilor, al contrazicerilor violente*” (Tolstoi. *Nietzsche*, București, Editura Cugetarea, f. a., p. 182), pe motivul că acesta se complăce, în jocul instabil al negației și afirmației, dar și în luxurianta proliferare de antinomii. Autorul volumului “*Clipe astrale ale omenirii*” explica evoluția gândirii lui Nietzsche de la contestarea zeilor la nostalgia lor. Evoluția gândirii acestuia a fost sinuasă, bogată în neașteptate fiorduri, cu drumul segmentat de mai multe etape. Trăsătura etapelor lui Nietzsche a stârnit dispute în rândul comentatorilor săi. Karl Jaspers, în monografia dedicată lui Nietzsche, împarte evoluția cugetării lui în trei perioade: 1-perioada încrederii în cultură și genii (până la 1876), 2-perioada încrederii pozitiviste în știință (până la 1881), și 3-perioada elaborării unei „*noi*” filosofii impregnate de viziunea profetică a filosofului (până la sfârșitul lui 1888). Dincolo de latitudinea capricioasă a paradoxurilor și aforismelor proteice, gândirea lui Nietzsche, în esența și configurația ei intimă, ascunde disponibilități aparent nebănuite de conformism, de blândă regrupare a motivațiilor în jurul unor noi *centre* de autoritate după ce, cu obstinație, le contestase, rând pe rând, pe cele dinaintea sa. Acest joc al contrastelor își face prezența printr-un ritm constant în opera sa. În prima perioadă a creației sale, Nietzsche se evidențiază prin devoțiunea și extazul față de „*genii*” și „*idoli*”. Trecând de la o extremă la alta, Nietzsche nu abolește definitiv perspectiva credinței în zei, ci dorește să spulbere numai credința în anumiți zei, cei cărora el le-a declarat „*război*”. În „*Amurgul zeilor*”, după încântarea produsă de priveliștea idolilor dărâmați, Nietzsche înserează capitolul *Ce le datorez anticilor*, în care apelează la un zeu, străvechiul Dionysos, chemându-l să protejeze viața, să simbolizeze voința de viață printr-o „*doctrină a misterelor*” în care „*durerea este sanctificată*”. „*(Friedrich Nietzsche, Werke. Klassiker Ausgabe, Band I-VIII, Alfred Kroner Verlag, Leipzig, f. a. p. 198)*. El susține în “*Anticrist*” că civilizația a decăzut pentru că s-a lăsat subjugată într-o perioadă îndelungată de religia creștină și în acest interval de timp n-a mai creat un alt Dumnezeu: „*Aproape două mii de ani și nici un alt dumnezeu nou.*” Imaginea unei civilizații secătuită de o religie *bolnavă* reprezintă, după Nietzsche, un „*spectacol pentru zei*”. Dar pentru care zei? Pentru cei care „*apun*”, sau pentru cei care „*răsar*”? Evident, pentru cei care *răsar*, deoarece subliniază mai departe Nietzsche, „*steluța mică, jalnic de mică, care se numește Pământ, merită poate singură, din pricina acestui caz ciudat, un interes divin, o privire dumnezeiască*”. . . (F. Nietzsche, *Werke*, p. 257). Această “*metafizică de artist*” are în centrul ei un Dumnezeu investit cu acele trăsături pe care filosoful le rezervă zeilor “*adevărați*”, *meniți să le ia locul celor „falși*”: “*un dumnezeu-artist, total lipsit de scrupule și amoral, pentru care creația sau distrugerea, binele sau răul, sunt manifestări ale capriciului și suveranității sale, care se descarcă, în crearea lumilor, de zbuiciumul plenitudinii sale și de prisosul ei, de durerea contrastelor acumulate în el însuși*”. (Ibidem,

Band I, p. 36). Acest zeu evocat nu este altul decât Dionysos, zeul grec pe care în faza finală a lucrării *Ecce homo Nietzsche* îl va opune divinității creștine., căruia îi va închina stihuri, *Ditirambi către Dionysos*, și cu al cărui nume filosoful însuși își va semna scrisorile în anii de eclipsă mintală. Revolta lui contra miturilor până când a văzut o posibilă instaurare a unei mitologii noi, în care zeii nu se mai nasc pe înaltele olimpuri, ci pe postamentul propriei lui filosofii, împrumutând chiar aura biografiei lui spirituale. Așa cum sugerează, fără modestie, în lucrarea sa *Ecce homo*, devorat de optica megalomană a ultimilor ani ai vieții, ani cruzi de boală, filosoful dorea să se erijeze el însuși în idol, în profet, care să vestească o nouă eră a culturii umanității. Precum, mai târziu la noi, M. Beniuc ce se erija în *toboșarul vremurilor noi*. În *Amurgul idolilor*, scria despre sine: *am dat umanității cea mai profundă carte pe care o are, al meu Zarathustra*, și se consideră, fără nici o ezitare, *ultimul discipol al filosofului Dionysos și dascălul eternei reînțoarceri*. (F. Nietzsche, *Werke*, Band VII, p. 14.). În timp ce demolează pe Socrate, *acest despotoc logician care destramă înțelepciunea instinctivă*, ușe unică prin care filosofia greacă de până la Nietzsche privise lumea; paradisul fanteziei, pedepsit de *biciul silogismelor*, îngheață sub veghea nemiloasă a rațiunii. ”*Dialectica optimistă*”, a lui Socrate distruge *muzica tragediei*. Combătându-l pe Rousseau, Nietzsche consideră că, de la natură, omul posedă o fire demonică, predestinată pentru tragic, că el este implacabil sortit să interpreteze veșnic pe scena lumii rolul personajului tragic. Simbolul lui Prometeu, învingătorul zeilor, exprimă la filosof sensul etic al pesimismului, o justificare a eternei suferințe, o imagine a zădărniceii condiției umane, față de orice speranță sau dorință de ameliorare este fără rost și care impune întotdeauna un tragic sacrificiu.

Criticul de poezie un parazit al sentimentului uman ?

În general criticul de poezie a fost interesat de modul în care poetul este influențat de mediu și societate, dar și de imaginile a tot cuprinzătoare care influențează printr-un rol mediator textul, societatea și iubitorul de poezie.

O nouă critică a poeziei determină în poezie structuri diacronice și de respingere din partea poezilor, cu toate că unii exegeți evidențiază acest fapt ca o determinare avantajoasă între cele două domenii. Critica reprezintă în general judecătorul și cenzorul care alege ce este bun de ce ce este rău, dar se pune întrebarea cine alege critica bună, obiectivă de cea rea și subiectivă? Cine îi dă dreptul unui critic să dea verdicte, când istoria literaturii ne dovedește că s-au făcut multe greșeli în acest domeniu?

O critică a poeziei implică mai multe direcții: valorizarea eului, lucru cel poate face doar, eventual, un psiholog; o interpretare a efectului asupra cititorului de către poezie; o taxonomizare a tipologiei individului; o analiză a postulatului că prin poezie se exprimă ființa umană; o receptare a poeziei ca drept capacitate de vibrație a societății prin trăirile poetului, ci nu ai te înrobi, diferențiind sensurile dintre kairos și kronos. Primul element se referă la anularea timpului liniar și uniform, și evidențiază înțelegerea timpului poetic, totodată efemer, dar și trainic.

Poezia, inclusiv critica ei, își justifică existența în demersul pentru organizarea, structurarea psihicului omului și a lumii lui, și în special excelează în caracteristica ei de a deține un sistem de reguli semiotice pentru interpretarea, includerea experienței umane într-o

construcție lexicală, ce exprimă o realitate, dar nu este realitate, însă este mai reală decât percepția acesteia de către om.

Poetica și metapoetica are capacitatea de a include în ele unitatea dintre structuri descoperite nu în interiorul lor ci în exteriorul lumii.

Dezbaterea imanentă a poeziei-constată Al. Husar-ne conduce spre ideea de angrenaj ca sinteză concluzionară a modalităților concrete ale poeziei. Critica de poezie este o știință, ea vine să asigure corespondența construcției sistemului cu teoria sistemului. Faptul că poezia vine din domeniul creației literare nu este antagonică criticii de poezie, cu toate că aceasta din urmă vine, așa cum susțin unii exegeți, din domeniul științei. Sau sunt antagonice?

Această” construcție”deschide drumul radial al metapoeticii. (vezi:Al. Husar, *Metapoetica, Prolegomene*”Ed. Univers, București, 1983).

În eseustudiul acesta încerc să arăt, pe deoparte, inutilitatea criticii poeziei(mergând pe principiul *nu e frumos ce e frumos, ci ce-mi place mie*), dar, să și apar funcția cognitivă a criticii poeziei.

În calitate de critic al poeziei pot să abordez modele ale lumii oferite de poezie;dar nu pot să fiu, în același moment, și ideolog și poet, în acest context e necesar să sondăm modelele pentru a descoperi semnele de criză ale complexului structural, negativitățile aduse complexului, orizontul unui viitor eliberat de prejudecăți. În condițiile ființei lucide ce aduce și produce conjuncturile mari ale istoriei provenite din adâncul istoriei le putem prevedea, alimenta cu mituri și aduce în terenul poeziei, a fabulației.

Misiunea criticului de poezie este mai dificilă decât aceea a simplului critic literar, deoarece acesta trebuie să fie și poet, căci venind din interiorul acestui univers poate înțelege mai bine elementele pe care se întemeiază opera poetică. Critica de poezie, ci nu teoria ei, se mișcă și glisează în direcția evoluției poeziei fără încetare, merge înainte culegând pentru “știința”poeziei noi “probleme”, căci ea este conștiința realității poeziei.

Georges Poules subliniază că în timp conștiința critică este formată din conștiința inerentă a operei care este efervescentă și puternică, ocupând, evident, primul plan, și conștiința surprinsă a iubitorului de poezie.

Abordând, în acest context, problema conștiinței critice a poeziei, constituită din conștiința inerentă a poeziei ce este trăită adânc, aceasta își găsește locul primordial în conștiința îndrăgostitului de poezie. Rolul criticii de a descifra semnele unei poezii este renegat de Serge Doubrovski, deoarece critica nu este descifrarea unei opere pentru a deveni contrariu acesteia. Critica de poezie este, dincolo de înțelegerea profundă, vibratoare a semnelor, este o afirmare a valorii. trebuie să înțelegem că *eul* criticului, la fel ca și *eul* poetului este o subiectivitate inversă. Dintr-o expresie dată, și poet, și critic-obțin lucrarea care este **pro-glob**, pentru un aspect esențial al **proglobmodernului**, noul curent indentificat de mine în actuala evoluție a poeziei, și artei, în contextul globalizării.

Criticul-parazit al poeziei, pot spune, că este veriga intermediară, a treia, între poet și cititor, el este parazitul poetului care de multe ori, de-alungul istoriei literare, s-a înșelat, dar și a canalizat gustul cititorilor, privind valoarea poeziei criticate. dacă poezie este fructul eului poetului, lucrarea criticului este”parazitul”acestui produs.

În concluzie, o critică a poeziei mai tangențială de obiectul/subiectul său trebuie-după părerea mea-să înglobeze această “construcție”ambivalentă în contextul că tot ce-i mondializat în capul poetului ține de ordinea naturii lui și se caracterizează prin trăiri intense și spontane, și că ce trebuie să respecte o normă, ea aparține poeziei și prezintă caracteristicile relativului, ale particularului.

SUMAR

Un anumit egoism al istoricilor literari și de artă	1
Realismul operei lui Theodore Dreiser promovează idei de stânga și încalcă morala?	3
Condamnarea lui Socrate-O eroare a istoriei, sau a juraților?	5
Nostalgia lui Heidegger după esența anistorică a omului	7
MITUL EDENULUI ÎN UNIVERSUL POETIC EUROPEAN AL SECOLULUI XX	9
Muniție pentru denigratorii lui Hemingway	13
Presa, ”câinele de pază „a democrației-sau „hainele de câini”care mușcă democrația.	15
Artur Silvestri-psiholog al socialului și filosof al istoriei în derulare	16
FILOZOFIA DEMOCRAȚIEI ÎN ROMÂNIA CONTEMPORANĂ	18
Metafora ca ritm al gândirii poetice	20
„Conștiința nefericită” a lui Hegel “trăită” prin” gândirea” epocii de B. Fundoianu	21
Nietzsche între răsăritul zeilor și amurgul lor	22
Criticul de poezie un parazit al sentimentului uman ?	24