

**Al.Florin ȚENE**

# **AVENTURĂ PRIN DICTIUNEA IDEILOR**

**Eseuri**



**SEMĂNĂTORUL**  
**Editura online**  
**August 2011**

## ÎN LOC DE PREFAȚĂ

### Creația literară ca mod de viață

Dând paginile înapoi din cartea vieții mele, citesc rândurile îngălbenite de vreme ale amintirilor. Aveam 14 ani când am scris prima poezie din marele volum, la care încă lucrez, intitulat simțotic *Libertatea frumosului*. De atunci tot scriu capitole după capitole, cărți de poezie, proză, eseuri, critică. Așa cum natura are oroare de vid, gândirea mea are oroare de inexprimare, de amorf și dezechilibru. Numai așa am înțeles, mai târziu, apoftegma filosofului grec Constantin Tsatsos *mai presus de orice, năzuința spre formă*.

În acest con de lumină emanat de *idée* îmi scriu cărțile, fiindcă poezia există acolo unde obiectul nu este nici lucru, nici fenomen, nici eveniment, ci inefabila *idée*. Sunt un mare vizionar, nu îmi luați în derâdere lipsa de modestie, dar, acesta este adevărul, percepând faptul că marii poeți sunt, înainte de toate, mari vizionari. A materializa o *idée* într-un poem, înseamnă a da formă naturii. Înțelegând aceste fenomene îmi scriu poeziile pe care le voi aduna într-un volum. Încă nu i-am găsit titlu.

În *Fragmente*, Democrit spunea *Cuvântul este umbra faptei*, sub semnul acestei ziceri scriu în prezent la o carte despre spectacolele de teatru pe care le-am vizionat în ultimii zece ani. În acest context am cunoscut sute de actori și zeci de regizori cu tot atâtea caractere.

Fiindcă sunt prietenul scriitorilor și poezilor, și al cărților lor, pe care le primesc și le îmbrățișez cu pioșenia gândului bun, de mai bine de 40 ani scriu la o carte de cronici literare, înțelegând că în emoția artistică se întrezărește eternul. În această carte am adunat o parte din eseurile publicate în presa literară de-alungul anilor.

Prin aceasta doresc să scot la lumină concepția mea despre literatură, critică, idei, specii literare, autori și școli literare.

Aceasta este cartea când înțelepciunea a înflorit albul la tâmple. Ideile ce se desprind din eseuri exprimă epoca mea, ocolid, pe cât se poate, exprimarea modei epocii mele.

Scriind aceste rânduri, nu pot să pun punct, fără să nu atribui societății românești de astăzi și Uniunii Scriitorilor zicerea unui filosof: *Nu știu ce e mai rău: un necioplit care persecută arta cu mijloace barbare sau un barbar care se face că o protejează cu mijloace civilizate?*



### **“Critica se lovește în fiecare clipă de metafizic**

Spusele lui Baudelaire în urmă cu o sută de ani și mai bine aflate în titlu îndeamnă criticii să-și pună întrebarea: la ce-i bună critica? Dar la această dilemă răspunde indirect tot Baudelaire în „Curiozități estetice” Editura Meridiane, București, 1971, p.11:”ca să fie dreaptă, ca să-și aibă adică propria ei rațiune de a fi, critica trebuie să fie părtinitoare, pasionată, politică, cu alte cuvinte făcută de pe o poziție exclusivistă, dar o poziție care să deschidă cele mai largi

orizonturi “. Dar, criticii de dinainte și cei de acum, nu cred că vor acorda credit acestor spuse.Însă noi simțim înglobat în aceste spuse marele adevăr al unei dialectici hermeneutice.

O critică pasionată și părtinitoare, cum se mai practică pe la noi, și exclusivistă, este, în același timp, o critică inconsecventă, dar și consecventă. Inconsecventă pentru motivul imobilității creatorului, neașteptându-l cu o rețea întreagă de metode, ea va putea, în delină libertate, să-l renege pe cel pe care altădată l-a discutat cu tot entuziasmul, iar consecventă pentru aceleași motive, pentru că rămâne partizană și pasionată.

Această libertate și sclavia ascultă mereu textul care, o precedă în absolute.La aceasta se adaugă deschiderea de orizonturi largi care este unica pedagogie critică posibilă. Toate acestea nu exclude rigoarea și nu instaurează un imperiu al arbitrarului. Atâta timp cât condiția amintită este o egalare a propriei rațiuni de a fi , adică a unei principiu de justiție.Iar a fi echidistantă și dreaptă în raport cu propriul ei criteriu de evaluare critică- până la un anumit nivel- este egal cu a fi adevărată.

În general fac o pledoarie pentru maleabilitatea criticii, ce se exprimă paradoxal, deoarece prin caracteristica ei secundă critica are drept ispită extremă inconsecvența, în etape ale timpului diferite, iar prin caracterul său autoreflexiv ea riscă în orice clipă să-și uite propria

natură și să impună în loc să urmeze. Aceste caracteristici riscante se caracterizează prin: inconsecvența prin rigoare, așa zis tehnică, schematismul prin starea sufletească ce exprimă libertatea prin reflexibilitate. Așa cum scria și Leo Spitzer cercul hermeneutic se închide în personalitatea criticului, în capacitatea sa de a reacționa în fața operei, idealul criticii lui Jean Starobinski în *Relația critică*, tradusă de Alexandru George, este legat indisolubil de calitatea celui care citește, dar și de echilibrul în el al facultății sensibile și al celei reflexive. Tocmai analiza funcționării acestei facultăți echivalează cu o secțiune chirurgicală a actului lecturii în sine.

Opera, considerată anterior lecturii pe care o facem, nu este decât un obiect inert, cu toate acestea, ne îngăduie să revenim la multiple semne obiective din care e alcătuit acest obiect, căci știm că vom găsi în ele garanția materială a ceea ce a fost, în momentul lecturii, senzația, emoția noastră. Absolut nimic nu ne împiedică, ca dorind să înțelegem condițiile în care s-a trezit sentimentul nostru, să ne întoarcem spre structurile obiective care le-au determinat. Pentru aceasta, trebuie să nu ne renegăm emoția, ci mai degrabă să o punem în paranteze și, să tratăm ca pe niște obiecte acest sistem de semne ale operei al căror farmec evocator l-am receptat până acum fără rezistență și fără o replică reflexivă. Semnele acestea ne-au sedus, ele sunt purtătoare ale sensului care s-a realizat în noi. Însă, fără a respinge seducția, fără a nega și uita revelația primă a sensului, trebuie să căutăm să le înțelegem, să le "tematizăm" pentru propria noastră gândire, și nu putem face aceste lucruri, decât cu condiția de a uni strâns sensul de substratul lui verbal, seducția de baza ei formală.

Însă, receptarea unei opere este diferită de la o epocă la alta. Deoarece există o mișcare secretă a cărților pe raftul bibliotecii. Ce într-o epocă istorică o operă este promovată de critică ca fiind foarte bună, în altă epocă poate fi considerată mediocră. Aceasta ținând de schimbarea gustului cititorului și al criticii, datorită evoluției societății și a modului de percepție.

Există o relație între lectură și critică, dintre critic și cititor. În *Estetica. Teoria formativității*, lui Luigi Pareyson, Milano, 1966, p.41-47, se spune că ceea ce în vitro apare ca o succesiune între cititor (pradă emoției lecturii) și critic (care așează între paranteze această emoție pentru a gândi asupra factorilor care au produs-o) poate fi adesea, în realitate, o simultaneitate de procese. Criticul translatează de la plăcerea lecturii la reflecția asupra a ceea ce i-a produs-o (de fapt la un fel de neplăcere, în măsura în care emoția inițială este pusă între paranteze) într-o alternanță care închide în sine cifra însăși a lecturii

critice. Deoarece critical este în primul rand un cititor. Iar cititorul e un critic care citește pur și simplu, fără un discernământ. Orice metodă critică este valabilă în rezultatele sale atâta vreme câtă vreme își menține deschisă șansa inconsecvenței față de propria metodă.

După părerea mea, critica la fel ca orice fenomen viu, tinde spre diversificare. Când nu devine dogmă, programele critice emane de această tendință își păstrează șansa înțelegerii și a universalității demersului. Cu cât este mai personală, chiar inconsecventă, cu atât este mai universal, prin însăși deschiderea sa.

De multe ori mă întreb, la ce ne folosește critica? Aceasta dând socoteală despre texte, oglindă în care ele se văd, uneori deformatoare și totuși, prin paradox, reușește să fie dreaptă numai în măsura în care este deformatantă, lectură înainte de toate, critica este viața re-trăită a operei.

Opțiunea criticului nu ar trebui să fie dificilă. Un decalog posibil al unei bune critici, a asculta textul devine primul canon. Felul ascultării este metoda critică. Dar ascultarea în sine este aceeași și în același timp mereu alta, substratul său nu poate înceta de a fi sensorial și emoțional, personal deci. Libertatea de înțelegere este primul și cel mai prețios bagaj al criticului. Fanaticul ultimei mode critice, de cele mai multe ori incoerentă, absconsă, tehnologizată, nu trebuie să influențeze pe adevăratul critic, el trebuie să știe să-și păstreze șansa inconsecvenței.

## **Dimensiunea psihopatografică și de obiectivare în proza lui Gib I. Mihăescu**

115 ani de la nașterea marelui prozator

Odată cu romancierii Garabet Ibrăianu, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu și Mircea Eliade se produce o adevărată schimbare de ansamblu a tehnicilor narative. O parte din prozatorii novatori s-au impus mai greu în atenția publicului, cum ar fi Gib I. Mihăescu, Anton Holban, Mihail Sebastian și Max Blecher, în ciuda faptului sau chiar datorită acestui demers modelizant, în proiectul lor de a se înscrie, după teoria sincronismului dezvoltat de criticul Eugen Lovinescu, într-o matrice a modernismului universal. Scriitorul Gib Mihăescu, care abordase nuvela cu mult curaj și într-o manieră originală, încă din anul 1919, a dat tonul nuvelei psihologice, prin publicarea celebrelor sale volume "La Grandiflora" și "Vedenia." Cele două nuvele care dau și titlul volumelor de debut sunt frisonate de elemente autobiografice, fiindcă și viața autorului derula un farmec într-un oraș de provincie în care nu se întâmpla nimic, cum spunea Sadoveanu despre Fălticeni lui. Însă boala iubitei ținută în secret, pentru care nutrea o iubire platonice, devenise o tragedie în contextul ratării provinciale. Personajele masculine din proza lui Gib I. Mihăescu, mai ales cele din romane, au comportamente

axate pe aventura bizară sau fatală a iubirii, sunt , mai précis, măști ale sinelui auctorial, în contextele sociale și istorice parcurse în studenție și maturitate. În romanele *Brațul Andromedei*, apărut în 1930, *Zilele și nopțile unui student întârziat*, care a văzut lumina tiparului în 1934, *Donna Alba*, în 1935, au ca structură narativă principală o tendință a imaginarului psihotic și a conturării trăirilor trupești în patima chemării sângelui. Literatura sa este analitică cu elemente stranii în comportamentul personajelor cu o atmosferă a derutei, a geloziei, a cinismului și suportabilității erotice, glisând, nu de puține ori, spre masochism și agresiune sadică. Locotenentul Ragaiac din nuvela *Rusoaica*, Andrei Lazăr, din , Mihnea Băiatu, din *Zilele și nopțile unui student întârziat* care are și el un tiz , urmând Dreptul la București, Mihai Aspru din nuvela *Donna Alba* , sunt împinși de conjucturi psihopatie spre acte necontrolate, și să fie bântuiți în stilul dostoevskian de acestea, în plin plan fiind adulterul, iubirea interzisă, față de femeia ce se găsește în altă condiție socială, a vârstei, sau chiar, al mentalității că face parte din o altă etnie. Criticul literar Nicolae Balotă în capitolul dedicat lui Gib Mihăescu din volumul *Labirint*, apărut în 1970, interpretează în grilă psihanalitică agravarea obsesiilor și devierilor comportamentale pe care personajele lui Gib. Mihăescu, ajung să le suporte drept consecințe ale unor acte, uneori ratate. Nicolae Balotă subliniază că ceea ce provoacă anxietatea personajelor sunt fantezmele, nu realitatea, reprezentările imaginare ale unei situații conflictuale inconștiente. Eroii au o apetență spre imaginar și o eroare de cele închipuite, de halucinațiile, obsesiile și delirul lor. Această ambivalență îmi aduce aminte de Baudelaire, de dubla apetență: extaz al vieții, oroare a vieții. Tocmai dedublarea și tensiunea conflictuală este cea care provoacă anxietatea din proza lui Gib I. Mihăescu.

Fire complexă, predispus să plonjeze în sfera imaginarului tot atât de intens ca în viața de zi cu zi, înclinat spre obscuritatea impulsurilor, Gib I. Mihăescu se simte atras de scriitorii în operele cărora găsește evaziunea și dorința de imaginar, cum ar fi Sadoveanu, Gorki și Gogol, mărturisire pe care o descoperim în nuvela *Donna Alba*, dar este atras și de Claude Farrere și Pierre Loti. Îl preocupă obsesiile conștiinței turmentate. Toate nuvelele lui Gib poartă amprenta analizei stărilor sufletești ce populează abisul ființei umane, inconștientul acesteia. Explicația freudiană a genezei stărilor nevrotice este plauzibilă. În analizele psihice ale situațiilor și ipostazelor eroilor săi, face o autentică explorare psihanalitică, prin instinctul său de analist și mai puțin printr-o aplicare a informațiilor sale în această disciplină. În nuvela *Vedenia*, unde este vorba de o infidelitate conjugală: doamna Naicu își înșală soțul cu ordonanța. Venind acasă îi surprinde pe cei doi în pat. Este o situație nedorită pentru naicu, pe care nu o acceptă. Comportamentul lui oscilează între compulsiunea reparării imediate a onoarei și a îndoielii, ce se finalizează printr-o indecizie până la apragmatism. Sfârșitul nuvelei e o exemplificare a realității luată drept închipuire, ca urmare a influenței fastuasei parade a universului stelar care îi modifică percepția, melajată în straniul plasmatic al fanteziei. Nuvela *Semnele lui Dănuț* prezintă un bolnav psihastenic. Obsesia este fiica eroului titular, pe care o așteaptă să vină în vacanță, cu trenul, de la pensionul craiovean. O presimțire funestă îl copleșete de două-trei zile pe Grigore Dănuț, șeful gării din Băbeni, prin semne anticipatoare, asemănătoare cu cele ce-l "persecutaseră" la moartea primului copil. Totul se desfășoară într-o atmosferă psihică de acaparare a conștiinței de aceste semne premonitorii, cu strâmtoarea și destrămarea până la obnubilare a acesteia, cu efect disociant al întregii personalități, cu tulburări somato-vegetative și un comportament de

agitație psihomotorie, cum ar fi bătăile ochiului care sunt asociate cu așteptarea tragediei, ia imaginarul drept realitate și-l trăiește ca atare, o atmosferă de anxietate majoră, c eating limitele nebuniei. Întreaga acțiune se desfășoară având aceste elemente de psihopatologie. Intensitatea, persistența și structurarea acestei stări obsesive poate apărea, ca un context symptomatic, ca melancholia, cum apar în cazul de față, uneori chiar în simptomatologia unei schizofrenii, exclusă în această nuvelă. Multe din scrierile lui Gib I.Mihăescu excelează prin motivații de semiologie psihatică.Cum ar fi în *Troița*, o capodoperă a prozei românești. În proza lui Gib I. Mihăescu descoperim simptome din psihiatria marginală, ca stări nevrotice de diferite feluri, cum ar fi anxietatea, depresia, fobia, obsesia și chiar recții de intensitate psihotică. Iar în romanul de mari dimensiuni *Rusoaica* , unde Ragaiac este Gib, descoperim stări obsesive, fiind vorba de așteptarea unei femei ideale, așa cum a conceput-o imaginația sa, cu elemente ale realității și ale reminiscentelor sale, lecture din literatură rusească, și care , cu toate experiențele prin care trece, rămâne o simplă dorință neîmplinită, ce nu l-a eliberat de tensiunile psiho-afective.

Gib Mihăescu este un mare descoperitor al sufletului uman și un mare analist al stărilor normale și patologice.

#### Bibliografie:

*Nuvela, Gib.I.Mihăescu,Ed.Carte Românească,București,1929.*

*Istoria Literaturii Române,George Călinescu,ediția a 2-a, 1981.*

*România Literară, 32 din 2004.*

*Labirint, Balotă,Nicolae,Ed.Eminescu,București, 1970, p.88.*

*Șuluțiu, Octav,Pe margini de cărți(Ed.M.Neagu, Sighișoara,1938,p.178 și p.308-309).*

*Gib I.Mihăescu, romanele Rusoaica, Brațul Andromedei,Femeia de ciocolată,Zilele și nopțile unui student întârziat, Donna Alba,în ediți diferite, apărute înainte de 1989 și după.*

## Dostoievski geniul romanului rus și părintele existențialismului

-190 de ani de la naștere și 130 de la trecerea în neființă-

Când rostim numele scriitorului rus Feodor Mihailovici Dostoievski, imediat ne ducem cu gândul la marile sale romane: *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Frații Karamazov*, însă pe lângă acestea autorul se afirmase mai înainte cu romanul epistolar *Oameni sărmani* (1845-1846), despre care Bielinski scria: ”un talent neobișnuit, original, care dintru început, de la prima lui operă, s-a desprins categoric din pleiada scriitorilor noștri, mai mult sau mai puțin tributari lui Gogol în ceea ce privește orientarea și specificul lor.”

Viziunea lui Dostoievski-omul și scriitorul- felul de a înțelege viața, a fost determinată de coordonatele istorico-sociale ale vremurilor în care a trăit și a creat, de împrejurările vieții lui zbuciumate, la care a participat în mare măsură și un factor subiectiv- structura lui psihică ambiguă, construită pe antagonism și de o bolnăvicioasă sensibilitate.

El este părintele existențialismului prin publicarea volumului *Însemnări din subterană*, despre care Walter Kaufmann spunea că este ”cea mai bună uvertură pentru existențialism scrisă vreodată”.

Cele două date, ale nașterii și morții lui Dostoievski, coincide cu două momente de cotitură în istoria imperiului Rus.

1821( 30 octombrie )- când s-a născut, era anul când în rusia țaristă luau ființă societățile secrete din Nord și din Sud ale luptătorilor decembriști, care, cu tot eșecul răscoalei din 1825, aruncaseră sămânța rodnică a ideilor revoluționare, pe ogorul gândirii sociale ruse.

1881( 28 ianuarie )- când a decedat, a fost un moment de răscruce, resorturile mișcării de eliberare se aflau într-un greu impas. Falimentul teoriilor narodnice din faza lor teroristă prilejuia triumful vremelnice al reacțiunii între două situații revoluționare: tradițiile raznocinților democrați-revoluționari fuseseră părăsite de intelectualitatea rusă dezorientată, iar conștiința de sine a clasei sărace de abia începea să se închege pe fâgașul unei mișcări organizate.

Pe nedrept Maxim Gorki, având o mentalitate bolșevică, spunea despre autorul romanului *Idiotul* că este expresia ”conștiinței bolnave “ a societății ruse, conștiință pe care scriitorul a căutat s-o ridice la rangul unei categorii etice, chipurile ”*eterne și imuabile* “ pentru psihologia omului luat ca individ.

În această perioadă de câteva decenii, Dostoievski a fost în permanentă căutare prin care încerca să găsească soluții la problemele nodale ale unei epoci de crepuscul al feudalismului rus, peste care se grefau puternic și brutal formele noilor relații capitaliste.era perioada când se afirmase în prima sa operă-romanul epistolar *Oameni sărmani*.

Această latură psihologică a realismului dostoievskian era aceea care deschidea o nouă pagină în istoria literaturii ruse. Atât Nekrasov și mai cu seamă Bielinski au salutat

cu entuziasm apariția acestui scriitor, care pătrundea “în străfundurile sufletului omenesc”, aducând în raza viziunii cititorului lumea apăsată de nevoi a “celor ce se cuibăresc în mansarde și subsoluri” de la periferia societății.

Dostoievski a cunoscut lumea oropsită din timpul său și a familiei sale împovărată cu opt copii, al căror tată era un medic la un “spital pentru săraci”.

Și datorită acestui fapt nenumărate personaje din opera sa, întruchipând nevinovăția sufletească sau suferința luminată de sacrificiu precum: Varvara Dobroslava (din *Oameni sărmani*), Netocika (din *Netocika Nezvanova*), Nelly (din *Umiliți și obidiți*), Sonia Marmeladova (din *Crimă și pedeapsă*), Nastasia Filipovna și prințul Mișkin (din *Idiotul*), Iliușa (din *Frații Karamazov*), inclusiv eroina “smerita” din nuvela cu același nume, sunt văduviți de căldura dragostei materne.

Orfan și Dostoievski de mamă, acesta a tânjit după această căldură, vibrând la suferințele celor din jur, la suferințele umanității. De aceea și atmosfera cazonă a politehnicii din Petersburg, unde a fost student, militarizată după sistemul araceevist, îi smulge accente încărcate de disperare și dezgust: “*Dragă frate-îi scria Dostoievski fratelui mai mare-ce trist e să trăiești fără speranțe. Scrutez viitorul și sunt îngrozit... Mă zbucium într-o atmosferă de îngheț polar, unde nu pătrunde nici măcar o rază de soare.*”

Cu această dezamăgire și altele multe, își va renege mai târziu, după șederea în “casa morților” din ogra țaristă, pasiunea tinerească pentru ideile socialismului utopic, la care se împărtășise în cadrul cercului de revoluționari petreșevți. De aceea anul 1849-arestarea, condamnarea la moarte, comutată în ultima clipă în muncă silnică- a produs o cotitură primordială și decisivă în psihologia scriitorului, emulând înclinarea-I congenitală spre interiorizare, spre interpretarea metafizică și subiectivistă a lumii înconjurătoare, ceea ce va duce la răsturnarea, la transfigurarea totală în conștiința scriitorului, ca într-o oglindă concavă ce deformează datele existenței sociale.

În operele scrise imediat după întoarcerea din Siberia demască liberalismul împletit cu compasiunea pentru suferințele celor ce duc traiul obscur al “oamenilor sărmani”. Aceste trăsături ale realității sunt oglindite în roamnele “*Amintiri din casa morților*”, “*Umiliți și obidiți*”, dar și în nuvelele “*Satul Stepancikovo*”, “*Visul unchiului*”, scrise, aproape toate, în jurul anului 1860. Ele sunt, împreună cu “*Oameni sărmani*” și “*Inimă slabă*”, un fel de variațiuni pe tema “omului mic”, neânsemnat, înfrânt sufletește de contradicțiile capitalismului în ascensiune, contradicții care îl măcinau pe autor însuși.

Înclinarea scriitorului pentru morbid, pentru patologie, dezvăluie cum scria Gorki, “*frica organică în fața străfundurilor tenebroase ale propriului său suflet*”.

Strania împletire între bine și rău, între protest și resemnare, între impuls și rațiune și rațiune, între fantastic și real, între principiul atotbiruitor al vieții și sumbra renunțare la bucuriile ei-aceasta este opera lui Dostoievski.

Ea ne transmite mesajul unui suflet torturat de o dublă viziune: spectacolul tragic al lumii moderne supusă unui destin impecabil și speranța reclădirii viitoare a omenirii prin regenerarea ei spirituală. Acestea sunt elementele caracteristice ce ne fac să percepem opera scriitorului rus, pe care el însuși a definit-o drept “realism fantastic”. Analizând-o, această formulă o putem exprima prin cuvintele unuia din personajele sale: “*ceea ce pare imposibil e cel mai cu putință*”.

Atât în marile romane, cât și în nuvelistică, Dostoievski a arătat lupta dramatică a diferitelor forțe sociale și felul cum ea se răsfrânge în conștiința oamenilor.

Așa cu aprecia maxim Gorki-prin dramatismul puternic al situațiilor și conflictelor care stau la baza atât a romanelor cât și a nuvelisticii sale, prin complexitatea psihologică a personajelor, prin extraordinara forță de evocare și expresivitate în zugrăvirea relațiilor dintre oameni- Dostoievski nu poate fi egalat decât cu Shakespeare.

## Epistola ca literatură post-festum

Această temă despre, să-i spunem, “genul epistolar “, sau despre “literatura și arta epistolară “stârnește multe discuții. În primul rand pentru faptul că sunt epistole romanțioase ca *Noua Heloisă* sau *Manoil* care nu ne mai spun nimic. La fel se nasc întrebări referitor la unele corespondențe ale scriitorilor, care rămân doar ca valori informative.Se mai consideră *Provincialele* lui Pascal sau corespondența lui Flaubert ca fiind parte din același gen.

Există o confuzie pe care o întrețin unii specialiști și chiar unele dicționare ce țin de prejudecăți documentaristice, având ca efect imprecizia termenilor și subestimarea unor valori de prima mărime despre genul epistolar.

*Scrisoarea*,( fără să ne gândim la *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu, care sunt adevărate eseuri politice, nici la *Scrisorile* lui Eminescu, nici la *Scrisorile* lui Ghica, toate fiind capodopere), particulară, “familiară “, așa cum au practicat-o scriitorii și persoanele particulare, cum au făcut-o Cicero, Doamna de Sevigne, Voltaire, M.Kogălniceanu, Al.Odobescu, I.L.Caragiale, Duiliu Zamfirescu, etc.La prima vedere, scrisoarea, pare a fi un simplu mesaj ce emană de la emițător către destinatar, fără să implice vreo intenție artistică declarată, în sensul operei literare.Gustave Lanson în *Histoire de la literature francaise, Paris, 1923*, subliniază că scrisoarea este expresia câtorva emoții, a câtorva clipe de viață, surprinse de către subiectul însuși și fixate pe hârtie. La care eu adaug un fapt ce se petrece sub ochii noștri.Este vorba despre e-mailurile de pe internet dintre doi sau mai mulți corespondenți.Dar despre acest lucru vom vorbi într-o altă lucrare.Se pune întrebarea ce conferă *scrisorii* valoarea artistică? La această întrebare vom răspunde împreună cu alți cercetători, de la Lanson, Lovinescu, Cioculescu și G.Călinescu, care toți scot în evidență că *talentul epistolar* al emitentului conferă valoare artistică scrisorii.Există o vocație epistolară, așa cum există o vocație poetică și una critică.Caragiale simte nevoia permanentă a dialogului și a sociabilității volubile, rezolvate și epistolar,Creangă rămâne un monologant, trimițând scrisori foarte rar și de obicei în mod oficial și uneori confesiv.Corespondența lui Duiliu Zamfirescu prin calitățile ei tinde să pună în umbră romanele și poezia sa. Iar la Ion Slavici scrisorile sunt inexpresive, incomparabile cu *Moara cu noroc* sau *Popa tonda*.

Elementele primordiale, care duc scrisorile în zona artei sunt: personalitatea și talentul care ne indică numai sursa, cauza valorii, nu și individualitatea ei.G.Lanson precizează că valoarea epistolei crește în raport cu nerespectarea normelor și că sunt atâtea modele câți epistolari sunt.Particularitățile scrisorilor sunt naturalitatea, spontaneitatea și sinceritatea. Condiția *sine qua non* generând valoarea estetică a scrisorii.Camil Petrescu care a fost un teoretician al scrisului anticalofil și prețuitor entuziast al documentelor nealterate prin imistiunea „stilizării “( Vd.*Amintirile colonelului Locusteanu* ), subliniază că epistola care tinde spre artă trebuie să aibă o singură calitate:*autenticitate*.Paginile, întradevăr, epistolare care interesează istoricul literar, sunt cele ce au un farmec autentic, în care autorul se găsește la polul opus

artificialului, a stilului cu dinadins căutat, a expresiei pedante, a pozei, adică se situează într-un unghi de unde să ne apară nemistificată personalitatea emițătorului. Corespondențele care au devenit *literare* cum sunt ale Doamnei de Sevigne, George Sand sau Flaubert sunt capodopere de naturalețe și autenticitate. Marii epistolari, cum a fost Voltaire care trimitea 20-30 de scrisori pe zi, în anumite perioade, n-ar putea fi imaginați fără naturalețea spontaneității. Practic, ei n-au timp să „elaboreze”, chiar dacă ar dori s-o facă. George Călinescu în *Genul epistolar* din volumul *Scriitori străini*, E.L.U.1967, nota:”*Scrisoarea în general uzează de anume convenții, de procedee retorice specifice, și oricine știind că are un public, fie și de o singură persoană, compune mai mult sau mai puțin conștient. Cât despre scriitor, acesta, având obișnuința, pe de o parte, de a transforma totul în ficțiune, de a se transporta sine în plan ideal, iar pe de alta, intuind că scrisorile sale vor cădea pe mâinile posterității, el e mai atent ca oricare altul la compoziție*”.

O disciplină, deci, guvernează și scrisoarea, în fond o manieră utilă oricărei activități intelectuale. Epistolarul nu i se poate sustrage acestei discipline, cum nu poate să nu respecte gramatica. Un autocontrol funcționează oricum. Caragiale își redacta scrisorile cu minuțiozitate și scrupul de bijutier, fără să știrbească naturalețea.

Dar, sinceritatea nu trebuie absolutizată. Ea depinde de relațiile dintre emițător și receptor, de temperament, de starea psihică a celui care scrie epistola, de politețe și spiritul curtenitor. Pompoasele declarații ale lui Voltaire către Frederic II spre a-i flata orgoliul de rege-filosof, noi cititorii le receptăm ca fiind false. Tot așa sunt unele contraziceri ale lui Flaubert din scrisorile scrise mort de oboseală în timp ce redacta renumitul său roman. În aceeași situație sunt și *Scrisorile din exil* de I.Eliade Rădulescu în care mereu se plânge de închipuitele cabale ce se urzesc în jurul său.

Sinceritatea scrisorilor nu trebuie înțeleasă ca totală și intangibilă, iar în materie de estetică și istorie literară, se impune o confruntare permanentă cu opera sau cu alte documente ale vremii.

Alături de naturalețe, sinceritate, spontaneitate, ce sunt caracteristicile artei epistolare, mai adăugăm plăcerea de a scrie scrisori, ca o prelungire a conversațiilor dincolo de salon, obicei ce-și găsește originea în societățile rafinate, cu ecouri și în secolul al XIX-lea românesc, cum ar fi Alecsandri sau Odobescu. E o consecință firească a talentului epistolar, care acționează nu din motive exterioare, ci din impulsuri proprii, descătușând bucuria de a se afla mereu în dialog, a se consuma, uneori cu rezultate surprinzătoare, într-o *causerie* al cărui singur adevăr beneficiar e posteritatea. Jean Cocteau remarcă undeva că după ce sunt primite”*scrisorie încep a trăi în inactualitate*”, dar că ele dau la iveală” *ca prin minune o actualitate cu totul nouă*”. Nimeni nu bănuia că prozatorul Kogălniceanu va supraviețui prin misivele berlineze de la 18 ani, cunoscute numai de familie, și nu prin temerarele lui tatonări epice. În aceeași situație se află Duiliu Zamfirescu care avea în scrisori preocupări estetice.

Dacă am clarificat, în parte, identitatea *speciei*, acum încercăm să o integrăm în categoria ei mai largă, pe care o denumim *gen epistolar*.

Unele enciclopedii, cum ar fi *Larouse-Grand Dictionnaire Universel*, concentrează laolaltă sub acest nume operele, cum ar fi romane, poeme, eseuri, discursuri,, care au adoptat forma epistolară. Această metodă aplicată epocilor mai vechi nu este greșită. Dar această practică, după ce am stabilit ce este epistola fictivă și corespondența particulară, când scrisoarea nu mai este considerată *gen*, o asemenea practică este inacceptabilă. *Noua*

*Heloisă, Clarissa Harlowe, Legăturile periculoase* aparțin romanului, așa cum *Epistola către frații Pisoni* aparține artelor poetice în versuri. Genul epistola, desigur, avea un anumit înțeles în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, când scrisorile, ca expresie a lumii rafinate, cum scriam mai înainte, se adresa deseori unui public fie și de câteva personae, și alt înțeles mai târziu, adică în prezent, când ea se retrage în colecții și arhive de manuscrise, așteptând să fie descoperite.

Voltaire continuă a fi considerat și astăzi unul din marii scriitori francezi datorită scrisorilor lui, mai ales prin calitatea lor excepțională, nu numai prin cantitate.

Cum am observat, astăzi, în epoca modernă, există o saturație de "literatură" și o repulsie de regula dogmatică, de automatizarea vieții și, în același timp, există o sete de autentic, de notația pe viu. Prin caracterul lor autentic, de ignorare sau de respectarea minimală a normelor, de experiență nemijlocită, scrisorile, ca jurnalele, sunt foarte căutate și citite. Textul românesc, fantezist și ficționalist nu prea mai este căutat. Cititorul de azi caută viața adevărată și trăită. Forța analitică a epistolarului se însoțește adesea și cu alte virtuți precum savoea limbajului, cum îl descoperim la Kogălniceanu, detașarea obiectivă, concurând ficțiunea la Odobescu, capacitatea mimetică la Caragiale, tensiunea intelectuală la Titu Maiorescu, expresivitatea descrierilor la Duiliu Zamfirescu, ceea ce ne pune în fața unor valori ce depășesc pe aceea a documentului nud.

Când nu se constituie ea însăși ca un roman, prin bogăția și varietatea faptelor concrete și prin involuntarul suflu epic ce le animă, cum găsim în *Scrisorile Doamnei de Sevigne*, opera epistolarului ne oferă elementele unui *portret moral*, posibilitatea unei cunoașteri mai adecvate a *omului*, cum se exprimă francezii "par lui-meme".

Corespondența ne poate releva un minuțios *jurnal psihologic*, în care regăsim cele mai fine mișcări sufletești, întotdeauna semnificative pentru destinul unui creator, cum găsim la Proust și Odobescu, ne poate introduce în laboratorul, uneori atât de complicat, al scriitorului, și atunci scrisorile alcătuiesc un senzațional *jurnal de creație*, ca în cazul lui Flaubert, duiliu Zamfirescu sau Cehov.

Valorile istorico-literare a corespondenței i se adaugă una ideologică, de cunoaștere, de propulsare a ideilor, uneori de-a dreptul spectaculoasă. În cele vreo 18.000 de scrisori, Voltaire a sintetizat epoca lui cu toate fațetele ei și pe toate planurile: filozofie, politică, religie, literatură, artă, sunt discutate cu o rară pasiune intelectuală.

Corespondența lui Flaubert este, practice, un tratat de estetică literară, scrisorile pașoptiștilor de la noi, precum cele ale lui I. Heliade-Rădulescu, I. Ghica, N. Bălcescu, compun prima istorie a revoluției și în același timp ideologia ei, întrucât sunt înțesate de considerații filozofice, sociale și politice. Odobescu și Alecsandri, ca și Odobescu, ia temperature morală a societății din vremea lor, în timp ce Titu Maiorescu și Duiliu Zamfirescu dizertează despre teoria realismului și a rolului lui în roman.

Opera epistolarului impune o investigație din unghiuri variate, ea ne dezvăluie valori complexe, care dacă n-o înscriem dintr-o dată în sfera artei, atunci în imediata ei vecinătate, în istorie, în istoria literară, în mișcarea de idei a epocii.

Epistola o putem trece în cadrul elasticului gen epistolar, care pentru mine semnifică mai mult o noțiune istorică decât estetică. Scrisoarea trebuie fixată în categoria ei proprie și înțeleasă modern, ca o operă, cu multiple posibilități de expresie.

## Revolta mitologiei din spațiul istoric românesc

Cronicarii secolului al XVII-lea au promovat ideea originii romane(latină)a poporului din spațiul carpato-danubiano-pontic.Această viziune a fost receptată de cultura românească și păstrată până astăzi.(M.Eliade,*De la Zalmoxis la Genghis-han*,Ed.științifică și enciclopedică,1980, p.85).

Moștenirea geto-dacică în cultura noastră a fost promovată pentru prima dată de Dimitrie Cantemir cu un secol mai târziu,aducând argumente asemănările unor cuvinte din limba română,însă,insistând pe superstiții și mitologie, subliniind”cultul străvechi al Daciei”.(*Descrierea Moldovei* de D.Cantemir”).

În a doua jumătate a secolului XIX,ideea latinității este promovată cu asiduitate ca”cea dintâi mare aventură spirituală a Ardealului”(Lucian Blaga,*Școala ardeleană-latinistă*,în *Vremea*,nr.726 ,din 28 XI,1973, p.7), iar B.P.Hașdeu,încă tânăr fiind, (1860), prin articolele sale insistă asupra problemei dacilor,(*Perti-/au dacii?*),arătând că Traian a subjugat numai daci,nu i-a exterminat în războaiele cu romanii.Interesul asupra soartei dacilor l-a avut și Vasile Pârvan,care în *Getica*(1926)încearcă să analizeze *protoistoria Daciei*. Această nouă orientare a fost promovată, pe plan literar, de revista *Gândirea*, ce a apărut prima oară la Cluj,care a publicat în 1921 un articol semnat de Lucian Blaga,intitulat simptomat *Revolta fondului nostru nelatin*.(*Gândirea*,I,1921,nr.10,p.181-182,studiu este reprodus în *Ceasornicul de nisip*,1973, p.47-50).În *Isvoade*(1972,p.170)Lucian Blaga pune un accent deosebit pe *dacismul* nostru.Însă,tot el recunoaște mai târziu că acest articol are *stângăcii juvenile*.Tot în acest context filosoful afirmă că *orgoliul latinității noastre e moștenirea unor vremuri când a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor,care cu orice preț ne voiau subjugați. Astăzi e lipsit de bun simț*.(L.Blaga,*Isvoade*,1972,p.170),

După cum se observă istoria,prin oamenii de cultură, consemnează că suntem latini,având următoarele caracteristici:limpiditate,raționalitate, cumpătare, iubitori de formă-*dar vrând-nevrând suntem mai mult însemnatul procent de sânge slav și trac,ce clocotește în ființa noastră,constituie pretextul unei probleme, care ar trebui pusă cu mai multă îndrăzneală*.(L.Blaga,*Ceasornicul de nisip*, 1973, p.47). Analogia pe care o face,de data aceasta poetul Blaga,într-un experiment biologic *al încrucișării unei flori albe cu una roșie a aceleiași varietăți*, prin *acest exemplu*,încearcă să sublinieze faptul că în *spiritul românesc dominantă latinității,liniștită și prin excelență culturală* coabitează cu alte spirite cu care ne-am încrucișat.*Avem însă și un bogat fond slav-trac,exuberant și vital(...)**Simetria și armonia latină,nu e adeseori sfârtecătă de furtuna care fulgeră molcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc.E o revoltă a fondului nostru nelatin. Suntem morminte vii ale strămoșilor*.(L.Blaga, *Ceasornicul de nisip*,p.48).

Mulți cercetători au încercat să revalorizeze fondul autohton al limbii române și a originii neamului nostru.În acest context un rol important l-a jucat personalitatea lui Zalmoxe ce apare la mulți scriitori ca profet.(*Zalmoxis.Mister Păgân* de L.Blaga,Cluj,1921).Tot în cadrul acelei viziuni filosoful născut la Lancrăm, se

întreabă: *De ce să ne mărginim numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare desăvârșită cu firea noastră mult mai bogată. Să ne siluim propria noastră natură-un aluat în care se dospesc atâtea virtualități? Să ne ucidem corsetându-ne într-o formulă de claritate latină, când cuprindem în plus atâtea alte posibilități de dezvoltare?*

Atât Hașdeu cât și Blaga au avut un interes deosebit pentru moștenirea dacică. La fel și Mircea Eliade, care îl valorizează pe Zalmoxe, acesta fiind întruchiparea geniului religios al daco-geților, pentru că, în ultima instanță, el reprezintă spiritualitatea autohtonilor a acestor strămoși aproape mitici învinși și asimilați de romani. (M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, 1980, p. 86).

Interesul lui Blaga pentru strămoșii daci, care-i numește *oameni de pădure* (Izvoade, 1972, p. 2001), este subliniat și în *Elogiu* academic din 1937, dar și în studiul *Permanența preistoriei*, din 1943 (*Ființa istorică*, 1977, p. 49-67). Atât în *Pașii Profetului*, cât și în poemul *Zamolxe*, găsim analogii despre misterul păgân din munții Daciei. În acest context Eugen Todoran remarcă: *creațiunea autorului nu numai că este în concordanță cu istoria, dar legenda există în tradiția orală întocmai cum poetul a indicat-o în piesă*. (E. Todoran, *Dramaturgia lui Lucian Blaga, studiu introductiv la teatrul lui Lucian Blaga*, 1970, p. XII).

Filosoful recunoaște că Vasile Pârvan în *Getica* a pus în circulație numeroase idei asupra mitologiei și religiei geto-dacilor în care s-au strecurat coeficienți *de spiritualitate personală*. Spre aceeași mitologie a alunecat și cercetătorul, din păcate decedat, în urmă cu câțiva ani, preotul Dumitru Bălașa un cercetător original privind rădăcinile geto-dacilor.

Autorul tratatului *Getica* susține că geții credeau într-un singur zeu de sorginte uraniană: Zamolxe. Nici Pârvan, nici Blaga și Eliade nu au căzut de acord privind numele zeului dacilor. Unii îl scriu: Zamolxe, iar alții Zalmoxis. În contradicție cu Blaga care îi atribuia lui Pârvan susținerea monoteismului la daci, Radu Vulpe subliniază faptul că autorul tratatului *Getica* consideră religia geto-dacă *henoteistă*. Henoteismul nu-i caracterizează numai pe geto-daci, dar și pe toate popoarele indo-europene. Spre deosebire că poporul de atunci de pe teritoriul actual al României l-a păstrat mai pur decât alții. (V. Pârvan, *Dacia. Civilizațiile antice din țările carpato-danubiene*, Ediția IV, 1967, p. 162, nota 31 aparținând lui Radu Vulpe)

Realitatea este că, nici până în prezent nu s-a ajuns la un consens al istoricilor vis-à-vis de caracterul religiei geto-dacilor.

La sfârșitul secolului XIX, Erwin Rhode în *Psyche* (1894), pag. 319/322 susține caracterul monoteist al religiei geto-dacilor. Această poziție a influențat pe Pârvan, pe Ioan Coman și R. Pettazoni. Însă, pe de altă parte dualismul concretizat în Zamolxis și Gebeleizis este susținut, pe la 1860, de G. Bessel, iar în sens ironian de A. D. Xenopol. Acesta din urmă este convins că la început religia dacilor a fost politeistă, ca a tracilor, dar datorită învățaturii lui Zamolxis ea s-a schimbat într-o religie reflexivă, având modelul lui Ahriman și Ormuz. (Ion Horațiu Crișan, *Burebista și epoca sa*, ed. II, 1977, p. 448). Dar Mircea Eliade și Lucian Blaga consideră că aceste argumente și dovezi, nu sunt îndeajuns pentru a reconstitui mitologia și religia geto-dacă. {L. Blaga, *Saeculum*, 1943, nr. 4, p. 4}, iar Constantin Daicoviciu scria în acest sens: *Metoda topografiei stilistice a mitologiilor ariene nu e decât o splendidă confirmare pe alte căi decât cele filologice, istorice și arheologice al acestui caracter politeist al credinței strămoșilor*. (*Dacica*, 1968, p. 18).

Firea poetică a lui Blaga îl face să vadă în versul Frunză verde un ecou al preistoriei. *Intrezărim în dosul cuvintelor un verde arhaic de mitologie și magie a pădurii și a zeităților vegetale. (Saeculum).*

Mircea Eliade a susținut, în secolul trecut, integrarea materialelor etnologice și folclorice europene în *orizontul istoriei universale a religiilor.* (Mircea Eliade, *Historie des croyances et des idées religieuses*).

Blaga publică în *Saeculum* un articol interesant în care se apleacă cu evlavie asupra ideii continuității multimilenară a culturii noastre folclorice și etnografice, considerând satul de tip arhaic reprezentantul preistoriei în lumea noastră istorică. (L. Blaga *Ființa istorică*, p. 60). Încă mulți ani de-acum înainte vom mai avea revolta mitologiei în spațiul istoric românesc până când o va extompa europenizarea țării.

## Fenomenul hyperionic la George Coșbuc și Blaga

Atât George Coșbuc cât și Lucian Blaga s-au înscris în rândul poezilor conștienți de rolul lor hyperionic, de mediatori între om și marile adevăruri despre ființă. Gândindu-ne la felul Cătălinei de a se lumina pe sine prin intermediul luceafărului, mijlocitor între ea și demiurg (Mihai Cimpoi, "Eminescu și Hegel" în "România Literară" nr. 2/1989), putem spune că omul de artă, poetul căruia i "s-a dat putere", oficiază prin întreaga sa operă un act ritualic de inițiere în valorile esențiale ale Universului, având ca scop cunoașterea de sine, astfel poetul devine un mijlocitor.

Hyperion, mijlocitor mergător peste lume, este un personaj mitologic, de unde a fost preluat și de Eminescu, el fiind fiul zeiței Gaia, personificarea feminină a pământului, născută din haosul primordial, și al zeului Uranus, personificare a cerului. Hyperion este, de multe ori, identificat cu soarele, adică cel care îi luminează pe oameni. Această "iluminare" are în ea și semnul adânc al cunoașterii de sine, deoarece numai prin "iluminare" oamenii ajung să descopere marile adevăruri despre ei, adevăruri ce au centrul de gravitație în absolutul de dincolo chiar de lumină, adică în misterul de care vorbea Blaga, unde "Marele Anonim ne îngăduie să surprindem misterele esențiale sau disimulat, sau deloc, sau cu mister", (Censura transcendentă, în "Trilogia cunoașterii", 1934), mistere ce pot fi luate ca adevăruri absolute, prin "iluminarea" de care vorbeam. Acesta este rolul suprem al scriitorului, care justifică paternitatea sa uranică prin slujirea fraților săi întru Gaia: "Sunt inimă-n inima neamului meu/ Și-i cânt și iubirea și ura -/ Tu focul, dar vântul ce-aprinde sunt eu./ Voința ni-e una, că-i una mereu/ În toate ale noastre măsura./ Izvorul ești și ținta a tot ce cânt -/ Iar dacă vreodat-aș grăi vreun cuvânt/ Cum nu-ți glăsuiește scriptura./ Ai fulgere-n cer, tu cel mare și sfânt,/ Și-nchide-mi cu fulgerul gura!" (George Coșbuc, *Poetul*).

Pomenita mediere a poetului Coșbuc, pornind de aici, poate fi percepută în mai multe planuri, mijlocind între mitic și modern, între veacurile culturale de la începuturile istoriei omenești și cele prezente.

Pe lângă această cunoaștere coșbuciană, la Blaga găsim tot o cunoaștere dar de data aceasta "luciferică", puțin nuanțată față de cea hyperionică. Cunoașterea "luciferică"

blagiană iscă "o grijă în obiect". Aceasta este ascunsă căilor și posibilităților umane de cunoaștere (fenomen și noumen - ca în terminologia kantiană și postkantiană). Cerându-se intelectului o "evaluare de sine", un exil de circumstanță, deci, în aventura cunoașterii, se tinde spre limitele nebuloase ale raționalului, într-o antinomie care dispare o dată cu rațiunea, adică. Atât la Coșbuc, dar mai ales la Blaga, lumea și fenomenele se revelează într-un tip de *ideatic* (element de patristică), dar o "ideație" ce pare antică, dar în apropiere de sistemele teologice la Coșbuc.

Dar lângă "mister", la amândoi poeții în discuție conștiința trăiește drama de totdeauna a "deșertăciunilor", căci, transpusă în transcedentar cunoașterea împinge totuși la o "cenzură", peste care nu se poate trece, interzicând accesul la esențele ultime. Original, silogismul arhitecturii epistemologiei bliagene și coșbuciene ajunge la concluzii comune unor întreprinderi filosofice cunoscute.

Dacă metafizica lui Blaga ajunge în "conflict" cu logica, la Coșbuc, miticul se caracterizează în primul rând printr-o înțelegere logică a legității luminii, dobândită prin inițiere și o asimetrie a tuturor acțiunilor sale spre o închidere în legitate. El nu intră în competiție cu natura, ci se consideră o parte a naturii în care se integrează, câștigând în felul acesta simțul eternității. Dobândirea acestui simț îl apropie de divinitate.

Spre deosebire de Coșbuc, la Blaga acest *simț al eternității* este luciferic și iscoditor. El tinde la revelarea aceluși *mysterium tremendum et fascinans* (mister luminos și fascinant). Minus-cu-cunoașterea "nu întregeste corola de minuni a lumii", nu ucide cu mintea a lumii taină", ci o "sporește" prin cele două excerpte.

În "Aspecte ale mitului" (Editura "Univers", 1978), Mircea Eliade insistă asupra relației omului mitic cu lumea, subliniind că "omul societăților în care mitul e viu, trăiește într-o lume deschisă, deși cifrată și misterioasă. Lumea îi vorbește omului și, pentru a înțelege acest limbaj, e de ajuns să cunoști miturile și să descifrezi simbolurile (...) Orice obiect cosmic are o istorie. Aceasta înseamnă că el este în stare să vorbească omului. Și pentru că vorbește despre el însuși, în primul rând despre originea sa, despre evenimentul primordial căruia îi datorează existența, obiectul devine real și semnificativ. Nu mai este necunoscut, un obiect opac, insesizabil și lipsit de semnificație, pe scurt nereal. El participă la aceeași lume ca și omul". (p. 133).

Cunoașterea și descifrarea misterului, la Blaga, se face prin metaforă. Deci, această cunoaștere nu este o cunoaștere conceptuală, ci o cunoaștere intuitivă, "intuiția neconceptualizabilă". Indiferent că centrul concepției se cheamă Brahman, Atman, ideea, entelehia sa, eul, voința etc. - scrie Blaga în "Trilogia culturii" - acest nucleu este o metaforă. "Metaforicul e foarte vădit înainte de toate în creația metafizică", aceasta tinde "spre revelarea misterului cosmic". Acest mister al cosmosului, al eternității îl găsim la Coșbuc care se transformă într-un intermediar între mit și între cei care l-au pierdut. El este Hyperionul care mijlocește cunoașterea eternității prin cunoașterea de sine. De aceea mitul este o permanență a poeziei sale.

Un prim semn al înțelegerii mitice în poezia lui Coșbuc ar fi cunoașterea în legile naturii (ca în poezia *Vara*) sau dobândirea eternității prin solidarizarea cu mediul, (poezia "Cântec vechi al Oltului). Natura, la Coșbuc, este leagănul divinității. O geneză comună cu cea a omului. Nu este vorba ("Prin Mehadia") de o solidarizare a naturii cu omul, cu a omului cu natura. (*Din copilărie*).

Dacă la Coșbuc misterul și mitul este luminos, un fel de iubire între iluminism și mitologic, la Blaga poezia sa este străbătută de la un capăt la altul de o axiologie a

misterului și există o apropiere dintre arhitectura sistemelor sale și o poezie sub forma reflexibilității. În *mysterium* conceptul cedează simbolului și parasimbolului, devine "mut ca o lebădă". Din "turnul de fildeș" al aproximațiilor metaforice, Blaga emite în banda unor mituri deja cunoscute (a căror esențializare poartă sensuri funcționale), ori în banda unor fabulații nouenale, adeseori inventate. ("Legenda", "Biblică", "Drumul Sfântului", "Jocul întoarcerii", "Luceafărul", "Peisaj tanscendent" etc.).

Aventura cunoașterii la cei doi poeți este aventura pe drumul "luminii" adică în căutarea lui Hyperion, ce se patentează în actele unei drame-tragedii, în "procesul" contemplării *sinelui* dar și în *starea de grație, ieșirea din grație, orgoliul luciferic, eșuarea, integrarea în mister*, urmând dinamica ideilor gotheene și nu statistica celor platoniene. În plus, la Coșbuc Zeii par a avea o poziție privilegiată ca urmare a unui "contract" care, nemaifiind respectat, se denunță.

Din versurile coșbuciene se desprinde o valoare morală, în care omul este ridicat la rang de divinitate, prin măreția sentimentelor sale.

Spre deosebire de Blaga, la Coșbuc, o valoare este înlocuită cu alta atunci când se demonetizează, cu condiția ca a doua să nu-i fie inferioară.

La Coșbuc, satul este peren, real, înconjurat de natură. La Blaga, acesta e proiectat pe fundalul vaporos al permanențelor cosmice, poetul își simte umbra pe ziduri: "În satul vechi de lângă lună/ uși se-nchid, uși se deschid./ Umbra mea cade pe zid.: ("Vrajă și blestem"), aici se simte *mysterium fascinans*, pe când la Coșbuc, omul traduce limbajul naturii și se bucură și se mârșnește de "întâmplările ei".

La Blaga, saltul în mister înseamnă o rezolvare a problemei cunoașterii într-un sens programatic. ("Pasărea sfântă"). Atât la Coșbuc, cât și la Blaga, poetul este chemat să-și inițieze semenii întru frumos, întru lumină, dându-i acesteia rolul hyperionic, fiindcă la amândoi poeții în discuție există o dialectică a luminii, în corelație cu principiul întinericului, dualitate care mai mult se presupune decât se exclude. În "jocul" acesta dualist un rol esențial îl are mitul și diurnul. Reversibilitatea acestora ține de o "schimbare de regim a imaginarului", de care vorbea G. Durano în "Structurile antropologice ale imaginarului".

La cei doi poeți mitul nu exprimă un adevăr esențial ca în religie. El îl iluminează precum Hyperionul care mijlocește cunoașterea de sine și ca *argumentum ad absurdum*.

### **Bibliografie:**

Anton Dumitriu - Alitheia, Editura "Eminescu", 1984.

Mircea Eliade - "Aspecte ale mitului", Editura "Univers", 1978.

Radu Lupan - "Moderni și postmoderni. Text și context", Editura "Cartea Românească", București, 1988.

Paul Cornea - "Poezia lui George Coșbuc", Editura "Dacia", Cluj-Napoca, 1976.

Ion Negoïtescu - "Poezia în filosofia lui Blaga în Scriitori moderni", E.P.L., București, 1966.

Melania Livadă - "Inițiere în poezia lui Lucian Blaga", Editura "Cartea Românească", București, 1974.

## 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 adaptându-le la situația din România, comparându-le cu situația similară din cea a fizicii teoretice la începutul secolului trecut, atunci analizele fizico-matematice ale lui Einstein care reformulează 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, înțelese ca 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 uriase 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 communist. 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 dătător 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 sărăcite pe umerii căreia „plâng”. Iar cele de dreapta au monopolizat cauza libertății de a fura din averea 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 canalizeze 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.

## **Ioan Budai-Deleanu promotor al promovării limbii literare române**

### **-191 de ani de la trecerea în eternitate-**

Se cunoaște faptul că fruntașii “Școlii Ardelene “ au fost preocupați pentru studiu istoriei neamului românesc și al filologiei. Membrii acestei grupări au dus o luptă permanentă pentru promovarea limbii române în zona inter-carpatică a țării noastre.

Un rol important l-a avut Ioan Budai-Deleanu în promovarea literaturii române în acest areal. Alături de el și-au desfășurat activitatea literară și alți scriitori ardeleni, care și-au propus să arate că limba română e capabilă să exprime sentimente și idei înalte și să devină instrumentul unei culturi superioare. În acest context îi amintim pe Dimitrie Țichindel, despre care Eminescu în “Epigonii “ spunea “Țichindel gură de aur “, Vasile Aaron și Ion Barac. Aceștia au tradus și au prelucrat opera literare diverse, care au constituit, în Ardeal, un început de literatură scrisă.

Totuși în această perioadă, de o literatură artistică, în adevăratul înțeles al cuvântului, nu poate fi vorba decât la Ioan Budai-Deleanu, care în epopeea sa “Țiganiada “, ce reprezintă într-un timp în care atât în spațiu inter-carpatic, cât și în Principate literatura nu era decât la începuturile sale-nu numai o operă de maturitate literară, ci o adevărată realizare artistică, autorul ei depășindu-și cu mult contemporanii.

Este fiul al preotului greco-catolic Solomon Budai, din Cigmău, din comitatul Hunedoarei, aproape de Orăștie, unul din cei zece, ai acestuia, născut la 6 ianuarie 1760, după unii cercetători, după alții în 1763. Scriitorul își petrece copilăria în satul natal unde face și școala primară, iar la îndemnul părinților își continuă studiile la seminarul greco-catolic din Blaj începând cu anul 1772, după care urmează Facultatea de Filosofie din Viena, în perioada 1777-1779. la îndemnul părinților trece la Facultatea de Teologie( 1780-1783) ca bursier al Colegiului Sfânta Barbara, unde obține și titlul de doctor în filosofie. La Viena îl cunoaște pe Samuel Micu și pe Șincai, aici va intra în contact cu literatură universală și cu ideile umaniste ale vremii. Adâncirea literaturii clasice și universale și îndemnul oferit de cercetările științifice ale celorlalți ardeleni aflați în capitala imperiului i-au limpezit și mai mult drumul ce avea să-l urmeze. În timpul studiilor din Viena, proiectează întocmirea unui lexicon, în 10 volume, pentru care culege mult material. Tot aici a avut slujba de psalt la Biserica Sf. Barbara, mai târziu a devenit profesor și prefect de studii la seminarul din Blaj, în anul 1787. Datorită faptului că a intrat în conflict cu episcopul Ioan Bob, ( consacrat pe această funcție de bunul său prieten Grigore Maior), renunță de a fi hirotonosit preot.

În aceste condiții se stabilește la Liov, unde ocupă, prin concurs, postul de secretar juridic al tribunalului provincial. În anul 1796 este avansat judecător la Curtea de Apel, funcție pe care o deține tot restul vieții.

În timp ce strângea material pentru lexiconul său, învață latina, italiana, franceza și e de presupus că în această vreme l-a încercat gândul de a scrie opera sa literară ”Țiganiada “.

În prefața lexiconului său, scriitorul vorbește astfel despre înstrăinarea sa:”...abia călcai strămoșescu pământ, când întâmpiându-mă toate împotrivele, fui silit iarăși a

mă înstrăina. Ba cum ași zice, a merge de voie în urgie. Fui sâlit în urmă a mă așeza în țară străină, întru care nemernicie mă aflu până acum“.

Referindu-se la Bob și la mediocritățile oficiale ale Blajului, Ion Budai-Deleanu îi scrie de la Lemberg lui Petru Maior, într-o limbă literară de remarcant:”*Scrisu-v`am eu foarte bine toate acele urgii purced din culcușul nevrednicilor de numele românesc ce s`au încuibat la Blaj...Cunoscutu-i-am eu atunci foarte bine când i-am părăsit și fugind mai bine am ales nemernicia decât sâmbria cu dânșii.Însă veni-va vreme și doar nu e departe, când vor ieși la lumină toate răpsfățatele rușinări ale Hierusalimului cestui nou.*“

La Lemberg scriitorul rămâne până la sfârșitul vieții sale; moare la 24 august 1820.

În capitala Galiției unde a trăit peste 30 de ani, scriitorul nu a rămas izolat de oamenii și realitățile din țară.În această zonă, Budai-Deleanu își redactează scrierile cu caracter istoric, filologic și pedagogic, precum și cele literare și traduce o serie de opere juridice pentru a le pune la îndemâna populației românești.Printre acestea enumărăm câteva: Filologice:*Temeiurile gramaticii românești* (1812), lucrare rămasă în manuscris, *Teoria ortografiei românești cu litere latine*, este ciorna unei scrisori ample, rămasă în manuscris, *Fundamenta grammatices linguae romanicae seu ita dictae valachicae*, apărută în 1812. Istorice: *De originibus populorum Transylvaniae*, *De unione trium nationum Transylvaniae*, *Hungaros ita describerem*.Juridice:*Rânduiala judecătorească de obște*, Viena, 1787, este o traducere, *Codul penal*,Liov, 1807, *Codul civil*, Liov, 1812.Pedagogice: *Carte trebuincioasă pentru dascălișcolilor de jos*, probabil scrisă la Viena în 1786. Literare: *Țiganiada sau Tabăra țiganilor*, apărută la Iași în revista “*Buciumul Român* “, partea I-a apărută în 1875 și partea a II-a apărută în 1877 și *Trei viteji*, poem satiric, București, Editura Ancora, 1928.

Am enumerate aici o parte din scrierile lui Budai-Deleanu pentru a ilustra evantaiul de preocupări. Însă opera de căpătâi a rămas *Țiganiada* care cuprinde o critică usturătoare și un protest îndrăzneț împotriva asupririi feudale. Titlul complex al operei sale literare de excepție este :*Țiganiada sau tabăra Țiganilor, poemation eroi-comico-satiric, alcătuit în douăsprezece cântece de Leonachi Dianeu, îmbogățit cu multe însemnări și băgări de seamă, critice, filosofice, istorice,filologice și gramatice de către Mitru Perea și alții mai mulți.*

“*Țiganiada*” este cunoscută în două variante scrise la date diferite. Prima începută pe la 1792-1795 și terminată în jurul anului 1800 a fost publicată pentru întâia oară în revista ieșeană “*Buciumul Român* “ la 1875 și 1877, cum spuneam mai sus, și reprodușă în serie de ediții care s-au îndepărtat de text. Această variantă cuprinde episodul nemeșului Beeicherec Iștoc și dă o mare întindere părții relative la răpirea Romicăi și la peripețiile lui Parpanghel care o caută.

Redactarea celei de a doua variantă a poemei Budai-Deleanu a începuto în jurul anului 1800 și a isprăvito pe la 1812.Această variantă-tipărită abia în 1925-constituie forma definitivă a *Țiganiadei*, reprezentând stadiul ultim în elaborarea poemei. Autorul a eliminate episodul lui Becicherec Iștoc și a restrâns pe acela al lui Parpanghel și Romicăi, opera căpătând astfel o mai mare unitate. Figura lui Vlad țepeș este mai bine ilustrată, punându-i-se în lumină în mai mare măsură dragostea de patrie; deasemenea, introducerea discuției asupra formelor de guvernământ, cânturile X și XI, adâncește fondul social al operei.În varianta a doua, pe lângă unitatea de ansamblu și substratul

social mai pronunțat, este mai îngrijită și în ceea ce privește forma: versurile sunt mai corecte, mai cizelate și mai bine cizelate, limba este mai cu îndemânare folosită.

Scriitorul n-a părăsit însă acțiunea legată-în prima variantă a “*Țiganiadei*” – de Becicherec Iștoc, ci a folosit acest episod pentru construirea noului său poem satiric “*Trei Viteji*”, din care autorul n-a apucat să termine decât trei cânturi și l-a început pe cel de al patrulea. Deși a avut ca model pe “*Don Quijote*” al spaniolului Miguel de Cervantes, scris în 1605, liniile generale ale poemului “*Trei Viteji*” sunt pentru Budai-deleanu un pretext pentru demascarea relexelor înrădăcinate în societatea timpului. Cei “*trei viteji*” sunt recrutați din cele trei provincii românești: “*Becicherec Iștoc de Uramhaya*” (Transilvania), “*Kyr kalos de Cucuraza*” (Muntenia) și “*Născocor de Cărlibaba*” (Moldova). Primul, țigan de origine dar ajuns nemeș, călare pe calul său Ducipal și însoțit de “frătușul” Crăciun, trece prin felurite peripeții, căutându-și iubita, pe *Anghelina*. Al doilea, de obârșie grecească, datorită falsificării unor hârtoage, ajunge nobil și în tovărășia lui Trandafir Tânșarul pleacă în lume să-și încerce vitejia spre a putea dobândi mâna prințesei *Smaranda*. Născocor “mazilașul”, căpitan de Țigani, răpit de frumusețea *Chiranei*, o caută și el cu înfrigurare. Autorul are prilejul să satirizeze apucăturile vitejilor săi eroi, să le evedențieze lăudăroșenia, îngânfarea, lașitatea, fățarnicia. Autorul a făcut din Becicherec Iștoc, un reprezentant tipic al îngânfării: “*Dar nu știi că eu îs nemeș, iară/ Tu Român plouat și iobagul meu,/ Domnul pe iobag poate să-l omoară,/*”.

Tema *Țiganiadei* este un atac necruțător împotriva întregii orânduiri din vremea sa. Acesta spunea despre opera sa în *Prolog*: “*Ș’am izvodit această poeticească alcătuirte... întru care am amestecat întru adins lucruri de șagă, ca mai lesne să se înțeleagă și să placă. S’ află într’însa și critică pentru a cărei dreaptă înțelegere te poftesc s’adaugi oarecari luări aminte*”.

Acțiunea *Țiganiadei* se petrece în Muntenia pe vremea lui Vlad Țepeș, în secolul XV. Organizând rezistența împotriva turcilor crotopitori, domnitorul Țării Românești strange la un loc pe toți țiganii spre a nu fi folosiți de turci drept iscoade în caz de război. Țiganii se învoiesc și alcătuiind o oaste înarmată și hrănită de Țepeș, fac popas între satele Alba și Flămânda, apoi- după ce defilează în fața șui Vlad- se îndreaptă spre Spăteni, între Bărbătești și Inimoasa, unde își așează tabăra. Valoarea deosebită a *Țiganiadei* nu constă în prezentarea peripețiilor țiganilor, ci în faptul că acțiunea prilejuiește autorului o serie de atacuri împotriva regimului de împilare și a perfecțiunii limbii literare.

Poema este întretesută cu episoade comice și de un înalt conținut de idei, având o mare valoare literară, fiind prima epopoe a literaturii noastre. Victor Eftimiu a avut această lucrare ca model în scrierea epopoeelor sale. Budai-Deleanu a asimilat experiența scriitorilor clasici (Homer, Virgiliu, Tassoni, Casti, Ariosto, Tasso, etc.), iar modelele oferite de literatură universală l-au ajutat în propria sa muncă de creație.

Descrierile și mijloacele realiste se întâlnesc la tot pasul și sunt folosite din plin chiar și la prezentarea elementelor supranaturale: dracii din iad, sfinții creștini, pădurea nălucită, vrăjile săvârșite etc.

În ceea ce privește versificația, dincolo de unele stângăcii pe care le prezintă ritmul și în afară de unele forme lexicale forțate din necesități de rimă sau măsură, *Țiganiada* reprezintă în literatura noastră o etapă însemnată în dezvoltarea mijloacelor artistice, specifice poemului epic. Versurile *Țiganiadei*, folosind experiența cântăreșului popular în ceea ce privește arta versificării, depășesc simpla structură a versului popular.

În folosirea mijloacelor de expresie și în general a procedeelelor stilistice, autorul se dovedește a fi un poet înzestrat cu o serioasă pregătire clasică și cu o înaintată tehnică poetică. El folosește pe scară largă comparațiile de factură clasică. Despre vitejia și dârzenia lui Vlad Țepeș spune astfel: *”Cum râul de munte primăvara/ Când în pripă neaua să topește/ dintru nălțime urnind povara/ Apelor, să varsă și să bujdește/ Toate îneacă, surpă și prăvale/ Și nu-i ce să-l oprească din cale, // Așa Vlad neînvinsul să răpede/ Și cu șiraguri nespăimântate, // frânge, taie ce nainte vede, // surpă, răstoarnă, calcă, străbate/ Și nu-i vârtute nice tărie/ Să-l contenească sau drum să-i ație“.*

Rima adesea este bogată și ingenioasă, substantive rimează cu omonimele lor verbale, adjectivele rimează cu substantive proprii ( mișel-Cucavel, maestro-Sestru). Deasemenea rimează verbe cu adjective sau cu alte forme verbale incomplete ce se continuă în versul următor.

Limba în care este scrisă *Țiganiada* este plină de prospețime. Scriitorul și-a dat seama de faptul că limba literară din timpul său era prea puțin modelată și s-a plans de *“neajungerea”* acestei limbi. În limba literară a epocii respective nu pătrunsese cu totul limba vorbită, încât era încă îngreuiată de canoanele lexicale ale textelor bisericești sau cu caracter oficios. Budai-Deleanu are meritul de a fi îmbogățit limba literară prin promovarea limbii populare. Tocmai această asimilare directă a folclorului explică folosirea creatoare a literaturii și limbii populare, precum și mânăuirea elementelor folclorice atât în caracterizarea personajelor, cât și în realizarea poetică a fantasticului-fapt ce constituie un mare merit. Scriitorul folosește uneori neologisme ( *antișambră, egoist, himere, intriganți, melancolie, patron, periferie, etc.* ), îmbogățindu-și astfel posibilitățile de expresie. Budai-Deleanu nu a căutat regionalismul rar, ci a transpus pur și simplu limba poporului, încât astăzi un țăran din părțile Orăștiei, citind *Țiganiada* aproape că nu are nevoie de glosar. Cuvinte și expresii ca: *aiaptă*, (ași lua avânt ) *băieș*, (lucrător în mină ) *abate*, (titlu superior pentru preoți ) *lela* (a umbla ), *a bujdi*, (a năvăli ) *buiguială* (exprimare fără șir ), *cărigă*, (formație vegetală ) *cricală*, (un fel de tocană ), *a dejghina* ( a separa, a despărți ), *găvălie*, ( capăt îngroșat ), *năsâlnic*, *a se pune în poartă*, (a ghici în cărți ), *pogace*, ( turtă de mălai ) și altele au circulație și acum.

În poezie se întâlnesc la tot pasul locuțiuni populare, proverbe și zicători, cum ar fi: *”la fala goală traista-i ușoară”*, *„fuga-i rușinoasă, dară-i din toate mai sănătoasă”*, *”ajunge un băț la un car de oale”*, etc. Autorul, dă dovadă de conștiință artistică și prin folosirea deosebită în vorbirea personajelor, punând în gura fiecăruia cuvinte potrivite felului său de a fi. Numele personajelor sunt alese de scriitor în mod intenționat pentru a le caracteriza. Uneori numele lor sunt simbolice ( Romândor, Slobozan), altele definesc precis personajul ( Gurilă, Gogoman, Erudițianul, Criticos, Căpitan Pățitul, Popa Nătărău din Tândarânda,, Arhonda Suspuseanu, Arhonda Suflăvânt etc.).

În concluzie, *Țiganiada* este întâia operă literară românească de mari proporții care se impune prin caracterul său realist, prin oglindirea critică a societății vremii. Această operă îl pune în lumină pe Ion Budai-Deleanu ca promotor al promovării limbii literare române.

## Liantul ideilor contradictorii

Aceste rânduri le scriu când soarele încearcă să își trimită lumina dimineții printre genele norilor, întredeschise peste orașul de la poalele Feleacului. Peste cartierul în care locuiesc se revarsă dangănel galben al clopotelor bisericii din apropiere. Sunetul de bronz cheamă enoriașii la slujba de dimineață. Acesta este „peisajul” momentului când vă răspund la întrebările puse, doamna Elena Armenescu. Poate datorită faptului că afară este înorat mierla nu mai cântă în dimineața aceasta, în copacul de pe strada mea. Ieri, cântecul ei înălțător colora dimineața cu un curcubeu de speranțe.

Așa cum scrieți în preambulul întrebărilor, *Dumnezeu a rânduit ca noi să fim contemporani, să ne cunoaștem prin intermediul scrisului*, dar, această apropiere trebuie să fie, în condițiile divergențelor ideilor noastre, liantul care să ne unească în promovarea culturii române, și nu motivul de dezbinare.

În condițiile actuale când integrarea europeană și tendința de globalizare cuprinde întreg mapamondul rolul intelectualului român este, în primul rând, acela de promovare a valorilor naționale. Acestea vor fi zestrea noastră care ne face să nu pierim ca neam. Răspândirea istorică a progreselor culturale, până când ele devin moștenire comună a întregii omeniri, este mai mult decât diversitate culturală. Acest fenomen implică nu numai deosebiri de caracteristici culturale, ci și existența unor caracteristici culturale care sunt *superioare* altora. Însăși faptul că oamenii-toți oamenii, europenii, africanii, asiaticii sau alții-au decis în repetate rânduri să renunțe la o anumită caracteristică a propriei culturi și să o înlocuiască cu ceva aparținând unei alte culturi denotă că ceea ce era împrumutat de la alții funcționa mai bine; cifrele arabe, doar să dau un singur exemplu, nu sunt doar deosebite de cifrele romane-ele sunt superioare celor romane.

Am dat acest exemplu, pentru a înțelege mai bine rolul intelectualului român în a promova idei, opere, descoperiri științifice, mai bune, mai superioare decât ale intelectualilor altor popoare. Numai astfel vom menține vie ființa națională.

Un rol important în acest sens îl are școala. Tineretul trebuie educat în spirit mesianic. De expansiune și promovare a culturii și științei românești, numai așa vom putea „cucerii” noi teritorii, fie ele și de cultură. Cu mentalitatea lui Mircea cel Bătrân din Scrisoarea III-eminesciană; *Eu? îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul!* Nu vom ajunge prea departe în timp și spațiu. Vom pierde și ce avem.

Mă întrebați, printre altele, ce fac intelectualii în timp ce mulțimea de credicioși, *călăuziți de sentimente religioase, criteriu care șterge granițele pregătirii intelectuale*, merg în Casa Domnului sorbind din înțelepciunea lui Iisus. O parte din acești intelectuali, majoritatea venind din *România profundă*, lucrează și pun cu trudă „cărămidă”, peste „cărămidă”, construind edificiul culturii noastre, și...din când, în când se mai „înțeapă” unul pe altul de parcă nu ar fi pe lume, sau în lumea cultural-științifică, loc pentru fiecare. Tocmai această nemulțumire îl face pe creator să descopere *floarea*

*rugini*,cum spuneam într-o poezie în tinerețe, care nu este altceva decât,rugina ce protejează metalul,adică arderea interioară,din miezul căruia țșnește OPERA , sau IDEEA GENIALĂ.

Intellectualii din țara noastră,cretorii de frumos și de cultură ,este necesar să înțeleagă că există un proces dialectic în modificarea tradițiilor ,a culturii noastre.De-alungul anilor culturile renunță la ceea ce nu mai funcționează la fel de bine ca ceva împrumutat de la o altă cultură.Limbile împrumută cuvinte din alte limbi, tiparul a fost adus din altă parte,internetul din America.Ceea ce vor adepții conservatorismului, pe care-i numim naționaliști,pare să fie cu totul alceva. Ei doreasc să păstreze culturile în stare pură,asemenea fluturilor dintr-un insectar.Dar nici o cultură nu a ajuns pe această cale în stadiul actual.Ele se interferează cu tradițiile și culturile țărilor vecine. Se influențează una pe alta,cum s-a întâmplat cu baladele noastre(Vezi *Meșterul Manole*,cu influență din sudul Dunării), cu cântecele bănățene care au melosul sârbesc,etc.Indivizii din popor,mai târziu o parte din intelectuali, au fost cei care au decis singuri ce să păstreze din ceea ce era vechi și ce anume din ceea ce era nou se dovedea a fi util în viețile lor.Așa a fost introdus tiparul,care o perioadă a fost folosit paralel cu scrierea de mână a călugărilor din Mănăstiri ,când s-a tipărit la 1561 *Evangheliarul românesc* al diaconului Coresi,s-au în Țara Românească ,la 1508-1512, când ieromonahul Macarie a tipărit primele cărți, pe timpul domnitorilor Radu cel Mare,Mihnea cel Rău,Vlad cel Tânăr și Neagoe Basarab.

Astfel culturile din Balcani, chiar din întreaga Europă, s-au îmbogățit prin ajutor reciproc în cadrul marilor civilizații ale zonei noastre.

Intellectualul, astăzi exclamă precum Constantin Tsatsos :*Doamne,cât de scump se plătește cuvântul frumos cizelat și câtă durere întunecată ascunde suprafața lui strălucitoare.*

Proiecte de viitor? Sunt multe.Doresc să reeditez trilogia romanescă *Insula Viscolului*,cu cele trei romane,*Chipul din oglindă*, *Insula Viscolului* și *Orbul din Muzeul Satului*. Ași dori să public un volum de eseuri și unul de versuri.Volume la care lucrez acum.Dacă așa publica ultimile două volume amintite ,ași ajunge la 28 de cărți care au văzut lumina tiparului.Dar opera mea cea mare o consider înființarea *Ligii Scriitorilor* din România pentru care muncesc zilnic , înființând filiale în toată România și în străinătate.Scopul acesteia este de a democratiza mișcarea literară și de creație din țara noastră,de a deveni o organizație profesională care apără,întradevăr,drepturile scriitorilor.De a înlătura monopolul unei singure organizații.De a nu fi exclusivistă și în folosul unui grup restrâns de scriitori care se învârt în jurul conduceri, cum se întâmplă la US.Se cunoaște că Societatea Scriitorilor Români a fost creată în 1909 ca un sindicat ce apăra drepturile scriitorilor,însă comuniștii prin US a transformat această organizație într-una exclusivistă și manipulată politic.Fapt ce se continuă și astăzi.Având o bursă în structurile Uniunii Europene la Bruxelles oferită de Doamna Ambasador Karen Fogg am constatat că în toate țările europene sunt mai multe organizații scriitoricești, cu drepturi egale.Numai în România a rămas US ,să nu zic Uniunea Sovietică, „partid” unic care dictează discreționar politica literară din țară.

Tinerilor le-ași recomanda să se ghideze după apoftema lui Titu Maiorescu:*Omul rău se pierde prin partea sa cea bună,omul bun-prin partea sa cea rea.*

La care mai adaug necesitatea studiului necontentit, să privească înainte, consecvent, la punctul fixat la care dorește să ajungă, fără să aplece urechea la cei care comentează de pe margine, fără să se abată din drum. Este un proverb românesc: *Ursul merge, câini latră*. Să se teame de insultele învăluite în elogi. Mai trebuie să cunoască faptul că știința ne-o dă contactul cu lucrurile, înțelepciunea ne-o dă detașarea față de acestea.

## LITERATURA ÎN FOLOSUL DEMOCRAȚIEI ȘI DEMOCRAȚIA ÎN SLUJBA CULTURII LA ROMÂNI, DAR ȘI ÎN FOLOSUL DICTATURII COMUNISTE

### I-FIRAVE IDEI DE DEMOCRAȚIE LA ÎNCEPUTURILE LITERATURII ROMÂNE.

În istoria Țărilor Române democrația prin cultură a apărut mult mai înainte decât democrația promovată de politic.

Însăși cuvântul grec *demoskratos* înseamnând: *demos* “popor” și *kratos* ”putere”, ne duce cu gândul la faptul că această formă de guvernare este menită să asigure egalitatea cetățenilor în fața legii, libertatea cuvântului, a presei, a întrunirilor, participarea la guvernare prin instituțiile democratice, ca parlamentul, votul universal, etc.

Aspirațiile poporului român spre democrație a existat aproape dintotdeauna. “*Psaltira în versuri*” (1673) a lui Dosoftei, tipărită în Polonia la Uniev, este printre primele lucrări literare în care sunt abordate unele elemente democratice, într-o perioadă când “*dreptatea umbla cu capul spart*” și dorința de libertate față de turci răbufnea în versurile: “*Ne-au suit păgânii în ceață/ Cu rău ce ne fac și ne cer leafă*”. Însăși faptul că Grigore Ureche aducând o serie de date în favoarea tezei sale despre originea comună a Valahilor și Moldavilor, inclusiv atitudinea ostilă față de cotropitorii turci în cronica sa “*Domnii țării Moldovei și viața lor*”, este o formă de luptă în implementarea unor firave elemente democratice în rândul populației din spațiul Danubiano-Carpato-Pontic. Același lucru se află și în “*Letopisețul Țării Moldovei*” a lui Miron Costin (1633-1691), în care prin faptul că arată cum a venit la domnie Alexandru Vodă Ilieș, cronicarul subliniază starea de mizerie a țărănimii ca o fierbere “*în greutăți și netocmele*” din care pricină ușor au putut fi răsculați împotriva stăpânirii.

În toată literatura începutului istoriografiei în limba română, inclusiv în “*Cronica Țării Românești*” a lui Radu Popescu și în “*cronica anonimă*” pe care N. Bălcescu a publicat-o sub titlul “*Istoria Țării Românești dela 1689 încoace, continuată de un anonim*” unde este zugrăvită epoca lui Brâncoveanu. Descoperim aspirațiile țărănimii spre o viață mai bună și sperând la firave elemente democratice și sociale.

În acea perioadă Isaac Newton publica “*Principiile matematice ale filozofiei naturale*” (1687), iar francezul Nicolas Malebranche căuta să înlătore de pe poziții idealist-teologice dualismul lui Descartes, scriind “*Despre căutarea adevărului*” (1674-1675).

### II. IDEI DEMOCRATICE PROMOVATE DE LITERATURA SECOLULUI XIX

În literatura română de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, prin reprezentanții Școali Ardelene, se ducea lupta împotriva instituțiilor pe care se sprijinea orânduirea feudală, împotriva obscurantismului și pentru luminarea poporului. Lucrările ce au făcut obiectul acestor idealuri au fost: *„Istoria lucrurilor și întâmplările Românilor”* de Samuel Micu, *„Hronica Românilor și a mai multor neamuri”* de Gheorghe Șincai și *„Istoria pentru începutul Românilor în Dachia”* a lui Petru Maior. Prin scrierile lor aceștia au militat pentru ideea unității Românilor. Atitudinea lor era văzută ca progresistă cu tendințe democratice, de neacceptat de ocârmuitori.

Însă, ideile democratice în Principatele Române în secolul XIX au venit prin filiera literaturii și artei promovate de boierii cu dragoste de cultură ca Iancu Văcărescu și Iordache Golescu, fratele lui Dinicu. Gheorghe Lazăr deschide în 1818, la Sf. Sava, prima școală superioară în limba română din Țara Românească. Publică în 1820 un abecedar *„Povățuitorul tinerimii”*, iar Constantin Dinicu Golescu scrie *„Însemnare a călătoriei mele făcută în anii 1824, 1825, 1826”*, în paginile căreia găsim imaginea vieții țăranimii exploatare, metodele cu care se storceau birurile dela țărani.

Un om cu idei înaintate a fost Ionică Tăutu, un boier moldovean, autor a unor pamflete politice. Ca și Dinicu Golescu, el a luptat cu arma scrisului pentru smulgerea poporului din întunericul inculturii și pentru dreptatea socială într-un context democratic.

În slujba ideilor progresiste, în preajma revoluției de la 1848, un rol important l-au avut publicațiile periodice. Ion Eliade Rădulescu, cu sprijinul lui Kisseleff, editează *„Curierul Românesc”*, primul ziar din Muntenia. În același an apare, din inițiativa lui Gh. Asachi, la Iași, *„Albina Românească”*, iar în 1836, Eliade adaugă gazetei sale un supliment literar: *„Curierul de ambe sexe”*, urmat fiind de Asachi, care editează și el *„Alăuta Românească”* (1837).

În Transilvania, Gheorghe Bariț scoate în 1838, la Brașov, *„Gazeta de Transilvania”*, căruia îi adaugă un supliment *„Foaie pentru minte, inimă și literatură”*. În același ritm cu transformările economico- sociale din principate, presa românească promovează idei democratice, pătruzând în mase.

În 1844, în urma înțelegerii cu Ion Ghica și cu N. Bălcescu, Mihai Kogălniceanu scoate o altă revistă- *„Propășirea”*. Numele revistei fiind socotit de cenzură prea revoluționar și democratic a făcut ca să apară doar cu subtitlul *„Foaie științifică și literară”*. După câteva luni de la apariție, revista a fost suprimată din ordinal lui Mihai Sturza.

O parte activă la mișcarea revoluționară de la 1848, o au gazetele *„Poporul Suveran”* și *„Pruncul Român”*, care apar în timpul revoluției, promovând idei revoluționar-democratice. În ultima publicație amintită din 8 iulie 1848 C. Aricescu publică *„Odă la eroina română, Ana Ipătescu”*. Trebuie să spunem despre *„Marșul Revoluționar”* al tânărului poet Ioan Catina. Ideile înflăcărate ale acestui marș urmăreau să dinamizeze mulțimea în luptă pentru democrație și libertate.

*„Finul Pezelei, cel isteț ca un proverb”* - cum îl caracterizează în poezia *„Epigonii”* poetul Eminescu- Anton Pann (1794-1854) nu a fost un simplu tipăritor de literatură populară. De remarcat în privința ideilor ce le propagă este *„Povestea vorbei”* care reflectă și critică moravurile vremii, inclusive instituțiile de stat.

Mișcarea literară din Țara Românească în secolul XIX, în care sunt evidențiate idei democratice, cunoaște un avânt deosebit prin creația lui Vasile Cârlova, Gr. Alexandrescu, M. Kogălniceanu, Ion Eliade Rădulescu, Ion Ghica, N. Bălcescu, D. Bolintineanu, Cezar Bolliac, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi, M. Eminescu, etc.

Era perioada când în Europa, mai ales în Franța, Honore de Balzac (1799-1855) prin romanele sale dezvoltă ideile unui romantism revoluționar pus în slujba viziunilor democratice ale vremii: *"Iluzii pierdute"*, *"Istoria măririi și decăderii lui Cesar Birotteau"*, în Germania Berthold Auerbach (1812-1882) publică povestiri de inspirație rurală și romane din care transpiră idei democratice, la fel în Ungaria Gergely Csiky (1842-1891) dramaturg care prin piesele *"Proletarii"* și *"Mizerie cu zorzoane"* evocă lumea maghiară care aspira spre o societate democratică.

### III-DEMOCRAȚIA PROMOVATĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX.

În secolul XX, până la cel de al doilea război mondial, majoritatea literaturii scrise și publicată de autori români promova ideile democratice ale vremii. România era integrată în sistemul de valori europene. Revistele literare, o parte din ele, susținute de Fundațiile Regale publicau o literatură ce promova ideile democratice, oglindind realitatea socială a țării. Era perioada când apăreau romanele lui Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Gib Mihăescu, Ionel Teodoreanu, alți romancieri și nuveliști, care prin operele lor, scrise în deplină libertate de exprimare, oglindeau realitățile sociale, inclusiv ideile democratice și contradicțiile diferitelor ideologii ce străbăteau Europa. Poeziile și pamfletele lui Tudor Arghezi erau o armă în folosul democrației, poemele lui Adrian Maniu, Demostene Botez, G. Topârceanu, Al. Philipide, Camil Baltazar, Aron Cotruș, Otilia Cazimir, Pillat, Fundoianu, Voronca, Stancu, Crainic, Voiculescu, Blaga, făceau poezia paternității și proză etnografică, alții autohtonizau simbolismul și se dedicau poeziei roadelor, ortodoxiștii împărtășeau doctrina miracolului, iar Lucian Blaga având propria doctrină, a misterului. Tzara, Urmuz, Ion Barbu, Vinea, Matei Caragiale abordaseră dadaismul, suprarealismul și ermetismul. După cum se observă era un evantai policrom de modalități de exprimare a multitudinilor de idei, mulțumind din toate punctele de vedere cititorii. Critica a lui Zarifopol, Ralea, Vianu, Pompiliu Costantinescu, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, promova ideile democratice și etice din operele comentate, diversitatea stilurilor și estetica acestora.

În această perioadă este promovată proza memorialistică, noul roman citadin, literatura feminină, poezia profesiunilor, poezii provinciale și noua generație cu filozofia neliniștii, aventurii și experiențelor (sunt promovate filozofiile miturilor ale lui Pârvan, Nae Ionescu, Blaga), și noua generație de romancieri gidieni, cum ar fi Mircea Eliade, Celarianu, Anton Holban, etc.

Însă, nu trebuie uitat că Ralea ducându-se la Institutul de Istorie Universală, unde era Iorga director, ca emisar din partea primu-ministrului Armand Călinescu, să-l anunțe că regale Carol al II a hotărât să-l asasineze pe Corneliu Zelea Codreanu, Nicolae Iorga a replicat: "Mai bine l-ar asasina pe Arghezi". Motivul era

epigrama pe care o scrisese poetul la adresa lui Nicolae Iorga:” *E înalt ca un proțap/, are barbă și nu-i țap A supt țara sub trei regi./ Și- are toți copiii blegi.* “

Revistele (*Contimporanul, Viața românească, Convorbiri literare, Unu, Semănătorul, etc.* ), cotidienele ce aveau pagini săptămânale de cultură și editurile publicau o gamă diversă de literatură, fapt ce putem spune că exista o adevărată orientare democratică în programul lor editorial. “*Contimporanul* “(1922-1932 ) lui Ion Vinea promova modernismul de avangardă, în această publicație găsim semnăturile lui Gherasim Luca, Tristan Tzara, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Brunea-Fox, “*Viața Românească* “ în care descoperim semnăturile lui Sadoveanu, Garabet Ibrăileanu, George Topârceanu, Ionel Teodoreanu și mulți alții.

Tot în această timp scriitorii cu gândire socialistă se încadrau în contextual democratic existent în țară. Ei ( Al.Sahia, Panait Istrati, Bogza, Brunea-Fox, Pană, etc ) promovau ideile unui socialism european democratic. Chiar Panait Istrati după vizita făcută la Moscova s-a lămurit de “socialismul “ promovat de sovietici, publicând în acest sens articole în care dezvăluia adevărata față a ideologiei bolșevice impusă de Stalin și acoliții lui.

În această perioadă francezul Jean-Paul Sartre(1905-1980 ), filozof, prozator, dramaturg și eseist, având idei de stânga, fondatorul existențialismului ațeu prin lucrarea “*L’etre et le neant* “ ( Ființa și neantul) publicată în 1943 dezvăluia teza libertății individului, a necesității obținerii, a libertății determinată de intenționalitatea continuă a conștiinței. A avut legături strânse cu URSS. Tot în această perioadă Louis Aragon, poet și prozator francez, soțul Elisei Triolet aderă în 1927 la comunism, publicând în 1949-1951 romanele de angajare politică “*Comuniștii* “și “*Săptămâna patimilor* “(1958 ).În 1946 publică “ *Omul comunist*“.Tot în Franța , Henri Barbusse ( 1873-1935), militant comunist, inițiatorul mișcării pentru pace, publică proză realistă în genul lui Zola. Principala lui lucrare este romanul ”*Focul* “. Acești trei scriitori francezi sunt suspectați că au colaborat cu serviciile secrete sovietice, cu temutul KGB.

Spre deosebire de acești scriitori francezi, (și ca ei mulți alții din diferite țări europene, care au colaborat cu serviciile secrete moscovite, în folosul unei ideologii criminale, numită comunism,) se pare că în România, scriitorii nu au aderat și nu au făcut “jocul “ Moscovei .Nici măcar Constantin Dobrogeanu-Gherea sau Al.Sahia, care au avut această tendință de a “ juca” cum cânta aparatul de propagandă sovietic, nu s-au înscris pe traiectoria moscovită. În țara noastră democrația se instalase definitiv, se modernizase economia, indicele de creștere al ei era în ascensiune și datorită Casei Regale. Iar scriitorii, crescuți în democrație și educați, scriau în spiritul acesteia. Cititorii provenind din rândul maselor nu gustau ideologia marxist-comunistă străină spiritului și ființei românului.

#### IV-LITERATURA ROMÂNĂ ÎN DEFAVOAREA DEMOCRAȚIEI, SLUJNICA UNUI REGIM CRIMINAL-COMUNISMUL. (REALISMUL – SOCIALIST).

Odată cu intrarea tancurilor rusești în țară în august 1944 și eliminarea persoanelor competente din aparatul de stat și din întreprinderile economice, înlocuirea lor cu membrii P.C.R. sau simpatizanți ( septembrie-octombrie 1944 ), formarea

guvernului condus de dr. Petru Groza ( 6 martie 1945 ), votarea la 3 august 1948 de către Marea Adunare Națională a legii prin care întreg învățământul este unificat și laicizat, și transformarea Societății Scriitorilor Români în Uniunea Scriitorilor, literatura română devine o unealtă în propaganda de partid. Aceasta promovând realismul socialist al unui regim totalitar impus de sovietici. Sunt excluși din noua organizație scriitoricească scriitorii a căror operă nu se încadra în ideologia marxist-leninistă, cum ar fi: Radu Gyr, N. Crevedia, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu și mulți alții. Sunt interzise operele lui Gib Mihăescu, Pillat, Arghezi, Nichifor Crainic, Octavian Goga, Mircea Vulcănescu, etc. Din 1944 până în 1950 Mihai Eminescu a fost interzis datorită poeziei “*Doina* “. Din literatura universală sunt interziși: Platon, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Edgar Poe, Gide. În total au fost interzise 8000 de cărți. În această perioadă sunt impuse opere ce promovau realismul –socialist din URSS, cum ar fi Maiakovski, Șolohov, Esenin, Konstantin Fedin, Leonid Leonov, Andrei Jidanov, Ilia Ehrenburg, Aleksandr Fadeev cu “*Tânăra gardă* “, N. Ostrovski cu “*Așa s-a călit oțelul* “, Maxim Gorki care publicase în “*Literaturnia Gazeta*” articolul “*Despre realismul socialist* “, etc. Se înființează în București Editura Cartea Rusă, o facultate unde se învăța numai limba rusă, iar în marile orașe se deschid Librăriile “*Cartea Rusă*.”

Dar ce era acest non-curent literar? El reprezenta o realitate distorsionată a realității, o adaptare a ei la cerințele și interesele partidului comunist care dorea să dețină monopolul adevărului și înțelegerii realității. Real era doar ce era conform cu viziunea partidului unic. Având ca principiu”tipul omului nou “ mereu învingător în luptă cu tarele trecutului.

La noi, mulți scriitori pactizează cu puterea comunistă și încep să publice cărți scrise în spiritul realismului-socialist, doctrină comunistă oficială proclamată în 1932 de Comitetul Central al Partidului Comunist al URSS, impusă tuturor țărilor care au fost ocupate de Armata Roșie. Debutul realismului socialist din România are loc în ianuarie 1948 când Sorin Toma, fiul poetului mediocru A. Toma, publică trei articole în *Scântea*, intitulate “*Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei* “ despre opera poetică a lui Tudor Arghezi, în care se dă semnalul ruperii totale față de valorile naționale ale trecutului. Într-un articol publicat în “*Viața Românească* “, nr.3, din 1951, Mihai Beniuc, în calitate de președinte al Uniunii Scriitorilor, oferă definiția poetului realismului-socialist. Imediat criticii literari ca: Leonte Răutu, Ovid S. Crohmălniceanu, Mihai Gafița, Mihai Novicov, Traian Șelmaru, Ion Vitner publică articole în spiritul cerut de noua ideologie cultural-politică.

Primul care a dat semnalul introducerii realismului-socialist la noi a fost Mihai Sadoveanu (cel care fiind președintele Marelui Adunări Naționale nu a vrut să grațieze condamnarea la moarte a unui țăran care nu a dorit să se înscrie în CAP ), cu prozele: “*Fantezii răsăritene* “ ( 1946 ), “*Păuna Mică* “ ( 1948 ) și “*Mitrea Cocor* “ ( 1950 ). A urmat Zaharia Stancu cu “*Desculț* “, Alexandru Jar cu “*Sfârșitul jalbelor* “ ( 1950 ), Petru Dumitriu cu “*Drum fără pulbere* “ și “*Pasărea furtunii* “, Eusebiu Camilar cu romanul “*Negura* “ ( 1949 ), Eugen Barbu cu “*Groapa* “ și “*Șoseaua Nordului* “, Aurel Baranga, Mihai Davidoglu, Lucia Demetrius, Alexandru Mirodan, etc.

Mai târziu, după 1960, au apărut romane care au mai “ îndulcit “ realismul-socialist, dar slujind și în acest fel regimul de dictatură comunistă, prin faptul că se arăta lumii “ deschiderea “ literaturii noastre spre noi orizonturi. Era un fel de “ dizidentă “ cu aprobarea cenzurii și ai securității. Vezi: Țoiu, Buzura, D.R. Popescu, Breban, etc. Se

continua publicarea de cărți a celor care făceau parte din sistem( redactori la edituri, reviste, ziare, radio, televiziune, instituții cultural-artistice, activiști culturali și politrucci. ) și care erau verificați. De fapt toți scriitorii din sistemul amintit nu erau altceva decât activiști politici în slujba propagandei PCR, iar o parte din ei vizitau occidentul cu sarcini precise de culegere de informații din rândul diasporei românești, după care veneau în țară și raportau securității. Astfel se explică de ce scriitori ca Ion Acsan, Ion Cocora, Al.Căpraru, A.Buzura, Eugen Barbu, D.R.Popescu, Nicolae Dragoș, V.Tudor, Marin Sorescu, Dumitru Popescu, Adrian Păunescu, E.Jebeleanu, A. Jebeleanu, Marin Preda și mulți alții, erau mereu prin occident.

În spiritual realismul-socialist au apărut:”*Calea Griviței* “(poem ) de Cicerone Teodorescu, “ *Grivița Roșie*“ de Marcel Breslașu, ambele în 1950, “ *Steaguri*“ de M.Beniuc,”*Minerii din Maramureș* “ de Dan Deșliu, apărute în 1951, “*În satul lui Sahia* “ de Eugen Jebeleanu, “*La cea mai înaltă tensiune* “ de Nagy Istvan, “*Oțel și pâine* “ de Ion Călugăru, “*Dulăii* “ de Zaharia Stancu,”*Desfășurarea* “ de Marin Preda, cărți apărute în 1952,”*Un om între oameni* “(1953, 1955, 1957 ), de Camil Petrescu,”*Cântecele pădurii tinere* “ de Eugen Jebeleanu, “*Un cântec din ulița noastră* “ de Cicerone Teodorescu,”*Laude* “ de Miron Radu Paraschivescu, toate apărute în 1953.În anul 1954 apar cărțile: Mihai Beniuc”*Mărul de lângă drum* “ și ”*Partidul m-a-nvățat* “, Cicerone Teodorescu”*Făurari de frumusețe* “, Mișu Dragomir ”*Războiul* “, în 1955; Marin Preda “*Moromeții* “, T.Arghezi”*1907* “, Titus Popovici” *Străinul*“, Maria Banuș”*Ție-ți vorbesc, America* “, Veronica Porumbacu ”*Generația mea* “, în 1956 ; Tudor Arghezi”*Cântare omului* “, N.Labiș ”*Primele iubiri* “, în 1957; Eugen Barbu”*Groapa* “, A.E.Baconski ”*Dincolo de iarnă* “, Gheorghe Tomozei ”*Pasărea albastră* “, Ion Marin Sadoveanu” *Ion Sîntu* “, Ion Vitner”*Firul Ariadnei* “, în 1958:Miron Radu Paraschivescu “*Laude și alte poeme* “, Marin Preda”*Îndrăzneala* “ și D.R.Popescu “*Fuga* “ iar în 1959 îi apare primul roman”*Zilele săptămânii* “; în1960 sunt publicate cărțile noii generații de poeți și prozatori: Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Nicolae Velea, Ștefan Bănuțescu, Ion Gheorghe, Ion Horea, iar Fănuș Neagu publică “*Somnul de la amiază* “.În 1963 apar cărțile:”*Laudă lucrurilor* “ de G.Călinescu, “*Capul Bunei Speranțe* “ de Augustin Buzura,( romanele acestuia sunt necitibile în ziua de azi), “*Fântâna soarelui* “ de Eugen Frunză, în 1972 “*Coborând spre nord-vest* “ de Vasile Sălăjan, în 1974”*Clodi Primus* “ de C.Zărnescu, etc. Această nouă generație sub motivul ideilor absențe nu spunea nimic.Era ruptă de realitățile existente, într-o perioadă când poporul roman era înfometat.

În perioada aceasta, de după 1960, Nicolae Manolescu publică articole vădit propagandistic în favoarea realismului-socialist, cum ar fi :”*Tineri muncitori în creația literară contemporană* “ și o serie de altele în “Gazeta Literară “și “Contemporanul “ unde a publicat articolul”*Realism-realism socialist* “.La fel ca Manolescu, Alex Ștefănescu de când a început să publice ,din 1970, cronici literare în “Luceafărul “,condus pe atunci de Ștefan Bănuțescu, a făcut apologia realismului-socialist și criticând fără milă lucrările care nu se încadrau în acest așa zis curent literar impus de PCR.

În a doua parte a secolului XX când în, aproape, jumătate din țările europene era impusă ideologia marxist-leninistă, în celelate țări democratice, literatura, în general cultura și arta, cunoștea o înflorire democratică. Astfel în perioada de care facem vorbire prozatorul și dramaturgul francez Marcel Ayme își publică lucrările de dramaturgie și

proză în care cultivă umorul succulent, cum ar fi:”*Clerambard*“(1950),”*Capul celorlalți*“(1952), Paul Eluard, poet francez, scrie și publică”*Poezie neîtreruptă*“(1953), folosind un limbaj poetic simplu și familiar, vizând un raport de reciprocitate între obiect și cuvânt. Englezul William Empson în 1951 și în 1961”*Structura cuvintelor complexe*“ și volumul de poezii”*Dumnezeul lui Milton*“, poetul, prozatorul și dramaturgul german (RFG) Hermann Kasack publică”*Orașul de dincolo de fluviu*“(1947),”*Năvodul cel mare*“(1952), poetul spaniol Moreno Villa publică în 1944”*Viață dezvăluită*“(Memorii).

De observat că în timp ce în țările democratice autorii își publicau din timpul vieții memoriile sau jurnalele, la noi nici-un scriitor nu a îndrăznit să le publice din timpul vieții, de teamă că vor intra în malaxorul securității.

Toate revistele din București și din țară, *România Literară, Săptămâna, Flacăra, Convorbiri Literare, Cronica, Scrisul bănățean. Tribuna, Orizont, etc.* aflându-se sub controlul aparatului propagandistic al Partidului Comunist, făceau apologia, nu numai prin editoriale, dar și prin literatura publicată, a regimului de dictatură. Sunt modificate poeziile și proza, de către redactori,( trimise pe adresa redacției de corespondenți), în spiritul realismului –socialist, iar când au fost la conducerea partidului și țării familia Ceaușescu, erau modificate, datate și dedicate acestei familii. Modificările se făceau fără aprobarea autorilor. Iată cum redactorii și scriitorii din redacții contribuiau și prin această metodă la implementarea unei ideologii străine poporului nostru. Cărțile majorității scriitorilor care au fost publicate în timpul dictaturii comuniste nu au fost bune nici pentru prezentul de atunci, ne mai vorbind de viitor.Mă gândesc câte păduri s-au tăiat pentru a se fabrica hârtia pe care să se tipărească aberațiile acestor scârța-scârța pe ...

N.Manolescu și Alex Ștefănescu în loc să cuprindă în”*Istoriile*” lor acești mastodonți cu picioare vopsite cu cerneală roșie, mai bine cuprindeau scriitorii din diaspora românească ce au scris în spirit democratic fără constrângerea ideologică a comuniștilor, cum ar fi: Vintilă Horia, Paul Goma, Dumitru Radu Popa, Herta Muler, Andrei Codrescu, George Astaloș, Virgil Duda, Ioan Ioanid, Oana Orlea, Jeni Acterian, Lena Constante, Ștefan Baciu și mulți alții.Totuși îi înțeleg pe cei doi istorici și critici literari, gândindu-mă la proverbul românesc”te asociezi cu cine te asemui“, recte Păunescu și alți aplaudaci comuniști, chiar dacă și-au pus masca democratului.Promovând în astfel de”*Istории*“ autori care au scris în spiritual realismului -socialist riscăm să educăm tinerele generații tot în spiritual acestei doctrine comuniste-criminale.

Datorită acestui fapt, că toate instrumentele de propagandă, radio, presă scrisă, edituri și TV se aflau în mâna acestor scriitori-activiști de partid, astăzi constatăm că societatea românească, oamenii care o compun au un comportament și o mentalitate deformată față de valorile democratice. Aceasta este principala vină că România, în cei 20 de ani de la revoluția din 1989, nu progresa în implementarea democrației în drumul ei de integrare europeană.

În acest sens ACUZ pe toți scriitorii care au lucrat în redacțiile ziarelor, revistelor și editurile comuniste de genocid moral și cultural la adresa poporului roman.

Din 1989 se întrevide noul current globmodernul( denumire dată de noi) ce înglobează operele de artă, proza, poezia, eseul, compozițiile muzicale, care fac o întoarcere spre valorile trecutului promovate printr-un stil pe jumătate întors spre clasicism.

## Marele noroc al Literaturii Române, Eminescu.

Motto: "Crist a învins cu litera de aur a adevărului și a iubirei, Ștefan cu spada cea de flăcări a dreptului. Unul a fost libertatea, celălalt apărătorul evangheliei ei."

Mihai Eminescu

Când se cercetează cu acribie opera unui poet ca Eminescu se caută înțelesuri, sensuri, forme, ambianțe, se încearcă de fapt parafe alături de cel ce semnase simplu dar dramatic la viața sa, creatorul. În situația noastră actuală când poetul este analizat cu admirație, ori cu îndoială, ajungându-se până la denigrare, mă duce cu gândul la ce spunea autorul "Sărmanului Dionis": "Ce-au fost românii pe când eu n-am fost, ce vor fi ei când eu n-oi mai fi? "

Aprecieră, respectul, adorația, admirația sau contrarele lor caută cu ustensile pe măsura celui ce începe arheologia poetică eminesciană. Superlativul ar fi atins în condițiile, și numai atunci, când cel ce studiază și analizează vestigiile scoase la suprafață are mai mult decât ochiul atent, este de bună credință, decât știința unei astfel de arheologii, când însuși cercetătorul re-crează. Căci aceasta ni se pare a fi specificul: se reconstituie un suflet de poet ce nu poate fi despărțit de viața sa și mediul social-politic în care și-a desfășurat activitatea, inclusiv nivelul la care a ajuns dezvoltarea limbii române. Se re-crează un Eminescu recunoscut, trebuie, în aceste condiții să ni-l amintim prin ce a lăsat în urma sa, inclusiv și prin mărturiile contemporanilor săi.

În lumea încărcată de simboluri ale antichității helene, Luceafărul simboliza călăuză călătorilor spre lăcașurile zeilor. În căutarea Luceafărului poetul își străbate în felul său viața. Ceea ce ne dezvăluie nouă este prin forța sa de a stăpâni Pegasul la modul sublim, de a ști să-l facă să poposească, pentru contemplația a ceea ce zărește, sau dimpotrivă, de a-l îndemna să galopeze năpraznic într-u vârtej de lumi interioare ale eului. Astfel își realizează Eminescu partea sa de magie. Cătălina visa la Luceafărul "Lângă fereastră, unde-n colț / Luceafărul așteaptă ". Acest poem eminescian este inspirat de un basm publicat de folcloristul R. Kunish, al cărui fond de idei se bazează pe antagonismul dintre superioritatea creatorului de geniu și lumea mărginită. Coborârea la realitatea pământeană se face sincopat, de la înălțimea Geniului la iubirea pământeană dintre Cătălin și Cătălina. Și dacă, magic, Eminescu creează o magie tainică și locuri pe măsură, ele au trăsăturile realului care îl înconjoară și pe care îl străbate. Nu se întâmplă să avem feerice nopți. Ele există în realitate, Eminescu le transferă doar din epoca sa în Artă: "Noaptea potolit și vânat arde focul în cămin; / Dintr-un colț pe-o sofă roșă eu în fața lui privesc, / Pân-ce mintea îmi adoarme, pân-ce genele-mi clipească? / Lumânarea-i stinsă-n casă... somnu-i cald, molatic, lin." (Noaptea). Eminescu ajunge mai aproape de sine, atunci când se evocă precum: "Dar nu vine... Singuratic / În zadar suspin și sufătr /

Lângă lacul cel albastru/ Încărcat cu flori de nufăr. “(Lacul ).Poezia eminesciană este, înainte de toate, un climat al Spiritului și apoi un climat al Cuvântului, al Inteligenței și Visării, *prin* Cuvânt.

Începând cu ridicarea bustului Eminescu din Botoșani, în anul 1890, a bustului poetului din Dumbrăveni, jud.Botoșani, în 1902, a apariției cărții”Omagiu lui Mihail Eminescu “,la Galați, cu prilejul a 20 de ani de la moartea sa, cu o prefață de A.D.Xenopol, urmată de manifestări culturale dedicate Poetului, de-alungul timpului au fost ridicate statui Poetului Național în aproape toate orașele mari din țară. Și de atunci în fiecare an la 15 ianuarie și 15 iunie comunitățile localităților noastre îl comemorează, depunând flori la statuile lui, organizându-se simpozioane pe teme din opera sa. Oare aceste pelerinaje de două ori pe an la statuile lui nu sunt o formă de pioșenie față de o personalitate ce merită să o numim Sfântul Literaturii Române !? Eminescu în acest răstimp a devenit în memoria noastră culturală un *brand*.Atât prin geniala sa operă dar și prin destinul său martiric, cum ar spune Adrian Dinu Rachieru.Iar dacă, în zilele noastre Poetul a devenit, pentru unii, o problemă, afirm și eu precum D.Vatamaniuc, “E foarte bine că avem o problemă Eminescu “.”Acesta să fie motivul că Eminescu a devenit Poet Național pe bază emoțională ? Mă gândesc că la un românism cu o recunoscută bășcălie a desconsiderării de sine, Eminescu poate să capete , cum spunea Eugen Ionescu, în 1932, un “rol de figurant în cultură. “ Sunt destule încercări de deconstrucție a mitului eminescian, însă nu a fost găsit un înlocuitor.A încercat N.Manolescu să-l impună pe Mircea Cărtărescu dar, vorba lui N.Georgescu, tot demersul a rămas “o formă fără fond.”

Vor mai fi multe încercări de demolare a statuii lui Eminescu, însă opera lui este și va rămâne un spațiu al ritmului.Este o respirație creatoare prin limba română. Iar literatura noastră expiră și inspiră prin acest mare poet.Și, când vorbim de geniul lui Eminescu și opera lui ca aspirație către Absolut, vorbim de fapt despre efortul, pe durata existenței umane, de a integra cât mai perfect cu puțință ritmul lor esențial într-un ritm universal sau, de a se ridica, prin particular, la puterea de adevăr a generalului.Literatura Română a avut mare noroc cu acest poet născut la Ipotești.Ritmul celui ce creează rămâne în opera sa.Un ritm devenit culoare, contur, sunet.”Numai când ritmul devine singurul și unicul mod de a exprima gândul, numai atunci există poezie. Orice operă de artă nu este decât un singur și același ritm, “ spunea Holderlin în convorbirile sale cu Sincler.Iar valoarea filosofică a operei eminesciene constă în efortul său de a investi umanul cu eternal, pieritorul cu nepieritorul, relativul cu absolutul. Și astfel, oricât ar părea, Eminescu nu poate să fie abstras din timpul său și din spațiul său. Judecata operelor sale trebuie făcută în acest context.Valoarea operei eminesciene nu constă atât în ce și cât a putut să cuprindă în sine din absolute, ci în *tensiunea* spirituală cu care s-a dorit acest lucru, în ceea ce numim zbaterea poetului , arderea sa lăuntrică. Pentru că tensiunea spirituală naște întrebări, iar acestea vis-à-vis de existență sunt hrana necesară cunoașterii.Opera eminesciană este o împlinire pentru el și pentru Literatura Română și este cu atât mai mare, cu cât constituie o împlinire ulterioară.

În opera lui Mihai Eminescu, prezentul este implicat.Ea depinde de gradul în care prezentul și viitorul este implicat, ca opera eminesciană să aparțină ea însăși viitorului.Eminescu nu a fost un singuratec, dar el este un singular în literatura

noastră. Originalitatea operei eminesciene constă într-o știință a mijloacelor artistice și o conștiință creatoare. De aici provine tot zbuciumul său, toată lupta sa pentru lărgirea marginilor cunoașterii, toată acea răsucire centralizată a eului său, lansând în Univers frânturi de creație și existență. Este zbuciumul profund pe care îl destăinuia Eminescu.” În orice om o lume își face încercarea/ Bătrânul demiurgos se oprește-n van :/ În orice minte lumea își pune întrebarea/ Din nou: de unde vine și unde merge floarea/ Dorințelor obscure sădite în noian “(“Împărat și Proletar. “Existența eminesciană este o existență întru Poezie. Dar să nu uităm că Poetul a fost și un jurnalist de excepție. A abordat ,în articolele publicate, mai ales în *Timpul*, mai toate temele ce frământa societatea românească în timpul său. A publicat articole: filosofice, economice, sociale, politice, etc. Marele poet a publicat zeci de articole în apărarea Bisericii Ortodoxe Române. Î.P.S. spunea în acest sens :”Marele nostrum poet a fost un creștin authentic, ceea ce rezultă din viața, ca și din opera sa. Poeziile, proza și publicistica sa sunt o mărturie în acest sens. Se poate însă vorbi și despre relația lui Eminescu cu teologia? Când zic teologie mă refer la *știința* teologiei, adică la un interes pe care l-ar fi arătat Eminescu cercetărilor teologice. La acest capitol opera lui literară nu ne poate ajuta, în schimb ne îmbie mărturii aproape neașteptate manuscrisele constând din mii de pagini, unele investigate, altele cercetate și comentate, altele încă necunoscute. “(EMINESCU-Ortodoxia, Ed.EIKON, 2003).

În 1871, în august, a fost organizată Marea Sărbătoare de la Putna, la care a participat și Eminescu împreună cu Slavici și unde Xenopol a ținut o importantă cuvântare. Această serbare era prilejuită cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la zidirea Mănăstirii de către Ștefan . Serbarea trebuia să se țină în 1870 dar din cauza războiului franco-german a fost amânată cu un an. Scrisoarea către D.Brătianu din 3/15 august 1871 este un document însemnat pentru cunoașterea stadiului la care ajunsese Eminescu în dezvoltarea sa sufletească și intelectuală. În perioada organizării serbării de la Putna Ion Slavici îi spunea că mulți se vor pune de-a curmezișul acțiunii. Însă Eminescu îi răspundea:”Dăi fără milă în ei! “Cu această ocazie poetul a publicat un articol în *Timpul* în care spunea, printre altele, că Ștefan apărătorul Moldovei și al creștinătății este un sfânt al Bisericii noastre strămoșești. Prin noiembrie în același an un ziarist anonim scrie în publicația liberală *Democratul*, atacându-l pe Poet , spunând că “Domnul Eminescu ne-a obijnuit cu nebuniile sale publicate în *Timpul* . Cu ocaziunea sărbătorilor de la monastirea Putna acest domn a îndrăznit să-l numească sfânt pe Ștefan cel ce la mânia a tăiat capete.” După atâția ani, care dintre cei doi, Eminescu și ziaristul de la *Democratul*, și-a exprimat nebunia ? După cum se vede Mihai Eminescu , în această situație, a avut dreptate. Ștefan cel Mare și Sfânt a fost canonizat de către Biserica Ortodoxă Română. Sunt sigur că propunerea noastră ca Eminescu să fie canonizat, peste ani, v-a fi acceptată de Biserica Ortodoxă.

Prin opera și viața sa Eminescu a avut, totuși, o”...răsplată jertfei sale: cunoașterea. Acum el va afla ca îngerul – simbol al desăvârșirii, al purității- nu este în iubită, ci tot în el; că el nu avea nevoie să se înalțe prin ea, ci ea, ființă de lut, ar fi trebuit să năzuiască spre culmile spiritului pe care-l stăpâna el”.( Zoe Dumitrescu-Buşulenga). Sistemul gândirii poetice disimulează realitatea, câtă vreme gândirea poetizantă numește o realitate.

Opera lui Eminescu este o chemare lansată, o invitație disimulată, o invitație disimulată, spre Întrebare, spre neliniște. Răspunsurile sunt un acum, cu sensul spre ceea ce va fi. Implicarea viitorului dă impresia pentru poet de a fi deja un stăpân virtual al unui timp viitor. Sensul spre Eternitate se împlinește astfel. Opera poetică și publicistica eminesciană trezește latențe spirituale. Ea se identifică uneori cu speranța, căci speranța este și ea o tensiune spirituală spre viitor. Opera lui Eminescu este o reșezare de lumi. El este un ritm aparte în poezia modernă. El este propria sa poezie. Căci el este, veșnic, Poetul.

### “Masca” lui Schopenhauer-*paradisul pierdut al neființei*

Întreaga filosofie a lui Schopenhauer se învârtă în jurul unui paradox pe care îl ia drept teză: *”nostalgia nemărginiă către paradisul pierdut al ființei”* (Arthur Schopenhauer, *Sammtliche Werke in sechs Banden.* ). Filosoful se închipuie un neobosit călător în spațiul virtual al moralității purtând masca pesimistului fără leac și, precum Hamlet cu craniul lui Yorick în palmă, gândește amurgit asupra inutilității vieții și infinitului morții. Însă în cugetările lui Schopenhauer descoperim o flagrantă nepotrivire contradictorie: înclinarea sa de a sfredeli genunile înspăimântătoare ale durerilor vine, asemeni unei măști puse pe fața unui om, în contrazicere cu sfaturile lui echilibrate și filistine, adică fățarnice, vesel împrăștiate în întreaga-i operă, ca semenii să nu-și răscolească situația chinuitoare și dureroasă a norocului, căci asemenea gândurilor alimentează durerea și îi prefac în proprii lor călăi, *„heautontimorumenos”* (ibidem, Band IV, p.484). Însă, cercetând mai adânc ne dăm seama că nu este singura “mască” a filosofului, el folosește multe astfel de accesorii în gândirea lui. Între acestea, dezarmonia dintre traiul său îmbelșugat, excentric, și propovăduirea, să-i zicem ipocrită, a ascezei, nu este o “mască” rar întâlnită, a folosit și moralizatorii: Seneca, Marx și Engels. Această *mască* interpusă între biografie și operă, exterioară, a deformat *profilul* esențial al operei filosofice, care mai așteaptă să fie aduse din tainele textului original în conul de lumină. Schopenhauer prin această *mască* a dorit să convingă că meditația sa, fals pesimistă, vibrează de un patos al sincerității provenit din nefericirea sa, dar tot filosoful a dorit să convingă că în existența tuturor oamenilor se desfășoară o comedie ipocrită, încifrată în *”hieroglifa bucuriei”*, un fel de bal mascat jucat pe scena lumii ce se încheie la teribilul sfârșit prin scoaterea măști. Sub această zodie burlescă de carnaval filosoful se simte în apele lui. Pentru el toți oamenii spun neadevăruri și disimulează. Dar se pune fireasca întrebare: dacă toți semenii lui poartă *„masca arlechinului,”* atunci, prin logică, oare numai el *alesul*, face excepție de la regulă, să fie marele mag al supremului adevăr care predică zadarnic în pustiul minciunii? Acest paradox îl prinde în cursa sa. De fapt cu el trebuie să înceapă diferențierea *ceea ce este cineva* și *ceea ce reprezintă cineva*, (disjuncție operată de filosof în *Aforisme asupra înțelepciunii în viață*, ca aplicare în câmpul moralei a tezei sale fundamentale *lumea este reprezentarea mea*.) În această situație, de la mai bine de un veac de la dispariția sa, filosoful ne apare ca un gânditor în fața oglinzii, obsedat să se reprezinte într-un fel în ochii posterității- adică să-și picteze un autoportret cu o *mască* schimonosită de o durere eternă. O mulțime de comentatori-apologeti din veacul al XIX-lea l-au decretat pe Schopenhauer *”fondatorul pesimismului*

modern”(James Sully, *Pessimism. A History and A Criticism*, second edition, 1891, p.74), găsiind în ecuația lui neobișnuită ”a trăi înseamnă a voi iar a voi înseamnă a suferi” psihologia pesimismului , spunând că este “*pesimistul cel mai sincer și cel mai hotărât pe care lumea l-a văzut după Timon din Atena*”, fapt ce l-a influențat și pe M.Eminescu. Descoperind o descendență spirituală din Mefisto.(Friedrich Paulsen, *Schopenhauer, Hamlet, Mephistopheles. Drei zur Naturgeschichte des Pessimismus*. Dritte Auflage, Stuttgart und Berlin, 1911). Sub această mască și în ciuda ei, filosoful a meditat în voie, cu o exuberanță descătușată, despre fericire, despre veselie, despre optimism și bucuria de a trăi, despre hedonism. Despre acesta a scris mai mult punându-i o etichetă eudemonistă. În acest context, contradicțiile din opera lui Schopenhauer ascunde și o întorsătură de gând, cheia sufletului său. Opera lui ascunde un travestit romantic, aplecată cu o exagerare orientală asupra răului, și se ascunde într-un sofism al fericirii. Dincolo de jocul teatral al maledicțiunii, transpare optimismul blând al filosofului care, gândește mereu pentru a căuta fericirii un cosmos luminos, și surâde când masca cea tristă îi cade...

### Metafora ca ritm al gândirii poetice

Poezia este „timpul” izvorât din spațiul unui impuls ritmic de existență. În acelaș 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 intuit 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 conștienței și inconștienței. 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 conștienței 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 disjuncție 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 aceluși 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 răsfântă în destinul creatorului . Actul creșterii 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 poeților 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 .

## 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 relevă 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 pasaje introspective și argumentative care, din păcate, îmbâcsesc 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 cărei 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 propice 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.

## 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 ultimile 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 poiesis-ului, 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 la îndepărtării de un țel, neliniștea de mijloace, previziunea întârzierilor și-a deznădejdilor*, 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 văzdu, 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 Homerice. Ea este pretextul care în sine justifică îmbogățirea: *Du-te-n cetățile Egiptului/ca să primești de lanțelești 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 edenice pentru poet sunt *vechile rădăcini* care conviețuiesc cu tendința spre înălțimi, spre lumină, spre bănuite zone de combustie purificatoare sau de reviviscentă miraculoasă, această simbioză crează mitul mării ce se suprapune peste *eden*: *Adă-mi tu planeta care te conduce/acolo unde blonde transparențe răsar/și ziua –ntreagă să răsfângă, în oglinzile- albastre/adă-mi floarea-soarelui înnebunită*

de lumină. Planeta visată este edenul iar, pe când *înebunită 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 m ă-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 vâlul 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 fantasia*). 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* (în 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 acelaș peisaj care, în realitate poetul și-l creiază, 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 freământul freământul 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 apropape a trecut. (Asfințit-a lună).* Clipele așteptării, sunt momente ale timpului edenic: *Mi te-nchipui simplu: într-un balcon/întoarsă spre o dalbă roză sau pe un vapor/îmvăpăiată 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//ii zărim prin mulțime sclipirea/și trebuie să-l căutăm ne-ncetat.* Starea aceasta de euforie este **momentul edenic** al poeziei lui Lundkvistă: *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 Miltos 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 răsufierea 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 Vvoiadzoglu 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 pierdut: Cât pot ei oare munții să măsoare? (In 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*, regăsesc un mod de reaffirmare 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”propogandei 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.

## 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 ” inertția spirituală”, față de stereotipia lozincară intrată în vocabularul

oamenilor fără o judecată prealabilă, față de precaritatea vieții 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 uber den Humanismus in Wegmarken, Frankfurt am Main, 1967, p.160*), în pofida elanului umanist care îl inspiră aprioric. Nostalgia după esența anistorică a omului provine 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*, Erste Halfte, Dritte Auflage, Max Niemeyer Verlag, 1931, p.186. Prin angoasa, de care vorbea, ce se străduiește să străpungă carcasa mulțumirii de sine, 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.

Rentoarcerea 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 surpinzătoarei *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 *lumiș* în semi-zeitatea Ființei întreține acele irizări care îi înstelează nostalgia după esența anistorică a omului.



### **Particularitățile manierei artistice ale marilor opere**

Măsura deplină a geniului a fost dată de marii creatori de valori culturale ale omenirii fie într-o singură operă de sinteză, fie în câteva, dar proeminente, în jurul cărora gravitează creștii ale lor, poate mai mari sau mai mici.

Aceste capodopere se constituie în apoteoza crezului lor estetic, fiind esența eului lor creator, oglinda resurselor lor spirituale ce cuprind viziunea

fundamentală, imaginile directoare și ideile pentru întreaga creație, în ansamblul ei.

Sunt multe exemple în literatură universală, în sensul afirmațiilor de mai sus, amintim doar câteva, ca: Goethe cu Faust, Shakespeare cu Hamlet, Dante cu Divina Comedie, Beethoven cu Sinfonia a IX-a, Pușkin cu Evgheni Oneghin, Eminescu cu Luceafărul, Rafael cu Madona Sixtină, Lev Tolstoi cu Război și pace, Byron cu Child Harold și exemplele pot continua.

Subliniem faptul că aceste culmi artistice nu anihilează sau nu estompează semnificația celorlalte opere, aparținând aceluiași creator.

Realitatea, consemnată de istoria literaturii universale, ne arată că de multe ori, opera de proporții mai mici, dar cu o mare forță de

concentrare și exprimare, atârnă greu în cântarul valori, germinând ideile mari, obiceiurile și principiile estetice de bază ale artistului ajuns la maturitate.

Un exemplu elocvent este cea privind Sinfonia a IX-a care n-ar fi existat, probabil, fără celelalte producții beethoveniene, în gradație ascendentă, după cum ar fi absurd să reducem personalitatea creatoare a lui Dante la geniala sa Divina Comedie, sau la Eminescu la genialul său Luceafăr, din care izvorăsc în raze concentrice atâtea fațete noi, de aceeași strălucitoare forță a geniului, răsfrânte în cuprinsul întregii lui opera poetice.

Când facem referire la scriitorul rus Feodor Mihailovici Dostoievski, ne ducem cu gândul mai întâi la marile sale romane: Crimă și pedeapsă, Idiotul, Frații Karamazov.

Și totuși, atât la scriitorii amintiți mai sus, dar și la Dostoievski, moștenirea lor literară îmbrățișează aspecte mult mai bogate și mai variate, iar în jurul acestor opere cardinale vin să se așeze, într-o construcție piramidală- armonioasă chiar în elementele ei discordante și contradictorii- celelalte romane, simfonii, nuvele, picturi, schițe sau însemnări memorialistice- fiecare raportându-se la un anumit moment semnificativ din complexul procesului de creație. Chiar dacă în unele din aceste opere exprimă violențe grave, precum bellum omnium contra omnes. Mai mult decât atât, aceste opere de dimensiuni variate cuprind în germene concepția artistică a acestora, ce stă la baza operelor consacrate prin circulația lor universală, purtând amprenta specifică dominantă a întregii creații

Această amprentă specifică, cu toată diversitatea evantaiului de sentimente, idei, personaje, conflicte, culori, nuanțe, armonizări, este tragicul, mai precis perceperea tragică a vieții, îmbrăcând adesea forma fantastică sau romantico-sentimentală specifică manierei lor artistice.

Concluzionând, marile opere, au la bază lucrările de mai mică importanță, dacă n-ar fi fost ele nu s-ar fi născut capodoperele.

Vorbind metaforic, vârful piramidei se sprijină pe aria bazei. Cu cât aria este mai mare cu atât vârful este mai înalt și rezistent.

Această comparație, ne poate spune multe. Cu cât artistul-creator este dotat de la natură cu geniu și talent și având în spate un exercițiu îndelungat relectat în opere mai mărunte, cu atât opera capitală este mai aproape, sau chiar genială, de capodoperă.

## Hypnos și Morfeu în luptă cu Pascal

Trăind în veacul al șaptesprezecelea (1623-1662) Blaise Pascal a fost perceput ca adversar al raționalismului lui Descartes, ca exaltat și obsedat să strecoare un cal troian în " Cetatea rațiunii ", ca herald al unei neiertătoare cruciade pentru umilirea judecății lucide și raționale. Imaginea lui Pascal se reducea la " fotografia " falsă de "apostol al rațiunii", așa cum susține Unamuno, "pionier de intuiție "( Bergson), "campion al credinței ", cum spun neotomiști, explorator al " rațiunii inimii "( existențialism), " vestitor al eșecului "( personalism) și " aventurier în luptă cu Hypnos și Morfeu, zeii adormirii simțurilor ", (n.n. ).

Mulți din comentatori îi atribuia lui Pascal gestul funest al lui Macbeth de a ucide somnul. Pe motiv că acesta deplângea ursita jalnică a omului de ași petrece jumătate din viață dormind, fără a fi convins dacă cealaltă jumătate nu este un somn, cum susține Leon Brunschvicg în "Blaise Pascal, oeuvres, tome I-XIV, Paris 1904-1914 ", și mai ales existențialistii, care concluzionează că fapta cea mai de seamă a lui Pascal este lupta cu Hypnos și Morfeu, zeii somnului și viselor.

Retrăgându-se , în 1654, la mănăstirea jansenistă Port-Royal, renunță la cercetările științifice de fizică și matematică și se preocupă cu precădere de problemele moralei și ale filozofiei. Gândirea sa oscilează între raționalism și scepticism, între știință și religie, încercând să le îndeplinească armonizându-le. În acest context Pascal dă în vileag neputința rațiunii omului de a călăuzii existența abulică, lunatică a omului, toropită de letargia somnului, acest prolog al morții. Însă adevărul este că Pascal alături de Descartes au luptat pe aceeași barcadă a rațiunii, fiecare cu ideile lui. Cei doi au " asediat " pe Hypnos și Morfeu și această poziție a lor este comparabilă, prin tonus regenerativ, cu îndoiala carteziană și ilustrează, în pofida interpretărilor mistificatoare, o inedită strategie raționalistă; aventura omului, fragilă "trestie cugetătoare ", înseamnă o insistentă împotrivire față de acel periculos somn, somnul rațiunii.

El proclamă superioritatea omului ca ființă gânditoare asupra universului: "Omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă, dar este o trestie gânditoare ".

Pascal "geniu înfricoșător " are iluminări deosebite și uimește contemporanii cu harul său inventiv, aducând contribuții orizontului științei și artei timpului- fizica, geometria, matematica, morala și metafizica. Mașina asimetrică, tratatul despre vid, încercarea asupra conicelor și experiențele de hidrostatică reprezintă doar popasuri în descoperirea omului.

În celebrele sale "Scrisori provinciale "( 1656-1657), el denunță cu vigoare logică impresionantă cazuistica iezuiților. Totodată a opus speculațiilor scolastice o serie de condiții logice-metodologice severe ale cercetării științifice, iar în "Cugetări ", apărute postum în 1670, descoperim la Pascal un părofund și fin psiholog. El a invocat

pretinsul avantaj al opțiunii pentru credință, formulând vestitul său “pariu”, potrivit căruia, “*dacă Dumnezeu nu există, nu pierdem nimic, iar dacă există, câștigăm totul.*”

Năzuia să făptuiască o grandioasă “*pictură a omului*”, cum remarcă nepotul său Etienne Perier (Felix Gazier, tom 13, 1914). Etalarea narcisiacă a eului de către Montaigne nu-i stârnește admirație lui Pascal. A păstrat totodată efuziunea renescentistă față de om, sobrietatea lui Descartes și introspecția lui Montaigne, combinându-le într-o originală sinteză umanistă.

Pascal este gânditorul care, într-o analiză raționalistă, propunea ca viața fiecărui om să fie socotită nu de la naștere ci de la deșeptarea rațiunii și mai ales de când omul începe să fie zguduit de rațiune “(Blaise Pascal, *Oeuvres*, publicată de Leon Brunschvicg, Pierre Boutroux și Felix Gazier, tomul III, Paris 1904-1914).

Opera lui filosofică este documentul metafizic al biografiei; ea explică imaginea tabloului complicat plin de contrastele culorilor “pictat” de destinul său. Viața lui curmată nemilos de repede, la numai treizeci și nouă de ani, datorită anxietății și destrămată de aporii, ne relevă un suflet deschis din stirpa hamletiană.

Gândirea profundă îi exențializează și canalizează viața, conferind o brumă de ordine acelei fenomenologii a dezordinii- existența sa.

*Cugetările*, editate postum, în 1669 și 1670, cuprinde o uriașă încrângătură de maxime, monolog chinuitor al întrebărilor fără răspuns și al răspunsurilor pârlolite de întrebări, vin, parcă, să întărească ideea că “*logica inimii*” este “*celălalt tărâm*”, opus aceluia al rațiunii și refractar intrării în conul de lumină al raționalității. Meditația lui nu este fronda unui fanatic hotărât să dea lecții de irațiune veacului fascinat de idolul rațiunii, și nici smerenia obtuză a unui creștin habotnic, extaziat de martirul lui Crist și dornic să prosterne omul în fața crucifixului. Pascal a servit rațiunea astfel, avertizând prevenitor că zeificată, ea se degradează și devine incapabilă să reflecteze asupra propriilor margini. Între apologia religiei și apologia rațiunii, el a ales calea mediană, a înțelege ființa umană; exactitatea observației, sentința judicioasă și severă, reabilitarea preceptului antic *per aspera ad astra*, transformă cugetările sale într-o veritabilă apologie raționalistă a omului. Fiecare om repetă destinul lui Odiseu, navigând descumpănit între Scylla rațiunii și Charybda inimii. Gândirea sa respectă modelul echilibrului grec, vegheat de Nemesis, zeița măsurii, înțelegând aceasta ca echilibru veșnic neliniștit al antitezelor, ca armonie ce încă păstrează ecoul vrajbei între contrarii; el salvează idealul măsurii, îl absolvă de rigorism, îi dedică o logică suplă și mlădioasă. El face o delimitare-cine se ocupă de *sum*, nu mai are timp de *cogito*. Și invers. Anticipându-l pe Kant, Pascal face o demarcație între rațiune și “*inimă*”, argumentând că existența lui Dumnezeu nu poate fi demonstrată rațional, ci este un postulat al *inimii*.

Anatole France a cedat tentației de a da o explicație patologică ardorii sufletești a lui Pascal. “*Trebuie în primul rând să ținem seama că omul acesta prodigios e un bolnav și un halucinant*” scria el în 1892. “*Mereu i se părea că vede o prăpastie la stânga lui și după ciudata amuletă care i s-a găsit cusută pe haină, se pare că vedea uneori dansând flăcări înaintea ochilor*”. (*Viața literară*, Editura Univers, Colecția “Eseuri”, București, 1978, p. 328 și 329). De asemenea Aldous Huxley împărtășește ideea experienței mistice a lui Pascal, mărturisite de celebrul “*Memento*”. Primul cuvânt *Foc*, exprimă extazul mistic pe viu, susține acesta în studiu consacrat lui Pascal.

Prin creație, renăscătoare flacăra, filozoful are certitudinea nemuririi-*non omni moriar*. Iradiind în neodihna nopții, această purificare pune avanposturi față de orice

noapte a spiritului. Viziunea focului atestă înflăcărarea lui Pascal în lupta cu Hypnos și Morfeu, titanica efortare să mântuie sufletul uman de *oroarea nopții*, de volbura abisurilor și bezna necunoașterii.

În opera lui Pascal, aventura *trestiei cugetătoare* are un sens unic, ireversibil, de a aprinde focul sacru pe culmile spiritului, pentru a alunga somnul rațiunii și să sporească lumina cunoașterii.

## **Pasionalitatea ca reflex al imaginării în “Rusoaica” de Gib I. Mihăescu**

Cezar Petrescu scria, în prefața la romanul “Rusoaica”, ed. VI, București, ed. Națională-Mecu, 1943, că Gib I. Mihăescu absolutizează universal provincia care se simte în romanele și nuvelele scriitorului drăgășenean. Îmi aduc aminte că acest roman l-am citit, prima oară, în anul 1958. Cartea fiind împrumutată de la fiica autorului, Ionica. Aceasta era vecina noastră. În perioada aceea opera autorului era interzisă de comuniști, dar exista, pe atunci, un tânăr profesor Emil Istocescu care îi studia manuscrisele și opera. În “*În însemnări pentru timpul de azi*” de Gib I. Mihăescu, ediție îngrijită și cu prefață de Diana Cristev, apărută în 1975, este un interviu în care se spune că matricea prozelor sale este obsesia provinciei și oamenii ei. Fiind acuzat de E. Lovinescu în “*Istoria literaturii române contemporane*”, vol. II, în care se spune: “...nepilduită masă de trivialitate ce se ce se pune de-a curmezișul scriitorului în drumul spre literatură,” autorul *Rusoaicei* îi răspunde prin interviul din *Însemnări*.

Acest roman de atmosferă, cum scrie G. Călinescu în a sa *Istorie a literaturii Române*, pag. 679, creează o “... impresie finală de copleșitor, de unic, care depășește analiza parțială” prin care se ridică o topografie a reliefulor provinciei până la confundarea cu un teritoriu mitic, unde iritarea simțurilor până la extreme este posibilă și unde erotismul joacă rolul de filosofie a vieții, ca unica posibilitate reală a pasiunii imaginării.

La începutul romanului Ragaiac exclamă: “*Chemam în ajutor literatură ca să mă scape de setea de viață!*” (p. 6), propoziție care cred că este, practică, și a autorului.

Citind din nou acest roman, (A câta oară? Elev fiind la liceul din Drăgășani, pentru faptul că am fost prins cu această carte în recreație, conducerea școlii a luat hotărârea de a mă exmatricula din clasa a XI-a), am ajuns la concluzia că literatură de Gib I. Mihăescu este un substitut al vieții. Pasiunile, romanescul, bravada, înainte de a fi ficțiunii sunt proiecțiile amplificate ale unor dorințe care nu sunt numai ale personajului (personajelor) ci și ale autorului lor. Aceste veleități le consider bovarisme ale unui bolnav, acceptând ca ipoteză de lucru o relație între maladie și creație, pentru sugestiile posibile pe care le poate conține. Jean Starobinski în eseu “*Boala-un accident al imaginației*”, din cartea “*Relația critică*”, p. 194, rezumă o întreagă direcție filosofică. Acest medic și eseist genevez a studiat tradiția observării legăturilor dintre maladie și expresia ei subiectivă. Concluzionând, la sfârșitul considerațiilor sale, să inverseze relația de dependență a psihicului în raport cu biologicul și cu patologicul.

În acest context Ragaiac are sete de viață, poate și a scriitorului, dar ceva maladiv. Vitalitatea este în mod paradoxal minată în interior. În acest caz literatura nu mai este epifenomen, o proiecție bovarică, așa cum, cu argumente seducătoare, a susținut Călinescu care scria în a sa *Istorie* că ” *Rusoaica e un fel de Madame Bovary al virilității întrucât în Ragaiac sunt întrupate aspirațiile oricărui bărbat, fără vreun accident mai deosebit* “(cit.,p.679). Oricum, reflectând în personaj această considerație pur teoretică, putem verifica până la detalii adevărul următor: pasionalitatea sa extremă, maladie a sufletului, este ea un reflex al imaginarului obsesiv, o expresie și o supapă a unor conflicte, traduse metaforic în așteptarea Rusoaicei, de ordin psihic. Un adevăr este că Ragaiac se exprimă pe sine și prin etapele aventurii erotice în care îl descrie autorul cât și prin starea de agitație în așteptarea femeii necunoscute, care îi alungă singurătatea. Aici se poate vorbi de un bovarism al virilității, acesta fiind la Ragaiac un produs al acțiunii imaginarului.În carte, realitatea este supusă planului superior al ficțiunilor și reveriilor personajului. Semnificativ este, ca exemplu, legătura cu Niculina care este posibilă atâta vreme cât personajul trăiește în aura romanescă.

Pitorescul slavismului vecin se regăsește în detalii de atmosferă și în sublimarea mitului popular al rusalcăi.recepționarea acesteia ca „ sferă patetică de probleme “ se face printr-un canal livresc.Gib I.Mihăescu a mărturisit că-l atrăgeau scriitorii ruși(Gib I.Mihăescu, *Însemnări...*,p.264) ,”...sunt înrudit mai ales cu scriitorii ruși.Consider și acum pe Raskolnikov ca un summum de artă către care se poate năzui în operele contemporane “. Rusoaica este pentru Ragaiac un mit făcut din lecture.Ea îmbracă în imaginația locotenentului trăsăturile eroinelor lui Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Kuprin și Andreev.Pentru autor, Rusoaica este un mit literar, lectura însăși are o funcționalitate evidentă în roman, mai ales când bordeiul său de pe frontieră i se pare un fel de sihăstrie.În această perioadă Ragaiac citește opera clasicilor antici sau tratate matematice: când se abandonează așteptării femeii necunoscute, îi invocă pe marii scriitori ruși.Aici există o veleitate intelectuală care poate fi amendată, deoarece lectura este pentru Ragaiac o formă de mistificare.Aici, fac o paralelă cu garabet Ibrăileanu, care publică în același an cu Gib.I.Mihăescu romanul *Adela*, unde sunt evidențiate preferințe asemănătoare.

Ragaiac citind opera antice sau Biblia, are vise lubrice:”*La început și eu credeam că frumusețea clasică și măsurată a poemelor homerice îmi va pun balsamul păcii pe sufletul mei ars, dar era o cruntă greșeală. Zeii greci începură să frecventeze visurile mele. Brațele albe ale Junonei nu o dată se întâlneau molatic în adâncul tulburatelor mele vise, încrucișându-se la ceafă și făcând să se ridice într-o voluptoasă răsufflare un bust tulburător din școala lui Fidias.* “ În lectura Bibliei este atras de multele fapte sângeroase ale istoriilor sacre, mai ales de acelea în care se amestecă ” *un trup, fie chiar trădător, și o mână, fie chiar ucigașă, de femeie* “.Visurile lui Ragaiac apare întotdeauna în așteptarea Rusoaicei. Este descifrabilă o confuzie care amestecă realul imaginarul. Cinismul acestuia, ca *profanare* sau *cruzime*, este aproape o componentă sadică, și pare paradoxal că în acest roman al așteptării unui ideal și al senzualității obsesive, se poate descoperii această determinare a stărilor de spirit subiective. Complicațiile livrești dau o teoretică notă de rafinament lui Ragaiac, în intenția lui Gib I Mihăescu, o combinație de ființă activă, *romantică* în sensul acelei *haiducii*, destul de schematizate luate drept punct de reper în prima parte a romanului, și meditativ, concentrată pe coordonata așteptării și visului.

Mistificarea face parte la Gib I. Mihăescu dintr-un mecanism pe care l-am numi al "discursului inconsecvent". Până la urmă Ghenea sau Niculina n-au nici un mister. Trecutul cu aventuri picante al lui Ghenea și reticențele succesive sunt localizate cu exactitate într-o biografie perfect comună și "provincială". Jocul și pasiunea lui Niculina sunt încadrările unor tipare care apar la Sandu Aldea, Gala Galaction și Mihai Sadoveanu, nu ca influență reciprocă ci ca modă a vremii.

Romanul *Rusoaica* este foarte puternic, aproape prin miracol, am spune. El este construit în multe secțiuni pe idea rivalității. Căpitanul Bădescu, plutonierii, Iliad, profesorul Antimov, Sergher Bălan apar într-o permanentă relație de confruntare cu Ragaia. Acesta fiind un personaj ambivalent, fiindcă facultatea productivă a mitului, consistă în el, este tot timpul supusă probei realului, reconversiunea mitului în realitate îl coboară la numitorul comun al acestuia din urmă, ea presupune *pătarea* lui, travestirea lui în grotesc, în trivial, în carnal. În roman acest personaj susține o partitură foarte amplă; de la *suspiciunea* structurată reciprocă între planul imaginarului și cel al realului la *suspiciunea* dintre personaje.

Gib I. Mihăescu pot să-l încadrez în categoria romanticilor analitici, interesați înainte de toate de psihologic, precum Hortensia Papadag Bengescu.

În neprevăzuta trecere de la iluzionare la cruzimea vacuităților psihologice în care se demonstrează a exista Ragaia, stă toată frumusețea acestui roman.

## Hypnos și Morfeu în luptă cu Pascal

Trăind în veacul al șaptesprezecelea (1623-1662) Blaise Pascal a fost perceput ca adversar al raționalismului lui Descartes, ca exaltat și obsedat să strecoare un cal troian în "Cetatea rațiunii", ca herald al unei neiertătoare cruciade pentru umilirea judecății lucide și raționale. Imaginea lui Pascal se reducea la "fotografia" falsă de "apostol al rațiunii", așa cum susține Unamuno, "pionier de intuiție" (Bergson), "campion al credinței", cum spun neotomiști, explorator al "rațiunii inimii" (existențialism), "vestitor al eșecului" (personalism) și "aventurier în luptă cu Hipnos și Morfeu, zeii adormirii simțurilor", (n.n.).

Mulți din comentatori îi atribuia lui Pascal gestul funest al lui Macbeth de a ucide somnul. Pe motiv că acesta deplângea ursita jalnică a omului de ași petrece jumătate din viață dormind, fără a fi convins dacă cealaltă jumătate nu este un somn, cum susține Leon Brunschvicg în "*Blaise Pascal, oeuvres, tome I-XIV, Paris 1904-1914*", și mai ales existențialistii, care concluzionează că fapta cea mai de seamă a lui Pascal este lupta cu Hipnos și Morfeu, zeii somnului și viselor.

Retrăgându-se, în 1654, la mănăstirea jansenistă Port-Royal, renunță la cercetările științifice de fizică și matematică și se preocupă cu precădere de problemele moralei și ale filozofiei. Gândirea sa oscilează între raționalism și scepticism, între știință

și religie, încercând să le împletească armonizându-le. În acest context Pascal dă în vileag neputința rațiunii omului de a călăuzii existența abulică, lunatică a omului, toropită de letargia somnului, acest prolog al morții. Însă adevărul este că Pascal alături de Descartes au luptat pe aceeași baricadă a rațiunii, fiecare cu ideile lui. Cei doi au “asediat” pe Hipnos și Morfeu și această poziție a lor este comparabilă, prin tonus regenerator, cu îndoiala carteziană și ilustrează, în pofida interpretărilor mistificatoare, o inedită strategie raționalistă; aventura omului, fragilă “trestie cugetătoare”, înseamnă o insistență împotriva față de acel periculos somn, somnul rațiunii.

El proclamă superioritatea omului ca ființă gânditoare asupra universului: “*Omul nu este decât o trestie, cea mai fragilă, dar este o trestie gânditoare*”.

Pascal “*geniu înfricoșător*” are iluminări deosebite și uimește contemporanii cu harul său inventiv, aducând contribuții orizontului științei și artei timpului- fizica, geometria, matematica, morala și metafizica. Mașina asimetrică, tratatul despre vid, încercarea asupra conicelor și experiențele de hidrostatică reprezintă doar popasuri în descoperirea omului.

În celebrele sale “*Scrisori provinciale*” (1656-1657), el denunță cu vigoare logică impresionantă cazuistica iezuiților. Totodată a opus speculațiilor scolastice o serie de condiții logice-metodologice severe ale cercetării științifice, iar în “*Cugetări*”, apărute postum în 1670, descoperim la Pascal un părofund și fin psiholog. El a invocat pretinsul avantaj al opțiunii pentru credință, formulând vestitul său “pariu”, potrivit căruia, “*dacă Dumnezeu nu există, nu pierdem nimic, iar dacă există, câștigăm totul*”.

Năzuia să făptuiască o grandioasă “*pictură a omului*”, cum remarcă nepotul său Etienne Perier (Felix Gazier, tom 13, 1914). Etalarea narcisiacă a eului de către Montaigne nu-i stârnește admirație lui Pascal. A păstrat totodată efuziunea renașcentistă față de om, sobrietatea lui Descartes și introspecția lui Montaigne, combinându-le într-o originală sinteză umanistă.

Pascal este gânditorul care, într-o analiză raționalistă, propunea ca viața fiecăruia om să fie socotită nu de la naștere ci de la deșeptarea rațiunii și mai ales”de când omul începe să fie zguduit de rațiune” (Blaise Pascal, *Oeuvres*, publicată de Leon Brunschvicg, Pierre Boutroux și Felix Gazier, tomul III, Paris 1904-1914).

Opera lui filosofică este documentul metafizic al biografiei; ea explică imaginea tabloului complicat plin de contrastele culorilor “pictat” de destinul său. Viața lui curmată nemilos de repede, la numai treizeci și nouă de ani, datorită anxietății și destrămată de aporii, ne relevă un suflet deschis din stirpa hamletiană.

Gândirea profundă îi exențializează și canalizează viața, conferind o brumă de ordine acelei fenomenologii a dezordinii- existența sa.

*Cugetările*, editate postum, în 1669 și 1670, cuprinde o uriașă încrângătură de maxime, monolog chinuitor al întrebărilor fără răspuns și al răspunsurilor pârjolate de întrebări, vin, parcă, să întărească ideea că “*logica inimii*” este “*celălalt tărâm*”, opus aceluia al rațiunii și refractar intrării în conul de lumină al raționalității. Meditația lui nu este fronda unui fanatic hotărât să dea lecții de irațiune veacului fascinat de idolul rațiunii, și nici smerenia obtuză a unui creștin habotnic, extaziat de martirul lui Crist și dornic să prosterne omul în fața crucifixului. Pascal a servit rațiunea astfel, avertizând prevenitor că zeificată, ea se degradează și devine incapabilă să reflecteze asupra propriilor margini. Între apologia religiei și apologia rațiunii, el a ales calea mediană, a înțelege ființa umană; exactitatea observației, sentința judicioasă și severă, reabilitarea

preceptului antic *per aspera ad astra*, transformă cugetările sale într-o veritabilă apologie raționalistă a omului. Fiecare om repetă destinul lui Odiseu, navigând descumpănit între Scylla rațiunii și Charybda inimii. Gândirea sa respectă modelul echilibrului grec, vegheat de Nemesis, zeița măsurii, înțelegând aceasta ca echilibru veșnic neliniștit al antitezelor, ca armonie ce încă păstrează ecoul vrajbei între contrarii; el salvează idealul măsurii, îl absolvă de rigorism, îi dedică o logică suplă și mlădioasă. El face o delimitare-cine se ocupă de *sum*, nu mai are timp de *cogito*. Și invers. Anticipându-l pe Kant, Pascal face o demarcație între rațiune și “inimă”, argumentând că existența lui Dumnezeu nu poate fi demonstrată rațional, ci este un postulat al *inimii*.

Anatole France a cedat tentației de a da o explicație patologică ardorii sufletești a lui Pascal.”*Trebuie în primul rând să ținem seama că omul acesta prodigios e un bolnav și un halucinant* “ scria el în 1892.”*Mereu i se părea că vede o prăpastie la stânga lui și după ciudata amuletă care i s-a găsit cusută pe haină, se pare că vedea uneori dansând flăcări înaintea ochilor* “.( *Viața literară*, Editura Univers, Colecția “Eseuri”, București, 1978,p. 328 și 329). De asemenea Aldous Huxley împărtășește ideea experienței mistice a lui Pascal, mărturisite de celebrul “Memento”. Primul cuvânt *Foc*, exprimă extazul mistic pe viu, susține acesta în studiu consacrat lui Pascal.

Prin creație, renăscătoare flacăra, filozoful are certitudinea nemuririi-*non omni moriar*. Iradiind în neodihna nopții, această purificare pune avanposturi față de orice noapte a spiritului.Viziunea focului atestă înflăcărarea lui Pascal în lupta cu Hypnos și Morfeu, titanica sfortare să mântuie sufletul uman de *oroarea nopții*, de volbura abisurilor și bezna necunoașterii.

În opera lui Pascal, aventura *trestiei cugetătoare* are un sens unic, ireversibil, de a aprinde focul sacru pe culmile spiritului, pentru a alunga somnul rațiunii și să sporească lumina cunoașterii.

## Ritmul poeziei ca expresie a gândului

Poezia este un spațiu al ritmului, dar și un timp, din partea creatorului, al metaforei. Este o respirație creatoare și o aspirație spre Absolut. Aici vorbim despre efortul, pe durata existenței umane, de a integra cât mai perfect posibil ritmul lor esențial într-un ritm universal, de a se ridica prin particular, la puterea de adevăr a generalului.

Astfel poezia, fie vorbim de Eminescu, de Cărtărescu, Nichita Stănescu, de Fidas, Shakespeare, reprezintă o valoare filozofică.

Ritmul celui ce o crează rămâne în opera sa în ansamblu.Un ritm, vorbind metaforic, devenit culoare, contur, sunet, totul pornind din cuvânt.În acest sens Holderlin, spunea în 1804, în convorbirile sale cu Sinclair, că:”Numai când ritmul devine singurul și unicul mod de a exprima gândul, numai atunci există poezie.Orice operă de artă nu este decât un singur și același ritm“.

Valoarea filozofică a poeziei constă în efortul creatorului de a investi umanul cu etern, pieritorul cu nepieritorul, efemerul cu perenitatea, relativul cu absolutul. În acest

context poetul nu poate să fie un abstrac din timpul său și din spațiul său.. nici o poezie înglobată într-o operă poetică nu este sfârșită vreodată, nici poezia nici opera, pentru că aspirația umană este fără sfârșit. De foarte multe ori, valoarea unei opera poetice nu constă atât în ce și cât a putut să cuprindă în sine din absolute, ci în tensiunea spirituală cu care s-a dorit acest lucru, în ceea ce numim zbaterea poetului, arderea sa lăuntrică. Pentru că tensiunea spirituală, talentul și inspirația naște întrebări, iar întrebările asupra existenței sunt hrana trebuitoare a cunoașterii. Opera poetică, cum ar fi a lui Ion Barbu, Sorescu, Blaga, Verlaine, Baudelaire, este o împlinire pentru acești creatori, dar ea este cu atât mai mare, cu cât constituie o tendință spre o împlinire ulterioară, pentru sine, sau pentru alții.

Un Eminescu a creat o reverie a poeziei, cum Victor Hugo a răspândit un gust pentru arheologie. Dar și unul, și celălalt, sunt o reluare a ritmului lor inițial, de la o operă la alt.

Într-o operă poetică, viitorul este implicat. Și depinde de gradul în care viitorul este implicat, ca opera poetică respectivă să aparțină ea însăși viitorului. În acest sens, fiecare operă poetică este o experiență pozitivă a spiritului uman și o retrăire a eului. Poezia este o experiență de viață, înțelegând prin experiență tot ceea ce eul uman dă poeziei la un moment dat, metafora și ideile, metaforă care este mereu îmbogățită în succesiunea epocilor umanității. Desigur, originalitatea operei poetice constă într-o știință a mijloacelor artistice și o conștiință creatoare. Eminescu nu ar fi putut crea, să spunem, *Luceafărul* sau *Epigonii*, sau *Bacovia Plumb*, dacă nu aveau aceste mijloace. Marii poeți din literatură noastră, dar și cei din literatură universală, au păstrat ritmul propriu, dar au lăsat impresia unei varietăți, aceasta însemnând stăpânirea cuvântului. A transpune conștiința poetică înseamnă a te păstra între marginile unui adevăr de viață. Poetul nu este un singular, dar el este un singular. De aici tot zbuciumul său, toată lupta sa pentru lărgirea marginilor cunoașterii, toată lupta sa pentru lărgirea cunoașterii, toată acea răsucire centripetă a eului său, lansând în Univers frânturi de creație și existență. Este zbuciumul profund pe care îl destăinuie Eminescu în "Odă" (în metro antic), despre arta de a muri și necesitatea regăsirii eului pierdut la naștere, sau Verlaine: "*L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-meme*" (Arta, copiii mei, înseamnă să fii într-un tot tu însuși). existența eminesciană și cea verlainiană este o existență într-o poezie.

Oricâtă exegeză ar fi, nu se va ști niciodată când începe universal poetic al unui poet. Aceasta este o experiență proprie fiecărui poet și acut trăită în poezia sa. Marii poeți au depus un efort apreciabil de a depăși convenționalismul, arbitrarul destăinuirilor și de a se dezvălui prin creația lor. Este aceea înțelegere profundă a libertății de creație și a creatorului. Astfel, patimile devin sacre, zbuciumele devin ancestrale, (vezi: Eminescu, Barbu, Blaga, etc.), gesturile devin rituale (vezi: Verlaine, Sorescu, etc.), cuvântul devine poezie. Ritmul inițial, esențial, devine un ritm inițiativ, cunoașterea devine în aceeași măsură o cunoaștere filozofică. În fiecare poet se poate descoperi o străduință a cunoașterii de sine. În toată dezlănțuirea lăuntrică a fiecăruia, pe care o resimte, se descoperă o sete de armonie, o căutare de a disciplina, ori de a recrea ordinea în continuă pierdere. Marii poeți în arta lor poetică au avut privilegiul de a domina cu o conștiință poetică universală lor, de a menține impulsul inițial printr-un ritm ale cărui pulsații cheltau poetul și existența sa pentru a se ivi astfel și a rămâne Poezia. Aceștia nu sunt decât o căutare permanentă a sinelui lor și, prin sine, a unei înțelegeri superioare a existenței umane în Univers. Căutarea este zbuciumul de întindere în timp sau trecător,

uneori, dar singurul izvor de a fi, în creație. Poezia lui Eminescu și Blaga este tocmai acea mărturisire tandră de disperare crâncenă în realizarea cunoașterii poetice.

Când poetul devine confesia, mărturisindu-și profunzimi ale spiritului, care altminteri ar rămâne într-o veșnică eclipsă, înseamnă că gradul suferinței sale a atins incandescența. (Eminescu și Radu Gyr). Este acea "*boală din care nu se moare*", cum spunea Kierkegaard. Dar din care pornește, mai întotdeauna, o legendă. Poetul este conștient de sine, nu este o libertate a sa în raport cu ceilalți. Zbuciumul poezilor devine un zbucium pentru a dobândi libertatea față de sine însuși, față de eul uman, prin dezvoltarea de sine. Când Hamlet se hotărăște A Fi, el își asumă libertatea supremă. La fel în *Luceafărul* eminescian când își asumă libertatea spunând *trăind în cercul vostru strămt...* Faptele lor nu vor face decât să le adeverească starea de a fi rămas sieși liberi. Discordanța dintre real și idealul propus de fiecare poet, devenită însăși existența lui, naște tragicul eden al Niciundelui și al lui Niciodată. Existența eminesciană, spre exemplu, mărturisește că tragicul este un raport, între stările spirituale succesive și celălalt termen, care este întotdeauna idealul propus. Poezia lui Eminescu, Blaga, Stănescu este o muzică de planete, corpuri care primesc lumina, iar lumina primită se transformă lăuntric în energii.

Ideea ce se desprinde de aici este că opera unui geniu este ritmul integral de viață și de conștiință al acelui geniu.

Au fost etape din istoria literaturii universale când s-a împins uneori prea departe o credință într-o putere virtuală a Cuvântului, căutându-se o puritate esențială, s-a absolutizat limita expresiei poetice individuale, s-a absolutizat experiența personală și unicitatea poetului. S-a absolutizat valoarea existențelor contradictorii și a contradicțiilor unei singure existențe, eul uman devenind o exacerbată împrăștiere și readunare din realitate. Dar când vorbim de marii poeți, cum este Eminescu, Macedonski, Blaga, Nichita Stănescu, chiar dacă au aparținut unui curent sau unei școli poetice, ceea ce îi salvează și le salvează opera pentru posteritate, este o conștiință artistică indisolubil legată de cea umană. Mai toate poemele marilor poeți cuprind în ele un dialog despre sine și cu sine, despre existență cuprinsă în existență, făcând să zărim de dinlăuntru lor marile spirite creatoare. Însăși actul poetic este nu numai o introspecție a eului, ci și efortul de a numi legile virtuale ale universului în viața singulară a Poetului. Nu pentru că acele legi imuabile ar putea să fie revocate, ci pentru că prin ele acea aparține poetului devine al tuturor, explicat în implicații posibile. În fapt, marea poezie ne ajută să ne cunoaștem în măsura în care îi suntem "ames soeurs", cum spunea Voltaire, și numai în ceea ce astfel îi suntem. Marii poeți ai literaturii române caută nunațele unei limbi române de nuanțe.



### **Sarcina criticii: să descopere validitatea operei, nu adevărul ei**

Printre criticii literari care au fost refractari la intruziunile ce se pare că apar periodic-ale scientismului în critica literară a fost și George Călinescu. La fel ca "normele," Esteticii, metodele ce înclină spre exactitate și precizie în critică îi par "ieșite din disperarea oamenilor fără sensibilitate artistică". În acest context critica literară, plastică, cinefilă, trebuie să fie mai mult o artă decât o știință. Mai mult, se știe că în critică ideile se veștejesc mai repede decât

interpretările.

Nu numai din principiu, dar și dintr-o afinitate temperamentală, critical trebuie să fie animat de spiritual de libertate, o libertate, totuși dificilă, care nu se lasă măsurată de constrângeri exterioare, ci numai de obstacole pe care singură și le ridică. Referitor la universal poeziei trebuie văzut ca pe un Cosmos autonom, ale cărui virtualități poetice trebuie să fie surprinse începând cu elementele fundamentale( focul, apa ) și terminând cu obiecte umile și prozaice, precum alimentele și mașinile. Opera trebuie raportată la antecedentele ori "circumstanțele" ei. Acest raport este întotdeauna analogic. El implică certitudinea că a scrie nu înseamnă altceva decât să reproduse, să copiezi, să te inspire din mediul înconjurător. Operațiile de deformare formală sau de denegație psihologică, gama largă a fenomenelor compensatoare ce se pot ivi de-a lungul unui proces de creație ne duce la gândul că "opera își este sieși model", cum scria Roland Barthes în Tehnica criticii și a istoriei literare. Unii critici consideră că există o prejudecată a conținutului anterior al operei. Eu spun și subliniez că nu există asemenea conținut, nu există nici un plan material, nici un plan ideal. Opera autentică se împlinește independent de material sau de

intenția de la care pleacă, ea nu trebuie să fie apreciată prin raportarea, întotdeauna reductivă, la eventualele ei surse.

Adâncimea realității nu se obține prin simplu parallelism. Punctul de plecare al criticului și istoricului literar îl constituie existența independentă a operei, existență paralelă, dar nu analogă existenței reale:” ... când o operă există, ea începe a-și afirma un conținut care nu este material din care a ieșit, ci viața fictivă pe care o începe. Hamlet, Crimă și pedeapsă sunt obiectul a considerații de tot felul, pe care unii ar fi înclinați a le socoti exterioare problemei estetice și fără îndoială că autorii înșiși nu s-au gândit vreodată că vor stârni atâtea comentarii. “(Barthes).

Abordarea universului operei trebuie făcută în așa fel prin care să-i probeze realitatea fără să-i piardă specificitatea, care să afirme, altfel spus, realitatea lui artistică. Nici problemă critică nu depinde de analogie ca atare, ci de calitatea acestei analogii. Nu este vorba de a confirma dacă baronul de Charlus este sau nu contele de Montesquiou, ci dacă apariția lui în romanul proustian are sau nu, “adâncimea realității”, cum zice George Călinescu. O operă se construiește de cele mai multe ori prin disanalogie, nu prin analogie cu presupusul ei “model” real. Dar această disanalogie, după părerea mea, nu este ea însăși, decât un termen al unei analogii mai esențiale și mai cuprinzătoare. Nu este nicio incompatibilitate între profunzimea realității și întinderea operei, această întindere trebuie să aibă ori să pară că are profunzimea realității. Calitatea ei estetică se verifică prin această performanță.

Așa cum subliniază și George Călinescu, critica și istoria literară sunt “înfățișări ale criticii în înțelesul cel mai larg”. Pornind de la această constatare putem spune că istoria literară înglobează și critica propriu-zisă ca pe un moment pregătitor indispensabil. În acest context, nu există o deosebire esențială între istoria literară și critica literară, ci între o istorie exterioară a literaturii și una interioară, adevărată. Diferența specifică a istoriei literare constă în aceea că “faptele ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea artistică”. Această demonstrație nu se realizează prin raportarea la vreun model biografic sau istoric, printr-un parallelism causal exterior, ci prin căutarea unor argumente în implicitul însuși al operei, prin explicitarea virtualității ei. Perspective e aici immanent-estetică, nu genetică. George Călinescu spune că pozitivismul își închipuie că critică prin explicație înțelege arătarea raportului causal. Toți criticii, așa ziși științifici, au făcut această

eroare, luând opera de artă ca un simplu fenomen obiectiv și arătându-i cauzele exterioare.

Disocierea între istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive, respective între istoria exterioară a literaturii și istoria literară propriu-zisă nu este definitivă. Chiar dacă sunt dissociate, cele două tipuri de istorie sunt reunite printr-o gesticulație teoretică nelipsită de paradox. Aici identific esența istoriei literaturii cu critica, dar nu despart radical istoria literară de istoria generală. Condiția lor comună este subiectivitatea. În istorie și mai ales în istoria literară nu există structuri obiective, ci numai categorii și puncte de vedere. Jean Starobinski definește structura ca expresie a unei "conștiințe structurante" sau cum spunea Călinescu "cunoaștem în măsura în care recunoaștem o structură, în care organizăm". Și tot el scria: "Istoria este interpretarea însăși, punctual de vedere, nu grupul de fapte, ci această interpretare presupune un ochi formator."

Deci, istoria nu este succesiune indiferentă a faptelor, ci ierarhie a lor, ordine subiectivă. Subiectiv nu înseamnă nici arbitrar, întrucât orice punct de vedere trebuie să se bazeze pe fapte autentice, pe documente. Însă G. Călinescu spune că "pentru aceleași documente sunt posibile mai multe scenarii". (Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică, 1947).

Există și o parte obiectivă în studiul istoriei, constând în efortul preliminar de verificare a autenticității faptelor și documentelor, în expansiunea erudită, în latura bibliografică și cronologică etc. Așa că, istoria literară este o ramură a istoriei generale în măsura în care și regimul acesteia din urmă îl constituie subiectivitatea. Cu alte cuvinte, istoria propriu-zisă, exterioară literaturii, nu este mai obiectivă decât istoria literară. Dar, pe de altă parte, și istoria literară conține o latură obiectivă. Există un paradox constitutiv al istoriei literare, decurgând din paradoxul creației literare însăși: ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la această istorie. Or, istoria nu poate să se situeze decât la nivelul funcțiilor literare (producție, comunicație, consum) și nu la nivelul indivizilor care le-au exersat.

În acest context, critica literară, sau abordarea psihologică a literaturii este fondată, ca și istoria literară, pe un paradox ce definește mai întâi literatura însăși. De această dată este vorba de "subiectivitatea instituționalizată". Nu există istorie literară, ci numai istorici literari,

fiindcă critică nu este subiectivă prin istoricitate, ci este istorică prin subiectivitate. A instituționaliza subiectivitatea nu înseamnă a o absolutiza, înseamnă a-l recunoaște, numai, dreptul la existență într-un domeniu elective, a-i acorda un statut sigur, bine precizat din punct de vedere theoretic. Însă, obiectivitatea e limitată mai întâi prin factorul ideologic, prezent în orice interpretare critică. Istoria limitează nu numai obiectivitatea dar și, în același timp, subiectivitatea, fiindcă opera deține în același timp mai multe sensuri, prin însăși structura sa, nu prin infirmitatea celor ce o citesc. Deoarece "obiectul este corelativ subiectului și nu se poate gândi decât prin mijlocirea lui", spunea Călinescu.

Critica este un expozeu asupra altui expozeu., un meta-limbaj. Sarcina ei nu este să descopere "adevărul" unei opera, ci "validitatea" acesteia și are drept confirmare nu adevărul, ci propria validitate. Validitatea expozeului critic este condiționată, pe de o parte, de omogenitate și coerența proprie, pe de altă parte, de măsura în care reușește să facă prea-plinul obiectului despre care vorbesc. În critică, dar și în opera literare nu alegem un limbaj pentru că ni se pare necesar, ci facem necesar limbajul pe care l-am ales. Obiectul poate fi saturat "saturat" însă și printr-o omologie, nu neapărat prin analogie, la fel corespondența între autor și operă, corespondența între critic și operă este omologică, nu analogică. Se poate spune "orice" despre o operă anumită, însă nu se poate spune "oricum". Orice limbaj este posibil, cu condiția să fie coerent și saturant.

Exactitatea deconsiderată la nivelul detaliilor nu interzice verosimilitatea la nivelul ansamblului. Nu trebuie să pară un paradox faptul că în istoria literară sunt mai puțin importanți scriitorii în sine, ci sistemul epic este important.

În concluzie, modelul istoriei literare și critică este un model artistic și unul logic. Coerența criticii este una abstractă, dar și concretă, adică epică.

## Seneca sau homo sapiens ( erectus) robul destinului

Lucius Annaeus Seneca a trăit ( c.4 î.Ch.-65 d.Ch.),și a scris sub efectele unui sistem politic și social instaurat la Roma după anul 27 î.ch., inclusiv fiind influențate de schimbările survenite în comportamentul și mentalitatea locuitorilor acestei metropole. Era perioada când Octavian August instaurase regimul monarhic absolut asuns sub falsa mască a principatului. Acest regim se caracteriza prin faptul că monarhii dispuneau de *imperium proconsulare maius*, conform lui Eugen Cizek în *Epoca lui Traian. Împrejurări istorice și probleme ideologice*, ( Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, pp.124-125. ) , ce garanta conducerea armatei, controlul tuturor teritoriilor din afara Romei. Discuțiile având idei originale se dezbăteau *in arto*, adică în grupuri restrânse, căci absolutismul interzicea exprimarea liberă a opiniilor în fața ascultătorilor, în piața publică sau în for.

În perioada de care facem vorbire Seneca era *homo nouus*, adică om nou în senat, un fel de consiliu suprem aristocratic al “foștilor magistrați tradiționali “ ce venea de pe vremea Republicii. Însă Seneca nu și-a exercitat activitatea numai în domeniul politicii, ci și în domeniul scrisului. Fiind un scriitor de o fertilitate considerabilă, alcătuind o operă deosebită și amplă în literatura latină. Din păcate, numeroase lucrări ale sale s-au pierdut, mai ales acele tratate ce abordau științele naturii sau cele ce studiau instituțiile altor popoare, aplecându-se cu osârdie asupra istoriei egiptenilor, acestea fiind “opuscule de etică “, cum era *Moralis philosophiae liber* ( Carte de filozofie morală ). Se pare că aceasta este cea mai încheată și sistematică dintre scrierile sale. Prin temperament Seneca n-a fost un filozof, ci scriitor preocupat de filozofie. Așa cum și Traian Diaconescu îl aprecia în studiu introductiv la Lucius Annaeus Seneca, *Tragedii*, vol.I, ( Editura Univers, București, 1979.). Seneca , pe lângă epigrame și tragedii, a scris o amplă corespondență filozofică expedită prietenului său Lucilius, ce s-a constituit în opera sa ce mai importantă, *Apokolokyntosis*, un opuscul care ironiza memoria împăratului Claudiu, după ce acesta a decedat, inclusiv și un număr însemnat de lucrări în proză, *dialogi*, închinăți unui grup de prieteni ai săi. Quintilian , la începutul secolului I d.Ch., teoreticianul retoricii, semnaleză paleta diversă a preocupărilor și scrierilor lui Seneca , amintind și de succesul acestor *dialogi*.(Quintilian, *Institutio Oratoria*, 10, 1, 128:” *a scris aproape în toate genurile literare, căci avem de la el discursuri, poeme, epistole și dialoguri*”-traducere de Maria Hetco, Editura Minerva. B.P.T., București, 1974, vol.3, pg.190. ).

Ca reprezentant al stoicismului târziu Seneca , potrivit eticii sale, susținea că omul trebuie să se supună destinului în viața exterioară, dar poate visa la o independență interioară, a eului, păstrând distanță spirituală față de evenimentele care-l târăsc și disprețuind bunurile materiale. Concepțiile sale etice au influențat creștinismul timpuriu. Împotriva stoicismului lui Seneca și a altor filozofi a scris Sextus Empiricus, ce a trăit în secolul al II d. Ch., medic și filozof grec. În scrierile sale “*Schițe pyrrhoniene* “ și “*Contra învățaților* “ și mai ales în “*Contra dogmaticilor* “ își îndreaptă critica împotriva

stoicismului și epicurismului, reprezentând o sinteză a scepticismului antic și o prețioasă sursă de informații asupra filozofiei grecești în general, dar și latine. În opera sa se găsesc germeni ai logicii propozițiilor.

Stoicismul roman a fost reprezentat de Seneca, Epictet, marc Aureliu. Acest curent a promovat o concepție predominant materialistă în filozofia naturii și o gnoseologie senzualistă. În logică, stoicii au fost precursorii *calculului propozițional*. Etica stoică reflectă criza sistemului social al epocii, ( sclavagismul), exprimând refugiul într-un ideal iluzoriu. ”Înțeleptul “ trebuie să trăiască, susțineau stoicii, “*potrivit rațiunii* “, să stârpească “*pasiunile* “ ( durerea, frica, pofta și plăcerea), să considere virtutea ca un singur bun adevărat, iar bogăția, Gloria, sănătatea, etc. ca lucruri neimportante și “indiferente “. Omul ( sapiens ) trebuie să se supună destinului. Exaltarea datoriei, promovarea în societate a fermității în fața vicisitudinilor vieții constituie moștenirea pozitivă a moralei stoice, idei promovate și de Seneca. În stoicismul târziu ( perioadă în care a trăit și Seneca) s-a accentuat latura idealistă, fatalistă și religioasă a doctrinei, care, sub această formă, a influențat începuturile creștinismului.

Seneca crede într-un dialog între corp și suflet, în care sufletul ar răspunde prin judecata conștientă, aceasta fiind esența vieții.

Logica lui include și gnoseologia. La nașterea individului *tabula rasa*, conștiința umană ar cunoaște prin percepții moștenite cu puțința reflectării *fidele* a mediului înconjurător. Rațiunea omenească ar controla și disciplina viața afectivă pe baza reprezentărilor comprehensive, percepțiile ce poartă germele adevărului.

Seneca are o preocupare deosebită față de conexiunile dintre noțiuni și de notele particulare care “exprimă proprietățile conceptelor “. În “*De beneficiis* “ ( 2, 34-35) Seneca afirmă că conceptele n-ar reprezenta corpuri, cum susțineau stoicii de dinaintea lui. Faptul că apreciază conceptele drept cuvinte și ordonări ale sufletului, se preocupă de departajarea sensurilor, de lămurirea procedeelelor și categoriilor logice, cum subliniază P.Grimal în “*Place et role du temps dans le philosophie de Senèque* “ în “*Revue des Etudes Anciennes, 70, 1968, pp. 92-100*“.

La Seneca însuși timpul se structurează în raport de moravuri, iar durata internă a percepției evenimentelor se prezintă cea mai importantă față de cea exterioară. El explică detaliat că timpul rău consumat se comprimă până la aneantizare, cum reliefează în “*De breuitate uitae* “. Timpul este *incorporal*, dar se corporalizează prin trăirea intensă a prezentului. Gândirea lui Seneca asupra timpului se stratifică pe două niveluri. Primul implică o inspirație epicureică și este refuzul trecutului, așteptării anxioase a viitorului și scurgerii inutile a prezentului. La cel de-al doilea nivel, scriitorul-filozof elimină idealul epicureic al plăcerii și propune acțiunea continuă, care să se contrapună timpului neantizat al inacțiunii, acțiune de obârșie stoică și menită să conducă spre echilibrul interior autentic.

Seneca aderă la fatalismul stoic, însă susține că omul poate deveni liber și controla soarta, dacă o acceptă cu seninătate. (*De breuitate uitae- Despre viața scurtă, 15, 5.* ). Astfel libertatea există numai fiindcă există necesitatea. El preconizează nu atât “*extirparea pasiunilor* “- cum ar fi: plăcerea, mânia, ambiția, durerea, gelozia,- cât controlarea lor foarte fermă. (*De ira-Despre mânie, 1, 7, 2* ). În mod sigur el consideră virtutea ca unică valoare a vieții fericite, ne evitând hedonismul (*gr.hedone-plăcere* ) greului Epicur. Dar Seneca nu-și limitează sfaturile la abțineri, la ataraxie, la *tanquillitas*, ci obținerea liniștei prin practicarea virtuților.

În operele de la bătrânețe Seneca în scrisorile către prietenul Lucilius combate cu stăruință teama de moarte și de orice fel de boli și dureri. În sine moartea n-ar constitui nici un *bine* nici un *rău*. El nu admite supraviețuirea sufletelor decât cu ezitări și exclusive pentru spirite de elite.

În "Epistole" spune: "Adevăratul înțelept, nu e supus nici unei vătămări, întrucât nu are însemnătate câte săgeți îl țintesc, de vreme ce el rămâne de-a pururi neclintit". Iar în "De constantia sapientis-Despre constanța înțeleptului, 3, 5" spune că "sufletul înțeleptului este dârz și adună în el putere, încât nici o vătămare nu-l clintește". Spre deosebire de alți stoici, cum demonstrează P. Grimal în "Seneca", Seneca nu consideră că înțeleptul ar reprezenta un mit al rațiunii, ci ar constitui doar o normă stimulativă, și îl apreciază ca realitate istorică. Nicolae Mircea Năstase în "Conceptul de libertate la Seneca" publicat în "Culegere de studio de civilizație română" (București, 1979, pp.77-93) precizează că *libertas* dobândește la Seneca mai multe sensuri și echivalează nu numai cu **libertatea** interioară, ci și cu **judicarea** corectă a defectelor prietenilor, chiar cu o cunoaștere solidă a tainelor naturii.

Seneca nu a fost un clasic, ci, mai degrabă un non-clasic, dacă nu un anticlasic, cum îl recomandă stilul prozei sale. El a fost un spirit *romantic* ca temperament și a aparținut curentului stilistic numit *stilul nou*. Acesta se caracteriza prin asimetrie, culoarea poetică, concizia, patetismul, prelungind vechiul asianism literar și ilustra constituirea unui neoasianism.

Scriitorul-filozof roman prin concepția sa despre viață a promovat rolul destinului în viața *homo erectus*, acesta fiind robul întâmplării și trăind într-un "însemnat izvor de neliniști: grija de a-ți alcătui o mască, spre a nu arăta nimănui chipul tău adevărat". ("Să trăim cu simplitate; să alternăm întâlnirile cu singurătatea").

## 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 istorie (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 religvă 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 heroglific, 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 Maioresc, 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 prezenți în presa culturală.Nicolea Manolescu,scrisa 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.*

Aproape 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.Paler 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 vârfulurile 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 *niște* compendii esclusive 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.Lipsește 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 communist.

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,eventimentele 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.

## **Un secol de la scrierea romanului-dramă ”Jean Barois “ de Roger Martin du Gard**

Apărut pentru prima oară la noi în 1966, în traducerea Iuliei Soare, romanul dramă și de idei ” Jean Barois “ de Roger Martin du Gard este o combinație sui-generis între dramă și roman. Autorul a început să-l scrie în Berry, la o proprietate a părinților săi din La Verger d’Augy, lucrând la el trei ani, dar aducând fapte, idei, extrase din presa timpului mai bine de zece ani.

La aproape o jumătate de an după ce începuse romanul ”Jean Barois “ îi scrie lui J.R.Bloch ”*Lucrez la o bucată mare, mare. Mai am încă treabă pentru multe luni. Un subiect foarte frumos, materie frumoasă. Dar e așa de greu să nu-l strici! Conflictul între ereditatea mai mult sau mai puțin mistică a generației noastre și educația pozitivă, foarte încărcată de știință contemporană, de biologie. Vezi ce bloc enorm am de ridicat!* “ Scrisoarea este datată 2 noiembrie 1910.

Conflictul din acest roman, dincolo de câteva scăderi, este perfect plauzibil în cazul personajului principal, deoarece punctul culminant ideatic ce există între religie și știință, inclusiv datele despre Afacerea Dreyfus au paternitatea obiectivă a unui “nerv tragic “. În acest context Albert Camus scria că romanul “Jean Barois “ de Roger Martin

du Gard “rupe cu toate tradițiile genului și nimic nu-i poate fi comparat, în literatura care va urma. Autorul său pare să fi căutat în mod sistematic mijloacele cele mai puțin românești. Cartea se compune din dialoguri (însoțite de scurte indicații de punere în scenă) și din documente înfățișate - pentru unii - în stare brută. Și cu toate acestea, interesul nu slăbește niciodată și cartea se citește dintr-o răsuflare. Aceasta provine poate din faptul că subiectul însuși se împacă foarte bine cu o stare tehnică “. (Vol. I, pag.XV). Și criticul Andre` Daspre în “*Sur le réalisme de “Jean Barois “*, publicat în revista Europe, nr.412/ 1963, pag.46, are aceeași convingere despre această construcție armonioasă, echilibrată și cu dialoguri scurte. Eroul Jean Barois trăiește drama existenței intelectualului de la finele veacului XIX și începutul celui de-al XX-lea.

Romanul are doi poli uniți de un fir roșu, pe care îl numim axă, primul este efortul de descătușare a eroului din chingile dogmelor religioase și al doilea pol este atașarea sa la o încercare colectivă de a rupe “cătușele “ justiției. Scris în stil impresionist ce simplifică *legăturile* între scene și tablouri face ca acesta să îndemne la o colaborare din partea celui ce citește- vizionează romanul .

Între “Familia Thibault “ și romanul de care facem vorbire există o interferență și continuitate, fiindcă “Jean Barois “ este cheia care deschide ușa înțelegerii frumuseții boltei romanului “*Les Thibault “* .

Autorul acestor romane a trăit între 1881 și 1958, evitând toată viața de a fi o prezență publică, făcând apologia izolării complete a omului de creatorul de artă.

“Jean Barois “ a fost tipărit în timpul verii anului 1913 în Belgia și a apărut pe piață în noiembrie, la trei ani de la începerea scrierii lui. Era anul când producția literară aducea în vitrinele librăriilor “*Du cote` de chez Swann “* a lui Marcel Proust, “*Alcools “* de G. Apollinaire, “*Le grand Meaulnes “* a lui Blain Fournier, “*Barnabooth “* al lui Valery și multe altele.

## CUPRINS

<b>ÎN LOC DE PREFAȚĂ</b> .....	2
<b>Dimensiunea psihopatografică și de obiectivare în proza lui Gib I.Mihăescu</b> .....	5
<b>Dostoievski geniul romanului rus și părintele existențialismului</b> .....	8
<b>Epistola ca literatură post-festum</b> .....	10
<b>Revolta mitologiei din spațiul istoric românesc</b> .....	13
<b>Fenomenul hyperionic la George Coșbuc și Blaga</b> .....	15
<b>FILOZOFIA DEMOCRAȚIEI ÎN ROMÂNIA CONTEMPORANĂ</b> .....	18
<b>Ioan Budai-Deleanu promotor al promovării limbii literare române</b> .....	20
<b>Liantul ideilor contradictorii</b> .....	24
<b>LITERATURA ÎN FOLOSUL DEMOCRAȚIEI ȘI DEMOCRAȚIA ÎN SLUJBA CULTURII LA ROMÂNI, DAR ȘI ÎN FOLOSUL DICTATURII COMUNISTE</b> ..	26
<b>Marele noroc al Literaturii Române, Eminescu</b> .....	33
<b>“Masca” lui Schopenhauer-<i>paradisul pierdut al neființei</i></b> .....	36
<b>Metafora ca ritm al gândirii poetice</b> .....	37
<b>Muniție pentru denigratorii lui Hemingway</b> .....	39
<b>MITUL EDENULUI ÎN UNIVERSUL POETIC EUROPEAN AL SECOLULUI XX</b> .....	41
<b>Nostalgia lui Heidegger după esența anistorică a omului</b> .....	45
<b>Particularitățile manierei artistice ale marilor opere</b> .....	47
<b>Hypnos și Morfeu în luptă cu Pascal</b> .....	49
<b>Pasionalitatea ca reflex al imaginarului în “Rusoaica “ de Gib I.Mihăescu</b> .....	51
<b>Hypnos și Morfeu în luptă cu Pascal</b> .....	53
<b>Ritmul poeziei ca expresie a gândului</b> .....	55
<b>Sarcina criticii: să descopere validitatea operei, .....</b>	58
<b>nu adevărul ei</b> .....	58
<b>Seneca sau homo sapiens ( erectus) robul destinului</b> .....	62
<b>Un anumit egoism al istoricilor literari și de artă</b> .....	64
<b>Un secol de la scrierea romanului-dramă ”Jean Barois “ de Roger Martin du Gard</b> .....	66
<b>CUPRINS</b> .....	68