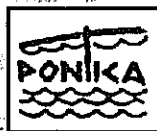


## colecția HERMENEUS

Teza dlui Giovanni Rotiroti, intitulată **Dan Botta**, între **poiesis și aisthesis**, este remarcabilă din multe puncte de vedere, foarte interesantă ca idee, admirabil scrisă și perfect documentată. Autorul este la curent nu numai cu bibliografia și contextul românesc al concepției lui Dan Botta, dar și cu multe contribuții străine (italiene, germane etc.), unele referitoare la Mircea Eliade (și prin el la Botta și la alți criterioniști), altele la problematica însăși a unei "mitologii a rațiunii", pe care o dezvoltă scriitorul român. De altfel, introducerea tezei expune pe larg critica pe care tânărul Cioran o face neoclasicismului susținut de Dan Botta. În continuare, dl-Rotiroti își propune să citească pe Botta "fără prejudecăți ideologice", să pătrundă "în dialog cu opera sa, cu angajarea sa în scriitură", ceea ce înseamnă să-i dezbătă ideile despre "tragic și progresiva estetizare a existenței sociale". În centrul mitologiei raționale a lui Botta se află Dionysos. El nu joacă rolul unei ontologii mitice și iraționale, ci pe acela de ideal regulator, făcut din imagini, un mit care tinde să-și recupereze funcția comunicativă. Cam acesta, enorm simplificat, e punctul de pornire al tezei dlui Rotiroti."

Nicolae Manolescu



ISBN 973-9224-51-2

GIOVANNI ROTIROTI

## DAN BOTTA ÎN TRE POIESIS SI AISTHESIS



pontica

**GIOVANNI ROTIROTI**

**DAN BOTTA**  
**ÎNTRE POIESIS ȘI AISTHESIS**

PONTICA, 2001  
CONSTANȚA

Colecția **HERMENEUS**

© PONTICA 2001  
ISBN 973 – 9224-51-2

## În loc de prefață

Într-un articol din 1932, tânărul Emil Cioran se hărțuiește cu “formulele propuse” de actualizare a esteticului prin recursul la “echilibrul interior”, la “stilul armonios de viață, care elimină o deplină comprehensiune a structurilor sale antinomice constitutive”. Astfel de declarații, din perspectiva sa existențială personală, “sunt scheme goale de rezultate”, fiindcă provin dintr-o “inspirație pur livrescă, lipsite de orice afinitate cu un substrat de viață mai adânc”<sup>1</sup>. Artașul polemic al lui Cioran viza noțiunea de “neoclasicism” ce i se pare cu totul inadecvată înțelegerii fenomenului artistic contemporan și cu atât mai puțin i se par filosofului demne de propus, ca tentativă de înglobare, într-o totalitate armonioasă, pulsuniile nihilistice, dezlănțuite de romantism și afirmate apoi de avangardele artistice de început de secol, ce conduc la “decompoziție” și la “dezagregare”, în acel particular context istoric și social, caracterizat de elaborarea de “principii complet informale prin intermediul mijloacelor celor mai pure ale formei”, precum, spre exemplu, “Cubismul”<sup>2</sup>. “Formula’ clasicistă – scria Cioran – e însă apărată cu tenacitate de câțiva tineri, ce mărturisesc prin aceasta o profundă neînțelegere a realităților actuale”<sup>3</sup>, întrucât “epoca noastră trăiește încă aceste curente”, reprezentate de “maximalismul și absolutismul lui Kierkegaard, contradicțiile dureroase ale lui Dostoievski sau dionisyanismul lui Nietzsche”<sup>4</sup>. “Formă, armonie, stil etc., elemente ce sunt esențiale pentru perspectiva clasică, devin pentru conștiința contemporană resturi ale unei formule oarecum depășite. De aceea, sunt esențiale: conținutul, antinomia, iraționalul etc., elemente ce exclud orice posibilitate de stilizare artistică”<sup>5</sup>. Mulți ani după

aceea, filosoful de limbă franceză își va aminti de intelectualii propriei generații ca marcați de acel organic "canibalism" tineresc ce se manifesta împotriva tuturor acelor scriitori ce intenționau să determine orientarea literară a națiunii în direcția unui „nou umanism”, "care să împrumute omului forma unei existențe complet coagulată și cristalizată"<sup>6</sup>. Prin recursul la acest tip de program cultural, ei confirmă "incapacitatea" lor de a înțelege "specificitatea unui moment istoric, de a prinde sensul timpului nostru, ca și imposibilitatea organică de adaptare la fragmentări și contradictorii dureroase ale omului de azi"<sup>7</sup>. Atacul, condus în mare stil de Cioran, nu se întorcea totuși numai spre precedenta generație de scriitori care indicaseră coordonatele unei posibile orientări culturale pe bazele "specificului național", dar implica și o luare de poziție dialectică în raport cu mișcarea intelectuală căreia credea că-i aparține și cu care se simțea îndreptățit și capabil să se măsoare. Într-un anumit sens, Cioran își ducea bătălia sa înăuntrul așa-zisei generații *Criterion*, din care făceau parte, printre alții, într-un mod mai mult ori mai puțin activ, Mircea Eliade, liderul indiscutabil, animator al revoluției culturale al epocii și viitor istoric al religiilor după plecarea sa din țara de origine, filosoful și teoreticianul grupului, Mircea Vulcănescu, americanistul Petru Comarnescu, tânărul gânditor Constantin Noica, viitor educator de conștiințe și disident intern sub regimul stalinist din România după cel de-al doilea război mondial, Eugen Ionescu, poet și strălucit critic literar al unei epoci încă neștiutoare de vâna sa dramaturgică ce-l va face să devină unul din vârfurile "teatrului absurdului" francez și, într-un mod mai aparte, Dan Botta, poet și eseist de orientare "neoclasică", pe care-l vizau probabil săgețile tânărului Cioran. În realitate, *Criterion* aduna înăuntrul său tendințe dificil de conciliat, așa cum afirma Mircea Vulcănescu,

animator al grupului împreună cu Eliade, ce "provocau antagonisme printre elementele tinerei generații". De fapt, coexistența lor a fost determinată de "influențe divergente", datorate diversității lecturilor, orientărilor ideologice, modelelor formative și interpretative ale realității etice, sociale și politice, ce au contribuit la determinarea "sciziunii sufletului" și au împiedicat "amalgamarea" în unitate, într-o "sinteză supremă", precum și la actul de diferențiere a tensiunilor în jocul dialectic al respingerilor. Un alt aspect, deja relăsat în articolul din epocă, este că la actul de constituire a tinerei generații s-a înregistrat "influența a doi oameni: Vasile Pârvan și Nae Ionescu"<sup>8</sup>, care au delimitat orizontul de referință culturală prin opera lor și prin exemplul lor de angajare politică și existențială. Vulcănescu scria, cu o extremă luciditate și conștiință critică și teoretică:

Vasile Pârvan a dat tinerilor de azi, gândirea universalității și eternității, le-a deschis lor ochiul interior asupra prezenței de durată a morții în condiția omului și asupra precarității oricărei creații omenești. Însă le-a dat, în același timp, și lecția de eroism întemeiat de contemplarea frumuseții omului; a icoanei pe care aceasta o aduce în el, și dincolo de el, și care strălucește în istorie: nostalgia spiritualității și pesimismul eroic.

Nae Ionescu le-a dat lor, în schimb, dorința de concretețe, de autenticitate organică, de căutare directă, de temeritate, dorința de a nu fi jefuiți de cuvinte [...], în sinteză: realism, autohtonie, ortodoxie, monarhie.<sup>9</sup>

La toate acestea s-au suprapus în mod gradual influențele provenind din exterior: "misticismul orientalist de extracție germană", "misticismul rus al exilaților", "neo-tomismul și spiritul lui Maurras", "comunismul sovietic și marxismul german", "fascismul italian și național-socialismul german". În orice caz, manifestările noilor intelectuali s-au concretizat

În "setea de experiență" și de "aventură", în atracția pentru "autenticitate" și pentru "spiritualitate" prin intermediul "tensiunii dramatice, a tragicului, a crizei, ce constituie fără îndoială punctul crucial al experienței trăite în comun de tânăra generație<sup>10</sup>. În acest context se justifică disensiunea declarată a tânărului Cioran față de neoclasicism și de o posibilă recuperare a sa în cheie modernistă". Reproșul implicit adresat lui Dan Botta, exponent de prim plan al acestei recuperări, portavoce a întoarcerii la Pârvan spre originile autohtone, sublime ale mitului tragic, clasic și ne-umanist în stare să "asigure unitatea spirituală a românilor", găsește în această situație istorică grea un răspuns în adeziunea la extremismul existențial, la negativismul absolut și plin de disperare în care antinomia devine "inevitabilă și necesară". Contrar căutării realizării unui echilibru intelectual, armonic, sublim, de portanță clasică, care să conțină "idealurile centrifuge ale tinereții" intelectuale sub categoria de "universal" și de "sinteză", Cioran era profund influențat de magisteriul filosofic al lui Nae Ionescu, figură carismatică de gânditor oral-socratic, formator de conștiințe, care îi implicase pe propriii săi studenți de la Universitatea din București într-o viziune individualistă foarte activă, întoarsă spre acțiune și sacrificiu, extrem de combativă, din punct de vedere politic și spiritual, dar dificil de încadrat social, dată fiind vocația intimă antidemocratică și tragică a gândirii sale. La insurgențele existențiale ale unui Cioran, și într-o manieră mai moderată decât un Eliade, Dan Botta – care scrisese deja pentru revista "Contemporanul", de un militantism avangardist declarat, a poetului Ion Vinea, și care colabora la revista "Gândirea" de inspirație naționalist-mistică ortodoxă în direcția unei recuperări clasico-platonice a formelor de expresie, a poetului-teolog Nichifor Crainic, participând și la manifestările și activitățile publicației "Criterion" – a răspuns,

după câțiva ani, într-o conferință radiofonică, reliefând cu claritate orientarea sa metodologică și versantul său de gândire. Lungul citat pe care-l reluăm din acest text al lui Botta poate reprezenta o replică la solicitările argumentative ale lui Cioran:

Clasicismul e o idee în eternitate. Noul clasicism e o ancorare a clasicismului în timp. E rațiunea manifestată în haosul timpului nostru, rațiunea ordonând, simetrizând. Noul clasicism e o idee în istorie...

Valorile intuitive, creația obscură, delirul și inspirația poetică – visul brut – premerg, așa cum chaosul premerge lumii, construcțiile aride ale rațiunii. Suveranitatea intuiției, a delirului, a inspirației se cheamă romantism.

Romantism și clasicism constituie dialectica lumii, ritmul devenirii intelectuale. Istoria spiritului uman e istoria litigiului dintre aceste forme. Periodicitate continuă, ritmică alternare în timp.

Romantismul timpului nostru a purtat până acum diverse nume barbare sub cari se exprima o aceeași expansiune sensibilă, același delir al instinctelor și al intuiției, și aceeași ură împotriva legilor clare și armonioase ale rațiunii. Romantismul timpului nostru s-a numit rând pe rând: dadaism, constructivism, cubism, suprarealism, viitorism.

S-au ivit atunci școli și lucrări ale căror expresii uneau extremele sensibilității cu extremele forței, grația cu hidosul, și ale căror trepte purtau pe inițiat de la ridicul la sublim, de la bluff până la capodoperă.

Stilul acestor școli în cari se făureau monștrii delicioși ai artelor timpului consta în acela de a nu avea nici unul. Stilul lor era suprema libertate. Încât ni s-a arătat, în timpul acela, fenomenul bizar al unei licități de supreme libertăți.

Și totuși cât de puternic ne apare azi stilul acestor școli de poezie, cât de limitată este ideea pe care o exprimă: monotonie în delir, monotonie în maladiv, în excentricitate, în geniu.

Dar, în acest joc al tuturor posibilităților pe care-l oferă libertatea confuziei, în acest hazard al cuvintelor și al expresiilor

artei, era firesc – era prescris de legea matematică a probabilității – să se poată lămuri – la miile de eventualități jucate – formule rare, soluții fericite, armonii excepționale.

Romantismul care ne-a precedat a fost un șantier al întâmplării, o mare carieră a visului.

Noul clasicism își apropie – prin destinul său – experiențele fericite artei care ne-a precedat. El e acela care clarifică. El supune proporției, euritmiei și armoniei acest diform material romantic.

El va constitui din el lucrări cari să oglinde constanțele clasicismului, studiul tradiției, imitației naturii și observația severă a regulilor artei.

Această fascie a condițiilor clasicismului e o fascie de calități umane: proporții, euritmia și armonia sunt raporturi constante ale corpului și ale inteligenței umane.

Artele clasice tind să comunice omului ideea perfecțiunii sale.

Noul clasicism este o artă morală<sup>11</sup>

Nu vom ști niciodată dacă această pagină va fi revenit în memoria lui Emil Cioran, singur și necunoscut în Franța, în tentativa tulburătoare de a traduce poezia lui Mallarmé în română, care îl va conduce la marea ruptură de limba maternă, făcută “din pământ, din sânge, din suflet”, și la decizia de a scrie într-o limbă “clasică”, care are “o demnitate cadaverică”, “de neapropiat, prea nobilă și prea distinctă”, din cauza “eleganței sale extenuante”, “cu o sintaxă riguroasă”. După consacrarea sa filosofică în literatura franceză, Cioran va regreta propria limba de origine, într-o scrisoare adresată “prietenului de departe”, Noica, “din cauza acelei arome de prospețime și de putred, din cauza aceluia amestec de soare și de noroi, acea urâtenie nostalgică, acea neglijență regală<sup>12</sup>”, pe care chiar Dan Botta, prieten și opozant prin anii '30, prin recursul la un stil clasic, a dorit s-o ridice la dimensiunea de limbă poetică, “spre o stare de contemplare aproape mistică”, la demnitate estetică și morală, în “opera sa de constructor de

armonie”, depurând-o de toate acele aspecte subiective și instinctuale ce îi fuseseră altoite în “puritatea sa cristalină<sup>13</sup>”.

A reciti pe Dan Botta<sup>14</sup> azi, fără prejudecăți ideologice, a pătrunde în dialog cu opera sa, cu angajarea sa în scriitură, poate căpăta semnificația “inactuală” de a pune în evidență mărturisiri, noi și vechi puncte de vedere, stiluri cognitive, opțiuni culturale, ce se inserează în mod necesar în acea țesătură de gândire cu care mitul revine cu putere în discuție (de fapt este ceea ce se întâmplă în dezbateră estetică și hermeneutică contemporană în abordarea tragicului și a progresivei estetizări a existenței sociale). Mitul este de-acum problemă filosofică de neeludat cu care trebuie să ne confruntăm și să pariem pe valoarea sa permanentă. Mai exact spus, pe linia acestui lucru ce se desfășoară progresiv pe firul scrierilor poetice și estetice ale lui Botta, vom căuta să operăm o posibilă inserare comunicativă pe marginea dialogului bazat pe acele contribuții ce se rotesc în jurul lui *Mythos-Debatte* (la care au participat, printre alții, începând din anii '70, gânditori precum Hans Blumenberg, Odo Marquard, Manfred Frank în Germania, iar în Italia, deosebit de sensibil la aceste tematici, Sergio Givone<sup>15</sup>). În acest reînnoit context cultural în care începe să se rediscute despre “lucrurile ultime”, despre problema răului, despre religie, despre etică, despre povestire, despre modurile de reprezentare a indicibilului, a negânditului într-o lume ce oferă din nou imagini pe care Occidentul de după Auschwitz încercase să le deplaseze și să le șteargă din conștiința socială, *Mythos-Debatte* a validat ipoteza revendicării, împreună cu romanticii, a valorii de adevăr a mitului rămânând totuși iluministic fidelă rațiunii. Rațiunea mitologică – care se oferă la Botta în context modernist precum o *ratio* ce separă, dar nu divide, romantismul de clasicism, ba, dimpotrivă, le adună într-o “sinteză supremă” de gust asumat hegelian sau mai

exact gadamerian – pare a se livra atenției publice cu un anumit grad de problematicitate, atât în domeniul cunoașterii sociologice (să ne gândim la Maffesoli<sup>16</sup> în Franța) ca și în acela filosofic mai extins. În forma constitutivei sale “inactualități” față de cunoașterea predominantă marcată de o *Rațiune* instrumentală, mai legată de tehnică și de progresul științei, “rațiunea mitologică” încearcă să ofere un punct de vedere și o particulară cheie de lectură pentru exigențele contemporane ce devin tot mai urgente și care par marcate, spre a o spune cu Givone<sup>17</sup>, de “desvrăjirea lumii” și de modul neașteptat de a se profila al emergenței existențiale a unei “gândiri tragice”, care însuflețește revanșele subtile ale unei comunități secularizate, iremediabil înfășurate de nomadismul existențial. Ilustratoare de idealuri estetice tradiționale cu gust antic, precum armonia, proporția, simetria, forma – pe scurt acele calități, desigur metafizice, cu care Platon, în diferite locuri ale operei sale, de la *Hippia Major* la *Banchetul*, ne reconduce la principiile pitagoreice – estetica și poetica lui Botta au avut meritul, ba chiar sarcina, de a propune, într-o perioadă nu în mod special suspectă, posibilitatea unei gândiri deopotrivă mitice și raționale, fără a se îndepărta irațional de orizontul iluminist și clasicist (în ciuda faptului că, drept urmare, extremismele ideologice ar fi caracterizat ideologic mare parte din producția literară românească dintre cele două războaie și în care, într-un anumit moment al vieții sale, autorul a fost oricum implicat în opțiunile unei grupări politice<sup>18</sup>).

A recupera orizonturile de gândire o vreme trasate de Herder și de Schelling, a ne mișca în jurul perspectivei unei “mitologii a rațiunii”, cum scrie Manfred Frank, înseamnă a permite posibilitatea de a înălța la grad de problemă filosofică epuizata categorie de “stil național” ca “bassin sémantique”, purificată de acea valență ideologică și de acea conotație mai

curând negativă pe care termenii de “națiune”, “patrie”, “rasă”, cu toate surrogatele lor, au sfârșit în mod tragic prin a o asuma în istoria europeană a acestui secol. În acest reînnoit context istoric de probleme, se detașează cu vigoare figura emblematică a “zeului ce stă să sosească”, figură centrală în imaginarul romantic de la Schelling la Hölderlin și până la Nietzsche. Numele său, în gândirea poetizantă a lui Botta, e acela al lui Dionysos, un Dionysos care, în manieră asimptotică, poate să se apropie de acela conceput de către romanticii germani. El pare a pierde acea amprentă “mesianică” tipică utopiei romantice și grupării de la *Criterion*, dar tinde să se dilueze în formele abstractizate și muzicale ale magisteriului poetic, asociindu-și totuși un evantai de referințe mitico-religioase într-o aură de mister, ocultism și magie, de tradiție mistică și hermetică neoplatonico-renascentistă, exact așa cum dorise să prefigureze Novalis însuși.

Dionysos al lui Botta se evidențiază în spațiul literar românesc, nu atât ca o ontologie mitică, constituită din argumentări iraționale, cât ca un ideal regulator. E vorba, în realitate, de un ideal făcut din imagini, ce pare a voi să se inspire dintr-o ordine culturală posibilă, adică dintr-o sursă legitimând o identitate ce se bazează numai și exclusiv pe consens, dar se sprijină pe *datitatea* mărturiei unei arheologii istorice. În acest sens, mitul tinde să-și recupereze funcția sa comunicativă, locul unei tradiții și al unei memorii, izvorul mitopoetic al unui început, valoarea morală a unei exigențe expresive: *ethos* și *aesthetis* tind, prin urmare, să se confunde în liberul lor inter-schimb reglat de ființa dionisyacă și salvagardat de nimicul în spațiul scriptural al poeziei. Botta readuce în angajarea filosofică și arheologică a lui Vasile Pârvan<sup>19</sup> (și nu în aceea a lui Nae Ionescu precum Cioran) această coordonată estetică și, deci, și axiologică.

## 1. Funcția comunicativă a mitului: pe urmele lui Dionysos

Pus în relație cu sfera sacrului, mitul are, pentru Botta, funcția de a justifica, pe de o parte, locul întemeietor, esența culturală a unei memorii colective; a justifica mitul, din acest punct de vedere, înseamnă a-l putea raporta la o valoare colectivă de necontestat și, sub multe aspecte, normativă. Pe de altă parte, a lua în considerație mitul și simbolismul său implică în mod necesar a-l compara cu un limbaj universal, prin urmare a-l face comunicativ. Mitul devine astfel obiectivabil, întrucât articulează o vastă gamă de sentimente și de emoții în care se pot recunoaște conotațiile unei matrice etnice traco-getice aparținând orizontului dionysiac al artei. Semanticitatea productivă a mitului se oferă în forma unei religii arhaice ce conține ca elemente ale sale specifice profunzimea misterelor orfice și eleusine, culturile funerare, doctrinele sufletului nemuritor, orgismul, beția și extaza. În consonanță cu spiritul Romantismului și, în special, cu interpretarea tragediei oferite de Nietzsche, acțiunea investigativă a lui Botta se traduce prin a readuce la lumină natura estético-culturală a mitului, ivindu-i, în unitatea evenimentului dionysiac, o originală elaborare mitopoetică ce trebuie înțeleasă ca răspuns posibil la haos, în alternanță cu valoarea de adevăr a spiritului fragmentar al analizei unei "rațiuni economice" ce se pretinde omnicomprehensivă. În tentativa de a stăvili nihilismul distructiv al avangardelor și în elaborarea unui proiect estetic de amplă respirație, Botta stabilește coordonatele dionysiace ale unei tipologii culturale ce marchează originea producțiilor artistice în orizontul mitic

al poeziei române. Într-un text emblematic, *Unduire și moarte*, citim:

Grația spontană a versului popular, libera lui progresiune cunosc imanența unui ritm interior. Ritmul de care se leagă principiile creației sale – ideile primordiale, mitul primordial.

Cum un roi de vestale se perindă, se înclină și se înalță în jurul unui același altar, țesând din pașii lor și din gesturi varii aparența unei calme libertăți, tot așa, gravitând în jurul unor idei – niestrămutate! se mlădie versul popular.

Solidare acelui ritm interior, înscris, ca o tânără formă, în plasma difuză a poemei, ideile sunt permanente, mitul este permanent.

Variabile sunt nu numai elementele materiale ale versului, ci întreg registrul de date obiective, întreaga aparatură a dramei pe care o descriu.

Continuu adaptate înțelegerii populare, vii prin relația lor cu memoria vie a poporului, locurile, timpurile, ca și eroii poemei, s-au putut schimba.

Mi-a plăcut să caut în poezia populară chipul nostalgic al Thraciei.

Atent la propriile mele imbolduri, am fost ușor indus să uit uneori, să exagerez altădată.

Studiul meu este ca un desen, tribut ar mării fascinate de ideea pe care mi-o propun, ca și de voluptatea contactului cu o materie lină: viers sau velin sau mătase.

Ca într-un desen, am pronunțat aici anumite trăsături, am reliefat anumite planuri, am proiectat pe nu știu ce zonă o lumină mai intensă. Uneori am făcut să stăruie și o umbră peste lucruri.

Un mit creșc și un mit al pământului – străbătute amândouă de boarea de la Eleusis – par a se perpetua în poezia populară. [...]

Credința veche a Thraciei – relevată de Herodot – a concepției prin păcat, a existenței considerate ca o decădere a sufletului din condiția lui divină, ca o întristare, ca o durere – credință inerentă marelui idealism – poate fi ilustrată de legenda creației lunei.



Balada populară pronunță mai ales caracterul incestuos al patimei solare. E un adaos datorat, desigur, influenței geniului creștin. Noima ei străveche este constituită doar în ceea ce părea de neînțeles străbunilor noștri – iubirea unui zeu pentru o făptură pământeană.

Sălbatecul idealism al Thraciei nu putea admite ceea ce Grecia senzuală tolera.

Pe prorele luntrilor, Pallas veghea uneori cu năierii, Artemis, ea însăși, putea fi întâlnită vânzătorind pe plaiuri. Zei și muritoare, muritori și zâne se împleteau sub ceruri amicale, și apriga fecunditate a zeilor producea Greciei cele mai frumoase odrasle...

Tracii adorau un singur zeu, a cărui puritate, a cărei generalitate, a cărui perfecțiune răspundeau puterii lor spirituale. Thracii hiperboreeni – cei de pe meleagurile noastre – îl numiseră Zamolxis.

Acest zeu care, introdus în Grecia, se va numi Dionysos, adică zeul de Nysa – sau mai curând, Zeus de Nysa, după numele unei localități legendare – va orienta sufletul grec spre cele mai înalte idealuri. Influența cultului dionysiac a fost – se știe – de infinite consecințe.

Odată cu intensificarea acestui cult în Grecia, concepția despre divinitate, cerul olympic s-a făcut mai pur.

Părintele pe care mitologia greacă îl acordă noului zeu – Zeus însuși – apare în legendele nașterii lui Dionysos într-o lumină majoră. Ceva din nimbul thracic se răsfrânge asupra-i.

Legende spun că mama lui Dionysos era o muritoare, deși numele ei relevă divinitatea pământului însăși. Semele este într-adevăr o formă dialectală – beoțiană – pentru *Orfeus*, cuvânt din care s-a putut trage românescul «temelie» și care înseamnă pământul ca fundament al lumii.

Semele, iubită de Zeus, ceruse odată acestuia să-i împlinească un dor. Și dorul era ca Zeus să i se arate, precum apare Herei, înconjurat de slavă. Zeus, care jurase pe Styx, nu mai putea să o cruțe. Și apără într-adevăr în atâta lumină că de ardoarea ei se mistui Semele.

Legenda, legată de mitul solar al lui Dionysos, răsfrânge, în viziunea majestuoasă a zeului, ceva din idealitatea Thraciei.

Numai că în Thracia, zeul apare suprem, absolut. Acolo slava sa nu cunoaște vicisitudini. De aceea singura dramă divină care se putea presupune acolo era aceea a unui zeu obosit de sublim, trist de marea lui perfecțiune. Zeul thracic este acela care pentru o «oară de iubire» s-ar pogori în lume, s-ar pogori în lut<sup>20</sup>.

Din lectura acestui lung pasaj se observă cum scriitorul român înțelege să ofere în tonurile sublimului o viziune totalizantă a mitului thracic: grandilocvența accentelor de un puternic caracter pătimaș, constanta distribuție grafică intercalată cu multe întreruperi și spații albe ce imprimă textului funcția unei distribuții teatrale cu lungi pauze și tăceri, tentativa de a recupera oralitatea persuasivă și seducătoare a cuvântului oracular. Toate textele de estetică și de poetică prezintă această trăsătură, dar în afara aspectului pur formal, Botta e atent mai ales la conținuturi, la ideologia revoluționară al cărei depozitar este, în tradiția Thraciei, mitul, scriitorul devenind interpret și purtător al spiritului dionysiac ce animă lăstării cei mai vitali ai poeziei și ai gândirii filosofice românești.

Așa cum se știe, pe lângă menirea de a acredita o structură socială, mitul are capacitatea de a se referi la o valoare supremă, garantând înțelegerea unor membri într-un tacit pact comunitar. În acest sens, mitul are un caracter fondator, justificativ și comunicativ fiindcă se îmbibă de o aură de sacralitate. Caracterul fondator și justificativ se însoteste adesea cu construcția unui spațiu, a unei geografii istorico-culturale ce marchează locul "inceputului", punctul imemorial al unei origini care, după Nietzsche, se va oferi ca o repetiție a formelor în multiplu și multiform. Locul pentru Botta este Thracia, iar numele întâmplării este Dionysos-Zamolxis: de aici, legitimarea și justificarea, în valența sa

comunicativă, a prezenței unei identități culturale, a unei tradiții și a unui limbaj. Operația de recuperare arheologică are loc la Botta prin intermediul filtrului filologico-hermeneutic al textelor unde Dionysos își face apariția și se arată în constelația metamorfică a semnificațiilor sale. Obiectivul, similar celui al lui Nietzsche (care a prezidat la modul ideal întreprinderea lui Botta) este acela de a extrapola din polifonia ritmică de voci întrețesute dimensiunea cristalină și abstractă, ideală, a lui Dionysos traco-dacic devenit de-acum purificat de contingentele culturale și afective. În termeni aproape kantieni, s-ar putea vorbi de "sublim dionisyac" care tocmai prin faptul de a gândi presupune că atestă o facultate a sufletului superior simțurilor. Pentru Botta, acest fenomen face concret intuibilă superioritatea destinației facultăților noastre cognitive ce se situează între imanentă și transcendentă, totul fiind legat de un sentiment moral de apartenență la o comunitate culturală pe fundalul mitului. Se asistă, ca la romanticii germani, la o progresivă spiritualizare a zeului însuși ce coincide cu figura lui Christos, dar ceea ce îl interesează mai mult pe Botta privește misterul însuși al Artei, cifra sa enigmatică și poate și tragica moarte și renașterea în cuvânt, în brazda sacră și sacrificială a poeziei.

Ultima tragedie scrisă de Euripide, *Bacantele*, demonstrează limpede prezența la Botta a funcției justificative a mitului în orizontul mediteranean. Ea devine fie locul, fie stimulul pentru o experiență de portanță estetică și hermeneutică ce-și va găsi în traducerea poetică calea de ieșire în articularea formelor poeziei și se va concretiza în infatigabilul său travaliu filologic și de traducător până în ultimele ceasuri ale existenței sale. Din izvoarele aflate la dispoziția lui Botta, cu siguranță Nietzsche și Rodhe, originea cultului lui Dionysos nu este în Grecia<sup>21</sup>, ci provine din

Orient, direct din Tracia. Grupuri de femei, bacante sau menade sau triade se duc pe culmile "înzăpezite ale munților", făcând jertfe de animale devorându-le carnea crudă. Religia autohtonă greacă a persecutat lung timp utilizarea acestor practici barbare și le-a contestat legitimitatea. Acesta este fundalul istoric pe care se mișcă tragedia lui Euripide; și de aici ar părea să înceapă parcursul investigativ al lui Botta. În centrul ritualului se află Dionysos care își celebrează primăvara moartea și Renașterea pe culmile cărunte ale munților: renaștere ce avea loc într-un leagăn și la care asistau femeile inițiate în cultul său. Respirația scriiturii lui Botta se resimte, cum scrie el, din "duhul munților", adică din duhul locuitorilor mitici ai legendarelor așezări mitologice, "Tracii hiperboreeni", adevărați supra-oameni care, în versiunea nietzscheană<sup>22</sup> se ridică energic peste conștiința reactivă de "turmă", dominată de resentimentul moral. În cursul veacurilor, religia dionisyacă, mai înainte de a fi învinsă de ideologia tehnico-instrumentală, socratico-euripideeană, va depăși sfidarea împotriva religiei olimpene, iar Dionysos va fi recunoscut drept întâiul printre zei, fiind asimilat cultului noului său tată, Zeus. Filonul romantic german va recupera această perspectivă de gândire și va recunoaște în Dionysos copilul divin de la Bethleem, figura spiritualizată a aceluiași zeu. O atare ipoteză sugestivă, dusă sub aspect poetic de Hölderlin până la dimensiunea tragică din *Brod und Wein*, va fi reluată de Botta în cheie pictural-figurativă în eseul *Iisus în concepția tragică*<sup>23</sup>.

Dionysos simbolizează deopotrivă mitul politeist și depășirea sa, iar din veșmintele neconținutelor sale metamorfoze zeul se va spiritualiza progresiv până la a fi recunoscut, pe itinerariile sale întreprinse în lumea cunoașterii, unic între zeii din afara Greciei. Străin într-un prim moment lumii grecești din cauza presupusei sale origini

trage, Dionysos sfârșește prin a obține o reabilitare completă care-l așează precum Christos (pentru romantici chiar Christos) la dreapta lui Dumnezeu, al Tatălui Zeus, printre cele douăsprezece divinități majore<sup>24</sup>. Va reuși chiar și să o răscumpere din lumea lui Hades pe mama sa pământească Semele, ce va urca printre zeii din Olimp cu noul său nume grec. Dionysos a descins din Lumea de Jos ca Orfeu și, ca fratele său Heracle, s-a luptat cu zeul infernurilor și l-a învins. Influențat poate și de Schelling, Botta va pronunța aceea obscură frază "totul e Dionysos", lăsând să se înțeleagă deci că Dionysos, ireductibil la orice pretenție normativă, stabilește spațiul metamorfic al transformărilor și se va regăsi sub diverse nume și personificări: Bachus, Bakchos, Bac, ca zeu al vinului; ca Zagreu, ca Iacho, identificat drept Copilul Divin, în care, cu puterea sa neobișnuită și arzătoare, va întrupa dionisyanismul transformat în fantasma omnipotenței, într-un cuvânt "Spirit", ce nu aparține nimănui, ce adie pe unde vrea, irumpând în lume din nimic, fiind nimicului hărăzit. El încâlzește și însuflețește comunitățile, solicită structuri de ordine stabile și, prin autodizolvarea sa, lasă ca emblemă proprie liniștea apolinică a purei transparențe a formelor, într-atât că deja de pe vremea lui Hegel Spiritul e pus să coincidă cu puterea Sfântului Duh<sup>25</sup>. Starea de beție dionisyacă va fi interpretată de Botta ca preludiu al dispoziției extatice a sufletului. Acest pasaj va fi scos din considerațiile sale estetice de inspirație romantică și va fi tradus în experiența compozițională a poeziei, în formă clasică, de **poiein** identificând pe același Hades cu Dionysos ("Hades et Dionysos una sunt"), potrivit liniei orfico-platonice.

Toate aceste trăsături, prelevate de Botta de la principalele izvoare cunoscute, conturează figura lui Dionysos ca un zeu oblic între transcendență și imanență sub semnul dualității, al caracterului de a fi geamăn, al proximității

contrariilor. Dionysos devine pentru Botta<sup>26</sup> dispunerea din alternantul spațiu al ambivalenței afective, arhetipul literar prin excelență ce se extinde în mod tragic între mit și poezie, dar tocmai grație acestei dureroase, sfâșietoare dispersii a sa își regăsește funcția mântuitoare în seninătatea mistică, muzicală a formei ce conține sintetic idealul în tonurile sublime ale poeziei. Ca și cum *logos*-ul s-ar lăsa în mod armonios tradus în *melos*.

Să încercăm să reparcurgem mersul dialectic (și uneori antidialectic) al gândirii lui Botta ce va găsi o sinteză sublimată și mai împlinită în forma poeziei sale. Întâi de toate, nașterea: Dionysos este fiu al lui Zeus și al Semelei și, prin urmare, născut din zeul suprem și dintr-o muritoare; aparține umanității și divinității. Cunoaște și o dublă naștere, o naștere repetată, ce-i conferă la rândul ei viață și moarte. De fapt, cum ținde a sublinia Botta în *Unduire și Moarte*, trăcul Zamolxis, mascat sub veșmintele lingvistice grecești de Dionysos, conceput în pântecul unei muritoare, este în același timp fulgerat deopotrivă mamei de focul patern în clipa nașterii. Mama (al cărei nume, cum s-a văzut, potrivit lui Botta, provine etimologic de la Beotia) închide în sine "pământ ca temelie" (limba română pare a conserva acest semnificat original în echivalența: *Semele-temelie*), moare și îl trage cu sine și pe Dionysos în moarte dacă nu cumva e cules în trupul divin al lui Zeus, din care se va naște a doua oară. Acest caracter de contradicție și de repetiție se regăsește peste tot în miturile lui Dionysos: unire a divinului cu umanul, a bucuriei nețărâmurite cu suferința mortală, a orgiei bahice cu tăcerea înspăimântătoare, a plenitudinii vieții cu moartea violentă, crudă. Toate aceste perechi de opoziții baleiază mitologia dionisyacă și își pun amprenta, potrivit lui Botta, pe modul de a se produce al constantei românești a poeziei, cu numele tutelat al lui Eminescu, și al filosofiei tardo-renascentiste, cu

Cantemir. W. F. Otto rezumă în acești termeni permanenta afirmare a dionisyanismului: "Duplicitatea zeului s-a ivit în cele două opoziții ale extazei și ale groazei, al nelimitatei plenitudini a vieții și a sfâșierii sălbatice; în zbaterea pe care o înfruntă tăcerea morților, în prezența imediată, care este deopotrivă și depărtare absolută; toate harurile zeului, toate manifestările ce-l însoțesc depun mărturie asupra incoerenței unei naturi duble: profetia, muzica și până la urmă și vinul, semnul heraldic al lui Dionysos, rudă a focului, ce duce cu sine extazul și frenezia sălbatică. În culmea excitației, toate contrariile își descoperă pe neașteptate chipul și revelează faptul că numele lor este viață și moarte"<sup>27</sup>. Așa cum scrie Botta:

Tot ce are mai frenetic și mai pur viața, se confundă, într-adevăr, în zonele de limită ale extazului – ale sufletului liberat de materie, prin delir, printr-un exces de viață profundă – cu liniștea armoniiilor totale.<sup>28</sup>

Urmat până aici de Botta, Nietzsche reia elementele mitului grec al lui Dionysos spre a le pune pe scena filosofică și în măsura în care acest mit e reînveșmântat într-un țesut nou îi conservă, totuși, unele trăsături din origine, care joacă în noul text rolul "filosofic", în ruptura ce se produce între "mitic" și "simbolic". Încă de la-nceput se pot trage câteva consecințe în legătură cu uzul pe care Nietzsche și Botta îl fac din "dionisyanism" și din repercusiunile sale în planul gândirii tragice. La originea dialecticii nietzscheene a tragicului se află "unitatea diferențelor", pura "relație a diferențelor dintre ele"<sup>29</sup>. Afirmatia dionisyacă este deopotrivă "expunere la nimic". O atare expunere se interoghează pe sine asupra tragicului. Dialectica sa, enigma, eternitatea jocului diferențelor pe planul aparențelor, al "măștilor", al "formelor" sunt generatoare de neliniște. La Nietzsche este vorba de o

*mimesis* a negației. Este o întrebare ce produce golul în aceeași mișcare conflictuală a diferențelor. Întrebarea asupra nimicului deschide larg abisuri, produce rupturi în dialectica negativă a măștilor. Acea "întoarcere la greci" implică la Nietzsche o concepție despre adevăr ca "văl" întins pe suprafața ivitului, un văl ce acoperă și suspendă adevărul înțeles ca temei, pentru care câteodată adevărul e dezvăluit, el nu mai e adevăr, ci pur nimic, prin urmare vălul dezvăluie ivitul ca distanță, ca uitare, ca ne-cunoaștere, ca ascundere. "Temeiul" cifrat în numele străin de Semele e împins în refutat, în adâncul obscur al mitului, în adâncul abisal al nimicului, totuși el strălucește sub forma ivitului, chiar dacă ivitul său este deja o iremediabilă ștergere a originii. O atare ambiguitate constitutivă a adevărului însuși este ca și dezvăluită de operația hermeneutică a lui Botta. Câtă vreme adevărul se oferă în mască, în oscilații semantice, în "unduire" împlânzită de monumentul funerar al "Morții", în polaritatea imanentă și generatoare a unei dialectici tragice, temeiul-Semele, fruct al unei suspendări semantice, nu este "des-fundat" de focul lui Zeus în perspectiva nihilistă a tragediei grecești, ci se fixează în "forma" originală tragică. În adâncul arhetipic al formei se ivește nimicul, așa cum intuise Eminescu, dar tocmai nimicul ca ștergere a originii e cel ce îi permite lui Dionysos tracul să fie, să se manifeste în suspendarea nimicului. Botta scrie:

Eminescu – saturat de pesimism romantic – accentua ideea de neant, deși tot un neant era acel sediu al ideilor, al sufletului dionysiac. Dar un neant populat de armonie – plastic așa cum poate fi punctul geometrilor, care tot un neant e.<sup>30</sup>

Nimicul, care suspendă ștergerea originii, devine deci fundamentul tainic al ființei *tracice*, ființa se dă în formă lipsită de rigiditate de către materia poetică, iar arta devine

*medium*-ul absolut al acestui schimb imediat dintre ființă și nimic, peste al căror joc tragic ce cuprinde toate antinomiile prezidează Dionysos tracul (al cărui nume este, pentru Herodot, Zamolxis), ce îmbracă diversele măști ale istoriei în figura arhetipică a copilului lui Heraclit. De-acum, ontologia nimicului este acoperită de ontologia dionisyacă ce se manifestă totdeauna în devenirea multiplului, a diferențelor, a repetiției, dar care platonice sau kantian locuiește spațiul distanței într-un mod abisal și intangibil unde domnește armonia și seninătatea cerească, oferită de întâlnirea sa de dincolo de lume și transcendentă cu Apollo: un Dionysos, deci, immanent este cel prefigurat de Botta. Botta urmează genealogia nietzscheană, dar punctul său de vedere e diametral opus: dinamismul pus în mișcare de elanurile vitale, de forțele Voinței de Putere, ireductibile și luate de vertijul Eternei Reîntoarceri, găsesc un punct de stază (o "extază") în locul critic și immanent stabilit de spațiul autoreferențialității poetice, în locul "fizic" al vizibilității diferențelor, al ceea ce aparent devine, sfârșind voracele schimb nietzschean dintre ființă și nimic, semn al unei radicale adevăruri la gândirea tragică. În studiile sale cu caracter estetic, punctul de vedere al lui Botta este de tip transcendent și se situează pe urmele care delimitează, dar nu separă, clasicismul de romantism, cum se va vedea în eseul *Teme romantice*<sup>31</sup>. De fapt, nu e o linie disolutivă necesar apocaliptică, ci e vorba de o tensiune absolută ce conduce la maximum de antinomicitate, spre a recădea apoi în liniștita contemplație. În forma tragicului la Botta, opușii sunt destinați nimicului asumându-și o dimensiune negativă spre a se sustrage istoriei acelei *lectio graeca*; se încredințează adică adevărului șters al mitului din care veniseră. Tragicul este, deci, pentru Botta posibilitatea de a exprima inexprimabilul, de a culege acel exces care altminteri ar rămâne încredințat "tăcerii". Dar de ce fel de

"tăcere" e vorba? Tăcerea Morții? Asupra acestei teme Botta recunoaște datoriile sale față de Vasile Pârvan și își manifestă distanța de perspectivă față de concepția gândirii tragice a ultimului Nietzsche (altfel spus, Botta, călăuzit de Nietzsche, "vine din tragic", dar "nu se întoarce către tragic"<sup>32</sup>, chiar dacă filosoful german va rămâne mereu steaua polară spre care gândirea lui Botta se va orienta pe plan speculativ, însă obiectivele, date fiind aceste premise, deseori nu vor coincide).

## 2. Pârvan și orizontul tragic

În *Memoriale*, arheologul-filosof prezintă ideea "istoriei ca tăcere" drept spațiu negativ al incomunicabilității, reper funebru ce nu răspunde decât într-o manieră enigmatică celui ce îl interoghează. "Tăcerea" în fața enigmei făcută vizibilă de forma istorică devine pentru Pârvan "centrul lumii", ea "este moarte a vieții și viață a morții", este "Zeul Incognito", manifestare a Absolutului ce survine din forțele poetice unde granițele dintre sublim și tragic devin loc de schimb al dinamicelor spirituale ale artei<sup>33</sup>. Nu e vorba de o tăcere nătângă, absurdă, nihilistă, ci de un fel de *amor fati* (în sensul nietzschean) ce se însuflește în raportul cu Moartea. În gândirea lui Pârvan, Botta descoperă că:

Moartea este și ea un eveniment necesar, de acord cu spațiile, un ton solidar universului. Ceva ca o unduire în marele fluviu, o diversificare, o dezagregare, aici, în timp ce, dincolo, atomii se cunună și fluide vechi se împletesc. Ceva infinit de calm, infinit riguros, ca gravitatea, ca orbitele. [...] Moartea – chiar ca o trecere în complexul pantheic al lumii – nu-i inspiră decât blânda resemnare, melancolia senină, așa spune lirică...<sup>34</sup>

Viziunea tragică, care provine din condiția de marginalitate individuală în fața imensității și infinității cosmosului, e rezolvată pe planul sublimului. Aceasta nu înseamnă fatalism de suprafață, cult pietos al amintirii, determinism biologic pur mecanic, cât mai curând un acord între natura organică simbolico-sacrală și categoriile spațiale și temporale ale istoriei. Istoria, în devenirea sa, se transformă într-o reprezentare kantiană "subiectiv-obiectivă", expulzată din contingențele empirice; ea se afirmă dialectic în curgere,

în metamorfoză, în fragmentare. La Pârvan este prezent un caracter finalist al existenței ce este rezumată în categoria estetică-filosofică a "Ritmului": "Orice valoare istorică în sine este vibrație, ritm, devenire, rezonanță"<sup>35</sup>. Istoria este conștiință de sine din chiar momentul în care omul ia act că este "acord al ritmului individual și social cu ritmul universal"<sup>36</sup>. Ritmul istoric, în acest sens, asumă caracteristicile unei ontologii fundamentale tragice ce se desface din starea inertială a materiei până la a tinde să se spiritualizeze în maximum de viață. În acest spațiu se stabilește teatrul ambivalenței artistice, care se produce din confruntarea dintre analogia și nihilismul formelor, din reperele arheologice ce se dau iremediabil într-o manieră fragmentară. Elanul vital, însă, ar vrea să le restituie originarii lor integrități, completitudinii, iar aceasta poate avea loc numai prin contemplare, prin pura "reflecție": "Mișcarea și viața se desfășoară ritmic între cele două extreme"<sup>37</sup>, între ritm cosmic și ritm individual, astfel încât materia brutal de inertă se transfigurează prin intermediul ritmului accelerant al vieții în "memorial istoric". Această dialectică conține, pe de o parte, un aspect pur formal și spiritual fiindcă necesită o forță obiectivă de abstractizare, aptă să livreze reperul într-o manieră sintetică (aici se află în acțiune "judecata reflectantă" a lui Kant ce întâlnește în particular generalul printr-un act fundamental interpretativ), pe de altă parte, prezintă o ambiguitate de fond datorată noțiunii de "ritm" ce se configurează în mod esențial drept "unduire", conține un aspect antropomorfic și subiectiv. Această ambiguitate este soluționabilă numai pe plan psihologic, fiindcă, așa cum scrie Pârvan, "orice fapt uman, atât individual cât și social, este în esența sa reductibil la o idee"<sup>38</sup>. Întrucât viața umană nu este decât "o formă concretă a unor idei", iar ideile – "experiență umană concentrată și formulată în mod sintetic-activ"<sup>39</sup>.

Totuși, "între *idei* și *forme* nu subzistă opoziție: ideile sunt forme conștiente, tocmai fiindcă sunt forme inconștiente. Mai precis, formele sunt idei cosmice, în timp ce ideile sunt forme umane: cristalele materiei minerale și catedralele spiritului religios și artistic uman sunt la fel cu aceeași energie cosmică, concretizată ritmic"<sup>40</sup>. Această perspectivă de gândire, abia conturată aici, implică un dublu gest: pe de o parte, există momentul investigativ-hermeneutic și, pe de alta, momentul contemplativ care, ca un spirit superior, reușește să dea o formă sintetică materialului examinat în fragmentele sale dezordonate și haotice. Exact pe dos la Kant, aspectul estetic-contemplativ tinde a se confunda cu dimensiunea etică, care tinde să enfatizeze activitatea creatoare și energetică a vieții traversată de suferința și de orizontul morții. În acest schimb dinamic cu moartea, viața caută să transforme realitatea în posibilitate existențială. Aceasta se datorează, potrivit lui Pârvan, aceluia instinct de nemurire ce străbate fibrele interioare ale omului ca și ale universului. De aici, pe planul sensibilului se manifestă acea melancolică înțelepciune ce provine din resemnarea, din relativitatea, din renunțarea, din lipsa implicitei neîmpliniri a condiției umane, însă, pornind tocmai de la aceasta, omul descoperă capacitatea de a putea depăși limitele impuse destinului său. E vorba de a traversa în mod conștient stilul ritmic, artistic, muzical al orizontului sufletului trac, construind o "nouă metafizică" ce recurge la simboluri, la analogii, la modul de a opera artistic într-un fel esențial metamorfic și aluziv ce garantează cunoașterea adevărată și unică pe planul ideilor. În acest caz, ritmul este traducere existențială de concepte, de idei în forme plastice, muzicale, poetice, religioase, ce conțin absolutul dionisyac, într-un cuvânt, transgresare a hotarelor dintre viață și moarte, actul de a te lăsa absorbit de vertijul gândurilor și al imaginilor în dimensiunea orfico-pitagoreică a "lumii

armoniilor", potrivit modalităților sofianice ivite din *chora* platonice din *Timaios*. Muzica va fi calea regală, "polifonică și poliritmică", a creației. Pârvan restabilește paradigma romantică a cunoașterii mistice prin intermediul frumuseții inserate în perspectiva tipologiei culturale și a stilului ce aparțin specificului național. Aceste teme sunt propuse într-o manieră lirico-poetică în *Memoriale*, unde se poate întâlni fondul esențial tragic și mistic al gândirii lui Pârvan. În această operă, contrar altora, asistăm la instaurarea spiritului tragic ca eliberare a simbolicului, ce rămâne trăsătura distinctivă a dionisyanismului trac în concepția spirituală a lui Pârvan. Tragic este spiritul liber, cum liberă e și afirmarea impulsului poetic; tragic este "Zeul Incognito" ca triumf al elanului vital și afirmativ: "marea iluminare interioară este incomunicabilă"<sup>41</sup>; întrucât "tăcerea este mormântul în care încuim întregul plâns al sufletului nostru plin de dorințe; iar pe chipurile noastre Tăcerea întipărește divină expresie, profundă și bogată, a Zeului Incognito"<sup>42</sup>; "Tăcerea este centrul lumii. Peste tăcere se adună tonul, precum apa pe hăul întunecat"<sup>43</sup>. "Dar la omul atins de Zeul Necunoscut, cuvântul este mărturisire, este mângâiere, este revelație, este urlet tragic, este grațioasă măgulire de copii-oameni, este gest cu multiple semne ale misterului ce se arcuiește în ființa noastră muritoare."<sup>44</sup>

În eseu *Pârvan și contemplația istorică*, Botta se arată atras de profesiunea arheologiei care are de-a face cu dimensiunea cernită a materialului încredințat istoriei sub formă de "măști și morminte, pietre și statui"<sup>45</sup>. Știința arheologică se prezintă în ochii lui Botta ca un ideal de reconstruit "raporturi constante" care caută să scoată la suprafață întregul din fragment. Este o artă ce participă în același timp la viața elementelor: "apă și aer, soare și pământ", și aceasta o apropiere de contemplator, căruia "i se

revelază un cosmos de forme precise, un spațiu intelectual”<sup>46</sup>. În fragment, este posibil a recunoaște un mut semn lăsat de “visul” apolinic, ba chiar “a descifra ritmul unei vieți întregi sau ritmul vieții colective în piatra scrijelită cu o inscripție”. A fi capabil să identifice în fragment elanul dionisiac îmblânzit înseamnă a aduce la lumină mărturia vitală a prezenței memoriale a unei comunități, ce scapă pretenției definitorii a înseși științei arheologice (“Minerva germană”), care este condusă de o *ratio* atomizantă, rece și incapabilă să redea întreaga complexitate a fenomenului supus examinării. De fapt:

Pentru a realiza acel tot solidar, figura ferecată în piatră, natura care a provocat-o, societatea și spiritul grație cărora există o anumită formă pentru a suscita dintr-o inscripție un ev și spațiul său, e nevoie de un spirit exaltat până la contemplare. Numai atunci o statuie dezgropată, un lucru al arheologiei, te pune în posesiunea universului său.

Istoria e în acest înțeles un obiect de cunoaștere mistică.<sup>47</sup>

Prin urmărire, momentul tragic al contemplației tinde să se confunde cu elanul mistic al participării. Potrivit lui Botta, totuși, la Pârvan, nu se remarcă “nimic dureros, nimic tragic”<sup>48</sup>.

Doctrina lui Pârvan mai izvora din sentimentul infinit al armoniei cosmice: ideea unui suflet absolut, de altă natură decât cea cosmică, într-un alt spațiu decât cel al devenirii, i se părea absurdă. [...] El nu admitea decât o nemurire a spiritului creator omenesc, ca unitate, ca monadă regentă, ca *energie cosmică*, ar spune el. Fiindcă principiile ce au arhitecturat universul, de la materie până la spirit, nu stau – crede el – într-un cer al esențelor, ci ele sunt energie manifestă, forme active ale spiritului universal, vibrând și în noi ca în întregul cosmos, ca energie specifică lumii organice...<sup>49</sup>

Aici – în “el crede” – consistă poate distanța ce separă gândirea lui Botta de cea arheologică a lui Pârvan. De fapt, rămânând ferm în opțiunea sa pentru platonism, poetul identifică formele experienței *frumosului românesc* în tradiția literaturii orale și folclorice, mai ales în miturile *Miorița* și *Meșterul Manole* și nu așa cum proceda Pârvan cu studierea reperelor arheologice. În acest fel, Botta înțelege să se îndepărteze de “doctrinile mecaniciste” cărora părea să le fie tributar Pârvan, influențat de spiritul epocii sale<sup>50</sup>, doctrine ce nu i-au permis să aibă “conștiința perfecțiunii sufletului, conștiința atribuită extazei, dizolvarea mistică în Dionysos”<sup>51</sup>, ce se află la baza “fondului dionysiac al sufletului românesc”, “corolar al exaltării vieții”<sup>52</sup> și care se leagă cu “sentimentul nemuririi” proprii străvechilor locuitori ai Traciei și ai Daciei, așa cum atestase Herodot.

Această declarată (dar, sub multe aspecte, presupusă) distanțare de Pârvan se cuvine inserată și înțeleasă în lumina contextului epocii în care activa Botta. A scrie în secolul al XX-lea despre *frumosul românesc*, a căuta să impui o categorie estetică cu totul ‘inactuală’ însemna, pentru Botta, a lua o clară poziție polemică față de experiențele avangardiste și nihiliste din poezia ce tocmai se impunea cu putere în orizontul literar din perioada interbelică și, în același timp, a te detașa de precedentele experiențe de-acum consumate și inadecvate ale orizontului tradiționalist. Gestul lui Botta se poate defini precum acela al unui *revoluționar înăuntrul tradiției* ce caută o ‘a treia cale’, o cale comună celei întreprinse de generația *Criterion*. Așa cum se va putea observa în detaliu mai jos, aspectul revoluționar al lui Botta va putea fi înțeles în sensul căutării unui limbaj poetic extrem de complex, hermetic, experimental, în construirea criptică a versului, în jocul subtil al ritmurilor și al aliterațiilor, în efectele muzicale, în frecvența arhaismelor și a



neologismelor, în timp ce aspectul tradițional, mai mult, cel *clasic*, este deja identificabil la nivel conceptual în 'semanticitatea' poetică și în orizontul de gândire, în așteră compoziție provenind de la Barbu, dar mai ales din experiențele franceze ale lui Mallarmé și Valéry, în geometria formelor, în căutarea și exaltarea pure ale ideii și ale perfecțiunii intelectuale pe care poetul-filosof le scotea din spiritul armoniilor matematice lăsate drept moștenire de Platon, Pitagora și, pe plan poetic, de Pindar.

La acest punct al lucrării noastre devine oportun să abordăm gândirea estetică a lui Botta plecând de la conceptele ce par în mare măsură să fie recurente în eseurile sale cuprinse în volumul *Limite* (1936). Dintre nucleeele centrale ale investigației sale hermeneutice, unul privește balada populară *Miorița* și reprezintă un semn tangibil al prezenței mitului tragic al lui Dionysos în literatura română.

## Despre sursele neoclasicismului modernist. O lectură a lui «Charmion» sau despre muzică

*Această extremă atenție acordată rigorii și formelor, această dureroasă căutare a perfecțiunii, duc în mod natural la o deformare ciudată, la un vifiu rafinat în practica formelor: hermetismul, dificultatea poetică. Mallarmé a făcut din acest vifiu unul din principiile poeziei sale. Paul Valéry l-a preluat, dându-i o justificare imediată.<sup>53</sup>*

Probabil "dificultatea" și "hermetismul" unora dintre experiențele poetice ale secolului al XX-lea, rezistența la decriptarea unor simboluri esențiale ale culturii nu au permis o valorizare exhaustivă a demersului poetic al lui Botta; chiar atunci când "a fi dificil, a obliga pe lectorii tăi la un efort ca să poată ajunge apoi la o bucurie mai intensă"<sup>54</sup> este condiția necesară pentru a exprima un complex de imagini, de idei și valori, care-l fac pe poet să devină interpretul și purtătorul exclusiv al mesajului divinității, conform cu modelul pindaric. Lectorul, din perspectiva lui Botta, are o configurație precisă: trebuie să fie un lector inițiat, cultivat, în stare de a descifra sacralitatea mistică a dicteului Muzelor în densitatea enunțurilor poetice. "Pythagora prescria discipolilor școlii – afirmă autorul în *Poetica lui Valéry* – să închidă adevărurile descoperite în formule obscure pentru profani. [...] Poezia presupune, într-adevăr, solidaritatea geloasă și fervoarea adepților săi"<sup>55</sup>. Raportul poetului cu cititorul trebuie să se bazeze pe un criteriu de exclusivitate. Poetul se mișcă în

tărâmul înțelepciunii, este posesorul adevărului, știe să rostească lucruri care nu pot fi înțelese decât de cei care sunt la fel de înțelepți. Se stabilește un tip special de înțelegere între aed și ascultătorul său; numai în acest mod se poate realiza pregnanța estetică a compoziției care comunică "o bucurie mai intensă". Astfel emoția estetică se naște din "natura excepțională a inteligenței", din "ezoterismul culturii". Din păcate, în spațiul criticii, cu excepția unei încercări izolate și restrânse de exegeză textuală, opera lui Dan Botta rămâne circumscrișă într-un limb interpretativ. Puțini sunt cei care au încercat să pătrundă în farmecul muzical produs de armonia poetică a scrierilor lui.

Pentru a intra în armonia poeziei lui Botta, ascunsă în spatele "formulelor obscure" ale "teoriei dificultății" din discursul poetic, trebuie să se țină seamă de clasicismul sever al autorului, un clasicism care "presupune o continuă autoritate asupra materialului dat. Clasicismul este marea spiritualizată, marea luând chipul spiritului tău, marea oglindindu-te".<sup>56</sup> Acest clasicism ermetizant – care poate fi înțeles și ca o glossă la *Cimetière marin* al lui Valéry – se distinge printr-un susținut demers combinatoriu al cuvântului poetic care permite organizarea universului de forme. *Poesis*-ul lui Botta se întemeiază pe ideea platonice a Frumuseții în care cuvintele sunt suspendate într-un *vide de signification* trimițând la o riguroasă structură, semnul unui *logos* originar cu rădăcini refulate în cultul trac al lui Dionysos. Marin Mincu a indicat pentru eseistica lui Botta "o cale de pătrundere spre hermetismul poetului".<sup>57</sup>

Modelul estetic de matrice hermetică propus de Botta nu are în vedere un clasicism "raționalist", ce domină matematica, logica, știința – ca acela din *Jocul secund* al lui Ion Barbu. Ereditatea elenică receptată de Botta este continuu atrasă de *Aperion*, de infinit. Botta este fascinat de infinitul

grec, de ilimitatul care scapă de sub normă temporală și spațială exprimându-se prin acele "moduri": "De aceea nu concep acte ale intelectului sau acte ale sensibilității, ci acte ale sufletului pur. Acele cuvinte numesc doar extremele moduri".<sup>58</sup> Conceptele de identitate, simpatie, non-contradicție și fascinație ale infinitului înțelepciunii elene sunt modurile de manifestare ale Ființei și se exprimă prin armonia și melodia muzicii. În spațiul acestei dimensiuni sincretice a culturii grecești asistăm la formarea unei cunoașteri circulare al cărei scop este acela de a descrie o lume perfectă, coerentă, de origine tracă, scăpând ciclului fatidic al eternei întoarceri.

Botta își exemplifică modelul hermetic și estetic în propriul său dialog platonice *Charmion sau despre muzică*. Aici putem observa cum mărturiile contradictorii păstrate în textele fragmentare ale clasicității grecești revelează un adevăr armonios care presupune întinderea nemărginită a orizontului traco-mediteranean specific culturii europene. În spatele efortului de erudit care reperează arheologic bucățile acestui mozaic ideal, într-o lume de cărți și biblioteci, se observă un *scripteur* în acțiunea de manipulare a acestor materiale, făcând în așa fel ca orice cuvânt să devină aluzie sau alegorie. *Dispositio* a acestor elemente în spațiul orfic din *Charmion* urmărește traseul stilistic al revelației anunțate de divinitate prin viziune, oracol, vis al rațiunii. Când ni-l imaginăm pe Botta, trebuie să-l vedem cu fața către antichitate, gata să transcrie fiecare cuvânt, fiecare mesaj. Aceasta este originea melancoliei sale, oglindită într-un efort de scriitură din care transpare întotdeauna nu chipul lui, ci acela al lui Dionysos, Orfeu, Miorița: *topoi atopoi* ai unei posibile culturi trace care survine în forma criptică a literei învăluite de *interpretatio graeca*.

*Charmion sau despre muzică*, apărut în volum, în 1941, reprezintă *ars poetica* a lui Botta, unde arhetipul poeziei se

desconspiră ca expresie a Ideii – în accepție platonice – condusă de ritmul esențial al muzicii. Poezia revelează sensul tainei, al farmecului – cum evocă deja titlul elenizat, preluat din termenii valéryeni *charme, carmen* – recuperând un anumit ritual misteric propriu enigmei și onomanției, cum pare a aminti numele heraclitean al lui Dionysos, *Aion*.<sup>59</sup> *Charmion* reflectă dorința autorului de a recupera într-un elan pârvanian cântecul antic uitat din cauza timpului și a morții. Botta creează o cosmologie orfică, plecând din dialogul platonice *Timaios* și nu din Hesiod și Homer.<sup>60</sup> Un sentiment neoclasice de nostalgie și tristețe impregnează elaborarea sa. Se remarcă privirea contemplativului care caută reperele arheologice încrustate în textul platonice. Este ca și cum autorul ar răzui semnele luminoase ale textului originar misteric de origine tracă din palimpsestul platonice din spațiile albe dintre litere. Cultura sa clasică îl face să creadă că anumite nume ascund un principiu universal, mitul morții și al renașterii zeului. În plus, înțelege că esența fiecărei filosofii și religii se recunoaște printr-o intuiție contemplativă care se manifestă în frumusețea formei. Botta oferă o geografie spirituală unui loc mitic al clasicității, în care răsuna numele misterice ale lui Dionysos, Orfeu, Zalmoxis, care provin din Tracia. *Charmion*, deci, tratează probleme de natură estetică pornind de la cosmologia platonice descrisă în *Timaios*. Dialogul, scris într-o formulă lirică orfico-pindarică, se propune ca o glossă pentru textul platonice sub aspectul ontomitolgic al muzicii. Textul încearcă să creeze o metafizică – care la rândul ei este o teologie și o mistică – cu scopul de a da o justificare estetică momentului poetic.

După cum se știe, gândirea platonice este foarte contradictorie în ceea ce privește acest argument. Platon din *Legile* ajunge să propună o serie de norme restrictive pentru activitatea poezilor, căci poezii prin arta lor încearcă să seducă

și să corupă exaltând emoția ascultătorilor, îndepărtându-i de practica rațiunii. În *Republica* judecata este și mai tranșantă. Platon afirmă că minciuna poezilor este dublă. Pe de o parte, poezia acționează asupra elementului emotiv al sufletului producând teamă și durere, sau delirul necontrolat și inexplicabil; pe de cealaltă parte, ea induce în eroare rațiunea și partea reflexivă a sufletului, căci produce reprezentări false ale realității (*Rep.* 600 E - 601 B și 602 B). Deci, poezia imită aparența în loc să descopere realitatea, iar Platon pare să nege poeziei orice capacitate cognitivă.

Dan Botta eludează ambiguitatea platonice ce transpare din texte și prin răbdare și rigoare filologică încearcă să extrapoleze din *corpus*-ul platonice o estetică a rațiunii. El glosează locurile cele mai obscure și indecise ale textului ca și cum ar fi lacune care rezistă semnificației și desfășoară o muncă de supra-interpretare textuală într-o perspectivă alegorică, după modelele analogice ale școlii din perioada alexandrină. Botta hermeneutul pare împins de conul de umbră aruncat de Dionysos în spațiul sapiențial al culturii elene și împreună cu Nietzsche din *Nașterea tragediei* descoperă că dionysiacul este un instinct estetic. Excitarea și beția extatică ale lui Dionysos se materializează într-o lume apolinică de imagini, aparențe, muzică și cuvânt, iar conținutul lor este întotdeauna misterul lui Dionysos. Întregul dialog este impregnat de energia subiacentă a lui Dionysos, care apare fixat sub vălul alegoric al imaginii mitice care formează o rețea textuală din care se naște întregul complex metaforic și aluziv ce dirijează cursul scriiturii.

Vom începe analiza urmărind flexibilitatea variațiilor poetice printr-un „mimesis critic” care ține seama de caracteristicile textului care se prelungește în toate direcțiile, în traseele sale încrucișate, suprapuse, întrerupte și apoi reluate. Vom opta pentru un demers interpretativ care va

secolul dialogul *Charmion* în așa fel încât elementele textuale relevate din interior să fie studiate ca figurile unei intenții comunicative.

Dialogul se deschide cu o descriție figurativă de proveniență neoclasică. Seara, la poarta Ithoniei, printre simetriile acropolei, vocea care narează și un personaj enigmatic numit Theodoros discută despre semnificația coloanelor templului. Decorul trimite, în mod vădit, la nișa dialogului platonice *Phaidros*. Scena se desfășoară lângă statuia Atenei care "veghează" din înălțimea "coifului de aur" centrul acropolei. Naratorul nu menționează efigia sfinxului de pe coiful zeiței, dar amintește, prin tăcerea statuară a figurilor marmoreene, de sfera de influență divină, semnul enigmei care domină întregul dialog. Theodoros este primul care vorbește. El evocă principiul cosmologic din *Timaios*, indicând prin coloane locul, "receptacolul luminii" care prezidează creația. Totul este învăluit într-o alură de mister. Printre coloanele acropolei este închisă enigma frumuseții care conține principiile generatoare ale cosmosului: principiul masculin simbolizat de coloanele dorice și principiul feminin reprezentat de coloanele ionice.

Consideră forma coloanei dorice. E un act de energie, e un triumf al virtuților masculine. Robustă și senină, masivă și severă, coloana dorică evocă marmorele canonice ale lui Polyclet. Nu ți se pare că pe fruntea ei un Heracles, solar și-a perpetuat destinul? Masculină – așa cum o iubim noi - ridicată cea dintâi, impară, ca un potir de numere spre cer, coloana dorică fie semnul mării noastre intelectuale. Zeii care apun în ea par incarnația logosului: număr și cuvânt, rațiune și geometrie! Să considerăm aceste evenimente de lumină. Coloanele! Dorice și ionice, masculine și feminine, intelectuale și sensuale – simboluri ale aceleiași eterne dialectice a lumii.<sup>61</sup>

Pare că viziunea coloanelor împrumută caracteristici antropomorfe și se aseamănă cu ființe vii reprezentând arborele vieții. Coloanele devin simboluri pentru suportul cunoașterii pe care este înscris noul alfabet grecesc al înțelepciunii și fac aluzie la călătoria celestă a lui Heracles figurată în potirul solar, aluzie care indică misteric configurarea alegorică a acestei revelații.

Următoarea mișcare descriptivă începe după ce vocea naratorului notează: "Tăcu" pentru Theodoros. Dincolo de zidurile cetății, de "core", cele două personaje se află pe "malul unduiosului riu al Ilyssului", în curgerea armonioasă a aparențelor, conștiinței, la fel ca Pindar, că sunt "în aerul palid umbre". Steaua Afroditei îi urmărește și provoacă vocea care narează să-și rememoreze versurile orfice ale lui Eschil ce evocă regenerarea naturii în diferitele ipostaze ale numelor divine: "Glia și Demetra". Cei doi sunt conduși către fântâna lui Calliroé, al cărei nume servește pentru a introduce coordonatele dionysiace ale episodului amoros la care se face aluzie. În această mișcare evocatoare a trimiterilor misterice se intră în dimensiunea mitică propusă de *Symposion*. Platon ia în considerare ipotezele posibile care trimit la influența astrală a Afroditei: iubirea. Iubirea are origine divină. Frenezia sa este o posesiune mistică. Dacă se afirmă existența unei Afrodite materiale, se poate vorbi și de o Afrodită celestă: Eros. Ea este cea care permite accesul la contemplare a celor doi protagoniști. Din această perspectivă, senzualitatea nopții nu este decât o rezonanță, anunțarea unui eveniment amoros, a unei dorințe a corpului care va transcende. De fapt, numele Calliroé evocă tragic tradiția misterică a iubirii consumate în moarte. Calliroé, "frumosul pârâu", respinsese dragostea carnală a unui sacerdot al lui Dionysos. Acesta își plânge insuccesul în fața lui Dionysos, care răspândește o epidemie de nebunie în regiune. Locuitorii, care interpelaseră

oracolul, au oferit-o pe tânără altarului acestui sacerdot pentru a opri răzburarea zeului. Dar, în momentul sacrificării tinerei Callioré, sacerdotul, răscolit de iubirea sa, s-a sinucis. Callioré, la rândul ei, s-a sinucis lângă fântâna care va purta numele ei<sup>62</sup>. Sonoritatea numelui Callioré, însoțit ca de un farmec de cele "nouă fântâni" melodioase ale Muzelor, semnaleză prezența celui de-al treilea personaj misterios. El apare ca într-o viziune lângă mistica fântână.

Aici începe a treia mișcare descriptivă:

Un străin ne-a apărut atunci, în straie aproape barbare. Era înalt, și ochii săi aveau ceva din melancolia unui lac de munte, a unui crater lacustru fosforos. Și cum purta cu el flautul dublu și cythara, Theodoros îl întâmpină cu aceste cuvinte: - Străine, chipul tău nu e fără har, și ne-ai apărut aici, în umbra de taină a fântânii, așa cum zeii doar se arată muritorilor. Oricine ai fi, acum când statura și straiul te arată a fi un posesor de armonie, fie-mi iertat să te numim prieten. Spune dar, prietene, de unde vii? - Vă voi răspunde, zise Străinul, cu glasul fluent și molateca inflexiune ionică, fiindcă mi-ați apărut ca prieteni. Auzit-ați vreodată de Tmolos și de viile lui? - E muntele care încinge cetatea sarzilor ca un amfiteatru. - Sunt din acele meleaguri, și Lydia e patria mea. - Straiul tău lung, spusei, e un strai de mag sau de poet, flautul dublu e un atribut al inspiratului. Ce cauți în Athena, prietene? - Am venit în vederea Adoniilor. Dacă sunteți cum vă arată graiul, închinați desfătărilor intelectuale, primiți-mă să vă fiu însoțitor. Sunt însetat de cunoaștere. - Pe noi, prietene, aceeași sete ne consumă, zise Theodoros. Știm că Asia de unde vii e matricea luminii, generatoarea Fluviului, purtătoarea de simboluri. Închinăsem această seară Muselor și, mai ales, Uraniei. Vino cu noi să vorbim despre muzică. Întorși în Cetate, ne vei fi oaspe ales. Îl privii. Părul său avea culoarea aurului fulgerat, sau aceea pe care, în văile muntelui Ida, o au cedrii despuiți de scoartă. Și cum privirea mea stăruia ca o mână senzuală blând - învăluitoare, zâmbi: - Părul meu e sacru. L-am închinat lui Bromios. E zeul pe care-l servesc. - În

stânga apelor Ilissului, zise Theodoros, în regiunea de coline cari urcă spre Hymet, știu un plai încântător. Socrate însuși visa pe acolo. Poate, cine știe, vom descoperi undeva urma pașilor lui de faun.<sup>63</sup>

Mitul nu este numai o simplă povestire, ci o alegorizare, o gândire tradusă în imagini. Botta preia modelul furnizat de greci, care ne prezintă poveștile serioase referitoare la istoria lumii și a zeilor, iar imaginile fanteziei lor fac aluzie la un conținut abstract, complicat, a cărui desfășurare poate fi filtrată numai prin intervenția raționalității. Nietzsche a înțeles toate aceste lucruri când a construit figura Supraomului, făcând apel la miturile orfice și gnostice ale culturii mediteraneene. Botta demonstrează că se plasează în același curent de gândire când mimetizează practica oraculară a grecilor pentru a construi propria sa imagine a lumii sapiențiale, mozaicul său dionysiac. Este chiar figura lui Dionysos cea care iese la iveală din descrierea lidianului poet-mag. Botta, urmărind palimpsestul euripidian din *Bacantele*, face portretul unui Dionysos epifanic, venit din Anatolia, înconjurată de sarzi, la poalele muntelui Tmolos. Dionysos este prin excelență zeul care vine; apare, se manifestă, sosește ca să se facă recunoscut. Dionysos se prezintă întotdeauna sub masca străinului. Este zeul care vine din afară, dintr-un alt loc. Autorul, fidel tradiției lui Euripide, construiește o imagine care propune o enigmă, o putere necunoscută care se pretează la identificare. Theodoros și vocea care narează percep prezența cu care vin în contact, divină și misterioasă, diferită de categoria din care fac parte zeii elenici. Este diferit, mai ales, prin faptul că este ceva străniu și străin în chipul său. Ambiguitatea este marcată de Botta atunci când face din Dionysos un *xenos*, adică străinul, nu în sensul de barbar, neînțeles, ci în sensul apartenenței la o comunitate vecină

datorită "inflexiunii ionice" a spuselor sale. De aceea, el este străinul care trebuie să aparțină lumii grecești, dar cu masca străinului pe chip. Cu tot travestiul său lidic, Dionysos este tratat ca un grec. Dionysos, purtând veștmintele unui sacerdot al cultului său, afirmă natura epifanică a zeului, natura sa dublă ca prezență și absență, o formă care se dorește identificată, un chip care se vrea descoperit: Este o mască ce ascunde și, în același timp, revelează. Originile sale negrecești, după cum demonstrează tradiția, îl fac să cunoască umilința unui zeu care se vede tratat ca un impostor, ca un simplu muritor, ca în *Bacantele*; sau, ca în cazul lui Licurg din Homer, primul adversar din Tracia al zeului, care nu vrea să vadă divinul sub veștmintele zeului. Trebuie observat că în aceste episoade Dionysos își manifestă latura sa răzbnătoare, neună, întruchipând *mania* negativă și neinițiată.<sup>64</sup> Botta răstoarnă situația *topos*-ului în care-i lipsește recunoașterea, inventând două personaje inițiate, cu o mare competență hermeneutică în lectura semnelor divinității care se prezintă în forma sa omenească. Toate semnele Străinului permit identificarea zeului, mai ales, semnele exterioare ca "straiul lung", recunoscut de vocea care narează. Este vorba despre veștmânt, *stole*, primit de la Rea care-l purifică pe Dionysos și-l eliberează de *mania* înainte de plecarea sa spre Tracia. În contextul din *Bacantele*, veștmântul are o semnificație precisă: este un veștmânt feminin și cine îl acceptă este atins de o nebunie ușoară. Acesta este motivul pentru care *stole* intră în însemnele fidelilor lui Dionysos.

Deja din compoziția textuală a dialogului se poate observa grija meticuloasă a autorului în construirea imaginii lui Dionysos din perspectivă orfică. Zeul răzbnător, delirant, posedat de nebunie, de *mania*, nu apare în textul *Charmion*. Tot acest complex fenomenologic al zeului, consemnat de tradiție, este pus în paranteză de imaginea lirică, învăluită de

inteligenta poetică. Misterul dionysiac este deturnat și supralicitat, dar nu îndepărtat complet. De fapt, impuritatea nebuniei reclămă întotdeauna o purificare, o eliberare. Chiar în acest context este introdus Socrate din *Phaidros*, Socrate visător, "cu pași de faun", care, abandonându-se într-un discurs dionysiac, valorizează experiența cathartă a căutării cunoașterii prin Eros și modurile muzicii.

De fapt, cele trei personaje, urmărind nișa din *Phaidros*, se purifică în apele Ilyssului și pornesc într-o nouă mișcare narativă spre astrul care invită la iubire. Se intră în dimensiunea hermetică a extazului muzical, în magia astrală, care semnalează momentul gnozei. Purificarea se realizează în transă, iar *mania* zeului se traduce în configurarea unui *pharmakon*: conștiința impurității delirului necesită purificarea într-o dimensiune superioară, siderală.

Stele apăreau. Tacte ale depărtării. Cerul atât de aproape de noi până atunci, cerul solar, cerul familiar, se depărta, se rarefia, se dilata, până la extremele atenției, până la limitele în delir ale sensibilității. Însoțitorii mei tăceau. Poetul sau magul lydian își strângea nervos straiul elegant și greu. Era încercat poate mai mult decât mine, el fiul Sevei, el Flautul, el Vibrația, de acest fior care suie din pământ ca un nunțiu al înfrigerării, ca o tremurare a scoarței înaintea spațiilor cari desfac. Apoi stelele l-au influit ca muzică. Dar chipul lui Theodoros trecea ca printr-o înfinitate de oglinzi. Era sensibil desigur la focurile stelelor mari, cari, filtrau lumini din ce în ce mai dense, mai positive și mai clare.<sup>65</sup>

Este vorba despre o formă de speculație rafinată despre raporturile de simpatie dintre microcosm și macrocosm. Asistăm la o dublă mișcare care urmărește să dea o concepție cosmică omului și o dimensiune umană universului. Acest tip de afinitate armonică provine dintr-o tradiție bazată pe ideea unei continuități a omului cu lumea. Universul se transformă

Într-un mare teatru de oglinzi unde fiecare obiect reflectă armonia cosmosului și dă semnificație tuturor celorlalte lucruri considerate în individualitatea lor. Cifrul acestei gândiri trimite la *Corpus Hermeticum*, care se rezumă în conceptul: "așa cum e jos este și sus". Acest model cosmologic de factură hermetică are multe afinități cu magia astrologică greacă și are ca punct de reper muzica astrală pytagoreică, matricea teoretică din *Timaios*. Dan Botta, câteva pagini mai încolo, clarifică evenimentul revelator la care Theodoros participă:

Această armonie, începutu Theodoros, în care inteligența recunoaște un templu matematic, un ideal de raporturi ritmice, e pentru sufletul sensibil, acordul hieratic al tuturor spațiilor posibile, proporția divină a tonurilor cosmice - muzica. [...] Aștrii întind până la pământ firele lor de lumină. Aceste fire au, după legile coardei sonore, tonul inerent lungimii lor. Între pământ și aștri se înalță, așadar, o liră miriacordă, un imens organon, cu miile de coarde ale Slavei. Cum degetele Penelopei, trecând prin spațiul duios, urzesc laudata lucrare, armonia țese cu aripa ei, prin firele lumii, o zare măiastră de tonuri. Lungimea acestor fire de cristal, acestor arme ale depărtării, poate fi calculată după înălțimea sunetului pe care-l au în acordul absolut al spațiilor. Pentru un atât de infinitesimal alint, instrumente ale măsurii nu pot fi decât sufletele, atunci când zeii le acordă, după lungi meditații și încercări, darul de a vedea clar. Sufletul recunoaște lungimi cari înfruntă rațiunea.<sup>66</sup>

Revelația lui Theodoros prezintă caracteristicile unei glose de matrice hermetică la *Timaios*. Botta, ca și neoplatonicii Proclus și Porfirius, evidențiază influența gândirii pytagoreice din scrierea lui Platon. După cum se știe, pytagoreicii considerau muzica drept o armonie de numere și de cosmos. Chiar sistemul cosmologic putea fi redus la numere și sunete. Se dădea numerelor întreaga plenitudine

inteligibilă și sensibilă a ființei. Conceptul de *muzică a sferelor* înțeles ca armonie devine una dintre modalitățile de a intra în relație cu viața cosmosului. Astele stabilesc o legătură cu pământul prin timbre, tonalități, ritmuri, diverse instrumente muzicale, și acest lucru permite comunicarea până la limita cu divinul. Această perfectă sintonie a sufletelor cu virtuțile astrelor, după *Timaios* (80 B), provoacă "plăcere pentru cei care nu știu și bucurie pentru cei care știu". În mod analog, Dante va putea exclama în *Paradiso* (XXII, 112-114): "O gloriose stelle, o lume pregno / di gran virtù, dal quale io riconosco / tutto qual che si sia, il mio ingegno...". Muzica devine, din această perspectivă, principalul mediator al sufletului care, în călătoria lui siderală, se încarcă cu anumite facultăți ale astrelor care le sunt conferite chiar de către zei, în *Timaios*. Facultatea fundamentală este cea contemplativă. În contemplare, zeul din *Timaios* (36 B-C) a compus sufletul lumii în conformitate cu legile armoniei muzicale; în același fel Theodoros a fost instruit în legătură cu ordinea și inteligența care guvernează spațiul esențelor. Este momentul să explicăm această figură enigmatică ce impulsionează ritmul narațiunii care se prezintă, cum spune textul, în aspectul său oracular, de inițiat "în geometria cerului divin" și care "posedă soluțiile lumii".

Numelnde Theodoros are o pregnanță evocatorie și se regăsește des în *corpus*-ul platonice, ca interlocutorul lui Socrate din *Teaitetos*, în *Sofistul*, și în *Politicul*. Este un matematician și, adesea, este descris cu trăsăturile aceluia care deține formula mistică a creației. Însă Theodoros la Botta pare a avea consonanțe și analogie cu omonimul său din *Teodiceea* lui Leibniz. Dacă urmărim această lectură a lui *Charmion*, locul leibnizian capătă o mai mare densitate interpretativă revelând o reflectare metatextuală asupra actului scriiturii. Autorul, indicând în numele lui Theodoros opțiunea

zeului la Leibniz, exprimă validarea tuturor lumilor posibile în sferă textuală. Cum ar spune Derrida: "Il n'y a qu'un livre et c'est le même Livre qui se distribue dans tous les livres".<sup>67</sup> Într-o optică hermetică fiecare existență reactualizează totalitatea universului. În *Teodiceea*, Theodoros devine cel care este "în stare să susțină divină splendoare a fiicei lui Jupiter". În povestirea lui Leibniz, Theodoros era un sacerdot care, ajuns la templul lui Pallade din Atena, are în somn o viziune și în vis este condus de zeiță în "palatul destinelor".

În acest loc Theodoros este introdus într-o încăpere să contemple lumea în mijlocul înfinității lumilor posibile. În acea încăpere se afla un mare volum în care era scrisă istoria universului. Aici Theodoros a avut posibilitatea de a vedea episoadele virtuale și paralele ale vieții lui Sestus, suveranul care nu a vrut să renunțe la Roma, în ciuda răspunsului negativ al oracolului. Pe măsură ce Theodoros traversa în extaz toate încăperile lumilor posibile, zeița îi arăta că cea mai bună lume posibilă e lumea actuală care ocupa vârful piramidei. Piramida lumilor posibile reprezintă "intellectul divin ale cărui idei sunt conținute de eternitate. Călătoria inițiată de lui Theodoros, contemplarea lumilor reprezintă "efortul de a gândi cartea ca imposibilitate a imposibilului".<sup>68</sup> Pentru Botta, textul devine un univers deschis în care scriitorul este înaintea de toate un lector care descoperă înfinitatea de interconexiuni în cartea unică a culturii, devenind, de altfel, "geometrul cerului" și posesorul limitelor propriilor soluții interpretative. Din această cauză Theodoros își justifică poziția catalizatoare pentru cele două personaje ale dialogului, dovedindu-se indispensabil în economia narațiunii. El își asuma rolul de *medium* între instanța cognitivă a vocii care narează și spațiul specular generat de Dionysos în simulacrul lui de mag-poet lidian; delimitează orizontul de refracție oraculară și didascalică ale

conținuturilor dionysiace care se traduc în imagini apolinice sapiențiale. În locul metamorfozei textuale pusă în scenă de Theodoros se constituie o variațiune de imagini și figuri, care se abandonează și se recuperează după cunoscuta strategie hermetică a *poiein*-ului.

Conceptul platonice de receptacol al lumii, prefigurat de șirul coloanelor dorice și ionice, se reactualizează acum printr-o nouă imagine în descendența ovidiană (*Metamor.* II, 340 și următoarele, X, 91-263):

Un plop se ridica pe plai, ca o victorie a principiului plastic în lumea melodică și orizontală a colinelor. Arborele îmi plăcea pentru simplitatea lui de inscripție, pentru verticalitatea lui orgolioasă, pentru statura lui majoră, majusculă, masculină. - Plopul e o elegie phrygiană, spuse Străinul. Plopul e o Heliadă care plânge. În timp ce plângeau pe Phaeton - fratele lor precipitat din cer, - Zeus a prefăcut Heliadelé în plopi. De aceea frunzele lor sunt o doină. [...] - Sub acest aspect, masculin și feminin, dur și delicat, plastic și melodic, plopul se aseamănă cu un creator de poezie, cu un sensibil al modului doric, un sacrificat.<sup>69</sup>

Motivul ovidian al Heliadelor care au fost transformate în plopi, în timp ce plângeau moartea fratelui Phaeton, fulgerat de Zeus, scoate în evidență "natura solară apolinică" a copacului. El capătă o dimensiune sacră și funerară, provocând melancolie și tristețe. *Poiesis* la Botta se naște din această melancolie care încearcă să îmbrățișeze lucrurile moarte prin propria contemplare pentru a le salva. De aici se naște o dragoste pentru fragmentul care evocă o figură de gândire. Botta, cititor al clasicității, zărește urmele unei frumuseți care poate să fie propusă ca ideal și ca proiecție. Fragmentul, din perspectiva contemplatorului melancolic, devine indiciul unei noi frumuseți, necunoscute, care sugerează un mesaj obscur. Mitul apare, în acest sens, ca o



imagini concentrată a lumii, o povestire care se oferă ca manifestare a adevărului. Imaginile se înlănțuie și explodează în iluminări lirice, pentru a se recompune, apoi, în alte contexte, urmărind structura unei variațiuni muzicale – în figuri noi și într-o nouă organizare textuală.

*Charmion*, împărțit în patru părți, propunând, poate, structura unei simfonii, constituie o constelație mitică și sapiențială a clasicității elene în variațiunea temelor și raporturilor muzicale care se urmăresc unele pe altele. Gestul poetic al lui Botta se manifestă ca act voluntar de a recrea opera după cele mai înalte elaborări manieriste pentru a-i da altă viață. Astfel se naște un estetism panteistic care îmbrățișează, într-o unduitoare fluiditate dionysiacă imaginile tradiției literare, care tind să se recompună în figurile alegoriei. Urmărind acest traseu ies la iveală elementele mitului care se manifestă ca intersemnele unei singure realități temporale și spațiale. Ele recunosc principiul identității în timpul metamorfozei. Cum afirmă Botta:

E un sistem de relații infinite, o perpetuă comunicare de forme. Și de aceea acest timp solidar cu timpurile lumii, timpuri ale tuturor spațiilor și ale tuturor evilor, timpuri cari constituie pe al nostru și sunt constituite de el la infinit, ca într-o reciprocitate de oglindă, mi se arată [...] ca un sistem finit.<sup>70</sup>

Sistemul de relații stabilit de Botta e un spațiu de iradiere. Oriunde oglinda este o referință pentru sine și transmite asemănările cu cosmosul. Ea explică existența unui spațiu și timp în care lumea se poate împărți, se reflectă, o înlănțuire într-o manieră nedefinită și infinită, oglindindu-se, de altfel, într-un sistem finit, închis, circular. Poetul e ca o oglindă orientată spre cer și spre pământ. Reflectă tot și se prezintă sub înfățișarea unui demiurg atotputernic. În conformitate cu viziunea platonice (*Rep.* 597 A), el "nu va crea realitatea ci

ceva similar cu ea". Arta, din acest punct de vedere, e un *mimesis* de gradul al doilea, care nu se oprește numai la imitarea naturii ci și la legile care stau la baza actului creator. Este vorba de un proces de rescriere a unei cărți care vrea să nareze o nouă povestire, unde figurile de limbaj, metaforele și metonimiile sunt făcute să conțină, în formă criptică, imagini eterogene, fragmente de metamorfoză ce tind să expandeze în marea *Carte a naturii*.

În paradigma analogiilor care se urmăresc, iată cum apare o nouă dar identică imagine, cea a "chiparoșilor", care trimite la cea inițială a "plopilor":

Theodoros privi către vale. Chiparoșii se întindeau până departe. Cerul nocturn îi dăruia cu o zăpadă de miracol. Atenți, imobili, inflexibili, străjeri de palide morminte, ei impresură țara, ca o geodezie a credinței și a resemnării. - Morminte, morminte, morminte. Fiecărui chiparos un mormânt. Acești arbori funebri au îmbălsămat colinele cu nu știu ce arome de moarte.<sup>71</sup>

Copacul simbol-cultural, chiparosul, care în contextul lui *Charmion* este, probabil, de descendență euripidiană, îl introduce direct în misterul orfico-dionysiac al morții și al regenerării cosmice; un concept ce este în strânsă legătură cu ideologia neo-clasicistă a lui Pârvan. Așa cum a evidențiat deja Mincu, "moartea, ca și la Pârvan, este un ritual cosmic în vechea vatră thracică. O extincție colosală cuprinde microcosmul, ca o răsfrângere a extincției primordiale. E vorba de o *petrecere sacră*, sub stele care indică amăgitoare credință a thracilor în nemuirea sufletului."<sup>72</sup> E clar că intenția lui Botta e aceea de a rezolva aporia platonice a receptacolului cosmic printr-o perspectivă sofianică – concept dezbătut polemic cu Blaga, autorul *Spațiului mioritic* – în care geografia sufletului trac se exprimă ca *Sophia*, înțelepciune; iar cosmosul în reprezentarea sa multiformă se oferă ca un

limbaj, un logos care știe să redea ordinea în locurile metamorfozei prin devierea poetică. Acest voluntarism erudit se exemplifică în următoarea concepție:

Moartea, ca și palpitul mării, concordă cu aștrii, cu iubirea amicală a lunii. Ci nimeni n-a exprimat mai viu conștiința acestei solidarități a spațiilor în Moarte decât thracii hyperboreeni. Sub Septentrion, acolo unde mari paseri stymphaliene își scutură neprihănitul fulg, Moartea e – Herodotos însuși a spus-o – semnul unei participări la endaimonia lumii. O nuntă se petrece între păstorul thrac și făptura divină a Morții. Eu însumi am ascultat pe un năier rostind cântarea păstorului thrac. El spune – și în glasu-i se topeau imense și barbare nostalgii – de acea nuntă care turbură stelele: *Că la nunta mea / A căzut o stea...* E limpede că undeva, între toate spațiile lumii, în flora imensa a creației, e un astru care închide suma de raporturi a sufletului meu, esența formelor mele. Un gest sau un cuvânt al meu poate provoca un dezastru sau liniști o mare involburată a substanței. Gesturile mele se răsfrâng.<sup>73</sup>

Am intrat acum în interiorul receptacolului platonian, în spațiul *chora* în care e posibilă comunicarea astrală, raporturile între spirit (*noûs*) și suflet (*psyché*), în locul în care dialectica purității și impurității permite materiei să tindă spre absolut. De fapt, se revelează misterul morții și resurecției inițiatice, posibilitatea de a transcende orfic “această lume” și de a dispărea într-un plan transcendent. Magia astrologică tracă oferă procesului de reflectare cosmică o dimensiune metafizică a materialității; recuperează latură impură, organică, a materiei psihice. Moartea este surprinsă în imobilitatea unui somn adânc, în frumusețea pură a statuii feminine care doarme.

Să privim un gest al femeii care doarme. Nici înflexiunea dulcelui flaut, nici plastica modulație a tetracordului, nu pot traduce aceste armonii în devenire, această perfecțiune plutind – calm

Alcyon – pe fața schimbătoare a substanței. Fiecare gest al femeii care doarme, destinderea unui limpede braț, molateca flexiune nouă. E în substanța acestei femei ceva din haina materiei a nopții...<sup>74</sup>

Acest spațiu monadic, care permite contemplarea materiei ca generatoare și purtătoare a imaginilor frumuseții, este desemnat de Botta prin glossa greacă “doryfor”: purtătorul trac de sulită, cel care comunică cu zeul – în povestirea lui Herodot – prin actul de aruncare a lăncii spre cer. Însă “doryfor” poate fi și forul interior, realitatea lumii de mijloc, corpul și sufletul, amestecul lor care se pierde în privirea nostalgică a lui Dionysos. Dionysos devine, în cuvintele lui Botta, metafora conștiinței, a trezirii și a somnului acelei *Jeune Parque* de Valéry. Fascinația acestei creații, privirile tăcute, încărcate de senzualitate, evocă misterul creației poetice care traversează fibrele interioare ale subiectului.

Aveam conștiința unei lucrări măestre care se petrece în mine, unei mari modelări, conștiința ordinei în mine, a imanentei ritmului în mine, a fluviului în mine. Mă lăsam sculptat. Poros de lumină care mă străpunge, mă ucide și mă învie, permeabil zăpezii.<sup>75</sup>

O atare experiență constituie înțelepciunea sufletului. Sufletul, prin logosul poetic, experimentează pasiunea și delirul dionysiac. Este vorba despre un subiect care cunoaște, care are acces la înțelepciune, care trăiește pasiunea melancolică. Această pasiune, prin experiență se înscrie în sufletul subiectului, devine *sophia*. Subiectul poetic, în această etapă, descoperă că celulele orfice, “ovalele” din *Timaios*, care constituie materia atomică a universului, provin din suprema voință a lui Dionysos: “Substanța este una și Dionysos este ea”<sup>76</sup>

Evenimentul căruia protagoniștii îi sunt spectatori adesea e sublimat de momente de religioasă reculegere. În "tăcerea muzicală" a sferelor, după "invazia luminii" care împrăștie tenebrele, răsună "silabele" ca "pulberi lactee" ale numelui *Charmion*. Incantația magică a revelației are loc în termenii unei viziuni paradisiace care amintește de tonurile poetice ale lui Dante:

Lumea ni se arată, așadar, o, prieteni ca o palingenezie a ovalului, ca un chor parthenean, ca o mare liniștită de stele enunțând perenitatea raportului rozei, a secțiunii pururi.<sup>77</sup>

Roza apare în grandioasa ei reprezentare în "circular figura" care "si digrada e dilata" în raporturile ei siderale. Vederea se rătăcește în amploarea unui amfiteatru cosmic și aici se oglindesc marea și stelele. Botta, în acord cu viziunea dantescă, indică extensiunea și intensitatea acelei beatitudini. Roza devine simbolul iubirii și mai ales jertfa iubirii pure. Roza, la Botta, e pentagonală și trimite la figura geometrică a împlinirii, marchează începutul unui nou ciclu.<sup>78</sup>

În semnul rozei se desfășoară ciclurile aluzive din *Charmion* care privesc misterele inițierilor în moarte și înviere. De fapt, căutarea Adonilor de către protagoniști îl împinge pe Theodoros să facă această constatare: "Dacă-l imaginăm pe Dionysos, cum și-l imaginează orhicii – ca zeul cu chip virginal, androginul care-și ajunge sieși – să-i dăruim, ca orhicii, atributul rodiei adânci și simbolul geometric al rozei".<sup>79</sup>

Acum se decide o altă mișcare în sincretismul textual. Autorul consideră principiul material al cosmosului, glosând liric cea mai mare parte a discursului lui *Timaios* (47 E - 69 A). Botta descoperă în misterul lui Dionysos originea panică a formelor în negarea esenței, negare, care cum a subliniat

Mincu, nu este totală "căci este pătrunsă de un dor metafizic continuu".<sup>80</sup> În dialog se citește:

Dionysos este, așadar, un indiscernabil amestec de suflet și materie. Spun *amestec*, deși nu recunosc materiei o realitate clară, cum aș spune un *amestec de lumină și de umbră*, deși aceasta nu e decât o lumină degradată. În măsură în care este degradare a esenței, Dionysos implică o invazie de materie, o invazie de umbră. Din zâmbetul lui Dionysos s-au născut zeii... E limpede că acest zâmbet înseamnă o mare tensiune spre esență. [...] Noi muritorii suntem lacrimile sale. Expresie care nu mai e formă, limpede formă, ca zâmbetul. Zâmbetul se înalță, noi cădem. Zâmbetul participă, noi murim. Zâmbetul e neschimbat, noi trecem.<sup>81</sup>

Materia, componenta ilică a cosmosului, nu e considerată în manieră negativă. Ea devine o componentă esențială în dimensiunea dionysiacă. Deși, este o degradare a esenței, materia, într-o viziune sofianică a lumii, reprezintă partea organică, matricea a tot ce se poate da ca simulacru al ideilor suprasensibile. Antiteza tradițională spirit-corp, pur-impur, *pneuma-hyle*, este rezolvată într-o dialectică *panpsychica* unde rațiunea reflexivă găsește în lucrurile lumii reflexul sufletului hiperuranean. Zâmbetul lui Dionysos, receptacolul și matricea formelor inteligibile, cuprinde spațiul acestei dialectici antonimice; e un spațiu diferențial unde e posibilă contemplarea și "o mare tensiune spre esență". În enigma zâmbetului lui Dionysos recunoaștem masca chipului său și a pasiunii sale. Contemplându-l pe Dionysos, omul nu reușește să se detașeze de sine, căci e un zeu care moare și renaște ca înțelepciune. Euripide vorbește despre înțelepciunea lui Dionysos în *Bacantele* (655 - 656) și recunoaște în el cifra arhetipal a cunoașterii, starea contemplativă, halucinația și transfigurarea artistică. Chiar Dionysos, în ipostaza "Străinului", poet-mag lidian, explică prietenilor săi această

dialectică infinită între materie și suflet, în mișcarea lor reciprocă și ondulată.

Materia, o, prieteni, este ceea ce cade. În perpetuă, dreaptă cădere. Dar sufletul revine asupra-și, se apleacă în sine. El cunoaște gravitația, *reflexiunea*. El tinde să facă din această cădere o întoarcere pururi. El imprimă liniilor drepte o inflexiune infinit de dulce. Și iată formele ciclice și orbitele născându-se, și limitele ovale ale lumii. Și acel fluviu de energie de care ne vorbeai, o, Theodoros, spațiu coroborat timpului, spațiu proiectat în timp... Myriadele – ani și spații solidari în vibrația purure – descriu melodiosul oval. Și, împietrit în marea unduire a fluviului, tot trecutul ne e dramatic viitor, și tot ce a fost, rotundul fiind împlinit, – se va întoarce, și încă. Atâtea mâini necunoscute încă ni se întind, atâtea suflete așteaptă, și în fiecare e un tremur, și în fiecare un fatidic *real*. Și în sărutul pe care-l dăm iubitei, o mie de obscure doruri vin dintr-un timp a cărui memorie pierdută răsare în palidul cer. Și cei ce mor apun ca să răsară, și spațiul e plin de tânăra lor așteptare, fiindcă nicăieri nu este un loc pentru moarte. Putea-vom oare scapa fatalului ciclu?<sup>82</sup>

Singura posibilitate de a scăpa din ciclul fatidic al eternei întoarceri e aceea indicată de traseul mistic parcurs de Plotin, sfera contemplării intelective, o mișcare de cunoaștere care conduce la adorarea principiului unic și la posibilitatea de a se pătrunde într-o uniune intimă și personală cu acest principiu. Pentru actualizarea acestei uniuni e indispensabilă schimbarea completă de formă și acest lucru corespunde unei metamorfoze, adică unui acord între rațiunea umană și rațiunea imanentă a cosmosului.

Este o singură cale de a scăpa dureroasei întoarceri, o, prieteni, aceea de a ne dărui viziunii, de a ne preface în viziune. Este o cale a intelectului, a rațiunii clare...<sup>83</sup>

Botta indică în muntele cetății sibilelor, numit Claros, “un simbol al intelectului, care, sub veghea lui Phoibus, desface în regiuni de o puritate inumană sufletul mistic al lumii. Rațiunea face loc miraculoasei Cunoașteri”.<sup>84</sup> Prin acest simbol sapiențial se observă locul împăcării nietzscheene între Apolo și Dionysos. Aici, Apolo și Dionysos își schimbă atributele. Mantica apolinică, fundamental divinatorie, se transformă într-o mantică extatică, adică dionysiacă. Pasajul din *Phaidros* (244 A - C) asupra *maniei* pune în evidență identitatea de natură între cei doi zei. Astfel, avem un Dionysos care cuprinde toate contradicțiile, un amestec de spirit și materie, care împinge la nebunie, și un Apolo care suscită nebunia în divinator, în acela care primește cuvântul pe care nu-l înțelege, dar îl rostește; acest cuvânt urmând a fi interpretat ca înțelepciune.

E interesant de observat cum Botta se mișcă cu mare dezinvoltură printre textele sapiențiale ale elenismului. Demersul lui pindaric reușește să acopere spații culturale de extraordinară întindere. Asistăm la un discurs tautologic care revelează dimensiuni abisale de semnificat în densitatea limitată a enunțurilor lui. Jocul de referințe și trimiteri este aproape incontrollabil și determină o semioză ilimitată care păstrează, însă, o coerență interpretativă, circulară, închisă în cifrul literei și în numele uitate de originea tracă.

Autorul își clarifică opțiunea lui estetică, indicând cele trei stadii pe care intelectul le parcurge pentru a putea contempla ideile suprasensibile. Primul stadiu este *Ananke*, care, după cum autorul explică în eseu *Artizanii Absolutului*, reprezintă “condiție maximă a tuturor formelor, idee de absolută stringență, de necesitate a raporturilor”.<sup>85</sup> *Ananke* a ocupat un loc central în imaginația creatorilor de cosmologie. Pentru Parmenide (fragm.8, 10) *Ananke* guvernează Ființa. În *Alcesta* de Euripide (versurile 978 - 979) această zeiță

revelază posibilitatea orfică a unui raport de iubire și nutrire cu necesitatea. Ajungem, apoi, la *Symposion* (195 C) unde Ananke introduce conceptul de *Amor fati* care prezidează spiritul grec al tragediei. Botta scrie: "Suntem mânâți aici de oarba putere a destinului. Legile lui sunt legi ale simetriei, cariucid undeva ca să învie altunde, cari lovesc ca să poată alina, cari fac să râdă spre a storce lacrimi".<sup>86</sup> Deci, Ananke e un principiu metafizic care constrânge universul la permanentă, imobilitate, fără a permite nici o schimbare. Ea este logica inexorabilă care acaparează subiectul pentru a imprima imaginile sale transcendente și imposibil de cunoscut în ciuda manifestării lor. Legile lui Ananke transmit această forță, mișcare, pe care rațiunea nu o poate controla pentru că ea, cum se demonstrează în *Timaios*, e un principiu creator, necesar prezent care nu poate fi persuadat de rațiunea subiectului, Ananke fiindu-i acestuia "determinarea armoniei necesare".

Al doilea stadiu al intelectului este *Dike*, "justiție a inteligenței, imanentă a luminii, idee a rațiunii implacabile, a rațiunii armate".<sup>87</sup> După *Phaidros* (249 B) ea este zeița care veghează circulația cosmică a sufletelor. *Dike* stă alături de om la frontiera dintre zi și noapte, unde totul trece. Este limita care are în sine viața și moartea, controlează lupta contrariilor, conduce lucrurile către esența lor. Prin ea trebuie să trecem pentru a ajunge la ideea frumuseții, la viziunea unică și egală cu sine a ființei. *Dike* e întotdeauna dublă și deasupra ei se află Ananke care o apasă. În regiunea care îi delimitează contradicția, în tensiunea arcului și a lirei heraclitiene, Botta explică cum "acolo sunt numai raporturi cristaline, simetrii de roză. Orbitale desfac melodioase arcuri de cer, și o gaură de armonii se lasă în clarele spații. Justiția prezidă acest suflet al tonurilor nopții".<sup>88</sup>

Ultimul stadiu intelectual e viziunea care conduce către regiunea contemplativă a lui *Mousike*, dominată de Muze. Muzele, pe lângă zei, celebrează numele și semnificațiile lucrurilor – "lucrurile care vor fi ai care au fost în trecut", cum scrie Hesiod – sunt păzitoarele memoriei, o memorie păstrată în limbaj. Poetul inițiat se pleacă la spusele lor pentru că are conștiința operațiunii distrugătoare a Muzei, astfel încât discursul său e un discurs în care subiectul poetic nu vorbește, ci primește din altă parte cuvântul. Botta afirmă: "cuvintele sunt fantome" și cuvântul Muzei e un cuvânt "inspirat", în care spiritul, "suflul", provine direct din limbaj. Subiectul poetic, ca și în experiența mallarméeană ("La destruction fut ma Beatrice") își cunoaște foarte bine drama; știe că va fi abolit în scriitură în același fel în care s-a întâmplat cu Semele, mama lui Dionysos, fulgerată de splendoarea lui Zeus. Botta alegorizează evenimentul, narând mitul cu aceste cuvinte:

Ea, muritoare iubită de Zeus, ceruse ca Fulgerătorul să-i împlinească un dor. Și Zeus jurase pe Stinx jurământul cel aprig. Și dorul era ca el să i se arate nu ca om, ci în mărirea lui. De fulgerul Slavei s-a prăvălit atunci muritoarea Semele... Suntem dincolo de centura tuturor spațiilor posibile, la marginea de aur fluid a universului, regiunea în care dorm, mistice, magice pururi, esențele.<sup>89</sup>

Se poate spune că în spatele efortului compozițional al lui Botta se află întotdeauna o intenție metatextuală. Hermetismul autorului se centrează pe ideea obsesivă a misterului lui Dionysos. Toată cultura elenă se reflectă în oglinda iradiantă a lui Dionysos, care determină o pluralitate făcută din cărți și embleme care provin din biblioteci. În scriitura autorului teatrul cosmologic din *Timaios* e alcătuit din multele priviri

aruncate de Dionysos în univers. Oglinda devine cifra extatic al acestei înțelepciuni:

Iată ce înseamnă - cred eu - a te preface în viziune. Dionysis însuși, cel creat de infima tremurare a esențelor, Dionysos-Unul, Dionysos-Totul, e un zeu însetat de viziune. Materia, în totalitatea ei armonioasă, tânjește de dorul pierdutei sale purități. Dionysos are nostalgia esențelor. Ca și legendarul prieten al undeii, Dionysos contemplă formele sale ideale, frumusețea absolutului său. Dar unda îndrăgostită restituia lui Narcis chipul său.<sup>90</sup>

Proclus în *Comentariul la Timaios* (33 B) vorbind despre oglindă ca simbol al perfecțiunii intuitive a universului, povestește că Hephaistos a făcut o oglindă pentru Dionysos și că zeul privindu-se în ea și contemplându-și propria frumusețe, a început să creeze pluralitatea după propria imagine. Botta, în conformitate cu lectura făcută de Proclus la *Timaios*, pare a înțelege misterul pasiunii creatoare a lui Dionysos. Aluzia la oglinda lui Dionysos este ezoterică. Oglinda este unul din atributele zeului care apare în ritualul misteric. Este un simbol sapiențial care, după filosoful Giorgio Colli, prin mitul orfic intervine în clipa supremă a pasiunii: "cu spada înspăimântătoare, Titanii îl sfârtecau pe Dionysos care privea fix imaginea mincinoasă din oglinda care înstrăina" (Nonn: *Dionysos*. 6, 172-173). Oglinda - actul de oglindire narcisistă - într-o perspectivă orfico-hermetică, se prezintă în imanenta ei natură diferențială. Pe de o parte, oglinda e simbolul iluziei, de vreme ce ceea ce se vede în oglindă nu există în realitate, deci, e numai un reflex, umbra unei imagini; pe de altă parte, oglinda reprezintă receptaculul lumii care primește *sophia* impregnată de logos. E un simbol al cunoașterii pentru că subiectul creator se recunoaște în actul privirii în oglindă. Este vorba de o aducere a lumii în oglindă, de o reducere la un reflex pe care *Eul* îl posedă.

Dionysos, în iluminarea orfică, se uită în oglindă și vede lumea. Zeul în pasiunea sa, străbătut de imaginile care se arată, nu știe că se contemplă pe sine, iar ceea ce vede e reflexul divin, modul prin care un zeu se exprimă în aparență. A se oglindi, a se manifesta, a se exprima nu sunt decât moduri în care se actualizează pasiunea creatoare a zeului.<sup>91</sup> Iată cum explică Botta această revelație:

Materia tinde spre absolut. Sufletul lumii se purifică. De aceea Dionysos e trist și Dionysos e plin de bucurie. E trist de partea sa de umbră, de materia care-l încearcă și - ca Ulyse pe malul Ogygiei - e trist de amara-i nostalgie. Dionysos e însă fericit, în contemplarea esențelor, de infinita bucurie a eternității, a imobilității, a muzicii. Această bucurie care se întinde ca o binecuvântare pe genuni, această afirmație a sufletului dionysiac, această atotputernică tensiune spre esență, s-o numim cu cel mai simplu nume Charmion.<sup>92</sup>

Abia acum este rostit cuvântul magic *Charmion*, protagoniștii asistând la transfigurarea magului-poet lidian în Dionysos. Zeul, odată recunoscut, se eliberează de învelișul muritor și se "ridică pe trepte imateriale", pornind către o mișcare de asceză spre cer. Lidianul renăscut în zeu, "îndumnezeit", capătă formele sale adevărate, lăsând martorilor lui numai "zâmbetul său". Imaginea se închide cu un fulgurant vers dantesc: "Până ce n-am mai văzut decât stele".

A patra și ultima mișcare muzicală abandonează temele tratate în *Timaios* și trece la reconsiderarea *Symposionului* și mai ales *Phaidros* din corpusul platonice. Se simte influența lecturii din *Enneadele* lui Plotin; de acum înainte discursul lui Botta se deplasează pentru a delimita o reflecțiune mai apropiată esteticii și din punct de vedere poetic mai inspirată.

Theodoros și vocea care narează au rămas acum singuri. Cei doi protagoniști inițiați în mister, și "cu sufletul plin de Dionysos" au înțeles din revelația și transfigurarea zeului enigma prezenței magului lidian. Acesta, în realitate, se revelase ca reîncarnarea legendarului sacerdot al lui Dionysos, care se omorâse din dragoste pentru nimfa Calliroé. Acest episod servește la introducerea unei alte narațiuni simfonice din seraficul poem celest inspirat, chiar de la început, de Urania, muza Astronomiei.

Botta preia, mai ales din *Phaidros*, concepția platonicească a *philokaliei*, iubirea de frumos, care stă la baza scriiturii poetice. Autorul, pe urmele lui *Phaidros* și *Symposion*, indică în Eros experiența poetică fundamentală a artistului. Eros nu posedă înțelepciunea dionysiacă, ci este experiența care-l transcende. Este principiul motor care conduce artistul în căutarea lui, în experiența metafizică a frumuseții.

Artistul este acela care știe să dezlege, în bruta conformație a materiei, dorul specific care o animă. Și dorul artistului se compune cu dorul materiei pe care o preface, și din această calmă tensiune spre idee, din această mare aspirație spre cer, un suflet mai limpede, mai general va răsări – sufletul operei. Ci, atâta timp cât făuritorul de artă își cugetă lucrarea, înaintea materiei ale cărei doruri le-a pătruns, al cărei dor îl pătrunde, atâtea timp cât cugetul său e cuprins în acest sistem de influențe reciproce, cari, ca imaginile în oglinzi paralele, se adâncesc la infinit, el se dăruie acelui suflet, al operei. El întreg e în sufletul ei. S-ar spune că materia pe care o preface e propria-i parte de umbră, propriu-i corp. Și acest suflet care e mai apropiat de viziune, mai dăruit cuceritoarei lumini, constituie și el o tăcută, o fericită monadă.<sup>93</sup>

Ideea de frumusețe, sufletul operei e strâns legată cu nostalgia. Privirea iubirii artistului este cuprinsă de o dorință sau de o mare pasiune care-l face să aspire la armonia celestă.

Actul creator e un act demiurgic, sufletul subiectului trebuie întâi de toate să intuiască modelul de construire apoi să plăsmuiască materia conform modelului proiectat. În acest fel, sufletul artistului, în primul rând contemplă, apoi intuieste modelul ideal, universal, după legile geometrice ale armoniei celeste și muzicale. Sufletul contemplând modelele, paradigmele, poate să creeze o lume de acorduri, ritmuri și armonii în planul materiei sensibile.

Forma frumuseții operei de artă se naște din iubire. Ea folosește un discurs care trece de la imaginea frumuseții sensibile la adevărata frumusețe inteligibilă. Acest tip de frumusețe e o "frumusețe mixtă". În *Philebos* ea devine forma care unește sensibilul de spiritual într-un element care e măsura acestei unități, adică simetria. Principiul care animă acest eveniment este iubirea pentru că ea e un intermediar care conciliază sensibilul cu inteligibilul, materialul cu spiritualul.

Dragostea e și ca un lucru al intelectului [...], un continuu elan spre unitate. Ceea ce pricep când sufletul meu se compune în sufletul dragostei [...] este conștiința liberă a ritmului, a formelor pururi, pe care numai moartea mi-ar mai putea-o dărui.<sup>94</sup>

Botta rescrie liric principiul din *Phaidros* al iubirii ca reminiscență a frumuseții.

Acela care-și contemplă sufletul îl vede populat – muzică pierdută a ideilor – de noțiunile unui alt univers. Aceste alte dimensiuni le posedă, și sentimentul acestor raporturi e înscris în sufletul său. Pentru a pricepe formele universului moral, omul nu are decât să-și solicite sufletul. Acela e plin de ideale amintiri: paradis înnoptat al esenței. De aceea în umbre deșarte ale lumii, în simulacrele informe ale formei, sufletul acesta *recunoaște*, sufletul își mai aduce aminte.<sup>95</sup>

Dialogul se termină cu exaltarea Afroditei Urania preluată din textele *Cratylus* și *Symposion*, reactualizând sapiențial antinomia cu Afrodita Pandemia, mai ancorată în iubirea materială profană. Orchestrarea dialogului la Botta urmărește modurile pindarice de expresie. Din textul autorului transpare un subiect al scriiturii care recuperează funcția poetică acordată aezilor în antichitatea greacă. Realitatea pur lingvistică a subiectului se definește exclusiv printr-o instanță de discurs în care sunt predominante mărcile Enunțării prin categoriile pronominale ale "persoanei" (Benveniste): *eu, tu*. Botta a înțeles caracterul pur teatral al subiectului care conferă un aspect unitar și imediat prezent discursului. Autorul încearcă să meargă dincolo de Eu fără să-l abolească, mizând, mai ales pe sensibilitatea emotivă și corporală. Botta descrie drama imposibilei căutări a vocii care nu este nici vocea Eului nici vocea Limbajului, ci aceea care scoate la iveală profunzimea panică a materiei. Aceasta e, poate, distanța care separă pe Botta de experiența poetică a lui Mallarmé și Valéry. Profunzimea panică a materiei trasează figura cuvântului poetic inspirat *sophianic al corpului*. E un subiect ce se vrea un altul care vorbește în locul lui. Faptul că *Altul* se numește Muză, Eros, Dionysos este mai puțin important. Acestei instanțe îi este consemnat simulacrul propriei subiectivități. În alegoria lui Pan e închis cifra textual al acestei experiențe care ne conduce în inima dicteului lui Botta.

– Un zeu a spus-o, zise Theodoros, că sufletul nu e decât un dor, o pasionată evocare a esențelor. – O pasionată evocare, zisei. E un acelaș nesațiu de forme, un acelaș dor care mă arde, atunci când contemplan friza panatheneană sau galba liniștită a corpului drag. Și înaintea amândorura, sufletul meu, prin sufletul lor a sporit. Și ridicat prin ele la o realitate mai mare, sentimentul ardorii, fascinația

esențelor se face mai vie. [...] Mistical destin al nimfei Syrinx! De ea, mlădioasă, împede fiică a undei, se îndrăgostește zeul Pan. Dar ea urî pe capripedul, cornutul, patima turmelor. Și spre a ține ferită pe Syrinx, o divinitate prielnică, o prefăcu în trestie. Află Pan amara minune și, de multă dragoste, înțelese care era trestia [...] și acoperi de sărutări atât de adânci și de fără sațiu, că un suflet melodos se ivi prin trestii, și un crepuscul de armonii se lăsă pe îngânduratele ape.<sup>96</sup>

Imaginea lui Pan de proveniență ovidiană (*Metamor.* 699-705) este reprezentată ca sete pasională a îndrăgostitului în contemplarea extatică a propriei creații. În acest sens, Platon, pentru a încheia *Phaidros*, îl pune pe Socrate să-l invoce pe Pan pentru a-i acorda frumusețea interioară a sufletului astfel încât exteriorul propriului corp să se pună de acord cu interiorul. Pan înseamnă logos (*Cratylus* 408 B) pentru că "indică totul, adevărul și falsul". Instanță emoțională a subiectului se prezintă ca un ambiguu amestec de disperare și speranță care se manifestă în actul narcisist al creației. Trecerea de la *Eu* la *Tu* se desfășoară într-o continuă oglindire între subiectivitate și alteritate; dialectica aceasta care are sfârșit și început în eternitate se animă în ipostazele care guvernează formele culturii. Imaginile se produc întotdeauna din întâlnirea sufletului cu materia și sunt, asemeni oglinzii lui Narcis, o estetică completă a tuturor senzațiilor care se pot experimenta. Imaginea, deși poate fi o falsificare, trimite oricum în dilatarea metaforei, la formele originare. Botta urmându-l pe Pindar își abolește propria subiectivitate în marea metaforă a inspirației și a poeziei. Construiește un întreg tărâm textual plin de imagini și aluzii pentru a exprima discursul celui alt și nu propriul discurs. În această imixtiune dintre limbajul retoric și metalimbajul poetic, el se definește ca interpret (*hermeneus*), oracol (*mantis*) și profet (*prophatas*) în "infinutul narcisism al creației". El reactualizează vechiul



raport structural cu divinitatea într-o insondabilă transcendență și interpretează poezia în sens platonice, ca nebunie vecină cu *mantica*; ea se propagă prin poet așa cum puterea magnetului se transmite zalelor lanțului cu care vine în contact (*Phaidros* 545 A). Neoclasicismul modernist propus de Botta se prezintă ca o gândire *limina*, a frontierelor posibilului în interiorul a ceea ce e dat. A recunoaște această gândire înseamnă a recunoaște vindecarea memoriei, o memorie care e consemnată în mit, care pretinde încorporarea și cuprinderea tuturor celor trecute, poate, șterse odată pentru totdeauna.

#### 4. Miorița: ambiguități interpretative în receptarea istorico-textuală a unui arhetip dionysiac.

În 1850, poetul Vasile Alecsandri publica, în revista «Bucovina», balada populară, anonimă, *Miorița*. Era ferm convins, în plin spirit romantico-risorgimental, de valoarea sa poetică și de însemnătatea sa națională, fiindcă textul acesta liric ilustra într-o manieră neechivocă geniul creator al poporului român. Cu toate acestea, pe vremea aceea, nimeni nu și-ar fi putut imagina de ce succes excepțional se va bucura balada în cultura română modernă și nici puternica valență identitară pe care ar fi putut-o implica, atât în sens filosofic cât și antropologic.

La prima vedere, subiectul e foarte simplu: o mioară clarvăzătoare își avertizează tânărul păstor că tovarășii săi, geloși pe turmele sale, au hotărât să-l omoare. Dar tânărul păstor, în loc să se apere, îi transmite mioarei ultimele sale dorințe, intonând un suav cânt testamentar. O roagă să le spună păstorilor ca să fie înmormântat aproape de bunurile sale astfel încât să-și poată asculta mioarele și câinii. El cere și ca cele trei fluierașe să fie așezate în mormântul său, astfel încât vântul să poată sufla, iar mioarele să verse lacrimi de sânge. Mai mult, o roagă să nu vorbească nimănui despre crimă; să spună însă că s-a însurat cu "doamna cosmosului" și că la nunta sa a căzut o stea; că luna și soarele i-au ținut cununa și că mari munți i-au fost preoți, iar stejarii martori. Iar dacă va vedea o bătrână mamă în lacrimi în căutarea "mândrului ciobănaș" să-i spună că s-a însurat cu o prea frumoasă prințesă, într-un tărâm vrăjit, precum un colț de

paradis. Dar să nu-i spună că a căzut o stea, nici că soarele și luna i-au ținut cununa, nici nimic despre stejari și despre falnicii munți.

Numeroși intelectuali români au recunoscut în acest mit o resemnare senină în fața morții, iar în acest dor după reintegrarea cosmică o trăsătură națională caracteristică (împotriva căruia, spre exemplu, se va năpusti Cioran, în 1935-1936, pe când avea vreo douăzeci și cinci de ani în cartea sa *Schimbarea la față a României*). Această situație a permis dezvoltarea unei dezbateri aprinse despre *Miorița* ce a implicat istorici, etnologi și mari personalități ale culturii române, mai ales în perioada dintre cele două războaie. Prin urmare, suntem obligați, fie și în treacăt, să rezumăm și să invocăm termenii diatribei în jurul exegezei textului mioritic spre a înțelege în mod adecvat rolul, într-un anumit sens chiar și *politic*, jucat de Botta în destinul interpretativ al acestui document popular (dezbaterea asupra *Mioriței* e și acum în curs în România și se desfășoară în prezent pe linia hermeneutică de inspirație heideggeriană inaugurată de Ștefania Mincu<sup>97</sup>).

Pentru obiectivele lucrării noastre va fi oportun să facem trimitere la Mircea Eliade<sup>98</sup>, și pentru că "mitul ce poate l-a iluminat în întreaga sa viață este cel al faimoasei balade românești *Miorița*". În examinarea sa, el distinge trei orientări: cea *istorică*, întrucât se angajează să reconstituie originea și istoria baladei; cea *folclorică*, ale cărui contribuții și variante sunt culese direct din câmpul tradiției populare-orale — în această direcție se încearcă reconstruirea contextului general al culturii românești nescrise; în sfârșit, *exegeza* unor poeți și filosofi care, poetic sau estetic, au căutat să formuleze o paradigmă culturală, un model specific al gândirii poetice Oromânești, iar printre aceștia pare să poată fi inserat și Eliade, în ciuda faptului că stilul extrem de detașat

de istoric al religiilor trădează o anume implicare emotivă marcată de o puternică tensiune nostalgică.

Potrivit savantului, ipotezele datorate punctului de vedere istoricist nu s-au dovedit determinante pentru interpretarea textului. Th. D. Sperantia a întrevăzut în *Miorița* un mit sau o legendă ritualică de origine egipteană. H. Sanielevici descifra în ea sacrificiul ritualic al lui Zamolxis plecând de la Herodot. O. Densușianu credea că a descoperit punctul nodal al baladei în conflictele economice ce deveneau iminente în perioada de transumanță: între păstori, considerând tema mioarei clarvăzătoare — recurentă în baladele populare, o alegorie a morții, anterioară religiei creștine, ce se traducea în sentimentul foarte arhaic al iubirii pentru natură. Un istoric al literaturii, considerat un anticipator al semioticii culturii, Caracostea, releva într-o manieră determinantă că analiza motivelor centrale din *Miorița* nu priveau personalități istorice denumite în text (voievod, boieri sau soldați), ci indicau o experiență umană primitivă ce depășea evenimentele istorice, întrucât exprima o viziune poetică a lumii. Caracostea se opunea deci interpretărilor pesimiste, ce s-au făcut prezente în panorama literară românească după romanticul Alecsandri, afirmând în schimb că era vorba de iubirea păstorului pentru propria muncă în cheie optimistă, de un sentiment clasic cu o semnificație mai profundă a vieții pastorale.

Printre diversele poziții ce fuseseră luate în epocă în cursul dezbaterii, doi au fost exponenții unor generații diferite. Primul, Lucian Blaga, era o figură recunoscută oficial în panorama filosofică și poetică românească, al doilea, mai tânăr, Dan Botta, cult și cu un temperament aristocratic, n-a pierdut prilejul de a-și manifesta polemic resentimentul său pentru absența recunoaștere publică a travaliului său. Cei doi au intrat foarte curând în conflict, acuzându-se reciproc de

plagiat, un conflict ce a ajuns până la oficializarea provocării la duel, din fericire niciodată dusă la îndeplinire. Fără a intra în detaliile chestiunii, a cărei valoare istorică a fost tratată exhaustiv de Marin Mincu<sup>100</sup>, se poate spune că, substanțial, primul, cum vom vedea mai bine mai încolo, citea în baladă iubirea de moarte a orfismului trac; cel de-al doilea, îi scotea la iveală specificul stilistic al culturii populare românești, unde moartea e văzută ca o comuniune cu natura în organicitatea sa inconștientă. În mod paradoxal, receptarea din epocă lua, foarte superficial din aceste analize cu fundal mitopoietic (ce sunt și capodopere de scriitură), interpretarea reductivă și, deci, falsă *ab origine*, a unei vocații antiistorice și fataliste a sufletului românesc, astfel încât să-i devină un stereotip împotriva căruia se va înfuria cu violență Cioran și căruia Eliade va încerca mai târziu să-i confere o mediere recuperând autenticitatea intențiilor interpretative ale celor doi condotieri, totuși într-un climat cultural schimbat și departe de țara sa de origine. Referitor la fapte, polemica s-a aprins odată cu apariția *Spațiului mioritic* al filosofului-poet Blaga. Invocând numele tutelar al lui Pârvan, Botta s-a mobilizat într-un denunț deschis, afirmând că ideile conținute în acea carte erau deja prezente în eseul său *Unduire și moarte* și pe care Blaga le amplificase impropriu cu o “doxă germană”, adică le dezvoltase și argumentase într-un argou filosofic ce se îndepărta de *autenticitatea* tracă a spiritului național<sup>101</sup>. Poate că Botta a ținut să sublinieze, printr-un exces de avânt tineresc alimentat de acel *engagement* politico-cultural al epocii, distanța de nestăvilat ce-i despărțea pe “bătrâni de tineri” (“canibalismul” generațional necesar, potrivit cu fericita definiție a lui Cioran), acești ultimi purtători ai exigențelor pre-existențialiste și protagoniști ai angajării intelectuale și politice puse în act cu scopul de a revigora provincialismul intelectual al literaturii românești. Era o “cale

națională” ce se punea, cumva anume, ca alternativă la procesul inovator deja pornit de către avangarde, acuzate totuși de a fi apucat pe drumul exterofiliei și al criptoebraismului.

Îmbătat de cultura clasică-renascentistă și influențat de magisteriul hermetizant și simbolist al lui Mallarmé, Valéry și Ion Barbu, în celebrul său eseu, *Unduire și moarte* (1936), Dan Botta vorbește de “moarte ca prag de jubilație” al sufletului păstorului ce “palpită liber, în albele sfere ale bucuriei: pe undeva, în spațiul redus la esența sa, se consumă nunta dintre păstor și moarte”. Botta exaltă “moartea nupțială” pe care o pune în raport cu “dorul de moarte” în sensul trac al termenului. Influențat de orizontul nietzschean al lui Pârvan, poetul nu se îndoia de *tracismul* etnic al românilor: Dionysos, Orfeu, Zamolxis și păstorul mioritic reprezentau pentru el coordonatele de referință ale paradigmei estetice românești. El scrie astfel:

De ideea morții era legată, la thraci, ideea absolutei fericiri. Nunta cosmică în moarte, nunta cântată de *Miorița*, nu era altceva decât expresia unei credințe în perpetuitatea sufletului – fuziunea lui în suprema armonie.

Platon, care a dat formă sentimentului thracic, a putut viziona acest spațiu al armoniei, ca un loc fără dimensiuni, cu toate atributele infinitului, un loc care putea fi neant și Dionysos însuși. [...] Virtualitățile pe care zeul thracic le dezvoltă în Grecia l-au făcut să se identifice în cursul timpului cu Hades, zeul morții.

Tot ce are mai frenetic și mai pur viața, se confundă, într-adevăr, în zonele de limită ale extazului – ale sufletului liberat de materie, prin delir, printr-un exces de viață profundă – cu liniștea armoniilor totale.

Străvechiul Heraclit, acel a cărui doctrină revelase natura muzicală, unduitoare a lumii, spunea: «Hades și Dionysos una sunt». Și mitologia orpheică – ale cărei izvoare erau thracice – recunoștea unicitatea celor doi zei, identitatea dintre unduire și

moarte. Sub influența orhicilor atributele zeului infernal au putut trece cu încetul asupra lui Dionysos, care s-a numit Zagreus, Nyctelios și Isodaites în calitatea lui de Domn al morții.

De la această idee a unui Hades-Dionysos a purces Platon, atunci când a formulat, în dialogul *Cratylos*, facultatea acestuia de a întui frumosul: «Hades este un zeu căruia îi este dat a cunoaște tot ce e frumos». [...] Moartea ca un prag al jubilației, moartea mireasă a lumii din balada populară, exprimă aceeași confuzie a sufletului lui Dionysos, pe care, pe un plan estetic, o exprimase Platon. Acelaș spațiu de care vorbeam închide virtualitățile lui Dionysos – unduire și muzică.<sup>102</sup>

În analiza *Mioriței* efectuată de Botta, asistăm la căutarea arhetipului dionysiac care, prin modalități estetice tipice, încearcă să medieze impactul emotiv ce se degajă din orizontul funebru al baladei. Scriitorul caută să indice o cale alternativă la problema tragicului evocat de mitul popular. Încearcă să ofere ulterioare elemente contextualizante cu scopul de a lărgi însemnătatea tragică a gândirii dominante a baladei și de a unifica elementele contradictorii ce survin din text. Botta ia din veșmintele reziduale ale mitului, transfigurate în expresia artistică a formei lirice, substratul dionysiac al întâmplării în care sunt sublimate suferințele lui Dionysos, un Dionysos care tradițional suferă și care, suferind, dansează. *Miorița*, ce se oferă în inexorabilitatea sa tragică, pune în scenă răul și face din rău principiul unei extatice acceptări, iar nu obiectul resentimentului în ce privește orizontul intramundan, aparent defavorabil protagonistului pe plan istorico-individual. În perspectiva lui Botta, Dionysos-ciobănașul, încarnare divină a lui Zamolxis tracul din *Istoriile* lui Herodot, dansează peste abisul răului, abisul înfricoșătorului și al înspăimântătorului, iar răul are o legătură originară cu tragicul, dacă îl gândim pornind de la spiritul tragediei grecești studiate de Nietzsche. În asumarea

propriului destin și în acceptarea rudeniei dintre tragic și rău, dansul tragic al lui Dionysos se transformă în text într-o nevoie de mântuire, chiar dacă răul se răstoarnă în binecuvântare, exaltare, extază, sentiment panic în raport cu cosmosul. Ambiguitatea tragicului subliniată de Botta (“locul ce poate fi nimicul, dar și Dionysos însuși”) merge dincolo de contradicțiile din care el e alcătuit, se strămută în “spațiul armoniei”, într-un absolut ce neagă disonanța spre a conferi formă pură “sentimentului trac” de nemurire și celebrării “nunții cosmice” pe un plan suprasensibil, adică în orizontul trasat de filosofia platonice. Voința ciobănașului se afirmă, deci, negându-se și ea pune capăt tuturor contradicțiilor pe care *tragicul* însuși le înscenează. Aceste contradicții sunt proprii felului de a concepe modelul oferit de *Bacantele* lui Euripide. În *Nașterea tragediei*, Nietzsche descriese originea tragicului pornind tocmai de la cultul în onoarea lui Dionysos, dar își exprimase neîncrederea în lecția lui Euripide, ce era văzut ca portavoce a acelei *ratio* ironic-dialectice a lui Socrate care dizolva în disimularea retorică a *logosului* antinomiile proprii tragicului, ce derivă din liberul schimb cu nimicul. Însă pentru Botta, tocmai în dimensiunea religioasă circumscrisă de Dionysos și neprezidată de nimic dar garantată de acesta se dă spre cunoaștere ca afirmație: primatul nietzschean al îndurării în acționarea pe planul existenței se transformă în impuls de cunoaștere pe bază mistică. Primatul îndurării pe planul acțiunii semnifica pentru Nietzsche irumperea de forțe chtonice ce nimicesc principiul de identitate. Botta însă, spre a salva de o manieră platonice ființa (tracă) și a o apăra de forța devastatoare a nimicului, emblematizată de către moarte, repropune ecuația mistică Dionysos-Hades, adică o restaurare a principiului de identitate pe bază “orfică”. Atunci primatul îndurării pe planul acțiunii nu se mai transformă în afirmație a unei posibilități-libertăți

existențiale, tipice gândirii *tragice* nietzscheene, ci se desface în orizontul misterico-cognoscibil, de inspirație bizantino-sofianic, și se manifestă în forma sentimentului liric al stilului: *pathos* devine *melos* și, deci, neagă *Mioriței* sarcina existențială a afirmației<sup>103</sup>. Primatul existențial și tragic al opțiunii personale a ciobănașului se modulează și se dizolvă în expresia sentimentului liric al *dorului*, în nostalgia pentru absența temporală a ființei trace ce se oglindește în nimic. Prin urmare, pentru Botta tragicul se dă în spațiul delimitat de idealul trac unde "unduirea" ființei, în actul său de a se revela și a se sustrage formelor sensibile, în devenirea sa lirică fulgurantă, gravitează în jurul conului de umbră proiectat asupra "mortii" de către nimic. Se înțelege mai bine acum împreună cu Botta în ce constă opțiunea sa pentru o estetică a sublimului, orientată în mod platonice, în opoziție cu alegerea nietzscheană în favoarea tragicului existențial. Această concepție se rezumă în *frumosul românesc*. "Frumosul românesc", dacă se acceptă această perspectivă, e tot ceea ce nu e niciodată diferit cu sine însuși, fiindcă revine sub forma identității și nu a dispersiei nihiliste, este un arhetip, un ideal mitic etern salvat. Nu există destrămare, disonanță, inel lipsă care ar împiedica o adeziune aproape organic empatică la mitul *Mioriței*, la evenimentul reprezentat în modurile lirice ale baladei. Botta invită la o justificare și o legitimare a tragicului cu condiția ca să fie supuse probei unei *ratio* ce se impune, și care, într-un anumit sens, e golită de sarcina nihilistă a versiunii existențiale. De aici se înțelege opțiunea lui Botta pentru instituirea unui ideal regulator al mitului dionysiac, care ar salva ființa în modul ei de a se oglindi cu nimicul, acceptând astfel canonul platonice al unei viziuni estetice generatoare de siguranță. Din păcate, rezolvarea tragicului în cheie mistică, prin intermediul dispozitivului ce permite ființei să se manifeste în unduirea devenirii, se va

preta posibilității istoric confirmate al unei receptări deformată și excesiv reductivă a valorii identitare românești pe bază mitică. Aceasta se va traduce în stereotipică atitudine antiistorică și fatalistă a psihologiei culturale a poporului român. Urmările dramatice ale acestei lecturi vor apăsa mai ales pe faimoasa interpretare a lui Blaga dedicată tocmai *Spațiului mioritic*. Mai mult, eseul *Frumosul românesc* îngăduie, dincolo de polemicele personale întâmplare istoric, să se observe cu claritate punctele de contact, consonanțele de gândire, deschiderea unui similar orizont speculativ, spre concepția blagiană, care se rezumă în identificarea unei *matrice stilistice* ce acționează ca forță metaforizantă, un mod al *logos*-ului ce se originiază din inconștientul colectiv al culturii populare românești. Botta scrie:

Opera de artă răsfrânge – cum ar răsfrânge marea coloritul specific al coastei – stilul pământului în care s-a născut.

Și precum marea nu restituie caracterul momentan, local, *pitoresc*, al pământului, ci poartă până la mari depărtări nuanța indefinită, coloritul aș spune *liric*, general, al acestuia, tot așa stilul pământului nu e restituit niciodată de operele de pitoresc, de dorită culoare specifică, ci de acelea cari întins până departe sufletul lor inspirat.[...]

Elementele frumosului românesc au fost performate de ideea thracică. Dar ideea romană și ideea bizantină sunt acelea cari au determinat caracterele frumosului românesc.

Influența lor a fost atât de vie fiindcă ea răspundea, desigur, unei afinități naturale, unei simpatii prestabilite cu sufletul fundamental.[...]

Roma aducea cultura armonioasă a lumii mediteraneene, *ideea greacă secularizată*, rațiunea și simțul de simetrie al Greciei, pe care Thracia le posedă în cultul aceluși Dionysos al armoniei cerului.

Bizanțul aducea idealismul său ascetic, idealul artei sale geometrice, spiritualizate până la inuman. Thracia posedă și ea

sentimentul acestui frumos absolut, abstract, eroic. Geometria vaselor thracice ne stă mărturie.

Creația românească are aceste caractere ale sufletului colectiv. În exemplarele sale tipice ea manifestă sentiment cosmic, ataraxie, idealism.

*Miorița*, poezia lui Eminescu sau filosofia lui Pârvan restituie aceeași imagine a frumosului românesc.

Când, sub misteriosul și limpedele Cer, păstorul thrac își pricepu destinul, pe față i se așternu melancolia. Ceva din expresia zeului său, melancolie fiindcă e fără doruri, trist de marea lui perfecțiune.

Miorița îl îndeamnă să se apere. Glasul ei avea o sfâșiere de vânturi departe [...].

Dar păstorul thrac nu mai asculta. Ideea destinului său i se arătase limpede, ca o statuie. Acum el căuta să-și asigure doar bucuriile umile ale celor morți, desfătarea tăcută a mormântului: [...]

Viața pe care păstorul *Mioriței* o căuta în mormânt, avea o tristețe de eglogă. Să-și vadă oile, să-și audă câinii, să asculte sunetul tremurat de vânt al cavalului rustic, acesta era paradisul gândului său naiv!

Această concepție primitivă despre viața de dincolo de moarte e împlinită aici, în balada umană și tragică a *Mioriței*, de o concepție fără de seamăn: Corpul își duce mai departe existența sa banală, dar Sufletul palpită liberat, în sferele albe ale Bucuriei. Undeva, într-un spațiu esențial, o nuntă se petrece între păstor și Moarte...<sup>104</sup>

Lucian Blaga, care a aprofundat exegeza filosofică a baladei într-un mod original pornind de la lucrările lui Spengler, Frobenius și Alois Riegl, a consacrat problemei identitare a *românității* o operă, cu titlul *Spațiul mioritic* (1936) ce încearcă un sondaj asupra a ceea ce el definește "matricea stilistică" a culturii românești. Această carte aparține unei trilogii ce se intitulează *Filosofia culturii*. Spațiul mioritic reprezintă orizontul specific în care s-ar fi format poporul român: un "spațiu ondulat" constituit din văi

și dealuri ce se succed și care, deci, generează, în raportul spațio-geografic, un stil cultural, delimitând astfel creațiile specifice ale geniului românesc și orizontul său psihologic. Mai mult, Blaga analizează manifestarea sufletului românesc în fața propriului destin, identificând în *Miorița* o transfigurare a morții, ce este de urmărit în alte creații ale literaturii folclorice românești. Astfel, Blaga pare să accepte a vedea în "dragostea de moarte" o categorie transcendențială a spiritualității românești. Într-un interviu din 1937, oferit lui Mircea Eliade, filosoful român afirmă:

Pentru mine, cultura este modul specific de a exista al omului în Univers. Este vorba de o mutațiune ontologică, mutațiune care deosebește pe om de celelalte animale, și care e rezultatul eforturilor omului de a-și revela Misterul. Omul singur este creator de cultură, și aceasta datorită trăirii sale întru mister și revelare. Omul, încercând să-și reveleze misterul, în ale cărui dimensiuni singur trăiește, creează cultura. [...] consider stilul ca o intersecție a două finalități; pe de o parte, Marele Anonim, prin frânele transcendente zădărnicește această încercare tocmai pentru a menține echilibrul în Univers, și a sili pe om să-și realizeze condiția sa de creator de cultură. Matca stilistică, așa cum o definesc eu, ca o garnitură de categorii abisale, paracorespondente categoriilor conștientului – este frâna transcendențială prin care Marele Anonim se apără împotriva încercărilor omului de a i se substitui, relevând și creind misterul ...[...]

Creația culturală este o plăsmuire a spiritului omenesc de natură metaforică, destinată adică să reveleze un mister prin mijloacele metaforeice; și ca atare poartă constitutiv o pecete stilistică, pentru că eu am dovedit că orice încercare de revelare a misterului se face numai prin matca stilistică. Pe câtă vreme civilizația este o plăsmuire a spiritului omenesc în ordinea intereselor vitale, a securității și autoconservării, și n-are intenția să reveleze un mister. De aceea civilizația poate avea o pecete stilistică, dar aceasta este numai un reflex...<sup>105</sup>

Putin mai jos, în același interviu, se poate citi și poziția lui Mircea Eliade:

Filosofia, ea însăși, mi se pare zadarnică dacă nu desleagă asemenea întrebări ultime, îi mărturisesc eu. Și dacă dragostea pe care o avem pentru filosofie a început, de la o vreme, să se răcească, este numai datorită acestor întrebări ultime, în fața cărora cei mai mulți dintre filosofi, șovăiesc. Cred, bunăoară, că nici un filosof nu are dreptul să șovăiască în fața problemei morții. Pentru mine, cel puțin, s-au făcut nenumărate greșeli în dezbaterea acestei probleme. Filosofii au atacat problema *nemuririi sufletului*, ceea ce este cu totul altceva decât problema supraviețuirii post-mortem. Nemurirea presupune mântuire, beatitudine, autonomie: supraviețuirea, dimpotrivă, este încă legată de dramă, de destin și, într-un anumit sens, chiar de condiția umană. Observă că aproape toate religiile se luptă cu problema nemuririi sufletului – lăsând deschisă problema nemuririi până la sfârșitul lumii, adică până la ieșirea din veac, la oprirea timpului. În ceea ce mă privește, cred că în toate religiile ca și în superstițiile tuturor popoarelor, se găsesc urmele unor anumite experiențe, străvechi care astăzi, în actuala condiție mentală a omului, nu mai sunt, în majoritatea lor accesibile. Dacă teza mea e justă, atunci suntem îndreptățiți să căutăm în istoria religiilor, în folclor și în etnografie – documente, urme de experiențe concrete, cu ajutorul cărora să putem ataca dintr-un alt punct de vedere problema morții, adică a supraviețuirii sufletului, lăsând deschisă problema nemuririi...<sup>106</sup>

După 1945, pozițiile lui Botta și Blaga au fost acuzate de 'misticism obscurantist', întrucât receptate sub semnul resemnării și al pesimismului: forme de pasivitate care cu greu se împacă cu vitalitatea poporului român, cu dragostea sa de viață și de muncă. În linie cu noile directive culturale, speculațiile lui Blaga au fost aspru reduse la tăcere. O cortină ideologică a încercat să acopere aceste 'divagații' care, totuși,

prin tensiunea înalt simbolică și mitică, cu dificultate au putut fi îndepărtate din conștiința națională, neîncetând să alimenteze o memorie subterană ce nu s-a lăsat redusă la impunerea paradigmei științifice staliniste.

La distanță de câțiva ani, potrivit lui Eliade, care de tânăr a recunoscut în Blaga un maestru și în Botta un prieten drag, *engagé*, opoziția dintre cele două tendințe, cea istorică și cea filosofico-estetică, s-a putut rezolva grație contribuției exegetice a unui faimos muzicolog, Constantin Brăiloiu<sup>107</sup>. Cercetarea sa (*Sur une ballade roumaine: Mioritza*) a reliefat temele fundamentale ale *Mioriței*, prin intermediul unei abordări definite de același Eliade *antimetafizică*. De fapt, cercetătorul ia în calcul două teme folclorice ale baladei, afirmând că e vorba de teme destul de cunoscute în producția populară. Prima, moartea asimilată nunții, e foarte arhaică și aparține preistoriei, întrucât privește ritualuri funebre de oameni tineri sau de femei ce nu se căsătoriseră. Cea de-a doua temă e alcătuită din ceea ce etnologul numește substituția unor elemente de ceremonii funebre prin obiecte sau elemente cosmice. Brăiloiu își conduce argumentația sa făcând un studiu comparat cu întreaga producție folclorică românească cunoscută până atunci; ajunge chiar să facă o disociere, ca o condiție inteligibilă la adeziunea națională, de valența identitară pe care universul mioritic pare să o actualizeze. Pentru Brăiloiu, confruntarea documentelor analizate în detaliu atestă că întregul succes câștigat de balada mioritică nu e un miracol unic al expresiei artistice, ci e vorba, mai curând, de un stereotip liric foarte înrădăcinat în tradiția populară românească prin care o contaminare contingentă, altoită pe un text de orientare tragico-pastorală, a implicat un obiectiv productiv în receptarea uzului legitim popular. Cu alte cuvinte, e vorba de o serie de 'rescrieri' (orale) ale textului, ce disimulează un palimpsest de natură

rituală și simbolică a religiei ancestrale practicate pe teritoriul românesc. Veșmintele lirice, amplificate artistic ale baladei, sunt niște travestiuri de credințe și ritualuri funebre ce privesc nunta postumă a tinerilor morți (idee cu conținut mistic, deja exprimată în eseu de estetică al lui Botta, *Frumosul românesc*) care în timpul vieții nu au avut parte de nuntă și care au drept scop de a garanta liniștirea sufletului rătăcitor și depășirea probelor în lunga și chinuitoarea călătorie spre dincolo, plină de obstacole, pentru ajungerea pe "lumea cealaltă". Simbolismul nupțial e solidar cu ritul nunții postume, un rit ce exprimă voința celor vii de a se apăra de cel mort, liniștindu-l; prin urmare, balada nu exprimă nici voința renunțării, nici beția nimicului, nici adorația morții, ci exact contrariul (sunt teme de amplă respirație filosofică pe care Cioran va ști să le remodeleze în cheie tragic-existențială, într-un mod original, în stilul său foarte personal, mai ales, în operele scrise în franceză). *Miorița* repropune memoria culturală a unui popor ca gest originar de a se apăra de viață.

Eliade acordă o mare atenție nexului epic central al testamentului păstorului. Semnificațiile arhaice pe care le nevoit să le atribuie baladei, ca și variantelor sale, sunt cele ale post-existenței, ale logodnei cosmice: nunta mioritică. Dispozițiile păstorului, care se îngroapă, împodobindu-și propriul mormânt cu obiecte specifice, fluiere sau ustensile ale lumii pastorale, indică o prelungire simbolică și / sau rituală a activității sale. Aceasta are loc într-un cadru natural ce îngăduie o amplificare cosmică. Asistăm la o transfigurare artistică în baladă ce pleacă de la un nex epico-real (episodul complotului păstorilor împotriva eroului protagonist). Întregul cadru al *Mioriței* e inserat, cu mitologemele sale arhaice, versantului riturilor de trecere, al ritualurilor funebre, al bocetelor de înmormântare. Moartea, în acest sens, e alegorizată în nunta mioritică. Textul revelează într-o manieră

oraculară ceea ce s-a decis. La nivel interpretativ e vorba de o revelație tragică. Mesajul existențial mai profund al baladei e constituit de voința păstorului de a 'afirma' sensul destinului său, de 'transhumare' a durerii sale într-un moment de liturghie cosmică, transfigurându-și propria moarte în nuntă mistică. Mesajul estetic e acela de a muta un eveniment tragic într-o sacralizare prin intermediul posibilităților metamorfice ale artei: nunta cosmică, evocând luna și stelele, soarele, apele, puterile ancestrale ale naturii antropomorfizante. Acest act îi permite eroului să 'triumfe asupra propriului destin', în loc să mărturisească într-o manieră nihilistă și demistificatoare un răspuns imposibil în fața revelației tragicului. Aceasta poate explica adeziunea poporului român la un text, în special la această baladă: actul de a se recunoaște, prin intermediul dramei populare, în doliul eroului mioritic. Nunta mioritică constituie o soluție viguroasă și originală la tragica problemă a morții. Eroul mioritic a reușit să dea un sens propriului necaz sau propriului destin, nu asumându-l ca pe un eveniment personal sau istoric, ci conferindu-i o însemnătate sacrală, soluționându-l printr-un mister. El a impus deci un sens absurdului însuși, printr-un răspuns alegoric ce se traduce în nunta cosmică. Este poate una dintre rațiunile pentru care Dan Botta apropie misterul *Mioriței*, prin viziunea sa originală, Tracilor Hiperuranieni, lui Dionysos, lui Orfeu sau lui Zamolxis, adică unei matrice comune inconștiente și stilistice ce originează și alimentează mitul literar al Traciei.



## 5. Politici ale unei prietenii: limitele interpretării

*Unduire și moarte* (1936) este textul lui Botta dedicat prietenului Mircea Eliade, apărut în volumul *Limite*. Destinele lor s-au despărțit înainte de sfârșitul celui de-al doilea război. Eliade și-l amintește într-un studiu prin "purtarea sa castă și virgină"<sup>108</sup>; ultima lor întâlnire datează din 1942. Viitorul istoric al religiilor va pleca fără să se mai întoarcă, prietenul va rămâne să străbată o viață, în cea mai obscură izolare, făcută din traduceri, lucrări de filologie și rescrieri teatrale inspirate din lumea clasică și renașcentistă. Cei doi, apropiați de o ontologie platonice de derivație romantico-renășcentistă, ce se traduce în identificarea prezenței transcendentului în toate manifestările acțiunii umane, sunt uniți de un destin postum colorat de dreapta și, în plus, în cazul lui Botta, de o adevărată frustrare culturală. Poate publicarea postumă a operei lui Botta, în 1969, în îngrijirea soției (într-o perioadă de relativ "dezgheț") și minunatele sale poezii l-au determinat pe Eliade să scrie și să scoată din uitare, "cu titlu personal", pe prietenul dispărut. Citatele relative la lucrările prietenului, menționate în cartea *De la Zamolxis la Gîngis Han*, pot fi înțelese ca un semn de adio în tentativa de a liniști, cu prezența "vocii" prietenului, o distanță atât istorică, cât și afectivă. Gestul acesta totuși a fost grevat de consecințe pe care nici autorul său nu și le putea imagina. Pe lângă faptul de a fi textul cel mai puțin cunoscut al lui Eliade istoric al religiilor, el a devenit pretext în Italia spre a ataca traseele filo-fasciste ale tânărului intelectual și, odată cu el, pe cele ale întregii generații *Criterion*, cu excepția lui Eugen Ionescu<sup>109</sup>. Fără a intra în problema receptării istoriografice, amplu

documentată de Z. Ornea<sup>110</sup> și de C. Mutti<sup>111</sup>, în care survine în mod tragic procesul gradual de "rinocerizare" (expresie ce face aluzie la sugestiile politico-existențiale conținute în piesa lui Eugène Ionesco) și de compromis cu Garda de Fier făcut de mulți tineri scriitori, aș vrea să mă opresc asupra instrumentalizării hermeneutice ce se împlinește, sub forma unor argumente ideologice, asupra unor texte extrapolate din contextul lor, spre a discredita nu doar omul, compromis de istorie, ci și contribuția sa în câmpul ideilor. Într-o carte de mare răspândire în Italia a lui Michele Prospero, *Il pensiero politico della destra*, Eliade e considerat printre cei mai mari exponenți ai "noii drepte". Se poate citi acolo:

Deși atras de sacru, de ceea ce e situat dincolo de timpul istoriei profane, Eliade nu a știut să se sustragă fascinației lugubre a mișcării legionare a Gărzii de Fier, ivită în România în 1927, inspirată de un naționalism apocaliptic, mistic și ritualic. Fără vreo grăbită asimilare între "ascetismul ritual al Gărzilor de Fier (cu principiul de "a muri pentru salvarea stirpei") și ritul sacrificiului întemeierii tratat de Eliade" (F. Jesi), este totuși legitim a remarca profilul reacționar al invectivelor lui Eliade împotriva modernului. Timpului degradant al lui a face, el îi opune timpul autentic al mitului; timpului istoriei profane disputat de trebuințele interumane, el îi opune timpul sacru; cultului modern al devenirii, al angajării în operații intraumane, el îi preferă valorile absolute conservate într-un timp al ființei situate cu totul în afara disputelor istorice. Prin a sa "nostalgie a paradisului" (Lanternari), Eliade dezvoltă o alternativă radicală la un prezent neospitalier invocând valoarea miturilor, a contemplării mistice, a ritualității sacre. Fără acoperirea sacralului, a valorilor metaistorice ale transcendenței, timpul istoriei profane e marcat de pierdere și de rău. Drumul întreprins de Occident conduce direct la pierderea de semnificații, la deportarea sacralului. De aceea, perspectiva devine cea a unei mari întoarceri a valorilor autentice pe care triumful maladii occidentale riscă să-l întunece<sup>112</sup>.

Tocmai întrucât Prospero ar tinde să sublinieze "grăbita asimilare" a lui Eliade cu Garda de Fier, ni se pare oportun a reparcurge în viteză, așa cum vedem noi, geneza argumentărilor ce au condus la a vedea în opera științifică a istoricului religiilor reflexul unei ideologii marcat politice. În cartea sa *Cultura di destra*, Furio Jesi, spre a demonstra antisemitismul Gărzii de Fier și al lui Mircea Eliade și legitimarea exterminării evreilor din partea cercetătorului religiilor, individualizează în interpretarea legendei Meșterului Manole, conținută în cartea *De Zamolxis à Gengis-Khan*, o legătură "cu mistica morții, specifică Gărzii de Fier"<sup>113</sup>. Potrivit prestigiosului germanist, tematica *sacrificiului* omenesc "de întemeiere" și motivul mioritic al morții-logodnie "se reunesec cu manipularea de materiale mitologice locale (ale întregii arii balcanico-dunărene)"<sup>114</sup> și stau la baza religiei și a cântecelor mișcării lui Codreanu. "Legionarii trebuiau să moară spre a întemeia în mod ritualic «emanciparea stirpei» – de unde perspectiva lor nu de *a învinge sau a muri*, ci de *a învinge murind*"<sup>115</sup>. Din acest punct de vedere, scriind studiul în Portugalia, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, publicat în România în 1943 și republicat în franceză în 1970, Jesi vede ideologic în Eliade pe purtătorul de cuvânt al falimentarei revoluții spirituale a Gărzii de Fier și aceasta s-ar reflecta inevitabil și în lucrarea sa de istoric al religiilor. Astfel scrie Jesi:

Întreg acest cadru conferă antisemitismului Gărzii de Fier și al lui Mircea Eliade tonalități neobișnuite. Dincolo de imaginea evreului hrăpăreț, capitalist și străin stirpei românești, se întrevede aceea a evreului ca victimă ritualică desemnată. Întrucât martirii trebuie să fie vinovați, întrucât culpa prin excelență (deci, mărturia cea mai înaltă) trebuie să fie uciderea, iar crima este un ritual de accelerare a noii împărății prin încălcarea legii, cel ce trebuie să fie ucis este înainte de toate evreul, fiindcă evreii au fost poporul ales,

grupul uman în mod sacral legat de acel Dumnezeu ce este Dumnezeu/, dar care acum s-a retras în sine însuși: dacă creștinismul este vestirea unei noi împărății, după aceea a Vechiului Testament, accelerarea acestei vestiri, împlinirea sa, constă în culpabilul, dar mărturisitorul act de a ucide drept victime sacrificiale pe cei care au fost prin excelență oamenii vechii împărății"<sup>116</sup>.

La acest punct, Jesi inserează citatul din cartea lui Eliade și comentariul lui relativ:

Spre a dăinui [zice Eliade], o construcție [...] trebuie să fie însuflețită, adică cere deopotrivă o viață și un suflet. *Transferul* sufletului nu e posibil decât printr-un sacrificiu; cu alte cuvinte, printr-o moarte violentă. [...] Se sacrifică în mod egal victime umane spre a asigura succesul unei operații, sau și durată istorică a unei întreprinderi spirituale"<sup>117</sup>.

Iată interpretarea fragmentului:

Revoluția legionară este întreprinderea spirituală. Evreii trebuie să-și cadă victime «de întemeiere», nu victime străine sacrificatorilor, ci afine soldaților arhanghelului, exact cum evreii sunt afini creștinilor în perspectivă creștină). «Miturile» și «religiile» [...] sunt rezultatul golului lăsat în lume din cauza retragerii lui Dumnezeu»; act religios, cu temeuri sau articulații mitologice, este înainte de toate uciderea evreului. Dar uciderea este act culpabil, ca orice act posibil de adevărat martiriu, iar legionarul ucigaș vrea să fie și el ucis; figura soției maistrului, zidită de vie pentru ca edificiul să se înalțe, este aceea a evreului ucis, dar și a legionarului care, după ce va fi ucis, se va ucide și pe el"<sup>118</sup>.

Devine necesar să restituim aici un context mai pertinent cărții lui Eliade amintind că ea este fructul lucrărilor de seminar pe care el le desfășura la Universitatea din București, în anii 1936-1937, ca suplinitor la catedra de Metafizică a

maestrului său Nae Ionescu. În anul 1936 apare, cum am spus, studiul lui Botta dedicat lui Mircea Eliade, *Unduire și moarte*, în care tematica "sacrificiului" (*jertfa*) și a morții ritualice este prezentă ca o cheie de lectură a baladei mitice a lui Manole. Este foarte probabil ca viitorul istoric al religiilor, nu numai din convingerile sale politice personale, ci în virtutea rolului ce-i era recunoscut de promotor cultural al întregii generații de scriitori, să se fi simțit chemat în cauză de solicitările idealismului trac al prietenului care revigora, cu forța gândirii sale, temeiurile ce legitimau sentimentul tragic delimitat de "unduire și moarte" al spațiului cultural românesc. Utilizând materialul folcloric ca instrument privilegiat de cercetare mitico-estetic, Botta apropia, cu un mare efort de "sinteză", tipic atitudinii existențiale a generației sale, mitul lui Manole de esența tragediei grecești și făcea să răsară de acolo, ca în *Miorița*, chipul transfigurat al pasiunii lui Dionysos:

Legenda meșterului de la Argeș poartă și ea ceva din fascinația morții. Ideea purificării prin moarte, ideea sufletului etern, credința în frumusețea jertfei, în necesitatea mistică a jertfei, pentru plinirea destinului lumii, își au aici o explicație fără seamăn. Dacă pe treptele gândului ne-am sui până la principiile absolutului, la ideile pe cari le pune în lumină balada lui Manole, am atinge o regiune de înalt idealism. Am sui până la acel sediu al sufletelor unde iubirea, jertfa și moartea se împletesc într-o singură idee.

Credința care, transmisă Greciei, a putut fecunda mintea luminoasă a lui Platon și dăruie prin el lumii visul eternității și al perfecțiunii sufletului – credința thracică – se străvede în balada lui Manole.

Ea e străbătută, mult mai mult decât balada Lunei, de sentimentul unei ursite fără milă.

E linia destinului din tragedia greacă. Să ne amintim că tragedia este, și ea, produs al geniului dionysiac...

Aici ca și acolo un om a rupt prin marea-i știință, prin marea-i temeritate sau prin marele-i orgoliu, armoniile lumii. Un exces a violat raporturile constante, proporțiile dintre oameni și zei.

Ca Oedip de altădată, a cărui știință în profunzimea ei era o uzurpare a științei divine, meșterul Manole este un uzurpator. Oedip dezlegase enigma Sfinxului. Manole înfruntă și el puterile magice, se opune adică ordinii oculte a lumii, construind pe locul pe care păstorii îl arătau a fi un loc fatidic.

Dintr-o înfruntare a puterilor sorții, dintr-un exces de știință și de orgoliu, meșterul Manole, ca și Oedip Regele, va suferi dezlănțuirea asupra-i a fatalității. Orice ar face, el e închinat asprei necesități și purtat din dezastre în dezastre, până la fântâna lină, purificatoare, a morții.

Dar cum trecerea spre moarte a lui Oedip trage după sine moartea fiicei sale Antigona, dezastrea fiilor săi, și ruina casei thebane, tot așa meșterul Manole trage, pentru plinirea destinului său, moartea soției sale și a celor nouă meșteri mari. [...]

Ca și în tragedia greacă, păcatul eroului este răscumpărat de atâta durere și atâta jertfă, încât pare că legenda nu mai e decât un act ritual de purificare a lumii. Lumea întreagă, ascultătorii prin secole ai baladei, cântăreții ei, drama cu spectatorii și actorii ei sunt purificați de această imensă cuminecare întru jertfă, de această adâncire în zonele iubirii și ale morții...<sup>119</sup>

Conceptul de *tragic* dionysiac, ce se ivește din întâmplarea mitică a lui *Manole* și a *Mioriței*, e discutat și analizat de Botta în raport cu acea particulară formă de artă care este tragedia greacă. Punctul de plecare implicit trimite la definiția aristotelică a tragediei, potrivit cu care ea este "imitație de întâmplări ce suscită milă și teroare și care pun cap purificării de astfel de emoții" (*Poetica*, 6, 1449 h 23). Situațiile care suscită "milă și teroare" sunt acelea în care viața sau fericirea unor persoane nevinovate e pusă în pericol sau ale căror conflicte nu au rezultat sau au rezultat într-un mod încât să determine "milă și teroare" în spectatori. Din

acest punct de vedere, *tragicul* poate fi un conflict nerezolvat sau nerezolvabil, un conflict în mod peren rezolvat și de depășit în ordinea perfectă a întregului, ori, mai verosimil, *tragicul* este conflictul ce poate fi rezolvat, dar a cărui soluție nu e definitivă, nici perfect justă sau satisfăcătoare. Paradoxal, Nietzsche vedea în tragic pe de o parte caracterul înspăimântător al existenței, de altă parte posibilitatea de a accepta sau transfigura un atare caracter sau prin artă sau prin Voința de Putere. Mai târziu, Nietzsche a crezut că zărește calea de ieșire de la ceea ce este înspăimântător în viață prin acceptarea vieții înseși datorate "voinței de putere" și a considerat oricum *tragicul* ca acceptare dionisiacă a ceea ce era înspăimântător și nesigur. Poziția lui Botta, foarte apropiată celei a lui Pârvan și în mod specular opusă celei a lui Nietzsche, conduce la a gândi *tragicul* ca afirmare dionisiacă a unui chin ireductibil, dar nu prin primatul izbăvitor al "voinței de putere" ce se manifestă pe plan existențial, cât mai ales în concilierea antinomiilor date de "iubire, sacrificiu, moarte" pe plan ideal, sublim, ce sunt cele trei chipuri ale aceleiași idei dionisiace a existenței. Acel "da, vieții" nietzschean din *Zarathustra* e răsturnat în "da, morții" în planul orizontului tragic stabilit de *Miorița* și *Meșterul Manole*. Mai mult decât a recunoaște în tragic o condiție ce comportă o cădere sau o înfrângere definitivă și irevocabilă, dionisiyanismul bottian are sensul unei exigente de a merge dincolo de dimensiunea intramundănă, cu scopul de a îmbrățișa orizontul suprasensibil al sufletului în toată plenitudinea sa. Pentru Botta, e vorba de a întui identitatea absolută în totalitatea dionisiacă, o totalitate ce se dorește desăvârșit obiectivă și care să devină o *intuiție comunitară* capabilă să reunească umanitatea întregă într-un elan neo-umanist. Cu Botta ne mișcăm în orizontul "misterelor" care are multe puncte de convergență pe de o parte cu filosofia lui

Blaga, iar pe de alta, mai ales, cu climatul ideologic al primului idealism german, la care tematica *misterelor* joacă un rol important în restaurarea unei "religii universale" cerută de "rațiunea mitologică"<sup>120</sup>. Izvoarele bottiene ale acestei gândiri, ce trimite la mitul Tracilor Hiperboreeni, sunt de găsit în cultul misteric al lui Zamolxis și în religia geto-tragică atestată de Herodot în *Istoriei* (IV, 93-96). În versurile finale ale baladei, unde soția îngropată de vie îi spune lui Manole propria sa suferință, Botta identifică "urletul materiei" ce restituie sufletul, eliberat de-acum de veșmintele sensibile, în forma amoroasă, melancolică și gravă a poeziei. "Numai trupul își plânge propria durere, sufletul femeii pare învăluită în fumul vertiginos al sacrificiului" – este comentariul lui Botta. Apoi, reia în acești termeni argumentarea sa doctă:

Credința thracică a nemurii este legată și de ritul acesta al îngropării de viu.

Zamolxis, zeul thracic, e îngropat de viu într-o peșteră de munte – în munele Kogaionon, spune Strabon – și, o dată la trei ani, zeul răsare din moarte.

Epiphania zeului thracic, inerentă cultului său, a trecut și în Grecia. Trieteriile, cari aveau loc la intervale de doi ani, celebrau pe Dionysos întors la lumină.

Disparația periodică a zeului în regatul de sub pământ putea fi un simbol al vieții ascunse spre a se ivi, a spori, a înflori. Dar ea figura în același timp, pe un plan superior, întoarcerea sufletului la matricele vieții, la straturile germinale ale lumii. Era o invitație la moarte spre a învia. În sărbătoarea de la Lernă, suirea lui Dionysos – acea *ánodos* –, din regatul sufletelor, din izvorul fără fund al Alcyoniei, era viu evocată.

Strâns legat de ideea nemurii, ritualul thracic al îngropării de viu cunoscute în Grecia o favoare nouă. Marile Eleusinii celebrau misterul cosmic al germinațiilor, deșteptarea divinităților chtoniene. Demeter și Core-Persephone, dezgropate ca și Dionysos, răsăreau în

marea lumină a lunii. Divinitatea lor devenea limpede, solară, fericită.

Ritul acesta al îngropării de viu spre a păstra și a spori virtualitățile divine, puterea divină a lui Dionysos, se străvede în drama Antigonei și răsare mai luminos în legenda Meșterului Manole<sup>121</sup>.

Mircea Eliade afirmă că ceea ce caracteriza spiritul generației *criticismiste* era efortul de "sinteză". Dan Botta este o emblemă a acestei întreprinderi spre "sinteză", îmbrățișând într-un elan renaștantist aproape întreaga cunoaștere. Din fragmentul mai sus citat se conturează complexa formație a lui Botta, înțeleasă ca *Bildung*, recunoscută într-o vastă erudiție ce confirmă o riguroasă cunoaștere a izvoarelor antice, o vastă cultură clasico-umanistică, solicitările ce derivă din lecturi variind în mod eclectic cu mari salturi istorice în complexul filosofic al ideilor. Alături de Eminescu, Pârvan, Blaga, se poate susține că scriitorul s-a mișcat mai mult ori mai puțin conștient înăuntrul spiritului romantic stabilit de paradigma celui *Das aelteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* ("cel mai vechi program al idealismului german"), publicat în Germania în 1917 de către Franz Rosenzweig<sup>122</sup>. Programul idealist conține într-un anumit sens ideea că rațiunea, din abstractă și conceptuală, trebuie să devină sensibilă spre a primi mai deplin o nouă "mitologie a rațiunii". Prin aceasta se înțelege că rațiunea trebuie să descopere bogăția și puterea cognoscibilă a imaginației dacă vrea să fie aptă de a cuprinde dimensiunea mitică și poetică a gândirii. Prin recuperarea unui anumit platonism misteric, marcat de *Phaidros*, de *Banchetul* și de *Timaios*, frumusețea trebuie să devină o sarcină și un scop. Aceasta este trăsătura ce conferă o noutate mitologiei antice. Dionysos este "zeul ce stă să vină", divinitatea izbăvitoare a lumii ce vine din hăurile vremii și care este ultimul dintre zei.

În această perspectivă de gândire, Dionysos e prefigurarea lui Christos și în Christos împlinirea adevărului lui Dionysos. Asemeni lui Christos, Dionysos – zeu al pâinii și al vinului, zeu ce izbăvește cu fructele pământului, moare și învie<sup>123</sup>. Reluarea tematică a izvoarelor orfice se traduce, în climatul romantismului german, prin desfășurarea forțelor tainice ale naturii ce duc la îndeplinire inițierea misterelor eleusine. Într-o strânsă consonanță de idei cu argumentările lui Botta, evenimentul central al misterelor eleusine este nașterea zeului. Noaptea sfântă de la Eleusis ("uriașa lumină a lunii") în care Dionysos-Zamolxis se ivește în lumină ca fiu al Demetrei, se transformă în nașterea lui Christos copilul. Soția lui Manole asimilată în mod misteric Demetrei, trimite, în perspectiva lui Botta, "la concepția creștină a femeii, icoană a Mariei, purtătoare a copilului divin"<sup>124</sup>. Așa cum explică Frank: "Noua. Mitologie, întoarcerea zeilor, va consta într-o exteriorizare (o devenire-esoterică) a esotericului (lăuntrului, pe care Misterele antice aveau sarcina principală de a-l conserva). Acum, divinitatea este ezoterică în natură și în exoterică în religia populară, în care ea își "manifestă" vizibil (sau simbolic, comunicându-l) "propriul adevăr"<sup>125</sup>. De aici, ideea potrivit romanticilor că "mitologia trebuie înțeleasă ca un proces dialectic care, mișcându-se de la o unitate neîmplinită, trece la stadiul multiplicității, spre a reveni în sfârșit la o unitate manifestă și autoconștientă. Cu alte cuvinte: de la un monoteism relativ, așa cum îl găsim în documentele cele mai vechi [...] ale Greciei pre-homerice, se trece la un monoteism ce rezumă totuși esența mitologiei și care coincide acum cu nașterea Copilului divin"<sup>126</sup>. De fapt, Botta nu pleacă de la "o unitate neîmplinită", fiindcă el trimite în special la Herodot unde cultul zeului misteric Zamolxis conținea deja un monoteism absolut și o viziune a lumii *ab origine* pacificate: pentru traci, nașterea era momentul tragic

al existenței, în timp ce moartea devenea o eliberare, un moment de bucurie, de exultare, de extază, fiindcă implica relogodirea cu divinitatea în virtutea *nemuririi* sufletului: ceea ce *se sacrifica* era doar trupul. Parcursul hermeneutic al lui Botta în această direcție nu e determinat de unificarea unificabilului<sup>127</sup>, ci tinde să se mențină pe planul sensului afirmației pe care mitul o conține. Originar, mitul de fapt are caracterul poeziei, al invenției, al adevărului ce e totuna cu libertatea artei. Pentru Botta, a identifica în origine mitul și poezia (tragicul cu liricul) înseamnă a sustrage mitul terorii întemeierii normative și prin urmare a-l expune "jocului" interpretării. Aceasta înseamnă a gândi mitul ca expunere, ca deschidere, ca orizont ale cărui semnificații, valori, forme sunt valide în sine și în raport cu altceva. Așadar, estetica este adevărata dimensiune a mitului pentru Botta. La acest punct, se justifică mai bine opțiunea sa pentru platonism: această operație 'arheologică' de săpare printre mărturiile provenind din câmpul cunoașterii 'clasice' are un caracter *anamnezic*, întrucât trezește în imemorial virtualitățile refulate ale unui orizont cultural deja dat, dar care cere să fie re-exhumat, adus la lumină, așa cum o demonstrează mitul lui Dionysos. Așa cum ne învață Pârvan, originea este tragic neajuns ivit din nimic, dar un nimic pornind de la activitatea mitopoietică produce și ordonează figuri, este un nimic care *decide* ființa. Acest nimic are un nume pentru Botta, este Dionysos. De aici, se naște aspectul emancipator (iar nu normativo-dogmatic din punct de vedere politic de care s-a impregnat generația lui Eliade) cu fundal hermeneutic sau mai bine zis artistic. Este locul libertății unde mitul e readus în mod originar la poezie. În *Miorița* și în *Meșterul Manole* se întâmplă ceea ce s-a întâmplat în tragedia greacă, în *Antigona* și în *Oedip*: tradiția violenței necruțătoare și înspăimântătoare a "sacrificiului" se desface aducându-l pe scenă spre a deveni "joc sacru"

platonice, *catharsis*, în sens aristotelic și bottian, ce recompune ordinea ideală sfâșiată și supraviețuirea unei memorii comunitare. *Catharsis*-ul recompune ruptura, reînvie iluzia, repune în mișcare violența sacrificială și toate acestea devin experiență de adevăr, reliefată estetic, în orizontul comunitar și social al *originii*.

Cum trebuie înțelese atunci "politicile prieteniei", raportul dintre o retorică a prieteniei, aducerea, la distanță de vreme și de loc, a *vocii* prietenului dintr-o generație tragică de prieteni? Deschiderea lui Dionysos, actul său de a putea fi primit ca ascultare a *vocii celuilalt* întrucât *prieten*, este evenimentul absolut originar al actului de a se livra al ființei ca profund celălalt în raport cu nimicul. Nici o explicație nu poate fi acceptată pornind de la o morală, o psihologie, o sociologie, o antropologie, nici cel puțin de la o politică. Vocea prietenului nu este vocea interioară, este vocea ce marchează o apartenență comună în diferență, ca un fel de de *socius* originar ce răsună în fibrele lăuntrice ale ființei, ca și cum s-ar *trezi* înăuntru o lege inexorabilă și necesară, forța unui destin. Înseamnă a te situa pe pragul oscilant stabilit între viață și moarte dincolo de orice intenționalitate sau participare, locul *utopic* al comunicării ce nu stă nici înăuntru, nici în afară, ci *între* înăuntru și afară, între a simți al lui Eliade și a-l evoca pe Botta. Este o voce esențial comprehensibilă, posibilitatea însăși a discursului și a cuvântului în actul ei de a fi străină. Este vocea celuilalt care vorbește și spune ceva despre afectivitate și despre sensul memorial al *philiei* dincolo de orice contingentă<sup>128</sup>.

## 6. Între romantism și clasicism: idealul estetic al muzicii

În eseu *Teme romantice*, scris cu ocazia unei conferințe din 1933, Botta caută să ofere o imagine unitară a *formei* ideale a artei prin intermediul corelativelor sale "obiective" extrapolate din lumea muzicală. Alegoria acestei experiențe estetice este încarnată de figura tracă a lui Orfeu ce se așează la jumătatea distanței dintre rațiunea clasicistă și imaginația romantică. Botta pornește de la supoziția că: "Istoria spiritului răsfrânge dialectica lui – sensibilitate și rațiune, valori intuitive și valori ale cunoașterii[...] Suveranitatea intuiției, a delirului, a visului brut, în actul de creație intelectuală e, în orice caz, un romantism. Romantismul tinde spre un ideal de muzică<sup>129</sup>. În schimb clasicismul tinde spre " rațiunea dominantă, rațiunea arhitecta! Totul se ordonă după un ideal sever. Postulatele lui sunt: proporție, simetrie, euritmie"<sup>130</sup>.

Eseul lui Botta este un exercițiu manierist cu evidente efecte stilistice, chiar și în opțiunea lexicală constituită din neologisme și arhaisme, ce au drept țel să atragă atenția unui public prezent pentru ascultare. Se aseamănă cu o partitură teatrală mai mult decât cu un text rezervat lecturii tăcute. De fapt, firul discursului pare a voi să ducă spre izvorul enunțării o "voce" ce se oferă în limba română ca "străină". Aceasta se poate observa din uzul particular al punctuației, din recursul la elipsă și la hiperbolă ce încearcă să secondeze, ba chiar să mimeze, mersul tipic al expresiei muzicale, conferind un aspect ritmic și melodic acestei forme specifice de scriitură. Cu toate acestea, ritmurile și efectele sonore acționează profund asupra cititorului printr-un vertij de impresii și de imagini sinestetice.

Dincolo de aceste constatări de ordin stilistic este interesant a observa că Botta trimite constant la autori ce se situează în constelația ideală a *Parnasului* estetic. În ordine, este menționat Rimbaud și a sa *Bateau ivre*, a cărui limbă făcută din figuri "melancolice și cutremurătoare" vorbește un *alt* limbaj sub semnul "curgerii" și al "vigorii" expresive, dând scriiturii inspirate orfic noi "forme" pentru inform. Această particulară experiență, potrivit lui Botta, e ceea ce "va constitui romantismul muzical" adevărat<sup>131</sup>. Pe acest itinerar sincretist, făcut din muzică, gândire și poezie, urmează imediat Rousseau, cu romanul său etico-pedagogic, *Émile*: "Lumea descoperea atunci cu Emile, viața profundă a copilăriei, imagine a vieții telurice, elementare"<sup>132</sup>. Botta vede în puerocentrismul rousseau-ian o legătură cu imaginea ideală a copilului divin, dionysiac, primordial ce se acompaniază muzical cu arta lui Robert Schumann, *Kinderszenen* ce "sunt o frescă vie a copilăriei, imaginea vieții sale profunde, a vieții ce derivă din același suflet al materiei, misterioase, orfice, instinctuale"<sup>133</sup>. Atenția acordată copilăriei în orizontul romantic, atestată istoric prin mărturii, spre exemplu, de Froebel, implică o strânsă legătură cu forțele misterioase ale naturii ce îl fac pe copil să participe la absolutul divin, doar prin intermediul simțurilor sale. Dincolo de sensitișmul de marcă mecanicistă, Botta nu vede în copilărie decât "o dorință de posesie, o exasperare a facultăților sensitive [care] îl transportă pe om din acel secol la studiarea pasionată a naturii"<sup>134</sup>. "Lumea atunci a iubit natura, [...] cu acea pasiune orfică ce făcea până și piatra muzicală și ascultătoare. Era o comuniune [eucaristică] în natură, în complexitatea pantetistă a lumii"<sup>135</sup>.

De aici se ivește un nou sentiment pentru universul în care idealurile estetice ale lui Kant, Schiller, Goethe sunt conciliate de geniul muzical al lui Beethoven în *Imnul*

*Bucuriei*: "El a unit astfel într-o genială sinteză cele două mari categorii ale artei muzicale, vocile și orchestra, alianță care, singură, poate enunța solidaritatea și generalitatea lumii"<sup>136</sup>.

La fel ca în interpretarea tragediei grecești a lui Nietzsche, Botta subliniază cum "corul este instrumentul superb al elocvenței, comentariul necesar în chip de expresie filosofică"<sup>137</sup>. Mai mult, spre a "ilustra concepția din *Simfonia a IX-a*, este evocată *Critica judecării* a lui Kant, "aceea – scrie el – în care se revelează constituirea panteistică a lumii. Și mai ales – adaugă – în teoria te(le)ologiei imanente, unde Kant identifică scopurile naturii, ale cauzelor ce acționează și rezolvă în chip armonios antinomia mecani(c)ismului și a finalismului universal"<sup>138</sup>. Botta face aluzie la tema kantiană a judecării estetice în sfera judecării reflectante, adică la acea particulară funcție subiectivă capabilă să cuprindă unitatea finală intrinsecă a naturii fără s-o separe în dispersia multiplă a individualelor fenomene mecaniciste. Acestui orizont de gândire îi corespunde problema sentimentului și intima sa conexiune cu judecata. Este în realitate un orizont ce se înfățișează atât în judecata teleologică, când este sentiment al finalității naturii, ca și în judecata estetică, în care apare ca sentiment de plăcere sau neplăcere în raport cu frumosul sau sublimul. Alăturând *Simfonia a IX-a* de *Critica judecării*, Botta, împreună cu romanticii, subliniază faptul cum tratarea kantiană a problemei artei și a frumuseții repropune problema mai generală a cunoașterii pe un plan ideal: "Identitatea timpului și a spațiului, identitatea și generalitatea lumii sunt soluții clare ale teoriei kantiene. Bucuria lui Beethoven pare să fie numai proiecția sa"<sup>139</sup>.

La același nivel se pune reflecția kantiană asupra imperativului categoric, care pentru Botta înseamnă a pune "problema binelui pe un ideal social – general uman, tot așa cum o dorea și Revoluția – și făcea din etică o funcție de

bunăstare socială"<sup>140</sup>. Totuși, reia Botta, "Idealul social, exterior ideii de muzică, implică forme străine acesteia"<sup>141</sup>. Va trebui să așteptăm ca autenticul romantism să atingă "contactul său cu pământul" și cu al său "flux de idei noi și de noi idealuri" să știe să propună muzicii romantice "ideea de expresie, de formă, de tehnică". Purtător al acestui nou ideal este Wagner, acela al primei concepții nietzscheene. Astfel scrie Botta:

" În virtutea acestei idei – de expresie, de formă, de tehnică – propun o diviziune de genuri, între creatorii de romantism muzical. La unii din ei expresia provoacă inspirația. E linia constructorilor de semne magice. Ei sunt magicienii, aceia cari constituie forma, pentru ca sufletul să incidă. Ei împlinesc ritualul muzicii, pentru a solicita inspirația, prezența divinității. Ei sunt marii elocuvenți, marii creatori de tehnică, posesorii și constructorii formulelor. Muzica lor masivă, retorică, patetică, e abia inspirată de idee. E o discrepanță, o enharmonie continuă între idee și expresia ei. Singur Wagner, din această linie de magicieni, ajunge, prin metodică provocare a formei, până la inspirația care s-o anime. Sunt Tristan și Isolda, în *Parsifal* sau în *Aurul Rinului*, pagini în cari imensitatea construcției capătă un suflet divin.

Urmărind în acordurile lui Tristan, drumul misterios al pasiunii – ca în imaginile religioase ale primitivilor – suntem purtați spre stări de contemplație mistică. Plutim într-o regiune ideală, regiune unde actele umane ale pasiunii devin valori numenale: pasiuni. Maximum de intensitate, de claritate și, în ultima analiză, maximum de idealitate. Numai în tonurile despărțirii, în acel timbru sfâșietor și obsedant, de oboi, de corn, de fagot și de violoncel, stă o majestate de suferințe și toată ideea, abstractă și rece, a destinului"<sup>142</sup>.

Nu se poate afirma că autorul ar fi fost mai sedus de Wagner decât de tânărul Nietzsche. "Wagnerianismul" lui Botta pare însă să provină din experiența sa de lectură a literaturii franceze, în special Mallarmé, împreună cu Valéry,



care spre sfârșitul secolului al XIX-lea începuseră să rezerve un mare interes pentru muzica și pentru drama de compoziție. Perioada simbolistă – la care Botta face continuu referință în legătură cu poetica sa – vede în Wagner pe precursorul teoretic al fuziunii artelor atât de invocate de artiști, în special, de poeții francezi. Opera de artă totală este încarnarea dramei și are drept scop de a unifica cele trei arte: cea plastică, cea muzicală și cea literară. Puterea mitului reevocat de Wagner permite convertirea formei artistice în unitatea și comunicabilitatea sa, vorbind, cum adeverește Botta, direct “pasiunilor”, sensibilității interioare, emoției sufletului. În acest context, M. Frank indică în opera lui Wagner sensul unei doctrine estetice ce se corelează cu proiectul romantico-idealist al “mitologiei rațiunii”, punctând social spre viitor într-o perspectivă universală. Ea “alimentează memoria utopică a unei umanități nedivizate, capabilă să se oglindească integral în acțiunile culturale ale unei poezii înțeleasă ca liturghie [...]. Iar dacă indivizii izolați își realizează sinteza lor socială, întrucât sunt ‘comunitate de popor’ printr-o credință comunitară [...], conștiința acestui acord social legitimat pe baze axiomatiche se traduce într-o sărbătoare religioasă devenită operă de artă”<sup>143</sup>. Botta înțelege să se situeze, din acest punct de vedere, ca *artist al viitorului* ce ar câștiga conștiință a propriei meniri artistice, recunoscându-se ca *medium* al acelui mit dionysiac refulat al cărui unic poet și artist (ca în timpurile străvechi) era de fapt poporul însuși (este cazul *Mioriței* și al tuturor creațiilor de tradiție orală). Mitul exprimă forța poetică a unei colectivități, pune universul în categorii într-o formă specifică ei înseși și, în același timp, garantează, în virtutea comunei “matrice stilistice”, posibilitatea schimbului comunicativ și al valorii identitare. A reda viața zeilor, lui Dionysos, lui Orfeu, creațiilor culturii populare, în epoca “mortii lui Dumnezeu” și

a secularizării lumii, înseamnă, pentru Botta, pe de o parte, a restaura discursul normativ al mitului (chiar și aspectele sale tragice conaturale întâmplărilor eroilor mitici precum Manole sau ciobănașului din Miorița), iar pe de altă parte a crea o operă de artă care să fie capabilă să vorbească, sub semnul libertății și al utopiei, “suferințelor”, încercând să salveze nucleul vital, *sacru* al experienței religioase în raportul dialogic cu consumatorii sociali (*in curs de sosire*) ai evenimentului artistic.

Textul continuă menționându-l pe Schelling căruia Botta îi rezervă un loc de prim rang: “I-aș situa sub semnul cugetării lui Schelling, expresie filosofică a romantismului lor sacerdotal. Arta și religia, spune Schelling, sunt unul și același lucru, superior oricărei discipline umane. Ele implică divinitatea. Ele sunt divinitate”<sup>144</sup>.

Scriitorul român face aluzie la aparentele oferte panteistice ale lui Schelling, după care filosofia identității, care provine din artă, acostează la o formă estetică de un important debit speculativ. Pentru filosoful german este indispensabil ca natura și spiritul să fie luate în unitatea lor profundă și originară. O atare unitate este documentată în artă. În artă, spirit și natură sunt intim solidare, sunt totuna, iar aceasta ia numele Absolutului fiindcă în el nu există determinare, ci e totdeauna principiu activ, organic și viu ce se manifestă în experiența mistică și estetică a lumii. Absolutul ca atare poate fi cules numai prin artă, fiindcă arta suprimă toate distanțele și toate diferențele, abolind în emoția estetică sau mistică punctul de vedere subiectiv și obiectiv despre lume, limitat de o rațiune prea analitică. Artei îi precedă activitatea intuitivă a imaginației și a rațiunii devenite sensibile, fiindcă ea intuiește obiectul și face astfel ca el să existe. De aceea, estetica romantică nu reflectează pur și simplu asupra operei de artă, ci e act de cunoaștere în mod

fundamental prin intermediul artei și împrejurărilor sale. Prin urmare, intuiția artistică este intuiție intelectuală aplicată la dimensiune estetică, iar intuiția intelectuală este și intuiție aplicată la absolut. Absolutul este Dumnezeu și operă fiindând artistic în lume prin limbajul mitopoetic ce capătă formă privilegiată în rațiune și în poezie. Dumnezeu este marele artist al lumii, iar lumea este opera sa. În lume, Dumnezeu se ascunde și se manifestă ca în opera de artă. Cu toate acestea, spre a evita riscul unui panteism excesiv, Schelling surprinde în mit și în religie problema negativității, a răului ireductibil imers în opera sa<sup>145</sup>. În mit, Schelling, ca și Botta, descoperă *alteritatea dionisyacă* a lumii, nesfârșita despărțire mărturisită de suferința și de contradicția ce apar ca proprii lui Dumnezeu. Estetica va tinde astfel să devină tot mai mult hermeneutică a mitului și a religiei dionisyace, readucând cu ele în prim plan esența tragică a misterului. Această radicală limită, tragică, e culeasă de rațiune, dar, în perspectiva "mitologiei rațiunii" a *programului* idealist, ea trebuie să fie capabilă să iasă din sine și să se întindă dincolo de această limită. Rațiunea "se întinde spre [...] imemorialul începutului, prin mit, înțelepciunea, și boala pe care mitul o exhibă, descoperă urmele lui Dionysos, zeul ce vine, vestirea sfârșitului și a începutului, până la revelație. Dar nararea acestei călătorii este narare a unei nesfârșite căutări, o rătăcire spre a descoperi indicii de legat într-un *simbol*, în care ceea ce a fost își găsește sensul său nu în ceea ce este, ci în ceea ce poate să fie"<sup>146</sup>.

Poetul poate doar să caute urmele pierdute ale zeilor ce au abandonat lumea de-acum lipsită de vrajă în această implicită tragicitate ce sălășluiește în inima *sacruului*. Asemeni unui arheolog al cadavrului scriptural, poetul trăiește din această tensiune, locuiește în haosul experienței fărâmițării, nu se poate refugia decât în tăcerea contemplării.

Imposibilitatea de a reveni la antic și imposibilitatea de a accepta modernul indică, dincolo de această dublă contradicție, survenirea tragicului. Citându-l pe Hölderlin, Botta face aluzie la orizontul delimitat de idealul dionysiac. Poetul german ne-a învățat să surprindem înăuntru nostru cel mai intim neajuns spre a scăpa de această deziluzie radicală. Imposibilitatea de a concilia conciliabilul înseamnă totuși, dintr-un alt punct de vedere, legitimarea *sacrificiului* ca acțiune mântuitoare, acceptarea (cum va face Nietzsche) cu bucurie a negativului, a spune da vieții, a te insera în acea paradigmă misterioasă, utopică a zeului care vine, potrivit cu care orice formă de artă trebuie să surprindă suferința și moartea existenței materiale spre a-i garanta salvarea, nemurirea în poezie. Contradicția nu e rezolvată, dar se consemnează ca sfârșit, sacrificat, de nedepășit, ca amintire a unei nerefulate disoluții. Dionysos este chipul acestei alterități ce refuză concilierea finală și permite a intui caracterul ultimativ tragic al contradicției. Dionysos este străin în trupul grec, este destinul, raportul cu cel viu care caută cu orice preț forma și expresia sa. El pune în joc identitatea 'rațională' a omului grec spre a-i conferi acea 'capacitate de bucurie și de doliu, de neșansă, de pasiune și de frumusețe care aduce cu sine calea ce conduce la adevărul disensiunii ce ține împreună, într-o reciprocă tensiune, diferitul fără a-l putea vreodată concilia'<sup>147</sup>. Cu toate acestea, poezia și muzica intuiesc acel *ritm* al devenirii tragice pentru care totul e schimb, proces și armonie în contradicție. De fapt, Botta poate spre a da glas antinomiei negative provenind din tragic, mimează stilistic acest concept printr-o căutată inversiune sintactică corelată, de obicei, cu 'obiectivitatea' lumii muzicale: "De la muzicile savante și lunare ale lui Weber – muzici în care palpită aura tristă și geniul diamantat al lui Hölderlin – la ciclopica, ultra-romantica arhitectură a

*Simfoniei în do minor* de Gustav Mahler, duce natural poetica romantică a secolului al XIX-lea<sup>148</sup>.

Continuă, apoi, oferind o explicație extrem de sintetică acestei intuiții:

Weber, frumusețe ordonată, construcție elegantă și suavă, formă constituită din idei de rațiune, de proporție, de bun gust.

Mahler: Muzică fără simetrie, liră fără dimensiuni, imensă, patetică, hohotitoare. Austeritate și barbarie. Altar de Chaldea, Babel sonor. Aceste două extreme ale artei lirice, aceste două constante antinomii, Weber- Mahler, sunt situate, totuși, pe aceeași linie de forță. Weber explică pe Wagner, Wagner pe Bruckner, Bruckner pe Mahler. Continuitatea nu e ruptă. Linia romantică, prin ei, merge din triumf în triumf<sup>149</sup>.

În fine, spre a conferi o nouă vigoare mișcării simfonice a conferinței, Botta evocă așa-zisa “estetică a sudului” a lui Nietzsche, făcută din “forme finite și luminoase”, “logică, frumusețe formală, adorabilă vrajă a materiei” în opoziție cu “sufletul Evului Mediu germanic” ce transpare din “uvertura la *Maeștrii Cântăreți* și din arta picturală a lui Dürer. Wagner a făcut din Nürbergul pictat de Dürer “nu doar un monument sonor, ci o operă programatică, un manifest estetic”. Uvertura “denunță, idealizând, gălăgioasa bătălie a romantismului cu forme constituite, dorința romantismului de a se afirma. Este un puternic pamflet muzical și în același timp o operă de inspirație și de tehnică nouă”. Botta afirmă că suntem în plin spirit al lui 1848 și, inserând în acest context istoric și pe Karl Marx, consideră că “acea industrie sonoră, acele ciclonice construcții de contrapunct, acele exaltări și acele mase – sunt forme ale unui anumit gigantism ce invadase Europa”<sup>150</sup>. Acestei dimensiuni îi aparțin și unele versuri din *Les Fleurs du Mal* (24, vv.1-6), ce redau o “poezie de imensitate” de la care același “Gustav Mahler va extrage formele *Simfoniei în*

*do minor*”. Pe această linie se situează primul grup de muzicieni, poeți și pictori ce au străbătut spiritul romantismului. Cealaltă linie e cea a “creatorilor de forme”, cea care aparține “naturii ideilor, fluxului emoției, actului liric al inspirației”. În acest caz se situează tocmai, “inspirația” acestor artiști care “provoacă forma”. “Forma lor este armătură perfectă a ideii”. În această a doua filiație artistică Botta pare să manifeste mai explicit propriul punct programatic de vedere ce vizează poetica sa: “Semnul tutelar al acestei familii romantice ar putea fi cugetarea lui Novalis: poezia, ultimă esență a lumii, principiu al tuturor acțiunilor spiritului, unic obiect al filosofiei, virginitatea tuturor formelor. «Cuvântul ascuns» revelă poezia, spune Novalis. Totul e să-l descoperi! Totul e să ai, adică, intuiția formei, intuiția muzicalei expresii care să închidă esența. Având-o, ai o soluție a lumii! Această creație novalisiană, de intensă poezie, de clare construcții, are ceva din frumusețea clasicismului”<sup>151</sup>.

Perspectiva interpretativă pe care Botta o urmează în relație cu gândirea fragmentară a lui Novalis e cea a idealismului magic. Pentru Novalis, natura (și deci și natura omului, întrucât trăiește în ea) este infinitul viu, străbătut de forțe oculte și revelatoare. Natura și spiritul, din acest punct de vedere, sunt nediferențiate și trebuie să fie luate în unitatea lor intimă. Sarcina poeziei și a filosofiei constă în a conferi fenomenelor naturale caractere și semnificate spirituale: în acest mod finitul se poate manifesta prin ceea ce, în realitate, este infinitul. Natura, în mit și în poezie, se oferă ca un limbaj cifrat, runic, revelator ce se livrează interpretului în dimensiunea sa simbolică inepuizabilă. Perspectiva dionysiacă adoptată e cea mistică și se desfășoară într-un constant proces de schimb între finit și infinit. Natura e “romanticizată”, făcută poveste, iar cuvântul în poezie e

degrevat de temeiul său de adevăr repus exclusiv în semnificatul său semantic, ideologie, istorie și tradițional normativ. Cuvântul își regăsește ușurința, apropierea sa de *flatus vocis* ce-l deferă muzicii, pierzând astfel pentru moment întemeierea sa. Adevărul în poezie nu mai rezidă, așadar, în structura sa stabilă de semnificat, ei își găsește eliberarea și forța în melodia stilului, în arabescul scriiturii. Aceasta permite acel act de a-și stabili analogii misterioase precedând activității vii a naturii ce se lasă capturată prin sustragerea de la necesitate și prin supunerea rigidă la legile mecanice. Poetul începe în mod orfic să redevină sacerdot ca la origini, iar istoria se traduce în mod magic în povestea lumii din zorii umanității. Romantismul redescoperă astfel chipul său autentic neoplatonic și mistic, a cărui matrice e conținută, pentru Botta și pentru Nietzsche, în misterul mitic al pasiunii, morții și reînvierii lui Dionysos. Schubert, Schumann și Chopin reprezintă cifra muzicală a acestei gândiri poetizante. În acest sens, Botta scrie:

Numele lor redau o armonie tăcută, o pace în care ar înflori un *lied*.

Sunt virtuți toți trei expresii ale aceluși puternic individualism romantic, expresii ale acelei religii a geniului, pe care a profesat-o romantismul.

Schubert: muzică trăgându-și izvoarele din însuși fenomenul liric. O marmură îngândurată, o statuie a divinității melancolice, ca statuile decadentei elene.

Schumann: Botticelli muzician. O dialfecitate, un cânt hiperestezic emană din compunerile sale.

Chopin: arbori funebri, irizați de o lumină interioară, grație tristă, patetică expresie de culori!

Dar maternele forme lirice se revarsă mai luminos în muzica majoră a lui Brahms. Le simțim înviorând cu marea lor virtute energetică aridele concepte ale componistului german, așa cum înviorase odinioară setea de absolut a lui Bach și metafizica tortură

beethoveniană. Mozart, melodiosul, inspiratul și uneori prea facilul Mozart, își are aici, în muzica acestui alt componist vienez, complementul de intensitate patetică, de inspirație dificilă, de creație îndelung meditată, de austeritate și de tehnică<sup>152</sup>.

Tristeții lui Brahms i se alătură pesimismul ambiguu al lui Schopenhauer (o "depresie în care s-a constituit un principiu de adorație a lumii"), al lui Racine și al lui La Bruyère, ce țin loc de premisă pentru "geniul mistic al lui César Franck, muzicianul predilect al lui Botta, considerat, într-un alt pasaj, împreună cu Mallarmé, un "artizan al absolutului". Astfel, Botta scrie:

Suntem în umbra geniului mistic al lui Franck. Geometria formei, castitatea și claritatea ei, misticitatea – cari apăreau în muzica lisztiană, dar alterate de atâta virtuozitate și fervoare romantică – sunt, la César Franck, în starea genuină a clasicismului. Romantismul său se rezolvă în forme demne de Bach. Să evocăm această artă de infinite lungimi, în obiectul ei cel mai pur: *Quintetul în fa minor*.

Așa cum se desfășoară – purtându-ne printr-o succesiune de încântări spre cele mai luminoase și mai edenice sfere, spre acele regiuni ale bucuriei – *Quintetul în fa minor* ne apare ca unul din cele mai frumoase lucruri din câte sunt aici, pe pământ.

Se presimte în melodioasa arcuire, în voluta muzicală a frazei franckiene, ceva care derivă din practica orgei, din registrul său incomparabil, de dragoste, de duioșie și fervoare. Organistul de la Sainte Clotilde transmite astfel genului galant și grațios al muzicii de cameră, freamătul imens al catedralei, solemnitatea și profunzimea ei.

Suntem înclinați a vedea aici imaginea construcției lirice a lumii, ca un fluviu care se întoarce, ca o temă care se repetă – etern generatoare de forme.

Frumusețea mistică a paginilor *Quintetului*, înălțimea inspirației, seninătatea și gravitatea tonului lor, le apropie de arta

îngerească a Pre-Renașterii italiene, a unui Fra Angelico sau Masaccio. E o reculegere în absolut, o imensă rugăciune<sup>133</sup>.

Pentru Botta, César Franck reprezintă sinteza perfectă a idealului său poetic pe plan muzical, un corelativ formal pe care el va ști să-l traducă din punct de vedere tehnic în poezie, recurgând mai ales la lecția lui Mallarmé și Valéry. Forma va deveni preocuparea sa constantă unde va pune toate forțele spre a conferi poeziei sale acel ton muzical, aproape religios, mistic. "Sonata ciclică" îi permite lui Franck de a-și atinge obiectivele sale de echilibru formal, mai ales în *Cvintet*<sup>134</sup>. Reluând cromatismul, uzul melodiei infinite, multe culori muzicale tipice lui Wagner, muzicianul belgian se îndepărtează totuși de acesta prin acele excese de senzualitate și hedonism. El încearcă să pună de acord, cu o mare rigoare, bogăția materialelor cu formele clasice. Chiar dacă nu se poate vorbi de o influență directă a lui Wagner, mai tânăr decât Franck cu unsprezece ani, Botta pare să ia în serios expresia artistică a organistului belgian, în îndreptățirea sa morală, izvoarele unei muzici "generatoare de forme" capabile să conjuge armonios într-un melos grav, senin, profund și echilibrat, întâmplările romantice, prometeice, golite de pathos. Botta își încheie eseul cu imaginea schellinghiană a fluviilor ce se întorc la propriile izvoare spre a arăta că arta cere tehnică, conștiință lucidă, capacitate de stăpânire a propriei materii. În prezentarea acestei antiteze survine figura geniului ce știe să împace, să reunească perfect în sine arta și poezia. Estetica va tinde tot mai mult să devină hermeneutică a mitului până la a-i readuce în prim plan esența tragică. Forma devine astfel termenul mediu între natură și spiritul ce se livrează ca impuls mistic ce permite trecerea irepresivă a finitului în infinit și viceversa. Pe acest fundal se așează statornic frumusețea creației artistice și a poeziei, care

conține absolutul ca reflex platonice ce se poate privi numai mistic, adică numai din punctul de vedere al finitului, al formei. Tocmai de aceea, muzica exprimă din plin această libertate de curgere a formelor, în repetarea ritmului, în țesătura și alternanța pasiunilor, în irefutabilul schimb al opozițiilor. În sufletul cristalin al lui Dionysos răsună tragicul cânt al lumii. Acest cânt e o afirmare a vieții ce se ivește din adânc cu condiția să surprindă obscura ambiguitate a morții, travaliul său întunecat, neliniștitul său kief, sacrificiul extrem.

## 7. Creația eroică în spiritul tragediei: spre un ethos dionysiac

Am insistat de mai multe ori asupra influenței lui Nietzsche în analiza vastului repertoriu de teme și concepte prezente în opera lui Botta. Am spus că Nietzsche, sub multe aspecte, a reprezentat steaua polară ce ghidează gândirea genealogică a poetului român pe firmamentul conceptual al cerului său estetic. El a simbolizat orizontul mediteranean, elementul matern, solar al scriiturii bottiene. În conferința cu titlul *Spiritul munților*, spre exemplu, gândirea poetică a lui Nietzsche este explicit invocată, interpretată și discutată, devenind emblema unui nou mod de a se apropia de mit și de mister prin trăsăturile unei transpoziții aluzive după care omul devine subiect creator, iar fiziologia o modalitate estetică a existenței. Omul posedă impulsul de a crea metafore, iar emoția, stupoarea, uimirea de a vedea și de a simți devin noi canale prin intermediul cărora intuiția și imaginația cuceresc un rol privilegiat pentru o cunoaștere ce se vrea înainte de toate mistică și nelimitată de o rațiune foarte reductivă și îndepărtată. Pentru Botta, Nietzsche reprezintă încarnarea “filosofiei dionysiace în care materie și spirit se cufundă “într-o unitate mai plină și totală”<sup>155</sup>. Din punctul de vedere al scriitorului român, pare că Nietzsche ar fi conferit *corpului*, înțeles ca pură instinctualitate, un primat speculativ apt să recupereze autenticitatea originară a fenomenului estetic, ori mai curând “facultatea de înțelegere”. Într-un fel de răsturnare dialectică, corpul ar asuma o “purtate” absolută, o “stare de suflet” acostând astfel, în mod paradoxal, la sugestiile filosofiei platoniciene. Din acest unghi, corpul, mai mult decât a rămâne legat de dimensiunea materială a universului,

s-ar transforma, în scriitura filosofului din Basel, “într-un instrument de cunoaștere mistică”<sup>156</sup>, în dimensiunea entuziasmului și a exaltării eroice. Materia poeziei se transfigurează în pură energie, iar “delirul” devine “senzație a unei limpeziimi supreme”<sup>157</sup>. Tema tradițională, nordică și romantică a “munților” ca reflex și proiecție ale tulburărilor subiectului poetic se abstractizează în teatrul dionysiac al “suferinței, morții și învierii” îmblânzit de misterul zeului, adică un scenariu ce se oferă în fâșii și iluminări lirice ce se manifestă potrivit modalităților proprii ale orfismului. *Zarathustra*, *Ecce Homo*, *Immortalității*, *Ditirambii pentru Dionysos* sunt figurile aduse ca mărturie pentru marea cotitură a gândirii și a artei prin definirea și construirea unui *ethos* eroic în care găsește temei acea facere creativă din toate timpurile. Pentru Botta, etica dionysiacă de origine tracă se traduce în termenii unei “morale eroice”, a “asprului sacrificiu”, a “tragiciei solitudinii”<sup>158</sup>. Munții devin scenariul inițiativ unde se celebrează misterele “religiei primitive a lui Dionysos, zeul străvechii Tracii”<sup>159</sup>. În consonanță cu gândirea lui Nietzsche și a lui Rodhe, Botta identifică în dionysianism, în orfism și în pitagoreism un unic și puternic fenomen religios trac ce impune valori violente, marcate de moarte și de uitare, în baza unei noi restructurări a timpului și a corporalității. În adâncul acestei concepții religioase, ce se vrea colectivă, legitimând o identitate și o religie comunitară, există ideea culpei originare mereu reînnoite, a unui rău consubstanțial ființei simbolizat în uciderea lui Dionysos de către Titani. De aici, e justificată disperarea existenței și promisiunea de mântuire și fericire după moarte. În timpul vieții, subiectul destinat promisiunii mântuitoare va trebui ca progresiv să se purifice, să sacrifice eroic propriul corp spre a da putere propriului suflet, sferei neîntropabilului. Purificarea corpului va duce la spiritualizarea și îndumnezeirea sufletului

prin acceptarea instinctualității naturii și a abandonului acesteia. Izvoarele acestei gândiri Botta le întâlnește la Rodhe, prietenul lui Nietzsche<sup>160</sup>, și la Euripide cel din *Bacante*, mai precis în figura feminină din *Alceste*, o tragedie pe care scriitorul român se va simți chemat s-o re-scrie, menținând structura originară și formală a versurilor și a canoanelor clasice, împins poate și de o emulație pentru Racine, ce n-a reușit să termine compunerea tragediei sale. Din vasta sa cultură și, mai ales, din lectura lui Rodhe, Botta îl recuperează pe Dionysos al neoplatonicienilor, ca *élite* filosofică, ce începe cu Dionysos-Zagreus al orfismului, fiul lui Zeus și al Persephonei, ultimul, într-o succesiune genealogică, dintre zeii ce susțin lumea (Phanes, Nyx, Ouranus, Zeus, Dionysos). Mitul ne transmite că titanii, sosiți din afara Tartarului, i-au făcut dar lui Zagreus o oglindă în care el ar fi putut să-și contemple propria imagine. Atunci când Titanii l-au atacat, zeul a încercat să se sustragă luând multe înfățișări într-un vertij al transformării, dar până la urmă se întrupează într-un taur, iar titanii îl măcelăresc. Neoplatonicienii au văzut în acest mit tema autocontemplării narcisiste în timp ce ciopârțirea a fost considerată drept o pierdere a Unului în înfinitatea formelor și a lucrurilor, adică frângerea unității originare. Din rămășițele titanilor provin oamenii, care participă la binele lui Dionysos și suferă pentru răul său din cauza naturii lor titanice.

Din tragedia lui Euripide, Botta scoate la iveală tradiția unui Dionysos pe care îl vrea fiu al lui Zeus și al Semelei, fiică a lui Cadmos tebanul, al cărui nume conservă o rădăcină etimologică ce indică "pământul ca temei al lumii". Pentru Botta, am văzut, nu e vorba de un simplu veșmânt lingvistic ci de semn ce trimite genealogic la adevărul dionysianismului trac, acel fenomen legat în special de femei, de *Alceste* și de *Antigona*, și care rămâne în literatura populară românească

prin figura soției Meșterului Manole, sinteză a celor două eroine ale tragediei grecești.

Cultul mistic al zeului este localizat pe "munte", un loc lipsit de sugestii romantice, ce are ceva mai pustiu și sălbatic, dar mai ales acest spațiu pare să oglindească un scenariu corelat divinei manii a menadelor, sferei nebuniei profetice și sacre, orizontului tragic al sacrificiului eroic. Scrie Botta:

Munții sunt misterios legați de Dionysos. În amfiteatrul lor patetic, printre stânci fulgerate, în creștetele lor, împresurate de freamăt, pe inaccesibile altare, Dionysos suferă, moare și învie<sup>161</sup>.

Răpele, creștele munților sunt locuri magice și religioase unde are loc fuziunea instinctuală cu natura. Nebunia dionysiacă aduce subiectul la o stare de depersonalizare sălbatică ce ajunge până la pierderea propriei identități. Pe aceste "altare", "amfiteatre" se desfășoară dansuri neînfrânate, colective, dezordonate ce conduc la orgie, adică la întâlnirea cu zeul. Pierderea identității este concepută ca o ieșire din sine, o extază, ce permite zeului să intre și să stabilească o participare organică, o comuniune mistică cu inițiații în cultul său. Pe munte se desfășoară "sacrificiul": e introdusă victima, care la origine trebuia să fie umană (dar care până la urmă va fi un țap sau un taur) și în mijlocul dansului neînfrânat adepții dionysianismului, înarmați cu tirs sau cu mâinile goale, o ciopârțesc, îi mănâncă bucățile de carne încă vie și îi beau sângele.

Așa cum scrie Vitali: "E vorba de un ritual de înălțare și de apropiere a zeului, ce se va regăsi în eucharistia creștină, dar deja la Euripide vinul, simbol al sângelui, este sângele zeului, tot așa cum pâinea, principiul neașteptat, este carnea zeului și aduce cu sine "carisma cărnii vii". Anumite analogii devin încă și mai strânse dacă ne gândim la faptul că țapul sau

taurul este produsul simbolic al unei transformări culturale: în menadismul cel mai crud și nu numai în vremurile cele mai vechi, victima sfâșiată și devorată este o ființă umană. Aceasta este soarta lui Penteu în tragedia noastră, faptul că ne spune că dionisyanismul macedonean cunoscut de Euripide avea trăsături de o insolită genuitate și cruzime<sup>162</sup>.

S-a văzut cum *Bacantele* lui Euripide au jucat un rol fundamental în elaborarea genealogico-estetică a lui Botta. Dar se știe că Nietzsche a indicat în exemplul lui Euripide moartea însăși a tragediei, încarnând idealul socratic al rațiunii în dauna valenței mitico-comunitare a mesajului dionisyac. Cu Botta asistăm însă la o progresivă reabilitare a artei euripideene vizând suspiciunile de natură etică și o relativă negare a tezei nietzscheene.

Studiul *Spiritul munților*, laolaltă cu alte studii precum *Creația eroică și Spiritul dramei*, poate fi considerat o explicită și articulată tentativă de a lua distanță față de urmările prea radicalizate ale gândirii nietzscheene, mai ancorată într-o concepție pur estetică și obiectivă asupra artei. Poziția lui Nietzsche față de tragedie se poate rezuma în termenii următori: cum se știe, tragedia moare întrucât ucisă de Euripide, chiar dacă în realitate va fi revigorată de mai multe ori de-a lungul tratării sale potrivit căreia ea moare prin sinucidere, lăsând locul comediei și rolului său de ghid pentru filosofie. Aceasta are loc din diferite motive. Înainte de toate, Euripide pare a vrea să întreprindă o luptă extraordinară împotriva capodoperelor predecesorilor săi, Eschil și Sofocle, introducând morbul socratismului în tragediile sale, adică armele dialecticii și ale ironiei de derivație sofistă. Dintr-un alt punct de vedere, Nietzsche reîntărește teza că tragedia a reprezentat expresia și realizarea maximă a gândirii grecești punând în scenă reconcilierea principiului dionisyac cu cel apolinic. Apolo devine emblemă a zeului aparenței frumoase,

al visului, al artei figurative, al arhitecturii dorice. El reprezintă *principium individuationis*, principiul luminos ce ascunde orizontul morții și oroarea lumii insuportabile pentru privirea omului grec. Sub acest chip, Apolo reprezintă o divinitate etică care pretinde măsură întrucât este salvardată conștiința individuală și cunoașterea de sine prin uzul condiționant al rațiunii dialectice. Dionysos însă este zeul beției, al muzicii aulice care, cu puternica sa erupție din natură, sfarmă principiul individuației și indică calea organică spre mumele ființei, nucleul intim al lucrurilor, esența tragică a existenței. În el, scrie filosoful german, "lipsa de măsură s-a revelat ca adevăr; contradicția, voluptatea înmugurită din durere, a găsit prin sine propriul limbaj izbucnind din inima naturii"<sup>163</sup>. Nietzsche ia deci drept țintă raționalismul estetic al lui Euripide, responsabil, după părerea sa, de sacrilegiul act al uciderii tragediei prin introducerea modelului previzional-științific al aceluia *logos* al lui Socrate. Cu Euripide asistăm la o gândire ce devine artă, o gândire ce se pune la distanță, ce critică și exprimă judecăți ca într-un tribunal subiectiv. Este punerea în scenă a conștiinței, a teatrului eului, al *hybris*-ului rațiunii. Ochiul adevărului, rațiunea, anticipează ceea ce va găsi, iar întrebarea se întoarce în răspuns prin domesticirea aceluia *deus ex machina*, mașinațiunea unei gândiri judecătore, analitice, distante. Publicul devine astfel spectator, martor, critic, se situează într-o nouă perspectivă psiho-logică, ce se încrede în *logosul* dialectico-platonic punându-l din nou în mișcare pe cel originar-mitic<sup>164</sup>. Nietzsche ar părea să-i refuze operei euripideene orice travaliu etic și bucuria cunoașterii dionysiace. Nu la fel se întâmplă la Botta. Scriitorul român avertizează asupra tuturor limitelor unei situații ce se dorește exclusiv estetică și obiectivă; și încă se recunoaște lui Nietzsche marele aport și marele merit în domeniul pur al ideilor de a prefera să



orienteze propriul discurs spre o dimensiune etică a actului creativ pe coordonate poetico-raționale, adică trimitând la un Dionysos trac ascuns sub forma idealismului platonico-apollinic, mai degrabă decât la un Dionysos ce "se odihnește și visează, în adâncul unui hău inaccesibil"<sup>165</sup> în așteptarea trezirii sale isterice și supraumane fundamentale individuale.

Botta recuperează învățătura platonice cuprinsă în *Phaidros* (244a; 265b) în care filosoful Academiei pare a voi să-l însereze pe Dionysos în cercul divinităților ce au o strânsă legătură cu mania profetică, chiar dacă rămânând străin lumii olimpiene. Asistăm, cu Platon, la legătura lui Dionysos cu alte divinități pe baza nebuniei divine. El, scrie Vitali, "distinge mania profetică, pe care o prezidează Apollo, pe cea *telestică*, pe care i-o atribuie lui Dionysos și riturilor sale orgiastice, pe cea *poetică*, care e proprie Muzelor, și pe cea *erotică*, inspirată de Afrodita. Apollo și Dionysos sunt, prin urmare, în ciuda diversității lor, apropiați unul de altul pe baza maniei, iar apropierea e confirmată de etimologia ce e propusă prin arta profetică (*mantike* de la *manike*, 244c). Dar există și mai mult: între tulburarea profetică și tulburarea orgiastică nu există opoziție exclusivă; Dionysos este chiar dotat cu forță profetică: i se recunoșteau diferite oracole, printre care unul în Thracia [...]"<sup>166</sup>. Din acest punct de vedere, Dionysos al lui Euripide este și "profet". Botta încearcă să reducă distanța pe care o pusese Nietzsche în explicarea nașterii misterioase și a morții fenomenului tragediei, operând o profundă ruptură între religia rațională a lui Apollo și cea irațională a lui Dionysos. Scriitorul român pare să dorească sustragerea fenomenului tragic din destinul literar al tragediei și de aceea îi evocă pe Euripide și pe Platon care negaseră deja, într-un anumit sens, contradicția nietzscheană a antitezei aparente (etică, dar nu estetică) celor două divinități. În plus, pentru a-l reabilita pe Euripide și întreaga tradiție occidentală a

tragediei, întemeiată programatic pe unitățile dramatice ale teatrului clasic, Botta efectuează o argumentație articulată și amplă, manifestând nu numai dragostea sa față de teatrul lui Racine, ci exprimând coerent propriile opțiuni neoclasice în cadrul poeticilor moderniste. Într-adevăr, abordarea sa se încheie cu cuvinte care nu lasă loc ambiguității: "Această tradiție inaugurată de Euripide, a fost rău judecată de Nietzsche, care n-a înțeles rostul ei"<sup>167</sup>

În acest sens, Botta scrie:

Un proces aiudoma s-a petrecut în drama veche. De la cele dintâi drame ale lui Eschil până la teatrul lui Euripide duc același drumuri: de la dramaticul, expresie elementară, la conștiința lui, la folosirea lui rațională, subtilă, în virtutea unui plan armonios, la tehnica lui – teatrul.

Aristotel și teoreticienii dramei vechi cari au extras, din opera lui Euripide, mai ales, legile mari ale teatrului, au formulat – se știe – teoria celor trei unități: unitate de timp, de loc și de acțiune, unitate în care constituiau condițiile, limitele artei dramatice. Condițiile observate de cei vechi nu erau, desigur, efectul unei constrângeri, ci rezultatul firesc al evoluției dramei. Aplicată, până târziu, de zelul dramatic al francezilor, teoria celor trei unități va produce compromisuri stranii, uneori absurde. Nu-i era dat să participe unui dramaturg francez la spiritul epocii pe care, de fapt, o postula teoria. Nu era dată aspirația naturală spre o atare lege, născută din condiții de cultură mult străină de ea. Fixată în spirite ca o prejudecată, ea a fost un tipar de care s-a legat îndelung caracterul artificios, neverosimil, al teatrului francez. [...] Singur Racine, în care vibra un imens nesațiu de puritate, s-a supus liniștit condițiilor ei.

Teoria celor trei unități implică un teatru redus la esențele lui. Ea pune în lumină pasiunea manifestă la cei vechi, de a desprinde dramaticul de orice element al contingentei. Legea celor trei unități cere ca drama să se petreacă într-un același loc, ca timpul necesar dezvoltării sale să acopere timpul dramatic, și ca linia acțiunii să

refuze episodul. Nu numai un dor de simplitate a mânat pe dramaturgi spre această lege, ci un dor aș spune metafizic, un dor de absolut. Teatrul înțeles prin ea tinde a suprima locul și timpul ca incidente și face limpede acțiunea. Locul unei atari acțiuni este unul singur, atât de neutru, atât de fără caractere proprii, încât nu importă. Sau dacă e determinat, unitatea lui îl face neutru. Locul unei atari acțiuni este de fapt acel circumscris de amfiteatru, spațiul estetic, spațiul consacrat de preoți, unde pogoară simulacrele zeilor, spațiul al coturnilor, al măștilor, al mirezmelor, un spațiu ireal, dar care poate fi creat oriunde prin magia riturilor tragice. Timpul acțiunii tragice este acela al acțiunii, timpul fără caractere, în care condițiile mitului, ale istoriei sunt abolite. Orice timp, și totuși unul determinat de mai înainte, consacrat ceremoniei.

Desfăcută de contingente, acțiunea se face limpede, se supune singură condițiilor de puritate care i s-au creat. Acțiunea chiar nu importă. În drama veche ea era cunoscută de toți spectatorii, fiind extrasă din mituri și legende populare. Mai mult încă, dramaturgii țineau să o explice spectatorilor înainte de începutul ei. Ceea ce rămânea dincolo de interesul elementar pe care-l provoca legenda era numai dramaticul, spiritul dramei.<sup>168</sup>

E clar de acum că interesul lui Botta e orientat nu atât spre aspectul pedagogico-didactic stabilit de către spațiul acțiunii tragediei, cât spre acela de a potența esența "spiritului dramei", tragicul, cu alte cuvinte, care izbucnește dionysiac din "cânt". Cântul care derivă din ditiramb, din repetarea obsesivă a semnificantului pur, semn al stării de suflet orgiastice, fără medierea cuvântului, este revelarea destinului, manifestarea legii lui Dionysos, promisiunea unei fericiri regăsite. E vorba de "poezia destinului", de "lupta omului cu principiile inerției cosmice, cu determinismul mecanic al naturii, al necesității sale."<sup>169</sup> Omul sucombă în fața dreptății destinului proclamat de Dionysos, o dreptate care justifică injustificabilul, sensul unei culpe și al răului, o justiție care acționează numai printr-un "un potențial imens de pasiune, de

voință și de sacrificiu", loc al unei contradicții iremediabile care evocă fantasmă în orizontul enigmei, unde victime și călăi se confundă într-o pură logică sacrificială. La sfârșitul studiului *Creația eroică* citim:

Destinul domină ca o idee clară, ca o geometrie magică, aceste drame în cari palpită latențele lumii. Marea voce a Melpomenei se desface din strofele corului, panică, justițiară, invadând sufletele. Ea enunță solidaritatea mistică dintre aștri și destine, dintre oameni și zei. E solemnitatea înfiorată a verbului tragic, delirul tragic, acele genuni deasupra cărora lunecă chipul indiferent al Parcei...<sup>170</sup>

Caracterul neliniștitor al devenirii ce nu satisface dorința de a exista a muritorilor se transfigurează în conștiința legii care ordonează devenirea lucrurilor. A cunoaște legea dionisyacă ce configurează orizontul tragicului presupune a prezerva sfera divinului, ce rămâne neschimbată. O dreptate care justifică această lege eternă salvează omul de esența lumii, ridicându-l deasupra aspectului neliniștitor al devenirii. Devenirea se livrează în ambivalența sa de plăcere a nimicirii și plăcere a creației și ambele aspecte sunt legate de durere întrucât se află la baza orgiei, a doctrinei misterelor și a sentimentului tragic. Cu toate acestea, pentru Botta aflarea acestei cunoștințe cere *sacrificiul* voinței de a trăi, întrucât adevărata înțelepciune dionisyacă se află dincolo de jocul tragic al vieții și al morții, mai mult pregătește spectacolul lui *Dike*, care, justificând suferința și oroarea lumii, oferă în același timp un remediu pentru neliniștea devenirii indicând drumul de depășire al durerii prin intermediul cunoașterii mistice și acceptării raționale (iar nu instinctuale) a durerii înseși. În această unitate contradictorie, în acest polimorfism al pasiunilor se evidențiază paradigma etică stabilită de Dionysos care, pentru Botta, e cerută de sacrificiul individual și de impulsul eroic, dar nu în sensul de *hybris*, al depășirii limitei, al lipsei de măsură, ci în sensul unei noi raționalități care trimite la ideea unei dreptăți dionisyace "limpede și geometrică" ce ordonează destinele și stabilește noi ordini și măsuri. "Verbul tragic" se traduce prin înregimentarea analogiilor ce dau seamă de sistemul permutărilor, al mecanismelor reversibilității,

făcând astfel ca lucrurile să răsune ca într-un "cânt" unele în raport cu celelalte. Ordinea naturii și ordinea comunitară vor arăta atunci strânsa lor relație, acea *krisis* tragică se va transforma în *melos* într-o conflictualitate armonioasă cu natura care poate doar să se producă și să se reveleze pe versantul artistic. Așa cum scrie Maffesoli, "Numai trecând prin templul natural, individul va păși în călătoria sa inițiativă pe modelul unui circuit natural, al unei "sistemici" globale, omul își va regla pasiunile sale, își va comanda propriile dorințe."<sup>171</sup> Din acest punct de vedere se poate afirma că Botta rezolvă conflictul pasiunilor într-o manieră aproape homeopatică. Tulburarea emoțională a dionisyanismului, conflictele sale de valori, mereu prezente în corpul comunitar, prin artă se ritualizează, sunt făcute acceptabile. Ideea rațională a catharsisului care favorizând procesele de identificare, îl expune pe om în mod periculos la revenirea refulării și la explozia brutală și violentă a emoțiilor, conține în același timp acea forță de purificare și de exorcizare ce devitalizează tehnic turbulența instinctelor curățându-le de violența acumulată. Prin jocul serios, ludismul minții, arta devine instrument filosofic și factor de socializare. Maffesoli scrie: "comunitatea devine astfel întărită din nou și, chiar dacă ritualic ierarhizată, frenezia îngăduie crearea unui scurt-circuit cu puterea. Comunicând astfel cu forțele obscure ale naturii, interpretând din nou, în dramaticitatea istoriei, tragedia ciclului, sărbătoarea excesivă amintește organicitatea esențială a unui lucru. Intențiile și voințele nu mai au atunci nici un sens; ceea ce contează este pulsiunea inexorabilă a lui a vrea-să trăiești ce nu se teme spre a se manifesta să asume caracterul de 'mici morți' succesive - 'știind' că astfel ea se protejează ritualic de o moarte socială mult mai îngrijorătoare"<sup>172</sup>. Sarcina artistului e aceea de a se apropia de tragic prin intermediul unei noi logici, a unui nou canal comunicativ ce ar cuprinde mitul cu toate umbrele sale. Tragicul tănuț de frumusețe, construit de prețiozitatea imaginilor apolinice exprimă anularea subiectivă, dar în același timp e tocmai ceea ce îngăduie garantarea depășirii durerii individuale, metamorfoza poetică ce transformă urletul în cântec. Tragicul e atunci bucuria depășirii durerii simțite și conținute înăuntrul fibrelor ființei. Anularea subiectivă a poetului în

construirea operei sale este adevărata creație, este actul de naștere a unor noi forme, este încarnarea unui Dionysos *redivivus* care, s-a făcut bucăți în actul devenirii, tocmai spre a garanta-vertijul transformărilor și pulsiunea lor eternă. Expresia simbolică a acestei experiențe pune în scenă, expunându-se la tribunalul conștiinței estetice, contrastul insolubil dintre o suferință ce vrea să se ofere în forma cunoașterii potrivit cu parametrii agonistici ai unui eroism secret și ai unei logici sacrificiale<sup>173</sup>.

## 8. Formula creației dionysiace: Ananke, Dike, Mousike

În dialogul filosofico-liric *Charmion*, scriitorul, prin intermediul vocii narante a “străinului”, expresie mediată de Dionysos, pare a dori să indice “calea unică de scăpare de dureroasa întoarcere” a lucrurilor, “de înspăimântătorul ciclu al suferinței”, în “darul” “intelectului”, al “rațiunii limpezi” ce permite “viziunea”, ori mai bine zis, “transformarea în viziune” a lucrurilor oribile ce învăluie privirea umană.

Claros este un simbol al intelectului care, sub supravegherea lui Phoebus, în regiuni de o puritate inumană, sufletul mistic al lumii. Rațiunea lasă loc miraculoasei cunoașteri. Ne aflăm pe pragul templului muzicii, la frontiera paradisiacă a lumii.<sup>174</sup>

Muntele Claros este locul experienței dionysiace, teatrul mistic pregătit de Dionysos unde se desfășoară delirul colectiv, isteria comunitară, patologizarea sufletului și a corpului social. Dar, în același timp, este și spațiul prezidat de Apolo, primul prag al cunoașterii mistice, locul unde multiplicitatea lucrurilor se închide în unicitatea misterului. Evenimentul permite viziunea ființei divine ce se revelează tănuindu-se în vertijul transformărilor, în imaginea creației, a schimbării și a distrugerii lucrurilor acestei lumi. Dionysos însuși intenționează să reveleze “miracolul simplității” în dialogul lui Botta. După o călătorie “sinuoasă” și “ostilă” ce însoțește fluviul “Meandru” pe “poteci aride” ce eliberează “sufletul solitar” de “partea sa de materie”, zeul, în haine de sacerdot, explică celor prezenți “cele trei stadii ale intelectului” ce îngăduie primirea în modurile poetice a

iluminării formula creației dionysiace, ori mai curând “formulele ce cuprind expresia unui atât de mare *dor*”: acele formule ale libertății care, “printr-un mimetism bizar, desfășoară forțele gândirii înseși”<sup>175</sup>. Primul stadiu al intelectului este delimitat de imperiul lui Ananke.

Ne aflăm în trista împărăție a lui *Ananke*. Aici actele sunt necesare nu datorită unei analogii divine, ci prin damnarea ce e impusă diversității tonurilor lumii. Aici este podiumul teatrului pe care tranzitează zei și muritori, ucigași și victime, paloarea și mila, crima și Erinile care, ele doar, sunt asemeni unor sunete dezmembrate ale vuietului zgomotos, dar care, deopotrivă, compun sufletul dramei.

Suntem mânați aici de forța oarbă a destinului. Legile sunt legi ale simetriei, careucid într-o parte întrucât pot să renască în altă parte, care lovesc spre a putea să mângâie, ce trezesc răsul pentru a putea izbucni în lacrimi. Legi ce par absurde aici, dar care, în marele suflet al lui Ananke, determină armonia necesară<sup>176</sup>.

Ananke apare deseori în scrierile lui Botta și indică în greacă “necesitatea”. La Homer și la Hesiod nu apare în formă personificată, în schimb la Parmenide (8, 30), la Eschil (*Prometeu*, 105) și, mai ales, la Platon (*Republica*, 617 c) ea este mama Moirelor. E vorba de o divinitate ce nu este obiect de cult: “Ea e numai zeiță fără altar, iar nu imagine în fața căreia să te închini” (*Alceste*, 974-975). În special în versurile 962-970:

În plăgile cunoașterii și în cele ale lucrurilor cerești înălțătoare, bătătorind nesfârșite cărări ale gândirii, nimic n-am cunoscut mai puternic decât Ananke, nici n-am descoperit vreun leac pe tăblițele tracice pe care le-a scrijelat Orfeu, sau vreunul din medicamentele dăruite de Phoebus fiilor lui Asklepios oferindu-le ușurare muritorilor doborâți de prea multe trude<sup>177</sup>

În *Alcesta* euripideeană, după moartea protagonistei substituită soțului, Corul afirmă că nici o lacrimă nu o va putea reînvia și că nimic nu e mai “puternic decât Ananke”, nici măcar “remediile” date de Apolo, nici “lespedele trace” inspirate de Orfeu nu vor putea da ușurare sufletului celor suferinzi, fiindcă Zeița este indiferentă la “sacrificii”, iar “dura sa voință nu se oprește în fața a nimic” (962-86). În *Legile* lui Platon citim: “Nici măcar un Zeu nu se poate pune cu Necesitatea” (741 a, 818 b). Iar în *Cratylus*, necesitatea e reprezentată de metaforă – așa cum o calchiază scriitorul român din izvorul grecesc, referindu-se la “motivul dramatic al omului solitar” – al “cărărilor accidentate, ostile, aride”<sup>178</sup>, “pline de tufişuri, ce împiedică mișcarea” (420 d). Este locul psihic al angoasei, neliniștii, al răului necesar, al constrângerii, al strangulării sufletului care, potrivit lui Botta, odată depășite “acele culmi” (expresie atât de dragă lui Cioran), îl transportă “spre limpezi cărări ce duc la vale”<sup>179</sup>. Pentru Parmenide (*fragm.* 8 și 10), Ananke guvernează Ființa și în gândirea orfică ea e însoțită de Cronos. Timpul și necesitatea impun o limită tuturor lucrurilor și împiedică orice posibilitate de acțiune în lume din partea muritorilor. A elibera ființa dionysiacă de timp și de necesitate permite gândirii poetice, condusă nu numai de fantezie și de imaginație, ci și de o rațiune omnicomprehensivă ce ține seama de adevărul lui *Mythos*, de a se desfăta cu fericirea. Aceasta, totuși, este posibilă numai dacă se adâncește și se merge pe calea “rațiunii dramatice” marcată de Ananke. Necesitatea este prin urmare “fără imagini”, este imposibil a accede la ea prin cuvânt, arte, leacuri sau instrumentele tehnicii. De fapt, ea se supune prin legea sa necesară tuturor producțiilor de imagine fiindcă le reprezintă principiul formal, inerenta constitutivă a imaginii înseși. Este “podiumul teatrului”, scrie Botta, pe care tranzitează toate imaginile

zeilor și ale oamenilor, toate pedepsele sufletului înrobit ineluctabilei sale legi. Reprezintă forța imaginilor “fără imagine”, este integral imanentă și, pe baza și prin intermediul puterii sale coercitive, dă formă specifică la multiplicarea imaginilor ce traversează scena lumii. Facultățile imaginației, ale fanteziei, creativitatea însăși, în acest sens, nu sunt libere să se producă în imagini într-o manieră indefinită, ci ele răspund sarcinii implacabile a necesității ce le-a imprimat forme adecvate legii sale de neclintit. Ananke este principiul formal ce reglează întreaga producție în lume, și pe cea artistică, fiindcă imaginile trebuie să posede o trăsătură de o calitate ineluctabilă. Ea permite o luare de contact psihic cu experiența mistică a dionisyanismului cum s-a văzut, imanentă și transcendentală, care, totuși, rămâne ascunsă vederii omenești de către imaginile apolinice. În orice caz, așa cum atestă Aristotel, necesitatea este dureroasă și inalterabilă “fiindcă orice lucru necesar este plictisitor”. “Necesitatea e cea pentru care un lucru nu poate fi altfel” (*Metafizica*, 1015 a), de aceea nimic nu poate subzista fără necesitate. În privința relațiilor existente între necesitate, pedepsele sufletului și rolul jucat de “rațiunea dramatică”, Botta se revendică, ca de obicei, de la izvorul platonice<sup>180</sup>. În realitate, în *Timaios* (47, 48a) sunt prezente două principii fundamentale, *Ananke* și *Nous*, ce prezidează asupra cosmologiei platoniciene și a sistematizării sale. *Nous* este cauza rațională și providențială, demiurgul divin al cosmosului generat, în timp ce *Logos* sau principiu intelectual, ordinea, mintea, inteligența, e tot ceea ce Botta definește drept “rațiunea dramatică”. *Nous*-ului i se opune *Ananke*, cauza înșelătoare ori înșelată, necesitatea substanței corporale. Pasajul următor clarifică raportul dintre cele două principii:

Lucrurile pe care le-am spus mai înainte, cu excepția câtorva, au clarificat operele produse de Rațiune [*nous*]. Acum trebuie să adăugăm discuției și ceea ce se întâmplă prin mijlocirea Necesității [*ananche*]. De fapt, crearea acestui cosmos s-a produs ca amestec constituit dintr-o combinație între Necesitate și Rațiune. Și întrucât Rațiunea domina Necesitatea prin puterea de a o convinge să se orienteze spre ceea ce este mai bun în cea mai mare parte a lucrurilor ce se creau, în acest mod și din aceste motive, prin mijlocirea necesității învinse de persuasiunea inteligentă, de la început a fost constituit acest univers. În orice caz, dacă cineva ar vrea să spună efectiv cum s-a creat cosmosul, trebuie să amestece în discuție și forma Cauzei înșelătoare, în ceea ce comportă natura sa<sup>181</sup>.

Principiile constitutive ale universului sunt deci două: *Nous* și *Ananke*, Rațiune și Necesitate. Rațiunea e capabilă să "persuadeze" necesitatea, dar în actul de a o persuadea, de fapt, poate numai s-o secundeze, întrucât, fiind cauză înșelătoare și cauză internă, este forță și mișcare, urmează sufletul și produce constant angoasă, durere și chin. Nici o conciliere nu va fi posibilă pe planul fizicității, fiindcă diferențele dintre *nous* și *ananche* devin opoziție dintre minte și corp<sup>182</sup>. Libertatea din necesitate devine atunci libertate cu corp fizic în care sufletul este încarcerat. În orice caz, "legile ce par absurde aici", în această lume, oferă spiritului unei "rațiuni dramatice", mai bine zis 'tragice' în perspectiva dionysiacă, eliberarea din necesitate prin intermediul morții fizice, așa cum par să ne indice religiile antice orfice și salvatoare. Singurul remediu pe care pare să-l ofere Botta e acela de a se încrede în "virtutea cuvântului"<sup>183</sup> și sub tutela Atenei-Minerva<sup>184</sup>. Arta cuvântului, prezidată de inteligența și viclenia zeiței, va deveni modalitatea primară spre a mișca realitatea în sens terapeutic și a restabili armonia necesară "având – așa cum scrie Platon (*Timaios*, 47d) – mișcări

asemănătoare ciclurilor sufletului". Zeița va fi în schimb unica în măsură să "persuadeze" pe Ananke, așa cum se va vedea mai bine în concluzia acestui capitol.

Fidel teogoniei orfice, Botta o alătură pe Dike Anankei, cu care e deseori corelată sau identificată, opunându-se lui Tiche, 'cauzalitate', 'noroc'. Cel de-al doilea "stadiu al intelectului" e prezidat de Dike. În *Charmion* descrierea continuă astfel:

Acolo e cerul pe care-l ascultăm în efluviile nopții. Regiunea solemnă și limpede a Dikei. Justiție a luminei, concordia spațiilor.

Acolo sunt numai raporturi cristaline, simetrii de roză. Orbitale desfac melodioase arcuri de cer, și o gamă de armonii se lasă în clarele spații. Justiția prezidă acest suflet al tonurilor nopții. Fiecărui îi e dat un destin solidar aspirațiilor sale. Un destin a cărui perfecțiune, a cărui generalitate îl face uitat, cum e uitat aici aerul pe care-l respirăm...<sup>185</sup>

În studiul *Artizanii absolutului*, referitor la Dike și la Ananke, considerate drept "acele divinități ale perfecțiunii eleate, stăpânitoare ale lumii", citim:

Dike, justiție a inteligenței, imanență a luminii, idee a rațiunii implacabile, a rațiunii armate. Ananke, condiție maximă a tuturor formelor, idee de absolută stringență, de necesitatea raporturilor. Imanență a muzicii, Armonie.<sup>186</sup>

După cum se vede, "rațiunea dramatică", o rațiune ce se naște din spiritul tragicului, trebuie să încheie conturile, în afară de Ananke, și cu Dike, care sunt, potrivit lui Parmenide, "Divinități ce conduc toate lucrurile, ce le dețin cheile" (Aetius, *Opin.*, II, 7, 1). Fiică a lui Zeus și a lui Temi, Dike era una dintre Ore. Împreună cu Eumonia ('ordin') și cu Eirene ('pace'), Dike ('dreptate') veghează "asupra operei

oamenilor muritori” (Esiod, *Teog.*, 901-903). În Vârsta de Aur, Dike trăia printre oameni și răspânda dreptatea. Drept urmare, a fost alungată și s-a întors printre zei. Față de mama Temi, ce reprezenta dreptatea eternă menținând echilibrul cosmic, Dike întruhidează dreptatea umană. În adevărul tragediei are rolul de răzbunătoare a nedreptății și a abuzurilor îndurate. Ea “bătătorește cărările Noptii și ale zilei” și “mult pedepsește”, întrucât stă împreună cu Temi, paznic al ordinii superioare a lucrurilor. Un relief aparte asumă semnificatul filosofic al Dikei<sup>187</sup>. Heraclit afirmă (*fragm.* 80) că opoziția, lupta, contrastul sunt dreptate (Dike-polemos) și că ființa însăși spre a fi salvată are nevoie de Dike: “de aceea nici să se nască, nici să piară Dreptatea nu-i permis, desfăcând legăturile, ci o ține cu fermitate” (*fragm.* 8, 13-15), scrie Parmenide. Prin urmare, Dike e ne-dezlegarea legăturilor ce țin ființa legată cu ființa. În acest context, Dike este identificată cu Ananke și cu Moira: exprimă sensul purei necesități ca ființa să stea la sine însăși, să fie sustrasă vicisitudinilor nașterii și morții, desfăcându-se de identitatea cu sine însăși, și devenind neființă, Dike garantează spre adevăr, spre “lumină”, calea “zilei” față cu cea a neadevărului, sau adevărul nimicului, al neființei “noptii”. În această mișcare alternantă, în această tensiune continuă, se situează conceptul bottian al “unduirii” și al “morții”. Dike desface legăturile ființei spre a-și întreprinde aventura sa în lume, în multiplicitate, în devenire, numai cu condiția ca ea să se reîntoarcă la sine, la unitate, la adevăr. Nodul speculativ de desfăcut este dacă ființa are trebuința de a se schimba cu nimicul, și, de aceea, ea însăși trebuie garantată de conul de umbră al nimicului în această peregrinare hieratică în lume, ori mai curând ființa trăiește în moartea opoziției nimicului și, deci, este deja mereu salvată. Opțiunea lui Botta pare de tip platoniciano-heraclitean: stabilește o corelație între unitatea și

multiplicitatea potrivit cu paradigma mitică “Dionysos-Unul” și “Dionysos-Totul”<sup>188</sup>; permite o comunicare reciprocă între idei, guvernată de Dike, unde timpul și necesitatea nu exprimă pur și simplu durerea și nedreptatea pentru privirea umană; adoptă o perspectivă orfico-speculară între relația dintre divin și lumesc, dintre moarte și naștere; violează numai în aparență principiul parmenidian, atribuind ființa neființei și gândind neființa nu într-o manieră absolută, ci ca diferență și diversitate de grade ale cunoașterii pe un fundal esteticomistic; dar când lumea nu e cu necesitate negată în aspectele sale coruptibile, mișcarea speculativă a lui Botta revine la Parmenide spre a regăsi plenara afirmare a lui Dionysos care, din acest punct de vedere, moare spre a putea realmente să renască, întrucât, paradoxal, este deja mereu luminos, neschimbat și plin. Radicalul “miracol al simplității” misterului dionysiac stă în caracterul neschimbător al ființei, al plenitudinii și incoruptibilității sale. Sufletul lui Dionysos nu practică excluderea, ci substituie “aridul logos” al gândirii economico-cantitative<sup>189</sup> cu gândirea mitică a adevărului, al *Aletheia*, ce se revelează ascunzându-se, ce se dezvăluie suspendându-se din uitare. E vorba prin urmare, în perspectiva unei profunde și omnicomprehensive raționalități, a trecerii de la o logică la alta, una neexcluzând-o pe cealaltă, în mijlocul căreia stăruie mișcarea alternantă a sufletului dionysiac. Poate părea o gândire paradoxală și aporetică numai la o privire de suprafață deoarece, în realitate, Dike, întrucât are semnificația de ‘luptă’, ‘dispută’, *polemos*, nu desface niciodată legăturile ce țin laolaltă ființa și neființa, adică pe “Dionysos-Unul” de “Dionysos-Totul”. Referindu-se la câteva versuri din *Memento mori* de Eminescu, Botta își clarifică poziția sa speculativă întorcându-se la conceptul de “panteism tragic”:

Universul acesta animat, purtat de efluviile Armoniei, călătorind în lumi transcendente, toate acestea sunt pantheism. Când fluxul inspirației sale temperat de rațiune, dominat de legile poeziei celei mai severe, universul acesta animat, compus din mădularele lui Pan, hohotitor, capătă o altă armonie.

Pantheismul său face loc unei concepțiuni mai înalte, concepției pe care a ilustrat-o Platon și care decurge de fapt din pantheismul thracic. E un pantheism supus visului intelectual, dominat de casta lumină a inteligenței. Dumnezeu – principiul de mișcare – transcendent, imobil, în concepția lui Aristotel, devine în concepția lui Platon un *suflet coextensiv lumii*<sup>190</sup>.

Revine aici gândirea lui Heraclit și conceptul lui Dike într-o perspectivă idealistă. Dike înseamnă 'dispută', adică acea *concordia discors* ce este cea mai frumoasă dintre armonii (fragm. 8). Fiind foarte frumoasă, ea găzduiește ființa, este spațiul ce, deși garantând ființa intră în dimensiunea temporală și neospitalieră a lumii, este locul unde ființa își trăiește propria moarte, când Dike abia reușește să slăbească legăturile. E vorba de conceptul de opoziție al lui Heraclit ce e înțeles ca raportul dintre opușii în devenire. Orice lucru din universul însuflețit trăiește dacă opusul său trăiește, în timp ce în devenirea lumii orice lucru trăiește dacă opusul său moare. Aceasta subliniază dialectica lui "Dionysos-Unul" și a lui "Dionysos-Totul", cerută de Dike și de Ananke: dreptatea și necesitatea desfăc legăturile ființei cu deplina conștiință că ființa se izbește agățându-se de lume, eliberându-se și "desfăcându-se" în ea. Heraclit explică această opoziție în fragm. 54 unde stabilește o distincție între armonia ascunsă și armonia evidentă. Armonia ascunsă e cea transcendentală unde, tradus în termenii idealismului trac al lui Botta, Dionysos moare, iar moartea sa nu e arătată, e tăcută și rămâne ascunsă, prin urmare durerea, chinul, moartea devin prioritare. Aceasta contribuie la nașterea acelu

particular mod de a simți care răsună muzical în cuvântul *dor*, nostalgia absenței, ce se deschide modulațiilor cântului, poeziei, muzicii. Se intră astfel în templul lui Mousike ce reprezintă cel de-al "treilea" și ultimul "stadiu al intelectului".

Cum să evoc, apoi, acel templu al viziunii, regiunea *Mousike*? De la tristețea lucrurilor Anankei până la perfecțiunea cerului justițiar, al mării viforoase de armonie, duc neîndurate cărări. De acolo până la contemplația Mousikei, drumurile intelectului sunt tot mai aspre.

Dar asprele drumuri purifică. Ele fac sufletul consubstanțial viziunii, ele găsesc adâncă, marea cuminecătură.

Dacă un suflet material s-ar putea arăta în regiunile Mousikei, el ar fi mistuit ca de un foc cotropitor. Legenda anticei Semele vă stă mărturie. [...]

Suntem dincolo de centura tuturor spațiilor posibile, la marginea de aur fluid a universului, regiunea în care dorm, mistice, magice pururi, esențele.

Mousike, aș vrea să prefac în simple cuvinte incendiatul tău potir!

Esențele dorm, cum dorm, poate, statuile în inima muntelui. Gestul pietrarilor zace confuz în ceața nedezelegată. Mâna theurgică a sculptorului își aruncă doar umbra.

Ci în inima muntelui, în piatra încă fericită, e virtualitatea tuturor statuiilor lumii, e oceanica văltoare a tuturor modelărilor posibile, e mistica splendoare a Statuiei.

Acolo esențele constituie nemărginitul cer. Cer al tuturor cerurilor. Acolo sufletul lumii e în starea lui cristalină. Acolo armonia cunoaște cumplita, absoluta ei realitate. Muzica lumii e infinită, simultană, la sublima ei condiție, acolo.

Muzica, esențele, armonia, sufletul lumii, nu ajung spre a desemna aceste paradisuri ale Formei, în cari se agită – cum se agită în tăcere indefinite melodii – profilul virginal al tuturor formelor.

Realitatea lor e indefinită, și cuvintele, oh, sunt fantome...



Dacă sufletul omului singuratic ajunge la această viziune de nespus, atât se încarcă de ea, că se pierde în viziune, cum nourii palizi se pierd în lumina solară.

Sufletul are senzația unei invazii fără margini de lumină, de-a pururi lumină el însuși...

Iată ce înseamnă – cred eu – a te preface în viziune.<sup>191</sup>

În acest pasaj se prezintă temele cele mai recurente ale operei lui Botta: muntele, scenariul experienței dionysiace sub înfățișarea sa masculină în opoziție cu marea ce reprezintă desfășurarea principiului feminin al creației<sup>192</sup>; Semele distrusă de ardoarea lui Zeus, al cărui nume totuși păstrează epistema dionisyacă, fundamentul idealismului trac; chora, platonice din *Timaios*, spațiu, loc, receptacul orfico-pitagoreic al structurii devenirii și al viului, custode al armoniei și al opoziției; “comuniunea” (*symousia*), semn al mixturii lucrurilor în lume și al relației lor reciproce cu divinul. În orice caz, fragmentul din Botta se înțelege mai bine dacă se face trimitere la *Eneadele* (V8, 1) lui Plotin, textul ce pare cel mai mult să clarifice relația dintre Frumusețe și prezidarea intelectuală a lui Mousike. În interpretarea mistică a lui Platon, Plotin accentuează aspectele estetice de fond ce rămăseseră implicite în unele dialoguri platonice. În ele, Botta va vedea disimulat nucleul viziunii panteiste, ce pare a proveni din Tracia legendară, conținută idealist în artă, în misterul lui Dionysos însuși. Mousike, arta în sens grecesc, devine la Plotin primul grad al reînțoarcerii la plenitudinea ființei. Această întoarcere e făcută posibilă de actul de iubire prin care omul caută să-și umple lipsa, trebuința și nostalgia sa după absență. Iubirea suscită viziunea frumuseții indicând direcția destinației originare. Frumusețea în artă și în natură este una dintre căile spre a contempla intelectul. Metafora sculpturii, deja angajată de Plotin, trimite de aproape și clarifică fragmentul citat din Botta. De fapt, e vorba de una

dintre imaginile cele mai recurente în eseistica sa, în special cea a sculptorului și a statuii sale ce iese din piatră. Dacă observăm două mase de piatră, potrivit lui Plotin: una este materia brută, cealaltă, unde materia tocmai se transformă în formă, era deja în gândirea artistului, din piatră mută a devenit statuie. Aceasta din urmă e frumoasă grație formei pe care arta i-a conferit-o, care a făcut-o să intre în materie. Această formă, potrivit lui Plotin, era deja în gândirea artistului, fiindcă el participă la frumusețea inteligibilă ce e superioară celei pe care a transmis-o pietrei<sup>193</sup>.

Pe de o parte, ea s-a degradat devenind viziunea artistului; pe de alta, piatra a consimțit la această viziune numai într-o manieră limitată. Este ca și cum frumusețea artei s-ar ofili extinzându-se în spațiul materiei. Din acest motiv – reține Plotin – nu trebuie disprețuite operele de artă fiindcă ele nu imită pur și simplu obiectele vizibile (așa cum s-a străduit Platon să demonstreze cu conceptul de imitație de grad secund în *Republica*), ci se întorc la rațiunile din care s-a ivit obiectul natural. Aceeași discuție e valabilă și pentru frumusețile naturii (adică imitație de gradul prim pentru Platon). Potrivit lui Plotin, noi nu suntem uimiți pur și simplu de formele și de culorile naturii, în realitate percepem această frumusețe nu întrucât exterioară nouă, ci întrucât simțită lăuntric. La fel se întâmplă cu îndrăgostiții ce cred că iubesc frumusețea sensibilă atunci când, de fapt, ei își iubesc modelul, adică frumusețea inteligibilă. Această frumusețe arhetipică este adevărata frumusețe ce modelează frumusețea tuturor corpurilor. Este intelectul etern și spre a-l putea înțelege trebuie pornit de la ceea ce rezidă în noi ori mai bine zis de ceea ce ne împinge să contemplăm inteligențele astrilor locuite de divinitățile cerești. Regiunea inteligibilă ce contemplă zeei este cea a frumuseții absolute; acolo jos, totul e transparent, nimic este obscur sau opune rezistență. Toate

ființele sunt limpezi și luminoase până la intimitatea lor cea mai profundă; acolo este lumina, adică lumina luminii<sup>194</sup>.

Făcând recurs la Plotin, Botta optează pentru o mitizare a rațiunii sau, dacă vrem, pentru o raționalizare a mitului. Această lume este făcută permeabilă de Rațiune de către necesitatea sa. Lucrurile sunt etern ele însele sau redevin perpetuu ele însele și, în acest peisaj, unde se dezvoltă aventura spirituală a eului, totul e explorat, ordonat, restituit coerent în unitatea tuturor părților sale, totalitate neschimbătoare în perfecțiunea sa eternă. Avem impresia că Botta înțelege să recalifice Rațiunea din moștenirea filosofică lăsată de Plotin, mai ales în cadrul estetic și etic. De fapt, ea consistă în concepția unui unic univers coerent, solidar, cerut de simpatii autoreflexive, în totalitatea formei și a vieții sale în fiecare dintre părțile sale, adică un univers care este suficient lui însuși, cum este suficientă rațiunea totalizantă ce aparține poetului-sophos inițiat în misterele sale. În articularea lui Ananke, Dike și Mousike, Botta se înarmează cu o întregă tradiție marcată de stoicism ce a impus o imagine organică a unei lumi conținute și însuflețite de o Rațiune ce în același timp este o forță imanentă în Logos și transcendentă în Mythos. Prin elaborarea conceptului de panteism trac, scriitorul are intenția de a restitui autoritatea marilor sisteme filosofice ale antichității: platonismului cu lumea Ideilor guvernată de Bine, aristotelismului cu ierarhia de puteri și de acte încununată de un Prim Motor care este Gândirea ce se gândește, neopitagorismului cu stratificarea Numerelor și gustul ascetismului și, desigur, dionysianismului și orfismului al cărei arhetip este. În această tradiție, universul lui Plotin a părut a da o direcție verticală și transcendentă acelei unități a părților pe care gândirea antică (precum cea a stoicismului) o dispunea pe planul orizontal al imanenței. Gândirea lui Plotin

i-a permis lui Botta să definească dionysiacul ca o ierarhie de realități subordonate unele altora, dar o atare ierarhie este în realitate expansiune, iar subordonarea sa nu e altceva decât continuitate. Experiența mistică a dionysiacului nu face altceva decât să dezvăluie în instantaneu un dat etern, întoarcerea la origine prin extază, viziunea și "transformarea în viziune". Botta caută să reconstruiască o mistică înăuntrul cornișei raționalismului grec, de a da un sens destinului, de a găsi în cunoașterea estetică desăvârșirea unei "eliberări a dionysianicului și din dionysiac"<sup>195</sup>.

Interioritatea vie și trăită a eului se revelează drept o componentă esențială a unei astfel de concepții. Ea conferă un rol subiectului în sistemele ființei și în teoriile cunoașterii, pregătește venirea unui idealism ale cărui cele mai moderne speculații nu au epuizat încă în întregime elanul. În acest sens și cu acest scop Botta, într-un fel de odă de inspirație pindarică care deschide și justifică titlul volumului *Limite*, caută să împlinească marea reconciliere între cele trei articulări ale intelectului (Ananke, Dike și Mousike) prin invocarea mitico-religioasă *Către Atena*. Zeița are în comun cu Ananke, cum deja am amintit, atributele limitării, ale balansării, ale raportului necesar între stil și înțelepciunea planului artei. Principiul său "impune un spirit atât de conform cu armonia, un sentiment atât de limpede al limitelor, încât să poată funcționa ca necesitate a unui organism perfect, cu fatalitatea cu care o plantă își distilează propriile sucuri, își distribuie propriile nervaturi, redă frunzele strălucirii lor". "Limite, forme, proporții, sunt atributele tale, o, măsură"<sup>196</sup>. Atena este garantul canoanelor culturale, ale "frumuseții-canon", ale "expresiei-suferință", este dreptatea numerelor ce nu lasă loc pentru apel. Ea are sarcina de a exercita un control asupra Cauzei rătăcitoare din *Timaios*, cu ajutorul lui *metis*, adică al intelectului practic ce domină artele. Atena este

unica ce poate persuade necesitatea prin intermediul rațiunii, impunând regulile matematicii, ale muzicii, ale logicii și ale mitului. În însăși persoana sa, rațiune și necesitate se reunesc: vrea să pună norme, reglează lanțul canonului prin sfaturile sale practice și tehnice. Puterea sa o însumează pe *mousike* cu *techné* în cifra artei. Este funcția minții ce creează spațiul lăuntric, în care orice eveniment își găsește justa sa concatenare; este receptaculul ce conține, ce normalizează prin intermediul organizării sale interioare. Atena reprezintă pentru Botta formula creației dionysiace oferind artei țesătura tuturor firelor ce duc la radicala simplitate a misterului lui Dionysos. Punerea în scenă dionysiacă a fanteziilor mitice ce traversează câmpul cunoașterii poetice, al culturii filosofice grecești, sunt pentru Botta reglate de ideea de normă, de număr, de canon. Botta reține că normele sunt obiective și că ele se află în templul Atenei. La fel ca Dike, Atena este o "rațiune înarmată", însăși structura propriei a conștiinței îi menține pe artist, pe sculptor, pe poet, raționali. În ciuda invaziei aedului, cuprins de mânia lui Dionysos, Atena veghează asupra sufletului său, asupra reflecțiilor, conștiinței sale de artist, trimite la normă cu o privire introspectivă. Sfatul Atenei oferă normele acestei lumi, cu aspectele sale de necesitate, în strânsă colaborare cu interesele voluntare ale Eului. Poate acesta este sensul contribuției pe care Botta a dorit s-o dea acelei *Mythosdebatte* ce se dezvoltase în Germania în anii activității sale: ori mai curând să pună *Limite* interpretării grăbite și nejustificate a mitului ce țintea spre o reabilitare nediscriminatorie a teoriilor romantice, unei abordări ce tindea să remitizeze pur și simplu mitul cu fundal neo-păgân și politeist, mai degrabă decât să-l explice și să-i ofere o interpretare critică, mai aderentă la izvoare, culminând adică într-un "proiect de raționalizare ce ar da seamă de contradictoriul său"<sup>197</sup>, de a sa *armonia discors*.

## 9. La izvoarele idealismului trac: palimpsestul dionysiac

În mișcarea mistico-muzicală din *Charmion*, Botta atrage atenția asupra locului unde fundamentul adevărat al idealismului trac se risipește și se degajă din radicala simplitate a misterului lui Dionysos:

Dionysos însuși, cel creat de infima tremurare a esențelor, Dionysos-Unul, Dionysos-Totul, e un zeu însetat de viziune. Materia, în totalitatea ei armonioasă, tânjește de dorul pierdutei sale purități. Dionysos are nostalgia esențelor.

Ca și legendarul prieten al undeii, Dionysos contemplă formele sale ideale, frumusețea absolutului său. Dar unda îndrăgostită restituia lui Narcis chipul său. Ci Dionysos e, mai curând, chipul din undă setos de splindida sa realitate, chipul care-și caută modelul, chipul care-i întinde gura arsă de dor.

Când, în orientul lumii, esențele au tremurat – când fu posibil cel dintâi *când* al lumii – Dionysos era Chaos. El s-a conformat însă fără preget exemplului *Mousikei*, și formele sale au fost din ce în ce mai simple, mai melodioase, mai pure...

Materia tinde spre absolut. Sufletul lumii se purifică. De aceea Dionysos e trist, și Dionysos e plin de bucurie. E trist de partea sa de umbră, de materia care-l încarcă și – ca Ulyse pe malul Ogygiei – e trist de amara-i nostalgie. Dionysos e însă fericit, în contemplația esențelor, de infinita bucurie a eternității, a imobilității, a muzicei.<sup>198</sup>

Prin aceste sinuoase imagini, în receptaculul oximoronic al expresiei poetice, Botta oferă în tonurile muzicale ale limbii sale particulare poetice o reînnoită viziune dionysiacă a lumii marcate de gnosa neoplatonică, sedusă de orfism și pitagorism, și moștenită misteric, în intențiile autorului, de

către Tracul Eumolpu<sup>199</sup>. Imaginea lui Dionysos, alăturată lui Narcis, imprimă o dominantă arhetipică pentru o conștiință unificată și pentru o idee unitară a lumii, îngăduind o imersiune inițiativă în cealaltă față a lucrurilor. În maniera cea mai radicală, Nietzsche îl proclamase pe Dionysos ca divinitate ce vine, vestind în același timp moartea lui Dumnezeu<sup>200</sup> și aceasta, în pofida intențiilor sale, păruse pentru succesorii săi preambulul pentru legitimarea renașterii politeismului și pentru o revrăjire a lumii în sens păgân. Același Kerény, elev al lui W.F. Otto, ce se întoarce în timp la Creta prin cea mai veche identificare a zeului, o găsește reprezentată ca forță divină a naturii vii (*zoe*), ca stăpânitoare contrastivă a acestei naturi<sup>201</sup>. În Dionysos, ceea ce se consideră despărțit se unește. El pune în fața cazurilor limite, stă pe prag, la hotar, anulează demarcațiile și se oferă în ambivalența sa, identificând structura masculină și pe cea feminină în conștiința eului. Pe aceeași linie a acestei gândiri scrie Hilman: «Dezmembrarea» sa este ansamblul fragmentelor de conștiință risipite în tot ceea ce este viu, în toate zonele erogene și plexurile corpurilor noastre fizice. În el, perechea bisexuală este unită. Ca eros, *zoe* este libidoul universal și, ca *psiché*, este reflexia înăuntrul libidoului<sup>202</sup>. În ciuda actualității contemporane a dionysianismului și a mării sale conștiințe în orizontul filosofic, psihologic și social, trebuie reținut că încă la sfârșitul secolului trecut mitul lui Dionysos fusese încarcerat de interpretări restrictive și terorizante ce-i condiționaseră, sub multe aspecte, iremediabil, autenticitatea sacrală a imaginii sale. În acest sens, exemplul filosofic al lui Botta, chiar dacă se resimte mult de viziunea epocii, pare să fi știut să evite gravele distorsiuni ce se sedimentaseră prin timp, acordând o foarte mare atenție problemei izvoarelor grație rigurozității metodei sale și competenței sale erudite. Pe urma interpretărilor date

fenomenului dionysianicului, pe lângă Nietzsche, scriitorul român manifestă o anumită atracție pentru poziția lui Erwin Rodhe<sup>203</sup>. Potrivit prietenului lui Nietzsche, semnificatul central al lui Dionysos rezidă în raportul său cu lumea de jos a sufletului. Dionysos este domnul sufletelor, prin urmare toate fenomenele «însăpăimântătoare»<sup>204</sup> sunt înțelese în termenii unei conștiințe misterice mai curând decât psihice. Oroarea este deci implicată la nivel emoțional, instinctual în *psiché* și reintră în totalitatea procesului ce o pune în raport direct cu arhetipul. Mereu satisfăcut de cartea lui Rodhe, Botta se întoarce la Heraclit (fr. 15, Diels-Freeman) unde Dionysos e identificat cu Hades, pentru care oroarea, obscenitatea, nebunia sunt explicate și justificate și pe planul eroico-etic. Domnii lumii de jos sunt Hades<sup>205</sup>, Dionysos și Chore-Persefone: principiul invizibil al existenței psihice implică spaima, durerea, chinul, nebunia lumii vizibile. Conștiința rațională este fructul suferinței dionysiace. Dionysos este mereu distrus și din nou renaște, este activ și pasiv, masculin («munte») și feminin («mare»), pune la oală viața și moartea<sup>206</sup>. Viața, ce este dar însă și «sacrificiu», e sfâșiată, măcinată până când celălalt chip al vieții, «moartea», poate să atingă plenara conștiința. Singura cale de ieșire pentru Botta e aceea de a construi un eu dionysiac care să permită întoarcerea la origine și reînnoirea conștiinței pe baza unei regăsite raționalități, o conștiință care să poată pătrunde în lumea invizibilă a lui Thanatos și în toate acele componente psihice ale naturii umane, mai ales în artă și în poezie, ce derivă din moarte și care pot să fie înțelese numai în termenii unicei certitudini a sufletului: adevărul «unduirii» și al «mortii». Este vorba de o *mimesis* interminabilă și pendulantă ce se traduce în experiența lui *psiché* cu materia. Acest tip particular de experiență trebuie să fie reglată de o rațiune ce pune limite, normativă și obiectivă, ce nu are nimic de-a face

cu *ratio* calculată a Modernului, ci care depinde în mod necesar de legile *poiesis*-ului. Se naște astfel mitul bottian al unei "rațiuni înarmate, implacabile, imanente, necesare" care este fructul unei fantezii speciale, fragment al unui mozaic ce evocă fantasma ideală a lui Dionysos. Acestei mișcări i se alătură gestul estetic și poetic al lui Narcis, "legendarul prieten al undeii", prin care, ca într-o oglindă, la rândul său literalul e trăit ca fantezie, golindu-se de sarcina sa insuportabilă de tensiune emoțională, de oroare. Pe planul expresiei artistice și al misticii în contemplarea purelor esențe, în corp și în conștiință, în nebunie și rațiune. Recuperarea materiei, a fragmentului arheologic, al gândirii antice este, pentru artistul inițiat în misterele lui Dionysos, călătoria erosului, a *transfert*-ului analogic, a poeziei, este actul de a restitui sufletului noi semnificate, dacă vrem, semnificate imposibile ce dăruiesc din nou în opera de artă chipul întreg al simbolului nedezmembrat al lui Dionysos, afirmă destinul său, îl încurajează în călătoria sa de întoarcere, spre originea manifestării sale, spre asceza luminoasă a obscurității lui Lethe.

Un alt aspect pe care Botta ar fi putut să-l extragă din Rodhe este că dionysanismul reprezintă în cultura greacă un corp străin<sup>207</sup>. Acest caracter străin a fost relevat de istoricul religiilor subliniind originea zeului în Tracia, adică în afara granițelor Greciei. În acest sens, Dionysos nu ar avea nimic de-a face cu civilizația și religia greacă a lumii homerice. Așa cum scrie Vernant, pentru Rodhe, "problema e a înțelege cum, în cadrul acelei religii grecești al cărui martor privilegiat este pentru noi Homer s-a putut ivi o religie a sufletului care se află la antipodul primei, în sensul că urmărește să dezvolte în fiecare dintre noi o realitate înrudită divinului, acea *psyché*, radical străină lumii acesteia de jos și a cărei aspirație totală constă în a se reîntoarce la originea sa cerească, abandonând

închisoarea în care se găsește încarcerată spre a se elibera în logodna cu divinitatea"<sup>208</sup>. Din acest punct de vedere, Rodhe legitimează doi Dionysos: unul autentic trac și original și celălalt care este fructul unei aculturalizări grecești, reformat și deformat, ale cărui urme devastatoare sunt conținute în *Bacantele* lui Euripide. Contaminarea grecească a zeului este iremediabilă pentru Rodhe, ea nu ne îngăduie să distingem net în ambiguitatea dionysiacă 'originalul' de 'copia' grecească. De fapt, asistăm la o "completă" alteritate ce consistă în faptul că în loc să ne integreze în lume pe locul just prin extază, ea ne proiectează în afara lumii spre a ne uni în posesiune cu zeul. Cu toate acestea, în ochii grecilor aceste posesiuni, practicele unei *trance* din religia dionysiacă, erau considerate drept comportamente aberante, oribile, periculoase și, în ultimă instanță, destabilizatoare. Pentru scriitorul român însă, ar exista o continuitate ce cuprinde toate manifestările 'iraționale' ale dionysianicului, printre care delirul colectiv al *maniei*, posesiunea în *trance*, practicele ascezei nu semnifică în mod necesar fuga din lume spre a atinge plenitudinea de sine și condamnarea existenței lumești. O astfel de continuitate ideală se bazează pe credința tracă în nemurirea sufletului ce este exaltare a bucuriei, a iubirii, a frumosului, a entuziasmului, a purificării, în vreme ce aspectul despărțirii sufletului de corp privește în mod esențial acea intimă simțire a melancoliei, a nostalgiei pentru absență, a bucuriei pierdute ce este în sufletul poeziei și al cărui nume e închis de cuvântul muzical *dor*. Botta regăsește în câteva pagini din *Istoriile* lui Herodot acest particular relief în religia dacilor și premisele pentru fundarea concepției estetice generale a idealismului trac.

Spre o mai mare claritate, reluăm fragmentul<sup>209</sup> care, după opinia noastră, este unul din izvoarele cele mai importante ale travaliului analitico-speculativ al lui Botta. El

ne permite să înțelegem mai bine “visul intelectual” al său de mitograf și persistența unor modele universale sau arhetipale ce se regăsesc în toate reprezentările simbolice ale artei, ale literaturii, ale politicii, ale poeziei.

Când locuința îi fu gata, se făcu nevăzător din mijlocul thracilor, coborând în adâncul încăperilor subpământene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Thracii fură cuprinși de părere de rău după el și-l jeliară ca pe un mort.... (IV, 95, Vezi ediția românească a *Istoriilor*, București, Editura Științifică, 1961, p. 316))

Unele locuri ale fragmentului au fost subliniate spre a evidenția mai bine funcția de palimpsest pe care textul lui Herodot o joacă în scriitura lui Botta. De fapt, în opera scriitorului român se poate observa punerea în scenă a capacității sale de analiză erudită, de *poiesis*, și trama emoției estetice pe care se întemeiază concepția particulară a idealismului trac. Luând drept punct de plecare, ca ‘original’, textul lui Herodot, aproape indicând un fel de reminiscență platonice sau, dacă vrem, asemenea regăsirii rătăcite a unui fragment de arheologie literară, autorul începe să-l gloseze, iar glosele reprezintă părți ale ansamblului ce constituie *inventio* producției artistice și a gândirii sale. El ne conduce la recunoașterea unui cerc hermeneutic ce se bazează pe sentimentul “geometric” al unei “frumuseți absolute, abstracte, eroice”, dominat de o nostalgie ancestrală, cu înțelepciune închisă într-un stil ce se revendică de la formule platonice, orfice și pitagorice. El identifică în poezia populară, în cea a lui Eminescu, în filosofia lui Pârvan, arhetipul ce însuflețește cutele subțiri ale identității literare și estetice ale României. În eseu *Unduire și moarte* Botta observă, spre exemplu, că “credința tracă în nemurire e legată și de ritul înmormântării de viu”:

Zamolxis, zeul thracic, e îngropat de viu într-o peșteră de munte – în muntele Kogaionon, spune Strabon – și, o dată la trei ani, zeul răsare din moarte.

Epiphania zeului thracic, inerentă cultului său, a trecut și în Grecia. Trieteriile, cari aveau loc la intervale de doi ani, celebrau pe Dionysos întors la lumină.

Dispariția periodică a zeului în regatul de sub pământ putea fi un simbol al vieții ascunse spre a se ivi, a spori, a înflori. Dar ea figura în același timp, pe un plan superior, întoarcerea sufletului la matricele vieții, la straturile germinale ale lumii. Era o invitație la moarte spre a învia. În sărbătoarea de la Lerna, suirea lui Dionysos – aceea *ánodos* -, din regatul sufletelor, din izvorul fără fund al Alcyoniei, era viu evocată.

Strâns legat de ideea nemuririi, ritualul thracic al îngropării de viu cunoscu în Grecia o favoare nouă. Marile Eleusinii celebrau misterul cosmic al germinațiilor, deșteptarea divinităților chtoniene. Demeter și Core-Persephone, dezgropate ca și Dionysos, răsăreau în marea lumină a lunii. Divinitatea lor devenea limpede, solară, fericită.

Ritul acesta al îngropării de viu spre a păstra și a spori virtualitățile divine, puterea divină a lui Dionysos, se străvede în drama Antigonei și răsare mai luminos în legenda Meșterului Manole<sup>210</sup>.

În eseu *Frumosul Românesc*, citim o variație la aceeași temă:

Thracii adorau un singur zeu, a cărui puritate, a cărui generalitate, a cărui perfecțiune răspundeau puterilor spirituale. Thracii hiperboreeni – cei de pe meleagurile noastre – îl numiseră Zalmoxis. Acest zeu care, introdus în Grecia, adică zeul de Nysa – sau mai curând Zeus de Nysa, după numele unei localități legendare, va orienta sufletul grec, spre cele mai înalte idealuri. Influența cultului dionysiac a fost – se știe – de infinite consecințe.

Odată cu intensificarea acestui cult în Grecia, concepția despre divinitate, cerul olimpic s-a făcut mai pur.

Părintele pe care mitologia greacă îl acordă noului zeu – Zeus însuși – apare în legendele nașterii lui Dionysos într-o lumină majoră. Ceva din nimbul thracic se răsfrânge asupra-i. Legendele spun că mama lui Dionysos era o măritoare, deși numele ei relevă divinitatea pământului însăși. Semele este într-adevăr o formă dialectală – beoțiană – pentru *Themeli* – cuvânt din care s-a putut trage românescul «temelie» și care înseamnă pământul ca fundament al lumii. Semele, iubită de Zeus, ceruse odată acestuia să-i împlinească un dor. Și dorul era, ca zeul să i se arate, precum apare Herei, înconjurat de slavă. Zeus, care jurase pe Styx, nu mai putea să o cruțe. Și apărură într-adevăr în atâta lumină că de ardoarea ei se mistui Semele.

Legenda, legată de mitul solar al lui Dionysos, răsfrânge, în viziunea majestuoasă a zeului, ceva din idealitatea Thraciei.

Numai că în Thracia, zeul apare suprem, absolut. Acolo slava sa nu cunoaște vicisitudini. De aceea singura dramă divină care se putea presupune acolo era aceea a unui zeu obosit de sublim, trist de marea lui perfecțiune. Zeul thracic este acela care pentru o «oară de iubire» s-ar pogori în lume, s-ar pogori în lut<sup>211</sup>

În plus, autorul mărturisește de a nu avea numai intenția să realizeze un studiu de erudiție de stil vechi, ci declară explicit că “proiectul” său își propune finalități artistice ce se înalță la un stil aluziv determinat de regulile poeziei:

Mi-a plăcut să caut în poezia populară chipul nostalgic al Thraciei. Atent la propriile mele îmbolduri, am fost ușor indus să uit uneori, să exagerez altădată. Studiul meu este ca un desen, tributar mâinii fascinate de ideea pe care mi-o propun, ca și de voluptatea contactului cu o materie lină: viers sau velin sau mătase. Ca într-un desen, am pronunțat aici anumite trăsături, am reliefat anumite planuri, am proiectat pe nu știu ce zonă o lumină mai intensă. Uneori am făcut să stăruie și o umbră peste lucruri...<sup>212</sup>

Această “lumină mai intensă” proiectată peste “umbra” textului lui Herodot duce la reperarea acelor locuri cu o

caracteristică psihologică puternică pe care textul antic încă o lasă să transpară, atrăgând atenția asupra fondului său enigmatic. De fapt, oprindu-ne încă puțin asupra citatului, extras din *Istoriile* lui Herodot, se poate citi, nu fără oarecare contrarietate, acest pasaj:

Când locuința îi fu gata, se făcu nevăzător din mijlocul thracilor, coborând în adâncul încăperilor subpământene, unde stătu ascuns vreme de trei ani. Thracii fură cuprinși de părere de rău după el și-l jeliară ca pe un mort.... (IV, 95).

Cu îndrăzneala intelectuală și înțelepciunea care, în epoca sa, îl distingeau în cadrul generației sale, grație manipulării tehnice a conceptelor și introducerea reflecției în textul antic, Botta se va întreba de ce dacii își plângeau ca mort zeul când în realitate știau că s-ar fi întors, mai mult, că era nemuritor și făcea nemuritori pe cei care îl recunoșteau ca atare? De ce suferința, lacrimile devin interpreți singulari al acestei misterioase și de neconceput întâmplări? Și cu toate acestea cunoșteau și că trupul, materia reprezenta o limită ce încarcera sufletul, îi tăiau elanul și că moartea, totuși, era necesara finalitate a sufletului, adică aceea de a-și lua libertatea, plenitudinea sa. Aici ne adâncim în rădăcinile mitice ale raționalității lui Botta, o raționalitate ce sapă în jurul abisalității enigmei. Mitul reprezintă pentru Botta o tentativă tragică de a domina în mod rațional necunoscutul. Mitul e pus să coincidă cu construcția unei metafizici și a unei poetici ce încearcă să apuce și să numească necunoscutul, să spună indicibilul. Mitul este, mai ales, locul inefabilității *dorului*, al dorului, unde dionysianismul culturii grecești se regăsește înăuntrul dionysianismului însuși: “Ideea acestei neconținute căutări, a acestui dor infinit”, “exprimă concepția tracică: existența este durere”. Și, printr-o întoarcere mistică ale cărei

izvoare trimit la o concepție clar neoplatonică, ajunge să postuleze sintetic această intuiție: “Suprema durere – existență atât de concentrată și atât de vie – iluminează!”<sup>213</sup>. Afirmatia aceasta, ce-și ia vigoarea din starea de profundă suferință, este, pentru Botta, preludiul unei noi concepții a dionysianicului ce se manifestă în modalitățile simțirii melancolice transformând sentimentul lipsei, al privațiunii eminent tragice în expresie lirică și poetică. Această particulară simțire, pe care poezii o cunosc generic sub numele de “melancolie”, e făcută de Botta să derive din contemplarea misterului dionysiac și este o stare de suflet irefutabilă a creației și a invenției poetice. Ea devine de fapt purtătoarea unei cunoașteri ce stabilește o legătură cu adevărul aluziv, “runic”, al poeziei. Ca o fâșie de lumină foarte intensă, ea face să strălucească și să scânteieze lucrurile și experiența pe care le avem despre lucruri. Melancolicul *dor* își reflectă chipul și imaginea sa în oglinda lui Dionysos-Narcis, este exaltare și descurajare ce reverberează chipuri infinite pierdute în căutarea unei identități scizionate și sfâșiate. Aceste oglinzi de pură lumină pot străluci numai în gol, în lipsă, în dor, sunt umbrele noastre pe care ele ni le trimit mereu înapoi cu strălucire, când urcă în noi noaptea. De această stare nu se poate scăpa. Ea se ivește dintr-o pierdere simțită ca irecuperabilă și tocmai din acest motiv această cunoaștere a sufletului transcende și se transformă în experiență creativă care într-un mod misterios urmează să se sigileze în contactul său cu materia. “Când, sub misteriosul și limpedele Cer, ciobanul trac și-a înțeles destinul, pe chipul său s-a așternut melancolia”<sup>214</sup>. Pe “cărările melancoliei” se ajunge la “potecile prin care moartea pătrunde în viață și în gândire. Melancolia e numai prefigurarea morții, forma rituală cu care e chemată și invocată moartea” și în care se contemplă “omnipotența nimicului”<sup>215</sup>. “Melancolia este o durere ce se cunoaște pe

*sine însăși*<sup>216</sup> fiindcă se generează din contactul cu materia. Referindu-se la *Eneade* (I, 8, 3), Botta citează din memorie:

Materia, spunea Plotin, este ceea ce împiedică forma să atingă idealul. Astfel se explică melancolia căutată de toți cei mari fără sațiu căutători de forme, de toți făuritorii de visuri, de toți cei care aspirau spre cerul diafan al armoniei. Materia, adaugă Plotin, “acest lucru fără de limite, fără măsură, acest lucru al răului...” Definiția lui Plotin confirmă irealitatea materiei. Numai visul nostru e formă, numai visul nostru e real. Materia e ceea ce îl neagă.<sup>217</sup>

Arta lui Michelangelo, ca și aceea a lui Brâncuși, devine într-un anumit sens pentru Botta arhetipul neoplatonic al creației artistice dionysiace: “O artă în care visul se transformă într-un maximum de corporeitate”, “o artă căreia îi sunt interzise iluziile, perspectivele, jocurile abstracte”<sup>218</sup>. Din acest conflict, din “drama sufletului său” survine “un nou izvor de seninătate”: “resemnarea, melancolia, conștiința limitelor”. Creația artistică, prezidată de melancolie, de insațiabila sete a *dorului*, stabilește o *armonia discors* unde toate opozițiile își găsesc împăcarea lor în unitate, prin acțiunea liniștitoare a rațiunii “ce domină sentimentul mistic al măsurii”<sup>219</sup>.

Pe lângă *Eneadele* lui Plotin, tragediile lui Eschil, Sofocle, Euripide, așa-zisele “drame” din care extrapolează câteva fragmente ce fac parte integrantă din textele sale în traducere<sup>220</sup>, Platon este filosoful cel mai menționat (deseori citat din memorie) și comentat. Gândirea sa asupra artei și asupra poeziei e dezvoltată pe plan estetic constituind fundamentul idealismului dionysiac trac, dar în același timp deschide o perspectivă panteistă – infidelă, potrivit autorului,



concepției lui Platon – ce se conformează universalului estetic al culturii literare românești.

În dominarea unui posibil de către împrejurările misterios clare, unele dintre *Dialogurile* sale au reprezentat pentru Botta, împreună cu *Bacantele* euripideene, așa cum am văzut, palimpsestul dionysiac în care se ascunde originara “formă a sentimentului trac”: “acest spațiu al armoniei, asemeni unui loc fără dimensiuni, cu toate atributele infinitului, un loc ce putea să fie nimic și Dionysos însuși”<sup>221</sup>. Plecând de la fragmentul lui Heraclit în care se stabilește identitatea dintre Dionysos și Hades, Botta atribuie lui Platon, relevându-l mai ales în *Cratylus* (404b) meritul de a fi intuit “virtualitățile pe care zeul trac le-a făcut prezente în Grecia” și de a fi înțeles, “pe plan estetic”, “aceeași tulburare a sufletului lui Dionysos”

Virtualitățile pe care zeul thracic le dezvoltă în Grecia l-au făcut să se identifice în cursul timpului cu Hades, zeul morții. Tot ce are mai frenetic și mai pur viața, se confundă, într-adevăr, în zonele de limită ale extazului – ale sufletului liberat de materie, prin delir, printr-un exces de viață profundă – cu liniștea armoniilor totale. Străvechiul Heraclit, acela a cărui doctrină revelase natura muzicală, unduitoare a lumii, spunea: «Hades și Dionysos una sunt». Și mitologia orpheică – ale cărei izvoare erau thracice – recunoștea unicitatea celor doi zei, identitatea dintre unduire și moarte. Sub influența orficilor atributele zeului infernal au putut trece cu încetul asupra lui Dionysos, care s-a numit Zagreus, Nyctelios și Isodaites în calitatea lui de Domn al morții. De la această idee a unui Hades-Dionysos a purces Platon, atunci când a formulat, în dialogul *Cratylus*, facultatea acestuia de a intui frumosul: «Hades este un zeu căruia îi este dat a cunoaște tot ce e frumos». Maiestuoasă perspectivă a morții! Moartea ca un prag al jubilației, moartea mireasă a lumii, din balada populară, exprimă aceeași confuzie a sufletului în Dionysos pe care, pe un plan estetic, o exprimase Platon. Acelaș spațiu de care vorbeam închide virtualitățile lui Dionysos – unduire și muzică<sup>222</sup>

Prima dificultate a acestei operații literare întreprinsă de Botta privește însăși noțiunea de estetică și, în particular, de artă care în antichitatea clasică avea două echivalențe diferite, dar asimilabile într-o viziune mai amplă: *techné* și *mousike*. Cei doi termeni nu sunt diferiți între ei ca semnificat, ci ambii desemnează ceea ce se cheamă în mod obișnuit artă. Chiar dacă nu aparțin în mod direct esteticii, disciplină de fapt exclusiv modernă, Botta caută să ofere un răspuns la problemele ce se adâncesc pe terenul gândirii antice și care, dintr-un punct de vedere, au fost puse în lumină în mod special de Platon, unul dintre cei mai mari interpreți, în opinia sa, ai idealismului traco-dionysiac.

*Techné* este o dispoziție pentru producerea de manufacturi ce implică abilitate, stăpânire a instrumentelor și cunoaștere a scopurilor. Angajamentul său cuprinde muzica, pictura, în sens global, dar nu are finalități ‘estetice’ ci mai mult artizanale. În același timp, *Mousike* era un termen ce desemna complexitatea artelor ca muzica, poezia, cântul, dansul și avea finalități estetice numai dacă sunt înțelese în particularitatea lor de gen artistic. În plus, *mousike*, fiind ‘arta Muzelor’, era parte integrantă a stilului de viață grecească întrucât era o componentă esențială a tuturor ocaziilor religioase publice, a banchetelor și reuniunilor lumesti. Avea și o dimensiune etică fiindcă, potrivit lui Platon din *Republica*, nu numai că provoca emoții temporale, ci influența în mod permanent caracterul oamenilor. Pe aceeași linie de gândire, Aristotel afirmase că muzica exprimă calități morale și produce efecte considerabile despre suflet<sup>223</sup>.

Cu toate acestea, când se vorbește de artă se referă la noțiunea de *frumos*, cu care artă întreține un raport privilegiat. Simetria și armonia proporțiilor, exprimată de pitagoricieni, a căror legătură cu dionysianismul a fost de mai multe ori

subliniată de Botta, constituia în antichitate teoria generală a frumosului. Cu Platon, aceasta devine o metafizică a frumosului și este unul din caracterele constitutive ale ființei, chiar dacă se afirmă că nu întreaga poezie poate fi inserată integral în seria artelor, fiindcă deseori se găsește iremediabil legată de *techné* și de *mimesis*. Prin urmare, Platon nu identifică arta, în înțelesul ei general, și frumosul într-o matrice comună. Va trebui așteptat ca Plotin să reînnoade această legătură postulând că frumosul este o caracteristică platonice esențială a lumii ideilor. Din acest punct de vedere devine necesar a contempla frumusețea cosmosului inteligibil și a face prezentă asceza sufletului spre lumea ideală. Doctrina plotiniană va avea un mare noroc în Renaștere cu Ficino și Bruno. Ei recunoșteau artei o virtute autentic creativă, magică, o "eroică furie" divină și supraomenească, stimulând un nou raport cu libertatea geniului în sens etic și politic.

Mult mai sensibil în a recupera aceste tematici în cadrul ermetismului poetic dintre cele două războaie, Botta a căutat să întreprindă o călătorie în memoria culturală a acestor imagini căutând să restituie chipul trac al lui Dionysos printr-o viziune poetică interioară capabilă să facă vizibil izvorul ancestral al arhetipului. Filosofia platonice s-a oferit în ochii săi drept un câmp de investigare de izvoare indiciale pe care să se poată focaliza o privire anamnezică care să penetreze printre culele conceptelor și ale imaginilor mai obscure memoria refulată a acestei culturi. Spre exemplu, spre a explica și justifica "dualismul vieții dincolo de moarte, dualism dintre sufletul înlănțuit de materie – suflet senzitiv – și cea care participă la divinitate, la castele bucurii extraumane ilustrate de filosofia lui Platon", Botta trimite la "mărturia lui Herodot" care "spune că moartea era considerată de către traci ca o bucurie și că defunctul era înmormântat cu

cântece și jocuri, întrucât, eliberat de orice suferință, părea să fie mânat să se petreacă în fericirea desăvârșită<sup>224</sup>. Tot în termenii extrași din neoplatonism, Botta explică teoria *frumosului românesc* și concepția despre "panteismul trac" care, după opinia sa, a însuflețit spiritul tragediei grecești cu viziunea "mortii nupțiale" în *Antigona* și care este orientată pe brazda tradiției bizantine în versiunea orientală a misticii luminii. Referitor la aceasta Botta scrie:

Thracii sunt aceia cari au insuflat Greciei senzuale concepția unui suflet absolut, de natură divină. Prin Orfeu, Eumolp și Pithagora – prin culele și doctrinele inițiate de geniul lor legendar și pe care legende și istoria le declară aduse din Thracia – marile Eleusinii, tragedia și filosofia greacă s-au putut ivi. Ideea religioasă thracică a provocat, așadar, cea mai nobilă eflorescență a spiritului uman. Un dor de absolut animă concepția thracică a fericirii postume, ca și cultul extatic al lui Dionysos. Și moartea și delirul sfânt pun pe om în contact cu sufletul cosmic. Sunt o nuntă cu divinitatea. În rătăcirea fantastică a celor posedați de Dionysos, prin munții și văile Thraciei, în acel hohot continuu, în acea posesiune despletită, sub thyrsul de foc al zeului thracic esențele, eternitatea, absolutul puteau fi. Dorul de posesiune devenea panic, infinit. Zeul se manifesta miraculos pretutindeni. Pantheism !. Pantheismul concepției thracice străbate până în fundurile ei, ca o lumină de miracol, poezia noastră populară.<sup>225</sup>

Tributar lui Spinoza<sup>226</sup> și spinozismului romantico-idealist<sup>227</sup>, Botta reține că pe planul poeziei lumea și substanța divină se identifică în unitatea "geometrică" a unei "ordini" căreia lucrurile și ființele îi sunt "moduri" rezumate. În perspectiva idealistă și romantică, problema panteismului se centrare pe coincidența dinamică dintre infinit și finit. Din acest raport alternant, din această enigmă sacră a sfâșierii, se produce în mod dionysiac absolutul literar, adică acea tensiune specială a sufletului, *dorul*, ce străbate orice element

al universului stabilind acele puncte de forță geometrice ce prezidează întreaga creație poetică românească. În poezia lui Eminescu, însuși conceptul de iubire, emblematic tematizat în *Luceafărul*, ca izvor de cunoaștere și organ moral, este estetic caracterizat și legat intim de sufletul dionysiac. Se stabilește astfel un fel de compenetrare între lume și suflet, între corp și spirit, iar natura devine o imagine simbolică și vorbitoare a divinității. Pentru Botta panteismul lui Eminescu se deschide spre o concepție mult mai amplă și universală decât cea ilustrată la vremea ei de Platon. E vorba de un "panteism supus visului intelectual, dominat de casta lumină a inteligenței".

Dumnezeu – principiul de mișcare – transcendent, imobil, în concepția lui Aristotel, devine în concepția lui Platon un suflet *coextensiv lumii*. Spiritul lucrând în lume ca energie mecanică, în concepția lui Aristotel, apare sub influența unei ardori mistice a Thraciei în concepția lui Platon, ca suflet animând materia, dominând-o și regretând-o etern: «Sufletul se întinde peste tot – spune el în paginile *Timeului* – din centrul lumii până la marginile cerului. El cuprinde cerurile din afară și, agitat în sine de un impuls circular, el începe a fi cu o viață inteligentă fără de capăt ...» Deși tributar profund pantheismului thracic, Platon respinge în concepția sa, confuzia pantheistă dintre corp și suflet. Lumea nu este corpul divinității, ci respiră doar sufletul ei.<sup>228</sup>

Pentru Botta, în poezia lui Eminescu "arta corespondenței misterioase și a misterioaselor întoarceri, natura transparentă, impregnată de grație"<sup>229</sup> nu doar se regăsesc în poezia din toate timpurile, dar reflectă "geniul" "pământului" de origine. Finit și infinit, real și ideal apar înăuntrul unei viziuni intelectualiste a cărei limită este delimitată de ideea eternă a dionysianismului trac. E vorba de o mimesis artistică ce nu este pur și simplu copie imperfectă a ideii, cât mai degrabă a

unei arte ce arată lucrurile reale în realitatea lor vizibilă, ce primește aspectul universal și ideal al modelului original. Poezia nu e altceva decât expresia arhetipului, încarnare a absolutului și are aceeași demnitate cu filosofia, fiind *analogon*-ul său intelectual, "icoana" sa perfectă.

Acesta este tărâmul pe care se va maturiza distanța dintre o estetică platonicească și poetica lui Botta? Vom asista într-adevăr la înfăptuirea unuia din nenumăratele paricide în numele lui Dionysos ori mai curând tocmai pornind de la Dionysos se va putea stabili o continuitate aptă să umple această distanță?

## 10. Distant un tată: mimesis și imagini de adevăr în orizontul dionysiac al artei

În dialectica dintre romantism și clasicism, între filosofia lui Pârvan, ce se deschide spre dimensiunile tragicului pe urmele lui Nietzsche, și poezia lui Eminescu, ce se oglindește în mod constant în nimic și din nimic își trage în chip schopenhauerian propria esență vitală, Botta înțelege să înfrunte dimensiuni ireconciliabile de gândire ce în mod constant problematizează orizontul său estetic bazat pe o orientare dionysiacă în raportul definit de el ca *panteistic* între artă și frumosul românesc specific. Din acest motiv, autorul – și în sens mai general istoria esteticii – a luat avânt de la Platon care își orientase, sub multe aspecte, gândirea sa între artă, în special poezia, și frumosul în vederea unei adevărate reforme inspirate de criterii axiologice în Republica ideală<sup>230</sup>. Așa cum e cunoscut, frumosul din natură, ca prezență vizibilă a ideii, este un valoros punct de sprijin pentru sufletul doritor să se întoarcă la lumea valorilor eterne care îi este proprie. În schimb, arta, înțeleasă ca imitație a naturii, ce este la rândul său imitație a ideii, este o experiență ce îndepărtează omul de lumea ideală și ca atare e eliminată din *Republica*. Problema privește, deci, în general conceptul de *mimesis* ce primește în sine multiple semnificații precum cele de ‘imitație’, ‘reproducție’, ‘fabricație’ etc.

Acest termen, în special în unele pagini ale lui Platon, este conceput în relație cu arta ca proces evident reproductiv și tehnic. Mai ales în legătură cu poezia în *Ion*, în *Phaidros* și în *Legile*, este exprimată convingerea că poetul, dar mai ales aedul, este considerat un “exaltat” fiindcă el nu e decât un interpret de gradul al doilea al voinței divine și de aici derivă

pentru el lipsa de conștiință teoretică a propriei faceri creative. Din punctul de vedere gnoseologic, totuși, actul de a opera nu e condamnat definitiv de Platon întrucât acțiunea sa se desfășoară în deplinul respect al sacralității misterului divin. Poezia, în perspectiva lui *Ion*, nu e altceva decât o formă mediată a manifestării divine, ce poartă numele de *mania*; ea este luată în stăpânire de aed, depersonalizându-l pe acesta, făcându-l să consimtă astfel la vocea zeului ce primește trup, de a se arăta și în același timp de a se ascunde sub veșminte umane în vertijurile cuvântului și ale imaginilor ce sunt evocate.

În plus, în *Phaidros*, e specificat că originea termenului *mimesis* este conexă și cu activitățile rituale ale sacerdotului care, împreună cu dansul și cu muzica, sunt legate de cultul lui Dionysos. Când e inspirat, poetul e apucat de un fel de exaltare și de entuziasm, în timpul cărora se rătăcește pe sine însuși, spre a reîmbrăca comportamente nesatisfăcătoare, deseori contradictorii și prin urmare neconforme celei mai autentice naturi raționale a sa. Actul de a poetiza devine sinonim cu puterea divină, inspirat direct de către Muze și care, asemenea unui magnet, atrage la sine și își transmite forța sa ca un lanț. Poeții își pierd controlul, orice frână inhibitoare și sunt transportați de o sacră tulburare. Din acest motiv poeții sunt numai exaltați capabili să exprime exclusiv ceea ce zeul îi inspiră, iar arta lor de a poetiza este considerată un nobil delir, ce implică și corpul în dans și în cânt. În *Republica*, poezia tradițională nu are nici o circumstanță atenuantă și e în mod peremptoriu stigmatizată fără nici o posibilitate de apel. Împreună cu alte arte, este considerată o reproducere pasivă a realului asumând astfel caracterele de produs evident al unui artizanat poetic.

Poetul e pur și simplu un imitator, un maimuțoi ce restituie în mod inautentic imagini reprezentând nu esența

lucrurilor, ci apariția lor în natură, ori mai bine zis, el fabrică numai simulacre, ce sunt doar copii ale copiilor realității suprasensibile. *Mimesis* este în acest sens reproducere pasivă a realului și obiectele pe care arta le imită sunt o copie de grad secund a lumii adevărate a ideilor lipsite de utilitate educativă, mai mult adesea dăunătoare pentru formarea tinerilor cetățeni. Prezentându-se deci ca o ruptură nestăvilită între model și copie, arta trebuie să fie interzisă în procesul formativ al individului fie întrucât este mereu o reproducere inadecvată a aparenței ființei, fie întrucât e legată de impulsuri iraționale, contradictorii și neadecvate adevărului universal al ideilor. Din acest punct de vedere, imitația este totdeauna minciună și tocmai de aceea caracterul său de evidentă reproducere este departe de adevăr, se îndepărtează de două ori de lumea ideilor și dezlănțuie pasiunile incontrolabile ale oamenilor derutându-i de pe parcursul etico-comportamental just<sup>231</sup>.

Foarte atent la perspectiva platonice, Botta își dă seama totuși că misterul dionysiac se oferă sub veșminte diferite, joacă în complexitatea indefinită a imaginilor rolul paradigmatic de mască<sup>232</sup> și prin această înăscută caracteristică a sa nu permite o deplină și universală înțelegere a evenimentului pe care îl pune în scenă. Problema esențială va fi prin urmare aceea de a face diferența, de a selecționa, de a distinge 'lucru' însuși de imaginile sale, originalul de copie, modelul de simulacru, ființa de apariția sa, în ciuda faptului că circularitatea imanentă a mitului ar propune în adevărul izvoarelor antice o multiplicitate indefinită de interpretări ce se desprind de presupusa autenticitate originară a misterului din care provine. Botta e obligat de necesitatea de a alege. Se găsește, pe de o parte, în dificultatea de a face față, spre exemplu, materialului oferit de *Istoriile* lui Herodot, unde se vorbește de un 'adevărat' Dionysos legat de Tracii Hiperboreeni, plini de înțelepciune și

nemuritori, în consonanță cu perspectiva ideală a lui Platon, cu modelul modelelor (mai mult cu "icoana" adevărată a modelului); pe de altă parte trebuie să se confrunte cu celălalt adevăr al mitului tragic, cu *Bacantele* lui Euripide, unde Dionysos, intrând în contact cu Grecia, se manifestă în forma sa cea mai devastatoare și crudă, aparent departe de modelul ideal trac și foarte aproape de copia grecească (mai mult, de copia copiei, de simulacru, de imaginea mincinoasă ce reproduce aparența sensibilă a realității originare). Poziția ambiguă a lui Dionysos prin imaginile sale este destul de evidentă în *Phaidros* (265 A), atunci când Platon vorbește în legătură cu aceasta de *mania*. Filosoful pare a voi să distingă net două forme de nebunie divină. Prima este descrisă ca un delir, o maladie umană de care trebuie să ne vindecăm, cealaltă e o stare divină ce are o valoare pe deplin pozitivă. Aceeași abordare a problemei e valabilă deci și pentru Botta: e vorba de a distinge, a diferenția, a alege purul de impur, autenticul de inautentic, căutând a impune la modul platonice o linie care să încerce să traseze o frontieră, aproape o netă demarcație între ceea ce este pur sensibil, aparent, și ceea ce rațional și moral, ar putea să se ridice din contingenta, apropiindu-se de forma originară, de imaginea abstractă și mistică a ideii. În acest scop scriitorul român, împins de un impuls cultural de natură etico-politică, judecă, critică, mai ales poezia și romanul contemporane. El țintește la construirea unui *logos* care să fie în stare să cuprindă originalitatea mitului cu magia și vraja sa. *Logos* pentru Botta are o "valoare simbolică", desemnând "în același timp rațiune, număr și cuvânt"<sup>233</sup>. Mai mult decât a se opune *mythos*-ului, el caută să se adecveze circularității mișcării sale, o urmează în îndoiturile sale cele mai sinuoase fiindcă, oferindu-se ca discurs ce vrăjește, ca un cânt magic, cuvântul mitic se adresează nu numai sufletului rațional, ci și celorlalte forțe ale

sufletului, exercitând persuasiune și eficacitate comunicativă prin magia sa erotică și încărcătura sa emoțională. Mitul se desprinde în multe privințe din adevărul de origine, dar în compensație oferă analogic pentru Botta o reprezentare valoroasă a adevărului însuși prin dispunerea tehnică a imaginilor și caracterul geometric al cuvântului. Pentru autor, problema lui Dionysos și a dionysianismului în general este încă și mai arzător de înfruntat, fiindcă în acest mit asistăm la experiența radicală a *devenirii celuilalt*, nu în absolut, ci în raport cu imaginile ce confundă pragul dintre divin și uman, dintre aici și dincolo, efect și cauză<sup>234</sup>. Botta știe că Dionysos definește orizontul mistic al privirii ce primește integral misterul în experiența intimă cu divinul. El se revelează ascunzându-se, iar în manie, în transpunerea mistică, zeul interpretează rolul omului, iar omul rolul zeului. Este asemeni unui formidabil joc de oglinzi în care se reflectă fie visele, iluziile, simulacrele, aspectele instinctuale ale realității sensibile, fie viziunea reală, "icoana adevărată", copia conformă cu modelul. Funcția mimetică a artei, în special a poeziei, trebuie să țină seama de acest dualism, care, în multe privințe, este ireconciliabilă în sens logic, dar pe de altă parte produce un adevăr de ordin estetic-religios ce schimbă, transformă dinlăuntru dimensiunea psihică a artistului. În totalitatea imaginilor dintre sfera *poiesis*-ului intelectual și cea a reproducerii instinctuale, între *mimesis*-ul a modelului, "icoana", și *mimesis*-ul a copiei, simulacrul, unica rațiune dialectică își arată toate limitele sale, este oportun deci a gândi diferit și a ne lăsa abandonați contemplării stărilor superioare ale creației pe un rațional drum al interiorizării ce îngăduie să vedem formele desăvârșite, epifania Frumuseții unde totul este unit de iubirea divină ca într-o oglindă, în limpezimea clară a sufletului dionysiac.

Botta scrie:

Contemplația extatică, religioasă reculegere pe pragul de templu al universului, actul de adorație al acestei lumi concepute ca un tot solidar, ca o divinitate al cărei suflet cântă în profilul de marmură al frizei, în castele coloane, în geometria altarului, actul acesta care se petrece dincolo de limitele rațiunii, într-un spațiu esențial, este actul de misticism.

Lămurim acest misticism de natură filosofică, fruct al rațiunii, concluzie ultimă al inteligenței, de acel misticism elementar, care organizează într-o nebuloasă lume inferioară a instinctelor, de acel misticism care, produs al unui pantheism naiv, e constituit pentru cea mai mare parte din superstiții și temeri atavice.

Rațiunea conduce pe Platon, de la contemplarea stărilor inferioare, brute, ale materiei, până la concepția ideală a lumii, până la cerul a cărui viziune fulgeră încă.

Acele suflete, crede Platon, cari au contemplat mai bine acest cer în care dorm esențele, acelea cari s-au ridicat așadar la măsura ideală a universului, se vor încarna într-un înțelept, un poet, un preot al muzelor.

În ierarhia pe care a stabilit-o sufletelor în *Phedru*, Platon pune sufletul misticilor inspirați de rațiune pe treapta cea dintâi a făpturilor, și relegă pe ultimul plan, în sferele de jos ale creației, sufletul poezilor de instinct, al practicanților de muzică minoră al misticilor sensibilității.<sup>235</sup>

Botta este foarte atent să delimiteze un cadru ce face explicită referința la concepția unei poezii filosofice și mistice, manifestă intenția de a stabili regulile unui mod de a scrie corect ce ar tinde la crearea unei noi forme de poezie întemeiată pe cercetarea și pe cunoașterea adevărului dionysiac pe bazele unui raționalism reînnoit. Mai mult, orientarea sa formativă prevede transformarea în poezie a misterelor sacre până la atingerea momentului concluziv, la contemplarea adică a Frumuseții supreme, urcând platonice

grad cu grad pe scara de iubire și a exprima pitagoric și orfic "construcția lirică a lumii, sfera muzicală a universului, [care] este rezultatul unui principiu de iubire"<sup>236</sup>. Reevocându-l pe Platon, autorul își enunță concepția sa estetică, a cărei caracteristică este fie atât ontologică cât și axiologică:

Frontiera cristalină a tuturor spațiilor imaginabile, cerul absolut evocat de Platon în paginile dialogului *Timeus* rezolvă solidaritatea lumii.

«Un cer circular – scrie Platon – și care se dezvoltă în mod circular, unic și solitar, având virtutea de a se uni cu sine și de a-și ajunge sieși, cunoscându-se și iubindu-se în limitele armoniei<sup>237</sup>.»

Citatul platonice al lui Botta, extras din studiul *Artizani ai absolutului*, exprimă sensul contemplației estetice dus la extremele sale consecvențe (mai întâi de gândirea lui Platon, apoi de cea a lui Plotin) și clarifică structura teoretică a esteticii sale. Fragmentul se referă explicit la viziunea Ideilor și a Formelor inteligibile. Asistăm la o căutare trudnică a unui limbaj ce ar descrie acel nou nivel de activitate mintală ce se poate defini abstract, recurgând la metafore vizuale ce fac efortul să sublinieze angajarea critică analitică și sintetică a expresiei poetice. Am văzut deja cum, în *Charmion*, Botta apreciasse angajarea poetică ca o activitate ce duce la contemplația pură, adică, așa cum scrie el, la "a se transforma în viziune"<sup>238</sup>. În greacă, *theoria* indica 'contemplația', 'vederea', pură privire reflectată ca într-o oglindă și implica, alături de un nivel de raționament total abstract, o condiție mentală de un gen nou pe care Botta pare a voi să-l urmeze și să-l dorească pe versantul unei producții literare moderniste în opoziție cu experiențele Avangardelor. De fapt a contempla e înțeles, în perspectiva sofianico-bizantină pornind de la noțiunea de *khora* din *Timaios*, ca un anumit tip poetic și

mistic de receptivitate, cucerită prin mimesis, ce permite o stare de excitare și de entuziasm activ și moral, nu evident pasiv, așa cum avusese grijă Platon să sublinieze, în legătură cu raportul reproductiv statuat de poezia tradițională interpretată de către aezi. Această mimesis cu conținut etic, însă, presează asupra unei contemplații ce trebuie să fie calmă, senină, separată și, cu cuvintele lui Botta, fundamental "eroică"<sup>239</sup>. Ea se opune în mod rațional pe planul *poiesis*-lui participării umane și dramatice izvorând din haosul emoțional, din abisul psihic și din arhaica proliferare a imaginilor mitice responsabile de transportul religios, dar îi repropune în mod abstract motivele, punctele de forță, golindu-le de încărcătura lor instinctuală și moralmente lipsindu-le de caracterul educativ în cornișa geometrică a unei poezii ce se dorește pură. Acest parcurs al artei spre adevăr nu e o alternativă la procedeul riguros al gândirii dialectice, ci e complementar și în strânsă conexiune. E vorba de a ne situa ca spectatori ai imaginilor într-un fel de nou abandon sub forma unui vis intelectual, destinat să fie atât mistic cât și poetic, dar întemeiat și rațional întemeiat. Însemnătatea gândirii contemplative este atât ontologică cât și axiologică întrucât "semnifică a asuma, pe baza cunoașterii, o precisă atitudine practică față de viață și, deci, *theoria* grecească este mult prea complexă spre a avea doar un caracter intelectual și abstract, dar e totdeauna o doctrină a vieții"<sup>240</sup>. Practica și teoria sunt adevăratele forțe ale activității creatoare pentru Botta și sunt modalitățile de contemplare a adevărului, un adevăr care în misterul Dionysiac deseori se oferă ca opoziție și contrariedade dar care deopotrivă este legat de noțiunea de armonie ca echilibru și conciliere a opușilor. Armonia la care pare a se referi Botta în citatul din *Timaios* ne retrimite la cele mai vechi mărturii ale pitagoricienilor în legătură cu concepția numărului. Numărul reprezintă aspectul universal al

lucrurilor. Pe scara muzicală de iubire există o relație între sunete și lungimea coardelor. Această relație armonioasă a fost aplicată de către școala pitagoreică la universul întreg. Armonia universală se exprimă în relațiile sferelor cerești, adică în raportul dintre distanțe și mișcări ce emit sunete corespunzătoare sferelor (armonia sferelor).

“Pitagora, sedus de concepțiile Traciei”<sup>241</sup>, a contribuit la răspândirea ideii de armonie ca împăcare a opuzilor, unde armonia se generează absolut din contrarii, fiindcă ea nu e altceva decât unire de elemente amestecate împreună ce corespund principiilor seminale imanente în unitate<sup>242</sup>, identificabile, pentru Botta, în misterul dionysiac. De aici, se ivește un lanț ierarhic de subordonări ale actului poetic, mediat de *Dike*, întrucât divinusul și psihicul operează în strâns contact cu sensibilul. Totuși, pentru Botta, nu există o continuitate între nivelul superior și cel inferior în ordinea creației fiindcă așa cum scrie el:

Platon și Aristotel resping din statul lor utopic creatorii de artă minoră, pe muzicienii modurilor asiatice – frigian, lidian, ionian – cari sunt moduri ale pasiunii violente, ale melancoliei și sensibilității în delir – și acceptă în statul lor numai artele de mod doric – artele de natură eroică – pure, artificiale, intelectuale<sup>243</sup>.

Botta înțelege să sublinieze conceptul platonice potrivit căruia imitația duce la identificarea emotivă. Aceasta înseamnă că poezia nu trebuie să asimileze modurile de a fi ale unei naturi impregnate cu aderențe emoționale ce produc numai imagini neconforme cu adevărul repropunând ingenuu spectacularitatea instinctuală și crudă a mitului. Imoralitatea poeziei vizează, mai ales pentru Botta, forma enunțării poetice care deseori nu e adecvată ideii ce o prezidează. Conținuturile enunțurilor poetice se găsesc în mod platonice la o triplă distanță de adevăr, prezintă nu doar imitații, ci imitații de

imitații. În Dionysos, adevărul există și Dionysos însuși este cel ce indică perspectiva estetică de urmat potrivit cu calea ascetică și mistică orientală oferită de modelul din *Filocalia*. El este ființa lucrurilor, ideea, forma inteligibilă, paradigmă și model etern al idealismului Traciei, al lui Orfeu, al lui Pitagora, al lui Eumolp. Din reflexele nostalgice ale oglinzii sale de adevăr cultura orală românească a creat capodoperele *Miorița*, *Meșterul Manole* și a atins culmile sale în poezia lui Eminescu și în filosofia lui Pârvan. Poetul care nu se sprijină pe adevărata formă de frumusețe a mitului va exprima numai imagini și copii deformate, nu imagini și copii ale ideilor și ale formelor inteligibile ale misterului dionysiac. El va fi un pseudo-creator, un pseudo-făurar, un pseudo-demiurg al lucrurilor și al zeilor pe care îi reprezintă, nu va avea “înțelepciunea lucrurilor” pe care le exprimă și nici măcar o justă conduită morală, va nega artei orice putere cognoscibilă, iar operele sale vor fi lipsite de valoare etică și artistică. Mai mult, celălalt aspect negativ al poeziei inautentice, simpliste, banal mimetizante, este că implică omul nu de partea mai bună a sufletului său, cea morală și rațională, frumoasă și bună, ci de cea rea fiindcă, prin acea complexă și polivalentă gamă de expresii mimetice, alimentează componenta sa irațională și pasională violentă, izolându-l într-o melancolie pasivă, regresivă, delirantă, patologică ce îl corupe, îi neagă iubirea, și nu-i permite să facă saltul acela care să-l conducă la o viziune totală și omnicomprehensivă a adevărului mitului, adică nu-i permite să “se transforme în viziune” în contemplarea pură a frumuseții.

Cu Botta asistăm deci la o structură bipolară a actului creator, la un dualism al unei deloc facile concilierii pe planul etico-artistic al imaginii. Imaginea poetică întemeiază platonice opoziția între activitatea demiurgică de o parte și activitate mimetică, pe de alta. Aceasta din urmă se distanțează triplu de



real și de adevăr: prin ea, imaginea se situează în ambianța modurilor de apariție, în câmpul simulacrelor, al fenomenelor lumii sensibile cu iregularitățile și contradicțiile sale, dând naștere unui relativism ce conduce la nihilismul formelor, ștergând enigma tragică a creației, întunecând lumina de frumusețe ce definește splendoarea adevărului mitului. Activitatea demiurgică, însă, produce "transformând în viziune", creează icoana, modelul ce subzistă mișcării aparente alternante de imagini ale adevărului dionysiac ("unduire și moarte"). De aceea, poetul are posibilitatea și libertatea de a se referi la două modele: la acela ce e mereu și în același fel, ori la cel ce devine. Poetul reproducător fals se limitează să facă o alegere 'facilă' imitând devenirea emoțională, pieritorul, caducul, readucând tehnica cuvântului poetic la inconsistența iluzorie a imaginii, lipsită de idee, exercitând numai exterior fascinația și puterea seducătoare asupra omului și acționând numai și exclusiv asupra "vieții instinctelor". Poetul-demiurg însă, "artizan al absolutului", fără conștient, operează o alegere 'dificilă', se ridică eroic din forfota imaginilor sensibile, ia ca model ființa eternă și se oprește numai asupra a ceea ce produce în mod universal frumusețea, traducând în act ideea și puterea amoroasă a acelui model. Viziunea, contemplarea, transformarea în imagine și cuvânt vor produce o operă necesar frumoasă, autentică, unde informația sensibilă va găsi o formă într-o imagine conformă modelului ideal. Poetul-demiurg creează ordinea din haosul inform al materiei, furnizează imagini de adevăr prin forme geometrice, raționale și morale, infinite abstracte. În această operație imitația demiurgică atinge culmi ontologice și axiologice cu adevărat emblematice. Efectul pe care imaginea îl provoacă asupra cititorului pare să corespundă calității morale elevate a modelului contribuind

astfel la educația sa estetică, la gustul adevărat al poeziei și la contemplarea extatică a frumuseții.

În eseu *Virtutea cuvântului*, Botta - transferă argumentările inerente imaginilor pe planul cuvântului poetic, referindu-se la Bergson și, în general, la bergsonism, care avusese un larg consens și în România. Prin conceptele de "elan vital", de "durată ca dat imediat al conștiinței", de "intuiție ca metodă", de "memorie drept coexistență virtuală"<sup>244</sup>, Botta consideră că filosoful francez ar ține "în dușmănie inteligența" și aceasta s-ar reflecta asupra "instrumentelor" operative ale gândirii sale:

Acest excurs bergsonian îmi aduce aminte de filosoful grec Cratylus, care, sunt mai bine de două mii de ani de atunci, ajungând la concluziile filosofiei bergsoniene, învăța că preciziunea și limpezimea vorbirii sunt atât de contrarii unei naturi în continuă curgere, încât s-ar cădea să ne rostim doar prin schisme și gesturi<sup>245</sup>.

Aceasta nu înseamnă că Botta ar refuza străvechea și obscura legătură pe care cuvântul a derivat-o din gest dând naștere instituției sociale a limbajului, nici cu atât mai puțin că cuvintele ar fi "valori supuse dialecticii intelectuale". El recunoaște freudian aspectul "inconștient", "latent", provenind din "somnul hipnotic", câmpul energetic al vieții psihice marcate de punctele de "forță a cuvintelor", ca vehicul de dorințe și de tensiuni, grade de pasiune" și de "exaltare", dar calea artei nu se poate sustrage unei superficiale recunoașteri a "instinctelor", aceasta ar "însemna a reduce "puterea fatidică a cuvântului" reconducându-l insensibil la "puterea sa sălbatică", ar implica negarea "infinitei magii a cuvintelor" și dezamorsarea "subtilei acțiuni modificatoare" a lor pe planul artei, al inteligenței poetice și al realității raționale a sufletului. Acesta pare să fie sensul criticii lui Botta privitor la filosofia 'cratylică' a lui Bergson: el se teme

ca în cadrul estetic să nu se legitimeze obiectivele nihiliste operate de avangarde în poezie. Cuvântul poetic nu se poate limita, pentru scriitorul român, să reproducă o senzație imediată, un automatism inconștient, ci trebuie "să producă o spațialitate psihică", fiindcă este obligat să restituie "discontinuitatea și omogenitatea lumii, sentimentul spațiului și al timpului geometric" și asta tocmai fiindcă reprezintă privilegiatul "instrument al rațiunii".

El este "o punte între materie și spirit, între lume și idee", ilustrează "gradele abstractizării" ce duc la identificarea cu modelul ideal printr-un "complex de forme, solid și solidar, dominat de relații spațiale" și de "constante analogii". Etapele acestui proces de abstractizare, "fazele acestei continue ascensiuni" sunt atestate numai exclusiv de actul cuvântului ce se încarcă atât din senzație cât și din formă. Dar aici, în împărțirea cuvântului și a analogiei poetice, este necesar a distinge spre a putea ieși din sincretismul emotiv al imaginilor. Inteligența artistică trebuie să recunoască "forma prin intermediul formelor", iar "senzația prin intermediul senzațiilor". Botta își trasează programul său poetic descriind câmpul de relație al cuvântului în poezie:

Pentru a desemna noțiunea de cuvânt, grecii aveau o expresie a cărei valoare simbolică e revelatorie. *Logos* însemna în același timp rațiune, număr și cuvânt.

Rațiune, ca dispoziție armonioasă a facultăților lumii, ca funcție clară, aritmetică, a inteligenței. Număr, ca principiu ordinator, ca formă abstractă, numenală, a lucrurilor, ca idee magică de influență. Sufletul lumii mediteraneene respiră în acest cuvânt, *logos*.

Cuvântul participă simultan la natura sublimă a ideilor ca și la tristețile substanței. El e ca o vibrație constituită de două tensiuni extreme: a materiei spre absolut și a ideilor spre materie.

Cuvintele închid, însă, dincolo de valoarea lor simbolică, o lume de intenții, de subînțelesuri, de aluzii, de sensuri părăsite cari constituie ca o prezență de al doilea ordin, lunară, inelară, de hală. Sunt, așa spune, stigmatul pe cari le-a suferit corpul luminos al cuvintelor în decursul evoluției lor. E ceea ce scoate la lumină, ca arheologii, semantica.

Un cuvânt se irizează totdeauna inconștient de valoarea lor istorică, de complexul ideal de relații din cari s-a născut. Acele indescifrabile radiațiuni au un caracter magic, o influență magică.

Cuvântul este, magic, efigia lucrului desemnat. În sunetul său sunt înscrise profilul, conul de umbră pe care îl aruncă acel lucru. Valorile lui sunt pierdute într-o frază brută. Poezia, însă, printr-un act misterios, le restituie.

Ea face din cuvinte o realitate.

Atunci când un vers e la condiția lui de aur, atunci când ideea și-a aflat expresia optimă, sensul imaterial, suprasensibil, al ideii figurate apare în muzica versului, în sugestia lui auditivă. Ceva ca o virtute atmosferică, o autoritate naturală, sigilează un vers realizat. El are o valoare absolută. El *este* ceea ce exprimă<sup>246</sup>.

Cuvântul poetic este prin urmare izvor perpetuu de evenimente care trebuie să culeagă sunete, ritmuri, sugestii, semne, aluzii, care se închid în vers în căutarea unei forme, a unei imagini apropiate care, pe lângă faptul că trimite la ea însăși, reproduce ideea, configurația de adevăr pe care el o conține. Poezia este, ca și pentru Barbu, un "joc secund" ce include în ființa sa parcursul de unde se naște, trimite la enigma tragică a aparenței, moare pentru ca apoi să renască în silențioasa gestualitate a originii. Însuși caracterul său cognoscibil este adevărul zicerii sale în forme, în raportul său cu lucrul, chiar dacă acel lucru este o ființă pur verbală ce în mod constant e înrobă și deopotrivă uitată. Este ca și când am spune despre ceva, un "lucru", că nu se poate spune fiindcă, așa cum scrie Botta, care trage consecințele învățăturii platonice, "poezia renunță la calitatea sa de a fi

inspirată, de expresie muzicală de vagi lucruri și se ridică până la castele regiuni ale ideii<sup>247</sup>. Poezia trebuie să se lipsească de "tot ceea ce ar putea s-o îndepărteze de condiția sa meditativă, filosofică, metafizică"<sup>248</sup>. Poezia trebuie din punct de vedere platonice să se lase expusă filosofiei și contemplării, ideea trebuie să vină în ajutor cuvântului poetic astfel încât cuvântul să nu fie supus senzației, emotivității, aspectului "grotesc", "monstruos" al "forme expresive cu orice preț"<sup>249</sup>. Adevărul artei constă în a defini ceea ce este real. Lumea închipuită a cuvântului poetic se arată ca adevărată realitate, principiul însuși al realității, deoarece comunică despre adevărurile care altminteri n-ar putea fi exprimate de alte limbaje, ci aceste adevăruri trebuie să izbucnească din profunzimile abisale ale mitului spre a fi cu adevărat autentice, altminteri e vorba de evidente reproduceri fără densitate conceptuală. Cuvântul stabilește o universalitate particulară fiindcă manifestă un caracter absolut în actul său de a fi muzică, trăiește în prezența profundă a zeului fără a face apel la contradictoriul și la obscuritatea divinului. Botta încredințează ideii dicibilul însuși al cuvântului și al imaginii chiar dacă apoi acest dicibil nu se cunoaște prin parcurgerea drumului gândirii dialectice, ci este de cunoscut pe calea mistico-contemplativă în lumea *cealaltă* a sufletului dionysiac, adică marcat de armonia muzicală a logodnei trace a lui Eros cu Thanatos.

Acolo, în acele regiuni în care sufletul își mai aduce aminte, poezia își constituie domeniul său. Regiuni unde, înainte de a fi pe pământ, ne bucurăm de bucurii quasi – divine. «Acolo puteam contempla – spune Platon – acele esențe perfecte, simple, calme și fericite și viziunile radiau în sânul celei mai clare lumini; și eram noi înșine limpezi, liberi încă de acest mormânt pe care-l numim corp și pe care-l purtăm cu noi precum stridiile își poartă scoica...»

Poezia a cucerit, așadar, palladiul acestei regiuni în care dorm esențele lumii. Nici un eveniment nu mai poate tulbura suprafața ei de lac lunar<sup>250</sup>.

Botta își încheie studiul său *Virtutea cuvântului* traducând din Poe un pasaj din *The power of Words*, unde se face referire la întâmplarea celor două personaje celebre, Oinos și Agatos care se duc prin moarte spre sfere și descoperă imaginile pe care, în viață, le-au creat fără odihnă pasiunile, dorințele și cuvintele lor<sup>251</sup>. Și Botta, asemenea lui Poe, "ne croyait qu'à l'immuable, à l'éternel, au *self-same*" (Baudelaire). Manifestul programatic al scriitorului american, *The poetic principle*, a orientat fără îndoială idealul estetic al lui Botta. "Purul intelect", "gustul" și "sentimentul moral" prezidează activitățile spirituale ale climatului poetic pentru Poe. Primul se ocupă de Adevăr, al doilea de Frumos, iar al treilea de Trebuință. Conștiința și rațiunea sunt idealul regulator al acestei facultăți ce stabilesc principiile poetice și finalitățile poeziei.

Raporturile dintre poezie-moralitate și poezie-adevăr tind spre *puritatea* poetică reflectând precizia, luciditatea, claritatea desenului geometric în sensul universal al gustului și al lui "je ne sais quoi" al clasicismului din secolul al XVIII-lea francez. Atitudinea lui Poe e pur teoretică și își propune, ca Botta, să găsească principiul funcțional care să regleze estetic și axiologic o "filosofie a compoziției", adică sfera eternă și neschimbătoare a expresiei poetice ce definește structura obiectivă a totalității vieții și a spiritului"<sup>252</sup>. E vorba prin urmare de o poezie ce nu mizează numai exclusiv pe entuziasm, pe inspirație sau pe verosimilitatea emoțională. Ea nu izbucnește pur și simplu din pasiunile romantice ale inimii, ci este rezultatul unei angajări orientate să traducă propria eficacitate în măsura clasică a armoniei, a muzicii, a

proporției, mai mult, ea intenționează să restituie adevăruri intelectuale și filosofice care să înalțe sufletul spre viziunea frumuseții eterne prin intermediul unui fel de idealism mistic. Poezia este cale de purificare a lumii din contingentul existențial, este viziune a vieții în perspectiva atemporalității, a utopiei, a “transformării în viziune”, drept teren unde se desfășoară acțiunea creatoare a spiritului de-acum liniștit de tulburata țesătură a instinctelor. Și chiar dacă orientarea acestei estetici raționale se resimte de pe urma unei matrice comune platonice sau neoplatonice în același timp se îndepărtează de pura și simpla normativitate a învățaturii, ba chiar, pare mai curând să se îndrepte spre o estetică conceptuală, o estetică a minții ce legitimează și justifică întâmplarea literară ca voință de recunoaștere a propriului gust și a propriei arte, precum câmpul de forțe din care se eliberează enigmatic eficacitatea persuasivă a cuvântului poetic legat organic prin originile sale cu mitul.

Astfel, cum scrie Botta, “În cuvinte e repus un potențial energetic, o imensă realitate virtuală: *Nomina sunt numina*. Ele au drept forme ale ideii, drept încarnare a elanului primordial, forța operantă până la hotarele lumii”<sup>253</sup>.

## 11. Oglinda dionysiacă a poeziei

În dialogul *Charmion*, Dionysos e pus în strânsă relație cu Narcis<sup>254</sup>. Participanți la același eveniment, uniți de mitul morții și al oglinzii, ei se oferă pentru Botta drept paradigma mistică a creației poetice. Probabil că o atare sugestivă împerechere provine din lectura poemului *Dionysiaca* (VI, 172 și urm.), o operă compusă de poetul erudit Nonno în secolul al V-lea d. Ch. în care se povestește întâmplarea dramatică a Titanilor care, împinși din gelozia Herei, l-au ucis pe micuțul Dionysos. Poetul alexandrin ne aduce la cunoștință că, mascând propriul chip cu var spre a nu fi recunoscuți de micul Dionysos-Zagreus, zeul copil, în vederea unui atare scop criminal titanii i-ar fi dăruit o oglindă spre a-l momi mai ușor. Furat de imaginile reflectate de suprafața lucitoare a oglinzii, în timp ce își privea propriile asemănări extaziat și într-un fel absorbit, copilul divin a fost prins în cursă și omorât. N-au folosit la nimic seria de transformări făcute de zeu spre a scăpa din cursă. Motivul literar ce leagă poezia de moarte și de imaginea reflectată de oglindă, sfârșitul tragic al întâmplării au conferit mitului lui Dionysos o valență magico-simbolică și l-a apropiat de mitul lui Narcis (cu dublul său acustic *Ecou*) în interpretarea dată de orfismul mistic<sup>255</sup>.

Oglinda lui Dionysos a jucat, deci, un rol alegoric în lumina teogoniilor orfice devenind în *Charmion* al lui Botta emblema concepției sale poetice. Micul zeu se distrează, poate, precum poetul-înțelept, făcând să freacă lumii iluzorii, să creeze – așa cum afirma Platon în *Republica* (X, 596 d-e) – “într-o clipită, mișcând oglinda din toate părțile, soarele, astrele în cer, pământul, ființele umane”. Oglinda este creatoare de imagini, invocă aspectul jucăuș și bucuros al

cunoașterii, dar deopotrivă se oferă în toată ambivalența sa. De fapt, copilul divin găsește numai moartea în oglinda mincinoasă, fiindcă imaginea pe care o vede reflectată este o formă falsificată, produce imagini distorsionate ce prevestesc neoplatonic sciziunea și sfâșierea dionysiacă în lumea sensibilă. Pierdut în autocontemplarea sa, Dionysos își descoperă adevărata sa identitate în jocul polimorfiei, face efortul de a executa întreaga serie de metamorfoze spre a evita capturarea din partea forțelor răuvoitoare, dar în ciuda a toate acestea el va fi chiar prima victimă desemnată de oglinda ce-i va revela puterile multiplicității și trăsăturile unei identități ce se oferă mereu ca alta. Oglinda are deci un rol ambiguu, ce duce la mitul lui Narcis și al lui Echo, pe planul creației poetice a imaginilor. Oglinda este o cursă înșelătoare dar e și revelatoare a unei alterități ce fentează continuu identitatea subiectivă până la o substituiri în mod tragic.

Cu toate acestea, dincolo de aspectul funebru al oglinzii, legat de moartea lui Dionysos, Botta a fost probabil influențat de concepția platonice privitoare propriu-zis mai mult la arta divinației speculative. Spre a renunța la viziunea imaginilor înșelătoare era nevoie de o *altă vedere*, explica Platon. Prin intermediul metaforei oglinzii, în *Timaios* (72b) afirmă că omul are la dispoziție un suport strălucitor, ficatul, prin care visurile apar pe o suprafață netedă și lucitoare care primește niște impresii ce permit omului să vadă ideile (*eidola*). În timpul zilei, în starea de veghe, organul specular primește imaginile provenind din lumea sensibilă și le trimite intelectului. În timpul somnului, în schimb, intelectul face să slăbească acea parte de suflet ce face posibilă divinația. Ea furnizează fantezii, forme fantasmagorice, poetului-ghicitoare ce e în măsură să le descifreze. Organul interior, întrucât oglindă, consimte deci o cunoaștere ce poate fi interpretată, distingând și recunoscând imaginile de simulacre, originalul

de copii. În ciuda faptului că aceste informații cu caracter noetic se prezintă în dezordine și într-o manieră în totalitate confuză, ele sunt percepute sub formă de analogie, se dispun în perspectivă reticulară, iar poetul, inițiat în această artă, este capabil să le conducă la înțelegere<sup>256</sup>.

Această tradiție divinatorie și contemplativă, ce prezintă o rațiune estetică și chiar mistică, menține o continuitate a sa în istoria ezoterică a gândirii poetice, oferindu-se drept model cu fundal metafizic și ontologic, ca și cognitiv-emoțional. Neoplatonicienii se vor folosi tocmai de imaginea oglinzii atunci când vor face apel la cunoscutul lanț al ființei spre a explica procesul creației ca emanație ce coboară de la Dumnezeu până la cele mai infime făpturi de pe pământ. În *Timaios* ei găsiseră un concept ce exprima foarte bine generarea Multiplicității din Unul: potrivit acestei idei imaginea fulgurantă a lui Dumnezeu se reflecta într-o serie neîntreruptă de oglinzi; primul reflex era creația Mîinii, al doilea creația sufletului și orice reflex succesiv crea viață din formele superioare pentru cele inferioare potrivit unei degenerări a imaginii lui Dumnezeu, până la a ajunge la ultimul reflex al oglinzii ce reprezenta nivelul cel mai de jos al lucrurilor<sup>257</sup>.

Și frecventarea asiduă a *Comediei* dantești de către Botta, atestată de numeroase citări în italiană în opera sa, a contribuit la validarea ideii că metafora oglinzii susținea paradigma unei existențe poetice concepute ca un raport între imagine și model, între realitate și nenumărate reflexe. În *Paradisul* (II, 97-105) e consemnată experiența iluminantă a contrastului dintre cunoașterea umană și revelația divină. Cunoașterea umană depinde de experiența pământească, și este deci incompletă, în schimb cunoașterea Beatricei provine din experiența cerească și vizează sufletul iluminat direct de Dumnezeu. Dumnezeu este "adevărata oglindă", oglinda

adeveritoare, fidelă și incapabilă să contorsioneze orice imagine. Călătoria poetică a lui Dante se prezintă ca trecere de la oglinda inferioară la cea superioară, un itinerar catoptrotic în care se observă că strălucirea luminii reflectată în *speculum superin* este neschimbătoare, permite adică descoperirea adevărului divin potrivit gradului de capacitate intelectuală a poetului de a primi iluminarea de la Dumnezeu și a contempla lumina ce iradiază în univers. Creația devine astfel o ierarhie de oglinzi, dintre care fiecare oferă o imagine mereu egală lui Dumnezeu în diferența intensității sale luminoase și potrivit cu punctul de vedere a celui care o primește.

În eseu *Poetica lui Valéry*, Botta poartă actul creației, epurat de aderențele emoționale al unui Eu romantic și instinctiv, la narcisismul ideal al cunoașterii ce se consenmează în poezie și se "dăruiește" în mod suprem în forma clasică a frumuseții pure numai în aparență impersonală.

Actul de cunoaștere narcisian, care este actul poetic, refractat la infinit în sine însuși ca între oglinzi paralele, ridicat prin operațiuni succesive la acel plan orizontal de supremă claritate și de liniște supremă, nu poate duce decât la ideea unei implacabile sterilități.

Actului de continuă introspecție, de urmărire continuă a evenimentului interior, actului care consistă în a descoperi, cu focurile concentrice ale inteligenței, diamantul extrem al conștiinței, îi corespunde sterilitatea lui Mallarmé și poetica unei școale de hieratică și severă frumusețe<sup>258</sup>.

Așa cum scria Valéry:

Sub termenii ofensivi de *prețiozitate, obscuritate, sterilitate*, o critică grosolană a prezentat în felul său – intelectelor prea mediocre și neajutate constitutiv – rezultatele unei lupte interioare sublime. [...] Pot să accept că Mallarmé ar fi obscur, prețios; dar dacă el, în

ciuda *defectelor* sale, grație eforturilor pe care ele le implică la autor și pe care le solicită din partea cititorului, dacă el m-a făcut să concep și să situez *deasupra tuturor operelor* stăpânirea conștientă a funcției limbajului și sentimentul unei superioare libertăți a expresiei în raport cu care orice gândire nu e decât incidentă și eveniment particular, acest rezultat, pe care lectura și meditația scrierilor sale le-au produs în mine, rămâne pentru mine un bine incomparabil, pe care nici o altă operă transparentă și facilă nu mi le-a oferit atât de puternic<sup>259</sup>.

Actul de narcisism poetic nu este, pentru Botta, ce se revendică de la "ezoterismul culturii", un act prin care se reflectă în mod specular imaginea unui eu, cât mai curând tinde să restituie imaginea "lumii lăuntrice". Subiectul poetic întreprinde o feroce luptă cu sine însuși pentru a traduce ermetic în poezie "posesia universului". Este o luptă tragică ce solicită abolirea survenirilor trăitului, refularea aderențelor emoționale și instinctuale ce se răspândesc sublimându-se în pârâiașe reflectate de lumină în practica compozițională de scriitură și gândire. Punând accentul pe fractura ontologică ce separă clasicismul de romantism, autorul scrie:

Cunoașterea este dăruire. Cunoașterea implică aruncarea unui zaimf miraculos, care să decernă lumii forme inteligibile, forme cunoașterii tale. Clasicismul este marea spiritualizată, marea luând chipul spiritului tău, marea oglindindu-te. Act de narcisism continuu, perpetuă dăruire de forme, care face dintr-un clasic arhetipul universului său.

Ce paradox! Romanticul spune totdeauna Eu și vorbește insolent despre dualismul dintre sine și univers. Romanticul nu este decât o trestie vorbitoare, un habitacol al zeilor, un glas impersonal.

Clasicul nu spune niciodată Eu, și lumea întreagă nu-i răsfrânge decât propria imagine.

Dar acest act de narcisism are un destin tulburător. [...] destinul operei clasice. Un maxim de dăruire personală care să

ajungă a nu prezenta decât imagine absolută și indiferentă a lumii. [...] Opera de artă este un izvod al armoniei. I-am acordat totdeauna o funcție magică, funcția unei figuri de ritual, aceea de a pune pe contemplatorul ei în posesia universului<sup>260</sup>.

Conceptul de clasic pentru Botta, în consonanță cu învățătura poetică a lui Mallarmé și a lui Valéry, implică un tip special de atenție acordată limbajului și invenției unui nou limbaj în poezie, în special revelează o apreciere fundamentală a figurilor ce nu joacă numai un rol accesoriu, de ornament în substanța discursului, ci reintră în fructificarea resurselor lor potențiale de execuție, de sugestie, de evocare<sup>261</sup>. E vorba de problema transformării substanței emotive într-un registru compozițional construit sub semnul legilor abstracte, analog celui al muzicianului ce operează calcule de armonie, intervenind asupra cuvintelor și folosindu-le de o manieră diferită față de uzul curent. *Poiesis* devine un instrument de cunoaștere și de descoperire ce realizează acostări, legături între elemente diferite înlănțuind idei, imagini, figuri, dând unitate organică textului<sup>262</sup>.

Clasicitatea unei opere se măsoară în structura imanentă a textului, în caracterul său inepuizabil fără a pierde caracterul său magic, ritual de profund caracter enigmatic. Obsesia lui Botta este aceea de a găsi un limbaj originar, o scriitură dionysiacă care să adâncească rădăcinile sale în puterea nativă a poeziei în măsură să producă semnificate, obiecte cu șens care s-au pierdut între timp în uzul limbii cotidiene. Este vorba de o ontologie a poeticului ce propune inventarea ca creație, ba chiar încearcă să numească originea ca ipoteză imanentă și conținută în mit.

Actul de clasicism este un act de dominație. [...] Clasicismul presupune o continuă rigoare, o continuă autoritate asupra materialului dat. Fervorile sensibilității, marile evenimente morale,

toate dramele conștiinței, pot constitui substanța unei opere clasice. E necesar numai un Spirit deasupra apelor, o minte care să le impună structurile, simetriile, formele<sup>263</sup>.

Dominația poetică solicită studiul combinațiilor, al acordurilor, al simetriilor dintre cuvinte în raport specular cu gândirea și cu ideea. În relație cu efectele pe care cuvintele înseși le instaurează și le generează în regiunea formei pure, ea dezvoltă un act particular și complex, o coordonare de impulsuri, percepții și imagini. În jocurile corespondențelor și al analogiilor, Botta recuperează o anumită ritualitate misterică, capabilă să reveleze semnificații tot mai noi. Această acțiune impune și un nou mod de a se situa în fața cuvintelor, o idee de limbaj mai elaborată, subtilă, mai conștientă față de uzul natural al cuvântului imitator și reproducător al poeziei romantice. Regiunile psihice ale umanului, emoțiile, formele neliniștite ale limbajului ajung ca și cum s-ar șterge în Eu, mai exact spus, sunt ținute ca prizoniere spre a izbucni apoi în sarcina poetică a figurii. Poetul este un constructor de cuvinte, un geometru de idei, făurar de invenții verbale ce determină tăieturi și rupturi în sistemul conotațiilor limbajului practic și imediat. Limbajul este demiurgic orientat spre a revela necunoscutul ascuns sub lucrurile ce apar, spre a crea armonie tot mai nouă în care se combină sens și sunet, instituind relații particulare intelectuale înăuntrul unor omologate strategii de cunoaștere. Cuvântul poetic se umple cu o excedență metaforică bogată, obscură, misterică, inițiativă, dar deopotrivă este riguros înscrisă pe planul unui riguros control al minții. Botta scrie că "poezia are sensul primar de vrajă, de magie", "*écriture*", "*charme, carmen*", "*ein Schrifttum*", "rună", ale cărei modele trimit la învățătura simbolistă inaugurată de Stefan George, Mallarmé și Valéry<sup>264</sup>.

Ideile pregătesc astfel, în stările de uitare și de somn, ora favorabilă poeziei, simpatia poeziei pentru actul de creație. Dar poezia însăși fructifică numai în luciditate, în stările de perfectă conștiință.[...] *Inspirat* e un cuvânt de ironie. El înseamnă tocmai pe acela care culege momentul poetic, realizează starea aceea de perfectă conștiință, de luciditate excepțională în care toate gândurile se clarifică, se precipită și se organizează[...]. E o stare de extremă clarviziune, de hiperestezie, ca aceea datorată opiului. Ea este rezultatul unei îndelungi meditări<sup>265</sup>.

Cu toate că scriitorul român este conștient că cuvântul se ivește din narcoză și din acțiunea reflectantă a lui Narcis (care are același etimon), el refuză ideea vagă și confuză a inspirației. Botta se opune viziunii poetului ce-și trăiește propria existență în ignoranța că poezia ar fi o formă de dominare, de tehnici, de mijloace și de cunoștințe ce tind să-și nege forma intelectuală în absolut. Aceasta nu înseamnă că Botta ar nega valoarea inspirației, autentic orfică, și raportul său irefutabil cu exercițiul necesar al poeziei. El pune în discuție uzul 'facil', vag, aproximativ pe care cultura romantică l-a făcut din noțiunea de inspirație, critică ideea de inspirație necontrolată rațional, urmându-l în acest caz pe Platon, care face din artist un subiect pasiv, receptiv în sensul invaziei și al furorii neproductive, pusă ca suspiciune de greci în seama beției dionysiace. Așa cum deja a teoretizat Valéry, el merge împotriva modelelor estetice iraționaliste și superficial romantice recuperând aspectele fundamentale elaborate de poeticile clasiciste<sup>266</sup>.

Astfel de concepte se traduc în practica poetică și în conștiința tehnică a propriilor mijloace și resurse expresive: simetria, ordinea, măsura, adecvata dispunere a părților, procesele de idealizare a realului. Arta este condusă de conștiința lucidă și perfectă ce o apropie de universal, o

rezolvă într-un sistem de acte și relații printr-un circuit în întregime interior emblematic de perechea Dionysos-Narcis. *Methis* a Atenei, care-l ghidează pe poet, constituie condiția existenței *poiesis*-ului, care se concretizează sub semnul agerimii, rațiunii, calculului și al scriiturii<sup>267</sup>. Intelectul, ale cărui limite sunt definite de Ananke, Dike și Mousike, în atenta selecție a cuvintelor, permite a spune, a evoca umbra lucrurilor tentând să reconstituie poezia cu străvechea practică a onomanției, cu acea magie a artei de a *mimi* întâmplările pure ale realului. Asistăm deci la configurarea unei estetici a minții ce se interoghează despre ea însăși, situându-se înăuntrul ordinii relațiilor și transformărilor posibile. În această dimensiune, totul este artificiu, chiar și datul imediat al experienței se referă la o realitate mediată, ce creează un spațiu nou și autonom în poezie pornind de la înseși condițiile sale formale și de la mijloacele de posibilitate expresivă de care dispune subiectul poetic.

Botta scrie:

Artificiul – etimologic: principiul creator de artă – constituie, în formele create, un raport de valori ideale, un joc de abstracțiuni, de cantități absolute – o logoritmie. Pentru Paul Valéry, poemul este exercițiu. El implică, așadar, un act de creație lucidă și observația unei reguli constante, unor forme riguroase, condiție exterioară ale artei.

Regula în poezie e fundată, cred, pe o idee analogă proporției. Ea rezidă probabil în raportul constant dintre formele inteligenței noastre, cum, arhitectonic, proporția rezidă în raportul constant dintre formele corpului nostru. Ea este măsura de aur a inteligenței, garanția exterioară a formei inteligibile. Paul Valéry constituie în această rigoare obstinantă - «l'hostinato rigore» a lui Da Vinci promisiunea unei mari libertăți: «La plus grande liberté ne naît de la plus grande rigueur»<sup>268</sup>.



Pentru Botta, constituirea spațiului poetic reprezintă locul unei experimentări constante prin care obiectul e supus unei speculații inepuizabile pe un plan abstract, noetic, cognitiv. Speculația asupra obiectului poetic se structurează pe baza conștiinței în care datele mențale, emoționale, culturale în sens strict, fundează ceea ce subiectul poetic a validat la nivelul limbajului. Din acest punct de vedere, limbajul este ceea ce structurează relația și acțiunea subiectului și reflectă propria sa realitate în scriitură. *Inventio* a materialului poetic, a ingredientelor ce constituie *humus*-ul emoției estetice, depinde de alegerea personală și stilistică a autorului care trimite la mișcarea generală a Eului. O atare experiență reproduce formal structura universală a conștiinței. Ea se definește gradual pe baza propriilor operații și pe instituirea legilor armonice, compoziționale, muzicale, trasate pe parcursul hieratic al minții. Invenția și dispunerea proporțională a părților constituie condițiile preliminare ale unor “anumite reguli constante, ale unor anumite forme riguroase” ce fixează “măsura intelectuală” a frumuseții și a iubirii de sine, ce se determină în actul narcisist al reflecției poetice.

Pornind tot de la Valéry, Botta reia ideea că “execuția poemului” și construcția sa sunt legate indisolubil de conceptul de libertate a artei. Arta este un proces riguros, sever și obstinat ce se situează în sfera apolinică și hiperuranică care este Locul poeziei. Spre a înțelege în mod autentic misterul Dionysiac al artei e necesar să facem un efort care să conducă trivoliul poetic dincolo de lumea sensibilității instinctive și emotive. Libertatea creației nu este o aplecare pasivă asupra facultății imaginației și a fanteziei imediate, ci este exercițiu critic ce solicită în mod paradoxal constrângere și inventivitate. Sentimentele, dorințele, gândurile, toate evenimentele vieții interioare sunt numai

fenomene exterioare și provizorii față de rigoarea metodei ce e stabilită de artificiiul poetic. Poezia este facere, este acțiune condusă cu rigoare ce exprimă o realitate mult mai complexă decât oricare producție instantanee ce s-ar apleca în mod facil în câmpul convențional al limbajului.

Botta adaugă:

Credem că prohibițiunile și rigorile au dat artelor franceze acel stil deliberat și elegant, tocmai fiindcă impuneau artelor măsura intelectuală franceză a omului deliberat și elegant. Ele au avut darul de a fixa și determina formele, cum un arc de arbori fixează și determină o dună.

Această extremă atenție acordată rigorii și formelor, această dureroasă căutare a perfecțiunii, duc în mod natural la o deformare ciudată, la un vițiu rafinat în practica formelor: hermetismul, dificultatea poetică. Mallarmé a făcut din acest vițiu unul din principiile poetice sale. Paul Valéry l-a preluat, dându-i o justificare imediată. Mallarmé și Valéry vor căuta în practica dragostei exclusive de forme, toate privilegiile de raritate și subtilitate, delicia pe cari le-ar fi putut cere de la complexul armonios al poeziei. Constituindu-și dragostea în această singură categorie a frumosului, ei vor extrage din practica ei desfătărilor cele mai rare. Paul Valéry este acela care enunța calitățile stilului ascuns și, rostindu-se despre plăcerea mai rară cu cât este mai greu cucerită, cerea «le travail de l'esprit sur le chemin de voluptés» [...]. Teoria artei-artificiu, a rigorii și a dificultății ne introduce în domeniile severe ale tehnicii.

Trista noțiune a romanticilor despre artă – fenomen accidental și fericit, creație capricioasă, expresie a delirului – noțiune a cărei suveranitate coincide cu apariția celor mai fragile și mai falacioase lucrări, a trecut. Arta recapătă, prin Mallarmé și Valéry, antica ei severitate, odată cu spiritul tehnic<sup>269</sup>.

În centrul reflecției lui Botta stă raportul dintre artă , tehnică și producerea poeziei. “Străvechea severitate a artei

împreună cu spiritul tehnic" vizează dimensiunea concretă a operei. Este vorba de actul de a acționa productiv în integralitatea sa ce e pusă în lumină de scriitorul român. Poetul trebuie să recucerească statutul său poetic în ambianță productivă<sup>270</sup>. Poezia ca produs trebuie să fie aptă să facă să se ivească din ocultare, din neființă, lumina prezenței și cere instalarea unei forme, a unei figuri care să garanteze portanța evenimentului. Aceasta se poate întâmpla numai dacă avem la dispoziție conștiința tehnicii ce în străvechime, în cuvântul *Mousike*, desemna atât activitatea artizanului cât și pe cea a poetului. Caracterul producției reîmbrăca dimensiunea poeticului ce salva intrarea ființei în lumea prezenței. Înstăpânirea tehnicii stabilește o relație de proximitate cu ideea că al său este principiul formal, paradigma externă, marca al cărei produs trebuie să se conformeze spre a ieși la lumină. Botta reține că școala romantică ar fi destituit caracterul de meserie, ar fi pierdut conștiința lui *techné*, a controlului și al stăpânirii materiei poetice. Poetul romantic nu mai este un "artizan al absolutului", fiindcă nu a respectat exigența autenticității în producerea tehnică și nici măcar pe cea a reproductibilității în creația artistică. El a rupt orice continuitate cu originea, cu ritul și cu transmisia. Potrivit lui Botta, vorbind de raportul lui Dante cu Vergiliu, actele și ritualurile poeziei "se transmit", învățătura poetică poate fi calculată, marcată și poate fi și repetată în practica amoroasă a formelor cu siguranța tipică a demiurgului. Arta romantică, față de arta clasică, al cărei arhetip se întoarce la cea greacă, e lipsită de certitudinea unui fundament. Cu romantismul s-a creat o sfâșiere, obiectul artistic este ca și suspendat într-un fel de limb neliniștitor ce a dat naștere unor forme hibride precum cele ale avangardei. Poezia este învăluită de o umbră între ființă și neființă și emană acea privațiune de propria esență. Enigma nu mai e legată de raportul său necesar cu

adevărul, ci reflectă forma sa alienată, prin obiective nihiliste, scizionată cum este de matricea sa ideală. A recupera artizanatul poetic cu Valéry, Mallarmé, George înseamnă pentru Botta a cunoaște și a stabili raporturile ce leagă gândirea de expresia lingvistică, a elabora o alchimie de cuvinte prin a regăsi fuziunea lor intimă cu ideea, presupune a încerca încă o dată a pune în evidență, a aduce la lumină misterul original al creației artistice.

Toate acestea contribuie la redefinirea spațiului operei poetice: opera de artă trebuie să fie scrisă într-un limbaj nou, artificial, ermetic, sub semnul iubirii de forme, garantat și prezidat de inteligența lui *methis*. Poezia trebuie să fie semnificativă, muzicală, ritmată de o coerență interioară, în care cuvintele să reacționeze reciproc unele asupra celorlalte într-un joc infinit de efecte memoriale și armonice. Cu toate acestea, Botta se teme că o obstinată frecvență a potențialităților oferite de limbaj să nu conducă ființa la hotarele cu nimicul, sfârșind prin a nega poeziei însăși existența sa.

Mărturisesc că teoria dificultății pentru dificultate mă întristează. A fi dificil, a obliga pe lectorii tăi la un efort ca să poată ajunge apoi la o bucurie mai intensă înseamnă a te prevala cu abilitate de stări exterioare operei tale, înseamnă a căuta efecte pe care nu le meriți. Singura dificultate posibilă este aceea pe care o presupune calitatea rară a spunerilor tale, natura excepțională a inteligenței tale, esoterismul culturii<sup>271</sup>.

În ce privește problema dacă controlul rațional al tehnicii ar fi un suport valabil spre a orienta poezia ca sistem și calcul și ar funcționa și ca detonator pentru acel tip de experiențe ce mizează numai și exclusiv pe aspectul instinctual, mimetizant al artei, Botta subliniază riscurile pe care acest model le-ar putea avea însușindu-și-le ca pe o credință sau ca pe un mit.

Finalitățile poeziei nu se reduc la exclusivul control, rațional-tehnic ale *poesis*-ului, nu trebuie să-i derive de aici obiectivele și parcursurile ca un simplu *analogon* la universul logico-matematic, canonul abstract al impersonalității științifice.

Botta se teme mai ales că existența poeziei s-ar modela pe aspectul economic, separând omul de tradițiile sale, de valorile și idealurile sale, lucru care pentru Botta ar presupune sfârșitul unei culturi și a unui mit (în acest sens gândirea sa se mișcă în consonanță cu cea a lui Nietzsche și a gânditorilor apocaliptici din Occident). Tehnica, trăită ca un fel de destin al poeziei, trebuie să fie înțeleasă de o rațiune de ordin superior și de un alt tip de gândire care ar implica un alt raport cu lumea, care ar avea drept țintă constituirea unui nou limbaj. Tehnica este fără îndoială stăpânire, control, dar o atare relație nu trebuie să fie de vexațiune cât mai degrabă mijloc de salvare, destin, principiu. Conectând reciproc mijloace și scopuri, poezia, așa ne învață Mallarmé, leagă omul de tehnică și, așa cum propăvăduiește Nietzsche, impune din partea omului o întoarcere la mitul care să îngăduie deschiderea a unor tot mai noi orizonturi de sens. În termeni aparent paradoxali, cu exemplul literar al lui Botta asistăm în modernitate la întâlnirea neprevăzută, dar ineluctabilă, a lui Nietzsche cu Mallarmé în orizontul dionysiac al artei, unde aspect existențial și practică poetică își găsesc asimptotic tragicul lor punct de sudură<sup>272</sup>.

## 12. Cantilenă: tehnica formelor și cunoașterea în studiul rimelor

*Deaths was in that poisonous wave,  
And in its gulf a fitting grave  
For him who thence could solace bring  
To his lone imagining  
Whose solitary soul could make  
An End of that dim lake.*

Edgar A. Poe.

Volumul de poezii *Eulalii* apare pentru prima dată în 1931 la Casa de editură Luceafărul și e precedată de o "parafrază" a lui Ion Barbu, *Veghea lui R. Usher*. Poemul care deschide ciclul poetic are titlul *Cantilenă*. Acesta este textul cel mai cunoscut al lui Dan Botta ce poate fi considerat ca manifest poetic al autorului nu numai pentru că ocupă o poziție privilegiată în spațiul tipografic al volumului ci și pentru că organizarea tehnică a formelor reprezintă o extraordinară lecție de poezie.

Complexitatea elaborării care se recunoaște în virtuozitatea compoziției de natură manieristă, e orientată către jocul dintre variațiile de rimă și bogăția aliterațiilor. Acest tip special de *poiesis* permite asimilarea unei originale muzicalități în planul expresiei din poezia românească interbelică: acest fapt evident pentru receptarea critică a fost subsumat canonului expresiv al "poeziei pure" sub semnul poeticii lui Ion Barbu, fie datorită naturii ermetice a limbajului, fie datorită oblicuității mesajului care derivă din acest limbaj.

Titlul pare să trimită la *Cantilenes* de Moréas, poetul grec de limbă franceză care a reactualizat în mișcarea simbolistă modelele expresive ale poeziei antichității, revitalizând tradiția poetică franceză deja închisă în codificarea rece a Parnasianismului.

Dan Botta îl pomenește în eseistica sa, adunată postum în volumul din 1968. El dedică poetului de origine greacă un portret grațios în articolul *Fetele unui poet: Jean Moréas*<sup>273</sup>. Exemplul poeziei lui Moréas a avut o mare influență asupra lui Ion Barbu care a anunțat, alături de Dan Botta, o întoarcere la canoanele pindarice ale clasicismului din poezia modernistă, ținând cont, firește, de lecția incontestabilă a lui Mallarmé. De fapt, linia modernă a *poesis*-ului care pornește de la Poe la Baudelaire, de la Mallarmé la Valéry, este marcată de cifra "convențional" al formei care respectă tirania versului, metrului, *regulae* clasice.

Dincolo de titlu și de opțiunile prozodice ale fondatorului *L'école symboliste*, poemul *Cantilenă* vizează, însă, reactualizarea formelor poeziei populare românești: Dan Botta conferă versului împrumutat din tradiția orală un anumit grad de abstractizare care reproduce arhaica seducere a ritmului din poezia antică. Îmbinarea inteligentă a silabelor, a tonurilor și a timbrilor se împlinește urmând gramatica unei limbi care comunică la nivelul suprasegmental o voluptate a morții. Se asistă la o operație de poetică rescriere care, în mod deliberat, face referință la paradigma ideologică și formală a textului *Miorița*.

*Cantilenă* este compusă din 24 de strofe de diferite dimensiuni, de la două versuri până la douăsprezece. Folosirea versurilor de 6 silabe permite poetului să se strecoare printre cadențele dactilice, iambice și anapestice, care încearcă să recupereze din tradiția clasică specia lirică a eglogei. Este vorba de versuri care rimează, mai ales, după

schema: aa; bb; ccc; x..., câteodată rimele se înlănțuie (ab;ab) ca în strofele 2, 11, 17, alte ori formează simple asonanțe.

Muzicalitatea originală e produsă și de o lungă serie de *enjambements* și de inversiuni sintactice, după maniera formelor poetice clasicizante, care dau o mișcare sinuoasă textului, oferind multiple și echivoce posibilități de lectură. Conținuturile semantice ale poeziei, abstractizate la maxim de *poesis* se demonstrează ca fiind, de cele mai multe ori, obscure și același procedeu face parte programatic din intențiile ermetizante ale autorului care pretinde interpretului său o "savantă lectură".

Pentru a pune în relief procesul gradat de abstractizare al *poesis*-ului la Botta și pentru a înlesni analiza **Cantilenei**, reproducem integral textul din ediția 1968, numărând strofele și evidențiind variantele făcute de autor după ediția din 1931, pe care le menționăm între paranteze drepte.

[1]

Drumuri mediane,  
Plaiuri și savane,  
Lande monotone,  
Lirice OEnone,  
Duceți-mi la vale  
Albele ovale.

[2]

(Turma nici subtilă,  
Nici sublimă, ci  
Oaia unanimă,  
Clară ca de zi.)

[(Turma nici sublimă,  
Nici savantă, ci]

[3]

Ceruri paralele,

Duceți-mi cu ele  
Ultim ciobănel,  
(Frate mi-e și el)  
Cu ochii preaplini  
De-aquatici, triști crini,  
Flautele pline  
De limpezi albine.

[4]  
"Cioban, ciobănel,  
Inimă - inel,  
De ce mi-ai lăsat  
Vârful-nsingurat?  
Nu mai priveghezi  
Dreptele amiezi,  
Noaptele abstracte,  
Astrele exacte,  
Culmile lucide,  
Pietrele aride?"

[5]  
- "Sunt prea viu, prea trist,  
Înger trismegist,  
De-amiaza pe țeastă  
De seara prea castă,  
De stânci detunate,  
Reci, halucinate  
De seninătate.

[6]  
(Creier unde ascunde  
Apele profunde,

Țapul nins pe frunte...  
Creier e de munte!"

[7]  
- "Nordic ciobănel,  
Tristul meu model,  
Cine te aduce  
Pe cărări în cruce,  
Sub limpedea punte  
Cu seara pe frunte?"

[8]  
- "Poate, călător  
Liricul meu dor,  
Stelele de apă,  
Umbrele pe pleoapă,  
Cornul depărtării,  
Muzicile mării!

[9]  
(Pe vânturi ascult  
Orficul tumult,  
Când și-ardică struna  
Fata verde Una  
Palidă ca luna.)

[Duce-i-ași cununa!]

\*\*\*

[10]  
Palide OEnone,  
Paludate zone,  
Duceți-mi la vale  
Tristele ovale.

[11]  
(Lunile îndoaie  
Seara liniștită,  
Salcia de ploaie  
șerpilor și și-agită.)

[12]  
Fruntea când amurge  
Osul putred curge.  
Cerul fals difuză  
Somnul de ceruză.

[13]  
Luna verde lasă  
Bruma veninoasă

[14]  
Îngeri cad, opale  
Septentrionale.

[15]  
- "Ca oglinda-i pal  
Misticul oval,  
și luna subție  
Mâna străvezie,  
și-n ochii vagi sufăr  
Umbre de nenufăr.  
Întoarce-te la dar  
La gândul-amnar!"

[16]  
- "Gerul să se-ntoarcă,

Viul Nord să-l toarcă,  
Îndurata Parcă?  
Oh, mă cheamă-ntruna  
Palida nebuna  
Fata verde Una,  
și-n mine se strânge  
Piatra ei de sânge..."

[17]  
(Rar umblau pe vânt  
Iazme ca de steme,  
Tremurat pământ,  
Vânător de blesteme!)

[18]  
și-a trecut pe ceață  
Apătoasa față.

[19]  
și-a trecut pe lună  
Rătăcita dună.

[20]  
Cum spre somn dori,  
(Floarea mea de-o fi!)  
Pajură-fântână,  
Nesfârșită stână,  
Plaiuri unde mint,  
Austral argint -  
Putredele ploi,  
Lacul vechi din noi,  
Acte grele, acte,  
Moarte cataracte.

[21]  
Liniști mari se-ntind  
Dăruind, plutind,  
Lobi de albă lume,  
Somn mirat în spume,  
Când s-aprind egali  
Crini opheliali.

[22]  
- "Cioban ciobănel,  
Limpede inel,  
Trupul meu își frânge  
Ramura-i de sânge,  
Părul meu își lasă  
Verdea nebuloasă,  
Limfa mea ascunde  
Stele moi, profunde..."

[23]  
(Cu lacrimă-naltă  
Trestii vechi tresaltă  
Cununata baltă...  
Lespezi mari de apă,  
Inima îngroapă,  
Lacrima îngroapă.)

\*\*\*

[24]  
Ape albe cresc

În funebru ropot, [În arhaic ropot,]  
Pe când mai ceresc  
Tânguiosul clopot:  
- "Cioban ciobănel,  
Limpede inel,  
Trupul meu își frânge  
Ramura-i de sânge, [Piersica de sânge]  
Părul meu își lasă  
Verdea nebuloasă,  
Limfa mea ascunde  
Stele moi, profunde..."

Monologul liric original se configurează în ediția definitivă printr-o marcată modalitate dialogică în care se pot identifica două voci care interacționează dramatizând schimbul de replici. Botta adaugă în ediția definitivă ghilimelele și teatralizează textul evidențiind, din punct de vedere grafic, momentele intervențiilor și repetând chiar o strofă ca refren.

Poemul începe cu invocația primei voci, "Înger trismegist", care se poate identifica numai de la strofa 5: a doua voce aparține ciobănelului descins din *Miorița* și reprezintă interlocutorul și mediatorul său liric. Organizarea spațială a *Cantilenei* pune în scenă o structurare poetică împărțită în 3 care se regăsește în cele două ediții.

Prima etapă cuprinde strofele 1 - 9 în care actantul liric, "Înger trismegist", se adresează către "Albele ovale" și "ceruri paralele", conform modalității ritualice din mitul Marii Călătorii<sup>274</sup>: se cere ciobănelului să-și exercite rolul de mediator sau adjuvant spre drumul care duce către lumea *cealaltă*, lumea astrală, prezidată de muzica sferelor. Traseul inițiativ și liric cuprinde o serie de întrebări care privesc condiția actuală a ciobanului, departe de spațiul lui obișnuit,

codificat în *Miorița* (strofa 4). Textul mioritic funcționează și desfășoară un proces de rescriere mai adecvată propriilor caracteristici modelizante ale paradigmei lirice a discursului poetic tradițional. Tehnica de compoziție, utilizată de Botta, se revendică din procedeul paralelismului sintactic care rezolvă opozițiile semantice, conferind textului o perfectă și simetrică organizare formală. Al doilea actant, după împlinirea ritualului preliminar, îi arată ipostazei angelice calea "Liricului dor" care, la rândul ei, îl conduce către "Fata verde Una", care "-și ardică struna", transmițând, prin legile misterice ale muzicii celeste, "Orficul tumult".

Faza a doua (strofele 10 - 23) descrie locurile metamorfozelor suferite de elementele naturale din peisajul care se antropomorfizează, punând în evidență transfigurarea progresivă a îngerului care suferă o alterare gradată, în acord cu perspectiva panteistică a autorului. Vocea este întrupată în organicitatea naturii cu tonuri marcat expresioniste. Actantul liric, ajuns la noua sa dimensiune, comunică dorința de transformare în "steme", embleme, entități alegorizate care recompun orizontul peisajului liric. Pentru ultima oară îngerul se adresează ciobănelului, atrăgându-i atenția asupra metamorfozei treptate a corpului său care se integrează organic în materia cosmosului.

A treia etapă conține o singură strofă (24), cea mai lungă, de 12 versuri. Glasul clopotului funebru, pus în prim plan, umple spațiul prezidat de subiect, transmițând printr-un elaborat fono-simbolism compus din sunete și timbre obscure, îndoliate, replica îngerului ca un refren (variantă absentă în ediția din 1931). Vocea îngerului, metamorfozat deja, pare să-și asume o dimensiune corală, liturgică, confundându-se cu plânsul surd al clopotului. Acest artificiu amintește de arta expresionismului de la Blaga din *Poemele lumii* sau de

cadențele simboliste "pregramaticale" din volumul de poezii *Myricae* de Pascoli.

"Fata verde Una" deține un rol fundamental care-i permite transformarea progresivă și integrarea instanței angelice în cosmos. Ea reprezintă *Sophia* organică a entităților naturale și ideale, încorporând sfera magică a erosului și a înțelepciunii divine în orizontul misteric stabilit de Dionysos. Disponerea temelor și motivelor s-ar putea rezuma în două macrosecvențe: *Lipsa* și *Rezolvarea Lipsei*. Prima voce, ipostaza "îngerului trismegist", manifestă o dorință de a se integra în cosmos, dar este împiedicat de condiția sa angelică (*lipsa*); *rezolvarea lipsei*, adică întruparea și "nunta cosmică" din perspectiva unei viziuni panteiste a spațiului poetic construit de autor, care prin intervenția ciobănelului îi acordă îngerului modelul său, îngăduindu-i să intre în contact cu "Fata verde Una", mediatoarea ultimă și sublimă pentru a trece probele și pentru a realiza conversiunea compensatoare în noua dimensiune.

Această organizare actanțială, ce merită să fie semnalată urmează o direcție diametral opusă celei din *Divina Commedia*, alt text paradigmatic, alături de *Miorița*, pentru Dan Botta. Dante "personajul-protagonist" e o entitate terestră care, prin intermediul lui Virgiliu și Beatrice, înfăptuiește o mișcare ascensională (dacă excludem prima cantică, *Infernul*) către sferele celeste pentru a ajunge la contemplarea inefabilă a divinului. În *Cantilenă*, "Înger trismegist", *mutando mutandis*, în ipostaza celestă, are nevoie în mod similar de ajutorul "ciobănelului" ("Tristul meu model") și de "Fata verde Una" pentru a descinde și a se încorpora în "creierul" pământului. E vorba de *catabasis* sau *descensus ad inferos* care se conformează riguros modalității inițiatice oferite de mituri de matrice orfico-dionysiacă. Această configurație



particulară de motive pune în relief concepția estetică și gnoseologică a autorului.

Pentru a sesiza complexa stratificare a imaginilor aluzive, puternic sintetizate și abstractizate în versurile din *Cantilenă*, se dovedește indispensabilă sondarea interpretativă a tărâmului cunoașterii lui Botta estetul.

Eseul *Frumosul românesc* evidențiază tematizarea “nunții cosmice” ca cifru de lectură pentru textul mioritic. Dan Botta, cu viziunea literară a scriitorului erudit, afirmă că *Miorița*, poezia lui Eminescu, filosofia lui Pârvan “restituie aceeași imagine a frumosului românesc”<sup>275</sup>. El explică:

“viața pe care păstorul *Mioriței* o căuta în mormânt, avea o tristețe de eglogă. Să-și vadă oile, să-și audă câinii, să asculte sunetul tremurat de vânt [...], aceasta era paradisul gândului său [...]. Această concepție primitivă despre viața de dincolo e împlinită aici, în balada umană și tragică a *Mioriței*, de o concepție fără de seamă: Corpul își duce mai departe existența sa banală, dar Sufletul palpită liberat, în sferele albe ale Bucuriei. Undeva, într-un spațiu esențial, o nuntă se petrece între pastor și Moarte”<sup>276</sup>.

Autorul furnizează o justificare estetică și o definiție particularizatoare pentru anumiți termeni-glössă, nuclee semantice care apar în versurile poemului *Cantilenă*. De exemplu, “Albele ovale” din versul 6 al strofei 1 pot fi omologate cu “sferele albe ale Bucuriei”, care constituie materia atomică a universului poetic, celulele orfice provenind din voința supremă a lui Dionysos. Acest concept a fost de mai multe ori expus în dialogul de factură platonice *Charmion*. Sintagma “Albele ovale”, deci, ar reprezenta un loc monadic care circumscria spațiul purității expresive a *poesis*-ului; trimiterea la structura ezoterică a cosmologiei orfice recuperată din *Timaios*, reflectă lumea platonice a ideii. Botta construiește un câmp dens de relații care își găsesc

corelativul într-un magistral joc eliptic. În plan textual se prezintă autonom, dar la nivel interpretativ este subînțeles ca o stratificare multiformă a efectelor semantice păstrate în cifra literei.

Din această strategie compozitivă de matrice ermetică nu scapă nici măcar actanții lirici care se găsesc prinși într-o rețea de corespondențe în jurul unui “joc secund”, care urmărește legile stricte ale tautologiei. Este cazul interlocutorului mioritic al ciobănelului, “Înger trismegist”, care în text, datorită puterii evocatoare conferite numelui său de tradiție “enciclopedică”, propune o lectură care nu se eliberează din circularitatea ermetică a interpretării.

*Trismegist* înseamnă “de trei ori mare” și e epitetul lui Hermes, protagonistul faimosului dialog *Corpus Hermeticum*. Acest text, tradus de Marsilio Ficino, de o largă răspândire în Evul Mediu, a influențat considerabil gândirea Renașterii prin inaugurarea unei “metode” filosofice regizate de analogii care prezidează formele creatului și încreatului. În plus, *Corpus Hermeticum* a fost atribuit la origine numelui legendar al lui Poimandres Divinul, care după o veche etimologie, desemna “păstorul de oameni”. *Cioban, ciobănel și Înger trismegist* s-ar situa deci într-o izotopie care, prin definiție o vom numi *ermetică*, pentru că personajele poemului reprezintă în specularitatea lor, nucleul narativ din *Cantilenă*. De fapt, cel două voci puse în acțiune prin cântec au tendința de a se confunda, de a se reflecta într-un teatru de oglinzi aluzive, deja construit de dispunerea textuală. Sunt poluri catalizante ale dialogului care împing narațiunea către o “retorică erotizată”, alcătuită din replici armonioase, nedisonante, marcate numai în ediția definitivă de semne diacritice, indispensabile pentru identificarea “prezenței” vocilor.

Pentru a justifica relevanța traseului interpretativ atragem atenția asupra unui alt eseu al lui Botta: *Fântânile*

*mistice ale "Luceafărului"*. E vorba de o prelegere radiofonică a autorului asupra lui Eminescu. Și în acest caz este evidențiată dimensiunea gnostică ermetică, de orientare dionysiacă, ce se află la baza celebrului poem eminescian. Botta consideră *Luceafărul*:

"o divinitate tutelară, o imagine a vocației sale de păstor"<sup>277</sup>.

Eminescu, în viziunea autorului *Cantilenei*, a fost poetul care a reușit să vadă în figura Luceafărului un simbol arhaic care îngloba o pluralitate de valențe misterice.

El întruchipează divinitatea primordială a pământului românesc [...], pe Dionysos, zeul suprem, unicul zeu - de fapt - al Thraciei străbune... În făptura lui de divinitate a extazului se împlineau atributele armoniei și atributele morții<sup>278</sup>.

Limba poetică a lui Eminescu pentru Botta exegetul prezintă:

limba cea mai înaltă [...] de la care începe, probabil, limba îngerilor<sup>279</sup>.

La sfârșitul prelegerii poetul adaugă:

Desigur Eminescu e întreg în *Luceafărul*. O mare creație a spiritului implică o corespondență organică, viscerală, un curs de fluide, o exaltare reciprocă între creator și creatură. În gradul de tensiune [de] la care s-a făurit *Luceafărul*, această exaltare duce desigur, până la extaz<sup>280</sup>.

Merită însă să subliniem că Dan Botta nu pare a sugera o lectură "semantică" a poemului său. Deși se pot repera ecouri din tradiția poetică consacrată, posibile intertexte sau citate

adevărate, avem datoria să ținem cont că temele și motivele derivate din ilimitatul *corpus* de lecturi ale lui Botta funcționează numai ca semnificați, deci ca niște condiții semantice care garantează o lectură care trimite pur și simplu la codul din care provine. Însă, miza poetică a autorului se pune pe un alt plan, mai ales, formal, în care *sensul* unei opere rezidă în special asupra acelei entități suprasedgmentale (rime, timbre, montaj silabic) care sunt garanții vitalității proprii produsului artistic și care semnează demersul autentic și original al datului operei. Pentru a clarifica această concepție vom cita din eseul *Teme bizantine*, unde autorul se confruntă cu problema creației și definește criteriile ideale ale reprezentării evenimentului poetic. Citatul, destul de lung, merită interes pentru că explicitează precis *dicleul poetic* al lui Dan Botta.

Cum visasem totdeauna o poezie care să transmită voluptatea musculară a pronunției, o poezie ca a rapsozilor, în care lira să servească doar modulațiile de o infinită varietate ale graiului, să permită o mai deplină și mai delicată nuanțare a inflexiunilor și a timbrilor vocii - am fost induși să căutăm *ne varietur* ale pronunției. Căci versul părăsit de liră are dreptul să aspire la calitățile ritmice și plastice pe care i le conferea tetracordul.

În evoluția tehnicii poetice să vedem acest act al părăsirii, ca semnul unui moment în care versul, însușindu-și întreaga putere de expresie a lirei, s-a putut lipsi de ea.

Cei vechi aglomerau, într-adevăr, pe textele lor un mare număr de semne prozodice. Versul era nimbant, așadar, de la început de textura delicată a nuanțelor vorbirii. Spiritele - dulce și aspru -, accente tonice, ritmice și logice, legau o frază sau un vers de ritmul actului său de creație.

Ritmul actului de creație, repetat, desface. se știe, puterile magnetice ale persuasiunii. Versul exercită marea sa incantație numai atunci când e pus în relație, printr-o lectură savantă, cu întreaga serie de aluzii, de evocări, de idei aurorale, pe care le poartă cu dânsul. Acest grai subtil al persuasiunii, această imanență a

muzicei, e dezvoltată doar de unul singur din miile de tonuri și de inflexiuni posibile, acela care s-a manifestat în actul creator de vers.<sup>281</sup>

Cum se vede, Botta examinează cu precădere componenta materială a elementelor sonore care realizează muzicalitatea versului. Organizarea lor presupune acțiunea conștientă din partea artistului. Legile care reglează mișcarea sunetelor au nevoie de un suport material și constant care e metrul, și de un element pur formal care e ritmul. Întâlnirea dintre cele două instanțe, metrul și ritmul, comunică obsesia unei regularități care lovește în facultățile psihice ale intelectului. Poezia reușește să închidă în sine fie aspectul muzical, determinat de succesiunea sa în timp, fie componenta spațială care rezidă în puterea figurativă a cuvintelor. *Cronospațialitatea* poesis-ului, de altfel prefigurată de autor, permite să observăm opera în totalitatea ei, adică "în puterile magnetice ale persuasiunii": intuirea formei și înțelegerea sensului. Restituirea originarității cuvântului poetic înseamnă, deci, reimpunerea lirei ca formă împlinită a artei. De aici se naște concepția normativă a lui Dan Botta despre textul poetic: opera capătă prin momentele implicite ale limbajului o consistență proprie și o "textură" particulară care o ridică și o plasează dincolo de situația comunicării.

Acest mod de a concepe poezia reliefează acele entități negative responsabile de o relație directă cu semnificatul. Ele nu se stabilesc, de fapt, exclusiv în interiorul unui regim codificat, ci pare că se îndepărtează, în același timp, de circumstanțele comunicării cotidiene. Așa cum explică Stefano Agosti:

semnificantele poetice sunt numai parțial semnificantele discursului comunicării; în poezie, semnificantului obișnuit se

suprapune o întreagă articulare complexă de semnificante suplimentare: fonice, timbrice și ritmice, care sunt responsabile de o relație diversă față de cea normală și de o asumare de sine a statutului celui din urmă.<sup>282</sup>

Cu alte cuvinte, instanțele suprasedimentale care domină organizarea materială a unui text, îndeosebi în poezie, au capacitatea de a produce efecte semantice, "virtuale", care nu depind numai de raportul tradițional a semnului lingvistic (semnificat / semnificant), ci se oferă ca ulterioare configurații semnificante care se reorganizează în dispunerea versurilor, declanșând lecturi potențiale, fie pe planul orizontal prin aliterație, chiasm, etc., fie pe planul vertical prin rime.

Pe baza acestor considerații preliminare vom analiza poemul *Cantilenă*, privilegiind, mai ales, configurația sa semnificantă (rime, aliterații) a versurilor. Vom încerca să observăm că sensul ultim al poeziei va depinde în mod esențial de jocul compozițional al autorului, de montajul sistematic al tonurilor și al accentelor pe silabe, clar simptom al unei arte poetice manieriste de inspirație neoclasică.

După declarațiile implicite ale autorului, *Cantilena* s-ar așeza, deci, sub semnului cântecului și al lirei: orchestrarea complexă a poemului corespunde compunerii celor 52 de tipuri de rime, 2 cazuri de evasi-rime (asonanțe), 5 rime interne și de două ori un singur cuvânt ocupă integral un vers. Studiind compoziția pe verticală, adică prin distribuirea difuză a rimelor, se poate cu ușurință constata că la nivel spațial temele și motivele sunt vehiculate prin operativitatea semnificantului. Altfel spus: semnificantele poetice, care prezidează constituirea sensului, creează conținuturile tematizate care nu se pot determina în termenii univocității semnificantului ci se configurează, la rândul lor, într-o rețea de

relații care trimit, aproape întotdeauna, la o realitate necodificabilă (*realul*) care pare să actualizeze resursele fonice imanente ale limbajului.

Vom începe analiza luând în considerare rima în *-one*. Aceasta apare în strofele 1 și 10: "monotone/ Oenone" și "OEnone/zone". În strofa 1, "OEnone" poartă marca pluralului acompaniat de "Lirice" și se prezintă la sfârșitul unei lungi enumerări de lexeme referitoare la spațiul interior sau exterior subiectului poetic ("Drumuri", "Plaiuri", "savane", "Lande"). "Oenone" ar părea să posede o referențialitate precisă grație puterii evocative înscrisă în numele proprii. E vorba despre o trimitere la un faimos personaj al teatrului tragic de Racine, martorul (ar spune Botta) "pasiunii dionysiace" a Fedrei. Cu toate acestea, trebuie să observăm că acest nume apare la plural integrându-se, într-un fel, în izotopia spațială a termenilor lexicali care-l preced. Izotopia spațială a "Oenonei" ar părea să găsească confirmarea și în "Palidele OEnone" într-o neologistică rimă cu "Paludate zone" din strofa 10, care creează un efect aliterativ în planul orizontal al versurilor. O relevanță specială are faptul că "Oenone" semnaleză la nivelul codului, într-o perspectivă metatextuală, apartenența sa originară la versul clasic al tragediei franceze, alexandrinul. De fapt, dacă însumăm versurile de 6 silabe din *Cantilenă* par să refacă în limba română seducția alexandrinului francez de 12 silabe. În acest fel, versul popular de factură orală, recuperat de Botta, conferă compoziției, în procesul de lectură, o clasicitate solemnă, întărită și de jocul abil al aliterațiilor ("PALiDE oenONE/PALuDATe zONE").

Insistența aliterativă a semnificantului PAL se justifică formal în versurile cu rimă în *-ate*. Această rimă apare în strofa 1 ("vale/ovale") respectiv în strofa 10, unde marchează începutul celei de a doua părți a poemului și care reapare în

strofa 14 ("Septentrionale") cu un unic termen care ocupă singur un vers întreg. După cum am afirmat deja, "Ovalele" simbolizează sferile fericirii și cercurile concentrice paradisiace - în accepția dantescă - materia atomică provenind din voința lui Dionysos. "Ovalele" aparțin și ele, unei izotopii spațiale care trimite la mitul orfic al oului primordial, discutat în *Timaios*. Dacă se pun în relație "Albele ovale" cu "Tristele ovale" din a doua parte poetică, asistăm la o antropomorfizare progresivă a spațiului, determinat cu atributul "Trist". De fapt, adjectivul "trist" reluat în "trști crini" (v.6; str.3), "prea trist" referitor la un *eu* subînțeles (v.1. str.5) care rimează cu "Înger trismegist" sau, în sfârșit, "Tristul meu Model" (v.2, str.7) al ciobanului situarea epitetului "trist" decurge din caracterizarea "romantică" patetică, din modalitatea expresivă a subiectului poeziei.

Sferele celeste ca "Albele ovale" suferă un proces de introversiune prin care planul superior, angelic, tinde să încorporeze o dimensiune finită sau organică a cosmosului. Strategia adoptată de subiect, prin dispozitivul ermetic declanșat prin "simpatie" în text, permite folosirea modelului pastoral miotic a cărei coordonată spațială e conotată de lumea nordică, hiperboreană, locul paradisiac al purității cristaline. "Septentrionale", care ocupă - după cum spuneam - singur un vers, indică prin chiar redundanța termenului locul legendar "Thraci Hyperborei", regiunea unde "îngeri cad" (versul 1, strofa 14). Căderea îngerilor reintră în tematica recuperată a "romantismului gnoseologic" din care fac parte și experiența poetică a lui Dan Botta și cea a lui Ion Barbu.

După tradiția apocrifă a fragmentelor gnostice, sufletele îngerilor înșelați de Lucifer, au fost închise în materia cosmosului, pierzându-și astfel puritatea originară. *Cantilena* reia acest *topos*, singurul care răstoarnă concepția negativă antică a doctrinei dualist-maniheiste. Îngerul, în viziunea lui

Botta, își dorește integrarea în organicitatea naturii și, urmărind traseul inițiativ al "nunții cosmice" oferite de palimpsestul mioritic, împrumută "modelul" ciobanului. Această perspectivă speculară a naturii hermetice, adoptată de *Cantilenă*, exclude interpretarea pesimistă a *Mioriței* din tradiția exegetică contemporană și pune accentul pe moartea văzută ca o liturghie nupțială, ca un moment contemplativ. Pe plan formal această operațiune se percepe ca o manipulare a semnificanților poeziei care poartă urmele acțiunii compoziționale a subiectului asupra materialului pus la dispoziția sa.

Considerând versurile 1 și 2 din strofa 15 ("Ca oglinda-i pal / Mysticul oval") se observă că acestea fac ecoul la "Albele ovale" și "opale / Septentrionale". OVAL și PAL dovedesc prin prezența lor statutul de semnificanți epifanici care se revelează în desfășurarea textuală. De fapt, "pal" în rimă, anticipase aceasta prin forma sa aliterativă, pe orizontală, în versurile menționate: "PALide OEnone / PALudate zone". Se reactualizează deci paradigma ermetică ("Cum e sus așa e jos") care-și găsește cifra interpretativ în "oglanda" care, pe de o parte, primește pluralitatea lumii în orizontul lui tematic, pe de altă parte, în planul formelor, posibilitatea combinatorie se manifestă prin ocurența rimelor și aliterațiilor.

În cadrul etapelor evolutive pe care îngerul le traversează, un rol fundamental în economia narațiunii îl are seria de rime în - *uma* din strofele 9 și 16 ("struna / Una / luna" și "-ntruna / nebuna / Una") care se referă la "Fata verde Una". "Fata verde Una" concentrează în sine suprapunerile de izotopii culturale dificil de separat unele de altele. Concentrarea sintagmatică pare să cuprindă o vastă gamă de potențiale aluzive care nu sunt în stare să redea identificarea precisă a surselor. Chiar și în acest caz se face referire la producțiile

eseistice ale autorului încercând să individualizeze un număr anume de puncte focalizatoare care clarifică, cel puțin, ambiguitatea termenilor.

Termenul *Fata verde* pare să aparțină tradiției folclorice colective, reperabilă în textele orale ca și "Fata din pădure", personaj legendar conotat magic, responsabil de "erosul malefic" care lovește pe cel ce înaintează în spațiul sacru al codrului înnebunindu-l. Acest concentrat mitic e analog cu episodul misteric al lui Acteon și originile sale care par strâns legate de zeita tracă Bendis, al cărei cult foarte repede va fi asimilat cu cel al lui Artemis și Hecate ("luna", "nebuna") în spatele vâului de *interpretatio graeca*. De fapt, eseul *Unduire și moarte* pare să confirme această ipoteză pentru că Botta e de acord să refacă cultul zeiței lunare al doctrinei autohtone a nemuririi lui Zamolxis.

Grupul fonetic *uma* constituie, poate, marca sintetică a tuturor izotopiilor conotative atestate în eseistica lui Dan Botta. În *Charmion* citim: "Substanța e una și Dionysos e ea"; iar în *Unduire*, autorul preia fragmentul heraclitian "Hades și Dionysos una sunt". E ușor de observat că *uma* aduce o valoare fundamentală în procesul de textualizare din *Cantilenă*. De fapt, acest tip de semnificanț se găsește încriptat într-un vers destul de controversat: "Oaia *umanimă*". Efectul straniu pe care-l provoacă *uma* s-ar sesiza mai bine prin valența sa "dionysiacă" și ar conferi oii fermecate o arhaică rezonanță oraculară.

Discursul poetic al lui Dan Botta încearcă, deci, să se plaseze sub semnul enigmei și al formulei divinatorii. Autorul construiește un spațiu polivalent de semnificate simbolice care par să conducă cititorul către o "enciclopedie ezoterică" a culturii. Cunoașterea care transpare din text e susținută de o tehnică inteligentă a formelor însoțită de un *dynamis* al evenimentelor descrise. La baza acestor procedee

compoziționale se află demersul programatic al *enjambement*-ului și al inversiunii sintactice.

Strofa 9 care conține "Fata verde Una" poate să fie un exemplu de virtuozitate poetică a autorului. În versul central al strofei e introdus verbul *a ardica* în forma sa reflexivă: "Când și-ardică struna". Versul trebuie înțeles ca o glossă arhaizantă care revelează o anumită opacitate de semnificat. Poate să implice acordarea "strunei" (coarda lirei), înțeleasă prin conotația muzicală ca ipostază sinecdotică a lirei, de aceea, referința în text se dispune într-un plan metatextual; sau "Fata verde Una" care îmbracă rolul zeiței Bendis sau Artemis ce participă misteric și inițiativ la actul de pregătire a "strunei", componenta arcului. Cum se poate remarca, *a ardica* propune cele două lecturi posibile, fără a intra în contradicție, ba chiar contextul pare să se deschidă către dimensiunea evenimentială în armonie cu sensul enigmei, în conformitate cu citatul din Heraclit acordarea / încordarea "arcului lirei" (Pl. 186E - 187A).

Imposibilitatea de a alege termenii concentrați sintagmatic declanșează o pluralitate de semnificații ai verbului *a ardica* și, în același timp, se manifestă ca garanție pentru sensul poeziei, pentru că pare să se sustragă oricărui tip de codificare definitivă în figurile culturii. "A-și ardica" se prezintă, atunci, ca un cuvânt necuvânt, o glossă care antrenează o serie de senzații nedefinite în percepția "ciobanului", care se rezumă în ambiguitatea: "Orficul tumult". Pornind de la "Orficul tumult" întregul peisaj liric începe să se metamorfozeze treptat cuprinzând 7 strofe până la 16 unde epifanica "Fata verde Una" se ipostaziază ulterior în "Îndurata Parcă", într-o posibilă descendență valéryană.

Rima ce urmează s-o examinăm se termină în *-apă* și apare în strofele 8 și 23 ("apă / pleopă" și "apă / îngroapă"). Aceste rime ne introduc direct în reveria materială a lui Botta,

încărcată de rezonanțe tainice și ancestrale. Profunda adeziune emotivă a subiectului cu elementul lichid, amniotic a apelor primordiale, dă autorului posibilitatea să pătrundă în rădăcinile mitice ale *Meșterului Manole*.

"Fântâna lină" [din *Meșterul Manole*] în atmosfera încărcată de efluviile dramei, moartea, liniștirea, armonia. Vaga ei frumusețe îmi apare împletită cu ideea absolutei unduirii - a lui Dionysos, lumea în perpetuă curgere.

Ci de ideea unor ape multe s-a legat întotdeauna - la noi - figura purificatoare a morții.

Să nu fie oare permanența aceleiaș credințe - a morții ca o nuntă cu spațiile, ca o trecere în "eternele ape", în substanța dionysiacă a lumii?<sup>283</sup>

Conexiune următoare, între tehnica formelor și cunoaștere, prin mit, permite formarea unei noi izotopii, aceea a morții ca regenerare ("nunta cosmică"), care dublează reactualizarea unei alte rime, de proveniență orală, cea mai faimoasă rimă în - *ânge* din strofele 16 și 24 ("strânge / sânge" și "frânge / sânge"). Botta în acest eseu scrie:

Construcția întreagă se va inspira de la această formă, va restitui această formă melancolică, pasionată și gravă - imaginea femeii iubite.

Gemetul care vine ca de departe din zidurile Mănăstirii, tânguiera continuă a celei jertfite respiră încă sufletul tragic:

«Manole, Manole,  
Meștere Manole,  
Zidul rău mă strânge  
Trupușoru-mi frânge...»

Sunt în aceste simple cuvinte, în revenirea lor obsedantă, nu semnele desperării, ci strigătul singur al materiei.<sup>284</sup>

Credința tracă în nemurirea sufletului se bazează, în concepția autorului, pe sacrificiul de sine, pe îngroparea celor vii în "spiritul munților", așa cum se pare că prescria ritualul "dionysiac" al lui Zamolxis. Aluzia la mitul construcției unei opere ca act demiurgic și ca sacrificiu al învelișului pământesc ("Trupul meu își frânge") se dezvoltă ca un sondaj textual între zonele iubirii și morții".

Perspectiva adoptată de subiectul poetic e aceea de a da glas operei prin suprimarea fizică a prezenței sale. Vocea se manifestă numai ca acompaniament muzical al textului *Cantilenă*, cum ar fi umbra funebră care apasă asupra enunțurilor poeziei. Odată cu moartea se intră în nemurirea clipei de dinainte ca limba să se traducă în lexicul extatic al bucuriei și beatitudinii. Demersul solemn, sacramental, al abolirii fizice a subiectului prin scriitură pentru a reda vocii cântecul ajunge la termenii jubilației, la ușurința cu care se privește nemurirea morții. Transfigurarea progresivă a îngerului în sunetul mortuar al clopotului, nu presupune numai experiența morții subiectului în text, ci și alianța cu moartea, un contact extrem, o legătură de comunicare a solidarității. Dan Botta transmite sensul poeziei ca act de mărturie a experienței poetice din tradiția națională, ale cărei nuclee genetice au avut propria lor posibilitate creatoare nu numai consemnând în termenii de semnificat ci mai ales revelându-și natura materială, fonematică la nivelul formelor. Tehnica formală și cunoașterea, chiar și pe planuri diferite, coexistă și se prezintă ca discrepanțe care reușesc să teasă o tramă subtilă și complexă de relații care nu fac decât să propună din nou statutul interior al poeziei.

### 13. Mitul Traciei

În esul *Conceptele Mediteranei*, Botta încearcă să ofere teorii interpretative ale fenomenelor culturale ce se bazează pe experiența psihică ce-ar sta la originea formațiunilor artistice individuale ce se înfățișează în spațiul mediteranean. Identificând necesitatea / libertatea nietzscheană cu o repetiție continuă "supusă metamorfozei, ciclului, eternei reînnoiri", mitul Traciei, pe Dionysos și tradiția orfismului au conferit, potrivit concepției autorului, "forma" lor culturii românești, indicând astfel un complex identitar, omogen și organic, de luat în considerație ca patrimoniu spiritual de expresie și de regularizare etică în poezie. Este un tip de cunoaștere și de experiență ce tinde să stabilească raporturi și paralelisme pe baza materialelor relevate dintre diversele culturi și tradiții mediteraneene și care conferă caracter unitar rațional gândirii poetizante și expresiei poetice canonizate. Ritul și transmiterea poeziei în formă pură, intelectuală, estetizează faptul primordial mitic ce a dat naștere formei culturale și orizontului de gândire, constituind astfel esența lirică și conținutul concepției lumii despre spațiul literar românesc. Este o cunoaștere-experiență ce se fundează mai ales pe emoția emoțională a Eului poetic ce-și propune să dezgroape din nou un canon clasic de referință, un model de interpretat, imitat, de pus în atenția unui public competent, astfel determinant ca să fie urmat, adoptat și deci împărtășit social cu încrederea în norma sa stabilită de tradiția literară.

Astfel scrie Botta:

Cerul Mediteranei modela, destitua umbra, făcea liniile pure, materia sensibilă.

Era firesc să se pronunțe acolo intenția tactului, dorul de a se mângâia, gestul de a cuprinde.

Răsărit sub aceste ceruri ale Formei, omul mediteranean este, mai ales, creator de valori plastice, arhitecturale. Un luminos senzualism, un cult al senzației îl animă.

Din studiul formelor, din abstragerea lor, din căutarea unei forme tot mai limpezi, mai generale, artiștii Mediteranei au desprins ideea unei forme a formelor – absolutul plastic al lumii. În concepția lor universul e posedat de un dor senzual, de pasiunea de a se cuprinde. E începutul ciclului, al gravitațiilor.

Dante o evoca rotind, pe orbitele lor, soarele și celelalte stele:  
«L'amor che muove il sol e l'altre stelle» :

Dar existența absolutului e postulatată și de alte stări în legătură cu Narcis.

Cel ce se oglindește fără preget – cel răsfrânt asupra sufletului său – poate descifra acolo principiile unui alt univers. Sufletul mai poartă stigmatul lui. În fiorul pe care i-l provoacă, aici pe pământ, umbra frumuseții pure, străbate memoria lumii de dincolo. Platon deducea realitatea ideilor din conștiința acestei frumuseți, din actul acela misterios al Recunoașterii.

Ridicat până la concepția ideilor, ultima abstracție a lumii, omul Mediteranei a știut să le adore. El a instaurat divinitatea lor, ceea ce s-ar putea numi *politeismul ideilor*. Hora lor purure el o vede în ceruri.

Primatul rațiunii și cultul armonios al ideilor, profesate dincolo de limitele rațiunii, dincolo de formele pe cari le prescrie Mediterana – cerul ei – au dus până la filosofia lui Plotin.

E o feroare a rațiunii, un *entuziasm* al ei, o *patimă* de abstracțiune, atât de mari, încât rațiunea care le fusese principiul e uitată, și formele intuiției metafizice, mistica, muzica, își arată chipul lor pasionat.

E preludiul admirabil al sintezei: spiritul european<sup>285</sup>.

După cum se vede, sensibil la tematicile epocii legate de morfologia culturii, după Spengler, Frobenius, Botta convine, împreună cu Blaga însuși, să definească orizontul spațial

inconștient prin care se evidențiază ivirile arhetipice ale sufletului occidental ce se oglindesc în cadrul creației artistice europene, identificând în Dionysos al Traciei lăcașul “politeismului ideilor” din care se ivesc conceptele Mediteranei.

Ca și legendarul Achille, spiritul european este un fiu al mării.

Imagine a pe care ne-a lăsat-o Homer, a lui Achille implorând pe țărături făptura albastră a Mamei, ar putea fi un simbol.

Genul nebulos al tuturor barbarilor Europei, lumea lor morală, în care zăceau atâtea energii în stare oarbă, în contact cu ideile Mediteranei, a devenit fecund.

Din cultul lui Dionysos și din ideea nemuririi thracice s-a durat templul filosofiei lui Platon.

Ideile Mediteranei au deșteptat, la Nord, facultatea misterioasă a muzicii: muzica și metafizica germană – expresii surori ale uni imens zăcământ, unui aur al Rinului...

E sigur că un Aischyl, un Sophocle sau un Platon nu s-ar fi ivit conștiința mistică a Traciei, cum un Dante și un Michelangelo nu s-ar fi ivit fără sufletul muzicii și al misticei germane.

În schimb, Europa nu poate da exemplul unui creator liber de fascinația Sudului.<sup>286</sup>

Marea este pentru Botta “matricea lumii”, “izvorul perpetuu” al formelor, reprezintă principiul feminin, funcția genetică ce se acordă ritmurilor cerului din care se ivește iubirea. Mitul ovidian al iubirii dintre Venus și Adonis, cu aspectul său tragic, pune în scenă raportul consubstanțial al morții cu metamorfoza artistică, care sunt principiile ce dau deopotrivă viață poeziei: “concepția magică a dualismului mare și munți. Marea, principiul femel, lume fluidă, în perpetuă schimbare, lume de forme orizontale, muzicale, feminine, și, Munții, principiu vertical, plastic, masculin”<sup>286</sup>. Scriitorul român recurge și la mitul orfic al morții lui Sapho spre a valoriza această intuiție a sa:



În riturile magice ale lumii vechi, moartea în apele mării dăruia jertfitului eternitatea.

Legenda încărcată de înțelesuri magice a poetesei Sappho ne-o arată aruncându-se în mare de pe alba culme a Leucatei.

Iubirea Poetesei pentru tânărul Phaon – iubire în care interpreți profani au lămurit o simplă atracție lumească – e un simbol al sufletului însetat de rațiune, de lumina cunoașterii. Phaon înseamnă *luminosul*. E un pseudonim al Soarelui.

Mării te dăruie spre a fi redat, marea te restituie lumii. Acesta e înțelesul morții prin mare. Pe zidurile basilicei pythagoreice descoperite de curând la Roma la Porta Maggiore, moartea Sapphei a devenit icoană. E o icoană a sufletului supus metamorfozei, ciclului, eternei întoarceri.

Marea înmarmorată, marea maternă, marea purtând pe Venus și sufletul Sapphei – ascund simboluri ale aceleiaș funcții germinale, vitale...<sup>287</sup>

Munții joacă același rol dialectic din punctul de vedere masculin, vertical și găsesc în Nietzsche, potrivit lui Botta, cel mai mare interpret al acestei viziuni. Ei reprezintă înțelepciunea dionysiacă, puterea plastică și transformatoare, impulsul spre metaforizare unde viața e concepută ca flux ce îmbrățișează continuu formele ca putere ce le plăsmuiește tot mai noi. Iată ce scrie Botta în eseu *Spiritul munților*:

Dorul de a înfrânge materia, gustul acesta de cer comunică celui care suie munții ardoarea, feroarea unui artist. Treptele suirii coincid cu treptele unei iluminări.

Muntele a fost considerat de mii de ani un templu tragic, un sediu al iluminării.

Nietzsche suind munții era cuprins de un delir muscular, de o beatitudine a fibrei. Corpul este entuziasmat, spunea el. Cuvânt care presupune corpului o puritate desăvârșită, o stare diafană, o stare de suflet.<sup>288</sup>

Ideea de voință de putere, iubirea pentru adevăr, mitul sacrificiului personal nu sunt nimic altceva decât tot atâtea nume ale lui Dionysos, ale metamorfozei marelui mit tragic al renașterii. Pentru Botta devine necesar a renunța la pathos și a accede la adevărul sufletului printr-un efort agonistic, eroic. A tematiza eterna reîntoarcere, voința de putere, corpul, înseamnă a aduce la suprafață refulatul mitului dionysiac evidențiind dimensiunea energetică și prospectivă a artei și a poeziei.

Dar înțelesul mistic al supraomului, umanitatea eroică, cununa aceasta de temple pe un pământ arid – tot ce constituie noutatea și frumusețea lui Nietzsche – existase odată. Existase în religia primitivă a lui Dionysos, zeu al Thraciei străbune. Nietzsche relevă, în ditirambul său, în imagini adesea sublime, ideile cari înfloreau pe pământul românesc. [...]

Tot ce e Dionysos e plin de spiritul munților. Numai în munți, unde stâncile au variațiile nespuse ale mării, jocul orelor mării, unde norii, cerul, aburii văii compun un sistem misterios de întoarceri, un flux și reflux continuu ca al stelelor, al lunii pe vifore, în liniștea dramatică a nopții, omul concepe pe Dionysos.

Acolo unde se cuceresc depărtările, unde piatra e înfrântă, pământul dureros, acolo s-a putut ivi o morală a tenacității, un ideal al celor tari.

Și tot acolo, pe când la picioarele sale se întindea, ca un covor, pământul, simți o sete neistovită de putere.<sup>289</sup>

Arta dionysiacă este această plăcere imensă ce se așează în orizontul tragic, este o beție fără limite, este incomensurabila bucurie a existenței produse de bogăția vieții, spre care apasă multiplele forme pe care ea le cheamă la existență. Această neînfrântă pulsione revelează în jocul morții și al nașterii rodnicia debordantă a puterii ce generează aceste forme. Este vorba de revelația tragediei ce-l reconduce

pe om la ea îndepărtându-l de tot ceea ce îl poate desprinde. Așa cum scrie Nietzsche, "Noi suntem străbătuți de junghiul furios al acestor tulburări în aceeași clipă în care am devenit spre a spune astfel un singur lucru cu incomensurabila bucurie originară a existenței și în care prezentăm, într-o extază Dionysiacă, indestructibilitatea și eternitatea acestei plăceri. În pofida spaimei și a compasiunii, noi trăim într-un mod fericit"<sup>290</sup>.

Acolo unde există viață, există voință de putere și inflexibilitatea eternei reînțarceri, a ciclicei metamorfoze ce merge spre dezvoltarea ființei dionysiace.

Această putere este voința corpului entuziasmat, cel original ce definește ființa în sine și nu simpla ei reprezentare. Corpul și puterea sa există numai cu ajutorul unei puteri mai originare ce le aruncă în ele însele și le constrânge să existe. Numai în această putere a originii, putere și forță au posibilitatea de a se destinde. Viața e cea care se naște în mod originar din sine însuși, care crește din sine însăși și care face dovada acestei creșteri chiar în extatica beție<sup>291</sup>.

Dionysos este numele acestei Întâmplări, face să încolțească din mitul Traciei legendare puterea sa, adică să gândească imanența și transcendența vieții în moarte. Pentru Botta înseamnă a face să se ivească din uitare gândirea misterioasă a Traciei, a lui Dionysos, a lui Orfeu. Adâncul vieții, afectivitatea, suferința sunt invitate să restituie memoria voinței, sufletul său, să facă să se ghicească temelia legii lucrurilor pe care devenirea istoriei le-a refuzat sau chiar aproape le-a șters. Spre a învinge spaima nihilismului în arte trebuie s-o implorăm printr-un efort pasional, eroic, etic care să distingă pe cei slabi de cei puternici, sclavii de stăpâni. În termenii nietzscheeni, cei puternici sunt astfel fiindcă s-au convins că esența ființei este voința sa de putere, impulsul la metamorfoză, la transformarea perpetuă, la sacrificiu. În

moartea prin sacrificiu, în dialectica principiilor masculin și feminin, munți și mare, se delimitează pentru scriitorul român structura interioară a ființei, precum viața în propria-i oglindire în moarte, precum continua unduire iubitoare de forme. Adevărata viață în cei puternici este putere a creației, a plasticității, capacitate de a inventa, reprezenta și autodistrage spre a da viață unei noi nașteri în dimensiunea estetică a existenței.

Contactul cu munții are o valoare mistică. Din munți au venit și Dionysos, și Orfeu, și Eumolp, toți acei inspirați pe care Thracia i-a dăruit lumii.<sup>292</sup>

Botta pare să recupereze neoclasicist, ca punct de referință literar pentru modernitate, o ancestrală concepție religioasă ce s-a concretizat în mit și care cuprinde filosofia platoniciană, neoplatonismul, creștinismul și unele teme dezvoltate de romantismul german, totul colorat de omogenitatea arhetipului herodoteean al Traciei, de idealismul și de însemnătatea sa culturală. Este supremul mister al religiei orfice, misterice, inițiatice ce cuprinde nu numai moartea, ci și *catabasis*-ul, descinderea în Infern, adică o concepție a existenței ce se disociază de contingenta alienantă, de actualitatea politică, "economică" a epocii sale. În acord cu generația sa, Botta tinde a critica, a pune în criză unele orientări literare precum avangardele și un anumit tip de poezie prea puțin elevată sub aspect moral, spre a da un "criteriu", o pistă de urmat, de emulat, de imitat, de canonizat pe baza acelor *exempla* oferite de o tradiție milenară, tracă, populară, arhetipică, ce face să se ivească din nou adevărului mitului, moartea palingenetică. arhetipurile unui inconștient colectiv, anterioare timpului prin distanța lor aurorală, adică

locul adevărului și al unei superioare conștiințe potrivit cu axiomele înțelepciunii străvechi.

Chiar și efortul său de critic literar și de acut lector și divulgator de poezie merg în aceeași direcție. Moartea sacrificială ca voință de putere și ciclul al eternei reînnoarceri, al metamorfozei, al poeziei pure cu tonuri sublime și marcat estetice, tematizate în mare parte de scrierile lui Botta, însemnează un itinerariu gnoseologic și existențial ce indică viața adevărată și autentică a poetului în misterul sacru al inițierii dionysiace. Este o cale ce trebuie să implice coborârea în altă lume mai înainte de a se adresa misticei contemplații a ideilor cerești; ea trebuie să fie parcursă bărbătește, vertical, potrivit cu spiritul munților, al celor puternici, până la capăt (și nu cu opriri la jumătate de drum precum facilii imitatori ai lui Orfeu, potrivit versiunii tradiționale dată printre primii de către Platon):

De altfel, nici nu e cu putință ca, prin logodire cu trupul, să ajungi la cunoașterea vreunui lucru în puritatea sa, a celor două lucruri ca unul singur, sau nu e cu putință în nici un caz a cuceri înțelepciunea, sau e cu putință numai atunci când ești mort; fiindcă atunci numai sufletul va fi în întregime singur în sine însuși, după ce se va fi desprins de trup, mai înainte, nu (Phaedru, 179 b-d).

Însă pe Orfeu fiul lui Eagru l-au retrimis din Hades cu mâinile goale; i-au arătat umbra femeii pentru care coborâse, fără să i-o dăruiască, fiindcă lor li s-a părut prea slăbit [...], care n-avusese suflet precum Alceste, de a muri din iubire, dar care încercase toate căile spre a pătrunde viu în Hades. (*Symposion*, 179 b-d).

Așa cum scrie Paolo Orvieto drept comentariu la cele două citate platonice,

“Achiziționarea adevărului, a unui adevăr superior, implică suprimarea propriei individualități, a parțialității istorice, trecerea prin oglindă în altă devastantă și halucinantă realitate, a acelei *furor* poetice, a inconștientului: semnifică a muri pentru moment spre a ucide în noi sfâșietoarea nebulie cotidiană”.<sup>293</sup>

Urmând tradiția lui Diodor siculul, Botta îl asimilează pe Orfeu și pe Dionysos Zagreus miturilor Traciei în tema sacrificiului-moarte-înviere prin dezmembrarea corpului, înțeles ca o carceră a sufletului ce devine fulgurant spre gloria cerului și a poeziei mediteraneene. El face din Tracia și din munții săi teritoriul mistic al unei morfologii a culturii unde *Miorița*, *Meșterul Manole*, *Toma Alimoș*, *Luceafărul* lui Eminescu sunt rescrieri autentice, “icoane adevărate” ale acestui mit, unde, odată ce corpul s-a făcut praf, se ajunge la schimbul nietzschean dintre Dionysos și Apolo, și la creația vitală a unei poezii divine, raționale, muzicale, juste și necesare.

În esul *Poezie și cânt*, scriitorul român pretinde a fi interpret, în felul lui Pindar, al tradiției barbare a Traciei, înțelege să celebreze rapsodic un cânt despre moștenirea culturală lăsată de ruinele arheologice ale cetății Sarmisegetuza, tinde a repropune muzical religia, arta poporului Daciei căruia românii îi sunt descendenți direcți și legitimi, știind să culeagă acele “semințe” ce sub toate formele existenței sociale “manifestă cea mai strânsă omogenitate, o perfectă unitate etnică, lingvistică și spirituală”<sup>294</sup>. Tracia legendară, ce reprezintă patria însăși a muzelor, vastul complex de poezie, cânt, dans, ce s-a conservat oral în producția folclorică, marchează dimensiunea atemporală a expresiei lirice ce supraviețuiește istoriei. Din matricea tracă a urmat o întreagă serie de “sacerdoți ai lirei, propagatori ai lirei, popor orfic de vizionari și de poeți”<sup>295</sup>. Plecând de la reconstruirea etimologică, Botta se oprește mai

ales la sonoritatea cuvintelor în aspectul lor plastic, evocativ, inițiativ. Intonația originală a limbii trace care s-a păstrat în cuvintele din româna actuală trimite la "plastica expresie a corpului", la "tensiunea sa musculară", la potențialul lor energetic ce s-a răspândit în cuvintele onomatopice, în oscilarea "dintre susur și cânt, dintre strigăt și suspin". Pentru Botta, limba tracă a contribuit la crearea mării poezii europene.

Astfel, scrie el:

Cu valențele sale de cultură – pe linia unei evoluții necesare –, poezia, așa cum o cunoaște lumea, poezia națiunilor culte, de tradiție mediteraneană – descinde din poezia thracică.<sup>296</sup>

Mitul Traciei, cu limbajul său misterios, cu puterea sa nu doar de trimitere la realitate, ci de evocare "în poezie a fenomenului începuturilor, a solidarității elementare între modurile de expresie, convertite în ritm", se întrupează panteistic în numele lui Dionysos, al lui Orfeu și sfârșește în mod necesar prin a se suprapune estetic tradiției lor istorice și religioase<sup>297</sup>. Mitul Traciei devine celebrarea inspirației poetice și a puterii de persuasiune a limbii și pătrunde între cele mai misterioase modalități expresive și seducătoare ale arhetipului. Poezia se confundă cu teologia, cosmogonia cu escatologia. În acest mit, ce își afundă propriile rădăcini în inconștientul cultural al poporului român, poezia, retorica devin părți virtual indisolubile ale puterii și artei. Dionysos și Orfeu devin emblemele, alegoriile poetice ce indică în capacitatea artei, a poeziei și a limbajului posibilitatea de a înfrânge moartea prin dimensiunea creativă a iubirii și a dăruirii de sine. Panteismul trac suscită acea corespondență simpatetică dintre om și natură intrinsecă în registrul pastoral al *Mioriței*. Balada e interpretată de Botta și, într-un anumit

sens și de Blaga, în mod orfic, este adică o poezie ce e în măsură să creeze acea stare de suflet de pace, de încredere, de afinare a simțurilor în care omul poate să dea ascultare acestei muzici a naturii și să-i găsească un loc în viața sa, în vaietul nedreptății istoriei, al violenței tragice a pasiunilor. Din Orfeu, din Dionysos rămâne nostalgia după absență, *dorul*, puterea creativă ce apare inaccesibilă fiindcă e conținută în profunzimile abisale ale sufletului. Poetul nu poate face altceva decât să introspecteze polaritatea tragică a evenimentului, să jertfească propria sa subiectivitate istorică spre a recupera urma unei entități divine și misterioase conservate orgolios în rămășița arheologică ce trimite la un timp imemorial. Dăruirea și sacrificiul său existențial recrează romantic armonia pierdută prin recursul la mit, care este păstrător de vitalitate, energie, rezonanță în raportul său cu moartea.

În eseu *Despre arta poetului*, Botta revine asupra motivului poetului ce caută să domine pasiunea cea mai intensă prin intermediul creării unei forme. Este locul în care se valorifică puterea limbajului în eforturile sale extreme, la "Limitele" dintre viață și moarte. A transcende sentimentul și a te conforma legilor unei realități necesare, juste, muzicale, precum Alceste, precum soția Meșterului Manole, înseamnă în poezie a descrie viguroasele trăsături ale magiei iubirii, precum seducția și vraja. Magia poetică face posibil poetului să depășească pragul umanului spre a apuca în lumea lui Orfeu și a lui Dionysos ce coboară în infern spre a readuce la lumină pe Semele și pe Euridice. Aici, obscurele rațiuni ale morții pot da glas universalei armonii ce unește pe om cu natura. Ele sunt recreate muzical în termenii supraomenești și formali ai artei, în spațiul metaforei, al analogiei ce exprimă liric "sentimentul universului", "transpunerea ideală a

senzației unui lucru – a unui lucru în spațiul pur, în momentul pur al emoției”<sup>298</sup>.

Botta scrie:

E un străvechi exercițiu poetic acela de a lămuri, în aspectul confuz al întâmplării, o imagine, un desen precis.

Cum anticii deșteptau din ape clare și inexpressive statura indolentă a nimfei captive – figura ei umană, aproape soră, figura prin care explicau izvorul – tot așa, arbitrar, să încercăm a lămuri, în fluidele aspecte ale artei, chipul sororal al poeziei.<sup>299</sup>

Botta face aluzie la raportul original stabilit între poetăvates, oracular al antichității cu natura evidențind raporturile fluide de prag ce se stabilesc mitic în contactul cu natura, într-o epocă în care poezia se confunda cu înțelepciunea și cu rugăciunea. Limbajul, așa cum a fost definit de Vico și de Herder, era sinonim cu povestea, pentru Botta în schimb e vorba de cea mai veche idee a “rațiunii”, înțeleasă ca intelect creativ, facultate superioară a imaginației ce prezidează în raporturile “sororale” cu natura. E vorba de o rațiune ce cuprinde și mitul, cu care se încarcă, iar activitatea sa legislativă se fundează pe o ontologie a libertății determinate de raportul dintre *ananke* și *dike* ce urmează să se concilieze în *mousike*. Arta este o necesitate “persuadată” de rațiunea inteligentă ce justifică și prezența libertății în schimbul ondulatoriu dintre ființă și nimic. Ea e tutelată de iubirea formelor în spațiul specular al poeziei.

În prepararea paradigmatică a arhetipului trac, în orizontul abisal trasat de sublimul muzicii, al ideilor și al sentimentul elevate, purul etic coincide cu libertatea absolutului dionysiac și orfic. Se impune deci, pentru Botta, a regăsi și reparcurge “murmurarea de sirene”, “vocea nimănu” ce derivă din nimic, o privire ce se aruncă în abisul specular al nimicului, din care totul se naște și unde totul reintră potrivit

cu circularitatea magică a mitului ce acționează subteran prin poezie. “Domnul” ce prezidează formele este Dionysos este deținătorul acestei Rațiuni ce exprimă valoarea sublimă a inconștientului colectiv trac, a “matricei lumii” ce însuflește “conceptele Mediteranei”. Misterul său se traduce în “cel mai pur eveniment al gândirii” ce constă în “esențialitatea pură a poeziei”. Condiția poetului e aceea a celui care trăiește într-o lume făcută din semne și din analogii și merge în căutarea semnificatului cu ajutorul unor construcții ipotetice niciodată pe deplin satisfăcătoare fiind pierdută originara transparență a lucrurilor și a cuvântului divin ce le conține și le face să fie. Un astfel de ideal continuă să fie valabil la Botta ca ideal regulator și devine locul căutării și al redefinirii artei și al poeziei.

Asemeni unui străvechi “meșter de adevăr”, Botta caută să reactiveze memoria unei culturi dând temeii cuvântului poetic și statutului privilegiat al poetului. Pentru el, actul poeziei este exercițiu spiritual de “salvare”, este “rugăciune”; el caută să scape supunerii devastante a temporalității încercând să culeagă și să immortalizeze ceea ce este dincolo de timp. Această operație are un caracter anamnezic fiindcă trezește în imemorial virtualitățile zăgăzuite și refulate ale sufletului dionysiac trac. Această purificare emoțională a mitului prin intermediul poeziei semnifică transparență a adevărului, desprinderea din lanțul religios și istoric și interogarea exclusiv adresată formelor culturii și enigmei lor. În aceasta Botta își probează întreaga sa “inactualitate” sau, dacă vrem, imposibilitatea de a se alinia condamnării capitale emise despre idealism atât de filosofia secolului al XX-lea cât și de avangardele artistice contemporane lui, dar rămân din exemplul său de scriitură și de poezie mitul ca proces emancipator încă în act și intensitatea privirii lansate în obscuritatea omului și în natura misterioasă a creației artistice.

Botta poate fi considerat printre ultimii moștenitori ai vârstei de aur a esteticii într-o epocă puțin cam paradoxală, precum cea de azi, în care asistăm, în toate domeniile cunoașterii, la estetizarea generală și progresivă a existenței individuale și sociale.

## NOTE

<sup>1</sup> Emil Cioran, *Formele Perimate*. în *Revelațiile Durerii*, în îngrijirea Marianei Vartic și a lui Aurel Sasu, Cluj, Editura Echinox, 1990, p. 47.

<sup>2</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>3</sup> *Ibidem.*, p. 48.

<sup>4</sup> *Ivi.*

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>7</sup> *Ivi.*

<sup>8</sup> Mircea Vulcănescu. *Generație*. în *Criterion, Revistă de arte, litere și filosofie*. octombrie, Crater. 1996, pp. 178-179.

<sup>9</sup> *Ivi.*

<sup>10</sup> *Ivi.*

<sup>11</sup> Dan Botta. *Noul clasicism*. în *Limite și alte eseuri*, în îngrijirea lui Dolores Botta, Bucurest. Crater, 1996, pp. 178-179.

<sup>12</sup> Emil M. Cioran și Constantin Noica, *L'amico lontano*. Bologna, il Mulino, 1993, p. 28.

<sup>13</sup> Dan Botta. *Op. cit.*, p. 180.

<sup>14</sup> Dan Botta (1907-1958) poet, filolog și cercetător în estetică, dramaturg și traducător, tatăl, descendent al unei vechi familii transilvane, iar mama dispărută, și-a petrecut copilăria în Moldova. Din 1921, a frecventat liceul la București unde își va continua și studiile licențiindu-se în drept în 1927, în litere și filosofie cu specializarea în greacă și latină în 1929, terminând în același timp și cursul Institutului de Educație Fizică. În 1939 va deveni director general al Asociației științifice pentru *Enciclopedia României*. Cariera literară și-o începe deja în 1923 cu o traducere din poeziile lui Baudelaire. Va publica articole, recenzii, eseuri și poezii, și ca redactor, la multe reviste ale epocii. Faima de scriitor o va atinge cu publicarea unei culegeri de eseuri, *Limite*, în 1936 și cea de dramaturg prin operele teatrale *Comedia fantasmelor*, *Alkestis*, consultare a tragediei lui Euripide și traducerea sa din *Troienele*. Important exponent al tragicei generații a *Criterionului* împreună cu prestigioasele nume al lui Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, Constantin Noica și altele precum el mai puțin cunoscute marelui public, după cel de-al doilea război mondial, Dan Botta va fi constrâns la tăcere păstrându-și un restrâns spațiu editorial ca traducător al lui Shakespeare, Villon, Ferreira de Castro, Sofocle și E. A. Poe. În plină izolare, culegerile sale de poezie și dramele sale vor vedea lumină în ediția postumă îngrijită de soția sa în 1968.

<sup>15</sup> În legătură cu această dezbatere a se vedea cartea lui Manfred Frank, *Der komende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982 și contribuția originală a lui Sergio Givone, *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

<sup>16</sup> A se vedea *L'ombra di Dioniso* (tr. it. Milano, Garzanti, 1990) și *Nel vuoto delle apparenze* (tr. it. Milano, Garzanti, 1993) de Michel Maffesoli.

<sup>17</sup> Cf. Sergio Givone, *Disincanto del mondo e pensiero tragico*, Milano, il Saggiatore, 1989.

<sup>18</sup> Despre participarea lui Dan Botta în Garda de Fier, Ornea declară: "Carisma lui Codreanu, care a continuat pe urmă să facă mereu prozeliti, este fructul unei strategii foarte bine pregătite. Și ea a sfârșit prin a cuceri tinerii intelectuali, unii cu un talent excepțional, precum, în 1936, Mircea Eliade, Emil Cioran, Marietta Sadova, Haig și Arșavir Acterian, Constantin Noica (în 1938), Horia Stamatu (mai înainte M. Polihroniade, Al. Cristian Tell, Dan Botta etc.)". Z. Ornea, *Anii trezeci. Extrema dreaptă românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995, p. 294.

<sup>19</sup> Vasile Pârvan (1882-1927), arheolog, filosof preexistențialist pe urmele lui Nietzsche, Dilthey și Kierkegaard, a scris *Idei și forme istorice*, 1921, *Memoriale*, 1923 și o operă arheologică de mare importanță *Getica*, 1926.

<sup>20</sup> Cf. Dan Botta, *Unduire și moarte*, cu un *Fragment pentru Dan Botta*, de Mircea Eliade. Ediție îngrijită și postfață: Gheorghe Hrimiuc-Toporaș, Iași, Institutul European, 1995, pp. 28-30.

<sup>21</sup> Așa cum de altfel va demonstra Walter Friedrich Otto, *Dioniso* (tr. it., Genova, Il Melangolo, 1990) și Karl Kerényi, *Dioniso* (tr. it. Milano, Adelphi, 1993<sup>2</sup>).

<sup>22</sup> Se face aluzie la Nietzsche, *L'Anticristo*, Roma, Newton Compton, 1996. Pentru problema Tracilor Hiperboreeni, a se vedea Vasile Lovinescu, *Dacia Hiperboreană*, în îngrijirea Roxanei Cristian și a lui Florin Mihăescu, București, Editura Rosmarin, 1996<sup>2</sup>.

<sup>23</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 59-65.

<sup>24</sup> Manfred Frank, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>25</sup> *Ivi.*

<sup>26</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>27</sup> W. F. Otto, *Op. cit.*, p. 129.

<sup>28</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 30.

<sup>29</sup> Despre problema tragicului în gândirea lui Nietzsche vezi Sergio Givone, *Nietzsche interprete della tragedia greca*, în *Ermeneutica e Romanticismo*, Milano, Mursia, 1983, pp. 65-91 și Fabrizio Desideri, *Gaia scienza ed enigma tragico*, în Nietzsche, *La Gaia scienza*, Roma, Newton Compton,

1996, p. 7-33.

<sup>30</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 72-81.

<sup>32</sup> Este ideea care stă la baza eseului lui Givone în *op. cit.*

<sup>33</sup> Despre gândirea lui Pârvan, vezi Al Zub., *Pe urmele lui Vasile Pârvan*, București, Editura Sport-Turism, 1983.

<sup>34</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 42.

<sup>35</sup> Vasile Pârvan, *Idei și forme istorice*, București, 1920, p. 80.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>41</sup> Vasile Pârvan, *Memoriale*, București, 1923, p. 211.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 212.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>45</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>46</sup> *Ivi.*

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 38-39.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 41-42.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>53</sup> Botta Dan, *Poetica lui Valéry*, în *Serieri*, vol. IV, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, E. P. L., 1968, p. 171.

<sup>54</sup> *Id.*, p. 172.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>57</sup> Mincu Marin, *Un helenizant cu fundamente tracice: Dan Botta*, în *Critice I*, București, E. P. L., 1969, p. 39.

<sup>58</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică*, în *Serieri, cit.*, p. 49.

<sup>59</sup> Originea heracliteană a numelui lui Dionysos în contextul alexandrin a fost discutată de Giorgio Colli, *La Sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1977, și a fost preluat de Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Milano, Feltrinelli, 1989.

<sup>60</sup> Această ipoteză a fost sugerată de Marcel Dètienne, *Dionysos à ciel ouvert*, Paris, 1985, Seuil.

- <sup>61</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.*, p. 10.
- <sup>62</sup> Cfr. Grimal Pierre, *Enciclopedia dei miti*, Milano, Garzanti, 1990, vezi *Calliroè*.
- <sup>63</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.*, pp. 11-12.
- <sup>64</sup> Cfr. Détienne Marcel, *Dioniso e la pantera profumata*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- <sup>65</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.* p.13.
- <sup>66</sup> *Id.*, p. 19.
- <sup>67</sup> Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 20.
- <sup>68</sup> Cfr. Derrida Jacques, *L'écriture et la différence, cit.* pp.19-20, e Agamben Giorgio, *Bartleby o della contingenza*, în *Bartleby o la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, pp.83-84.
- <sup>69</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.* pp. 14-15.
- <sup>70</sup> *Id.*, p. 22.
- <sup>71</sup> *Ibidem*.
- <sup>72</sup> Mincu Marin, *Un helenizant cu fundamente tracice, cit.*, p. 41.
- <sup>73</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.*, p. 23.
- <sup>74</sup> *Id.*, p. 25.
- <sup>75</sup> *Id.*, p. 24.
- <sup>76</sup> *Id.*, p. 32.
- <sup>77</sup> *Ibidem*.
- <sup>78</sup> Cfr. Chevalier - Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, Milano, Rizzoli, 1986, vezi *Rosa*.
- <sup>79</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.* p. 32.
- <sup>80</sup> Mincu Marin, *Un helenizant cu fundamente tracice, cit.*, p.42.
- <sup>81</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.*, p. 44.
- <sup>82</sup> *Id.*, pp. 39-40.
- <sup>83</sup> *Id.*, p. 40.
- <sup>84</sup> *Id.*, p. 41.
- <sup>85</sup> Botta Dan, *Artizanii Absolutului*, în *Scrieri, cit.*, p. 159.
- <sup>86</sup> *Id.*, *Charmion sau despre muzică, cit.*, p. 41.
- <sup>87</sup> *Id.*, *Artizanii Absolutului, cit.*, p. 159.
- <sup>88</sup> *Id.*, *Charmion sau despre muzică, cit.*, p.42.
- <sup>89</sup> *Id.*, p. 43.
- <sup>90</sup> *Id.*, p. 44.
- <sup>91</sup> Este o sinteză a ideii lui Giorgio Colli în introducerea la vol. *La Sapienza greca, cit.*
- <sup>92</sup> Botta Dan, *Charmion sau despre muzică, cit.*, pp. 44-45.
- <sup>93</sup> *Id.*, pp. 47-48.

- <sup>94</sup> *Id.*, p. 48.
- <sup>95</sup> *Id.*, p. 51.
- <sup>96</sup> *Id.*, p. 50.
- <sup>97</sup> Cf. Ștefania Mincu, *O hermeneutică mioritică*, Constanța, «Paradigma», Anul 2, Nr. 4-5-6, 1994, pp. 6-7.
- <sup>98</sup> Problema Mioriței a fost strălucitor rezumată în cartea lui Mircea Eliade, *De Zamolxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970. Ea ne permite să încadrăm receptarea literară a Mioriței în context istoric literar între cele două războaie în România și pentru că Mircea Eliade reprezenta, în perioada în care era activ Botta, reprezenta *chef de file* al promoției culturale a generației *Criterion*.
- <sup>99</sup> Elémire Zolla, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, p. 504.
- <sup>100</sup> Cf. Marin Mincu, "O polemică: Dan Botta – Lucian Blaga", în *Critice*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1971, pp. 165-174.
- <sup>101</sup> Cf. Botta, *Op. cit.*, pp. 285 și urm.
- <sup>102</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 31.
- <sup>103</sup> Botta, *Op. cit.*, pp. 20-23.
- <sup>104</sup> Pentru terminologia angajată spre o posibilă definire a tragicului, pe lângă Givone, *op. cit.*, a se vedea și Bernard Pautrat, *Version du soleil. Figures et systèmes de Nietzsche*, Paris, Seuil, 1971.
- <sup>105</sup> Cf. *Dimensiunea metafizică a operei lui Lucian Blaga*, în îngrijirea Angelei Botez, București, Editura științifică, 1996, pp. 188-189.
- <sup>106</sup> *Ivi*.
- <sup>107</sup> Cf. Mircea Eliade, *De Zamolxis... Op. cit.*
- <sup>108</sup> Mircea Eliade, *Fragment pentru Dan Botta*, în Botta, *Op. cit.*, p. 14.
- <sup>109</sup> Asupra apartenței autorului la "generația criterionistă" a se vedea Gheorghe Hrimiuc, *Postfața*, la Botta, *Op. cit.*, pp. 338-363.
- <sup>110</sup> Z. Ornea, *Op. cit.*
- <sup>111</sup> Claudio Muti, *Penele Arhanghelui. Intelectualii români și Garda de Fier*, în îngrijirea lui Răzvan Codrescu, București, Editura Anastasia, 1997.
- <sup>112</sup> Michele Prospero, *Il pensiero politico della destra*, Roma, Newton Compton, 1996, pp. 80-81.
- <sup>113</sup> Furio Jesi, *Cultura di destra*, Milano, Garzanti, 1993, p. 40.
- <sup>114</sup> *Ibidem*, p. 37.
- <sup>115</sup> *Ibidem*, p. 41.
- <sup>116</sup> *Ibidem*, p. 49.
- <sup>117</sup> *Ivi*.
- <sup>118</sup> *Ivi*.
- <sup>119</sup> Botta, *Op. cit.*, pp. 33-34.



- <sup>120</sup> Manfred Frank, *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*. (tr. it., Torino, Einaudi, 1994), p. 224.
- <sup>121</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 35.
- <sup>122</sup> Franco Rella, *L'estetica del Romanticismo*, Roma, Donzelli, 1997, în nota p. 41. Asupra paternității scrierii s-a deschis o amplă discuție, și dacă anumiți cercetători se hazardază s-o atribuie lui Hegel se recunosc cu claritate influențele lui Holderlin, Schlegel, Novalis, Schelling, gânditori având ca punct comun ideea superioară despre frumusețe, o estetică în care cunoștința și etica se reunesc, valoarea de neînlocuit a poeziei. Botta va dedica, după cum vom vedea, eseul *Teme romantice*, acestor autori, care, deplasându-se între categoriile clasicului și romanticului, dau un contur teoretic net viziunii estetice a lui Botta.
- <sup>123</sup> Sergio Givone, *Prefazione*, în Manfred Frank, *Op. cit.*, p. X.
- <sup>124</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 35.
- <sup>125</sup> Manfred Frank, *Op. cit.*, p. 229.
- <sup>126</sup> *Ibidem*, pp. 282-283.
- <sup>127</sup> De la care în mediul romantic se vor naște figurile ironiei, ale paradoxului, ale ireconciliabilității, care vor duce mai târziu la formarea gândirii nihiliste (acesta este drumul urmat de Cioran spre filozofia tragicului în cheie de nomadism existențial, plecând mereu de la aceleași coordonate culturale aparținând lui Botta și lui Eliade).
- <sup>128</sup> Cu privire la aceste tematici a se vedea Jacques Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994.
- <sup>129</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 73.
- <sup>130</sup> *Ivi*.
- <sup>131</sup> *Ibidem*, p. 74.
- <sup>132</sup> *Ivi*.
- <sup>133</sup> *Ibidem*, p. 75.
- <sup>134</sup> *Ivi*.
- <sup>135</sup> *Ivi*.
- <sup>136</sup> *Ivi*.
- <sup>137</sup> *Ibidem*, p. 76.
- <sup>138</sup> *Ivi*.
- <sup>139</sup> *Ivi*.
- <sup>140</sup> *Ivi*.
- <sup>141</sup> *Ivi*.
- <sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 76-77.
- <sup>143</sup> Manfred Frank, *Op. cit.*, p. 206.
- <sup>144</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 77.

- <sup>145</sup> În legătură cu aceste reflecții, a se vedea Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, Bari, Laterza, 1998, pp. 41-45.
- <sup>146</sup> Franco Rella, *Op. cit.*, p. 49.
- <sup>147</sup> *Ibidem*, p. 46.
- <sup>148</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 77.
- <sup>149</sup> *Ibidem*, pp. 77-78.
- <sup>150</sup> *Ibidem*, p. 79.
- <sup>151</sup> *Ibidem*, p. 80.
- <sup>152</sup> *Ivi*.
- <sup>153</sup> *Ibidem*, p. 81.
- <sup>154</sup> Cf. Massimo Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 355.
- <sup>155</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 178.
- <sup>156</sup> *Ivi*.
- <sup>157</sup> *Ivi*.
- <sup>158</sup> *Ibidem*, p. 180.
- <sup>159</sup> *Ivi*.
- <sup>160</sup> Se face aluzie la Rodhe, *Psiche*. (tr. it. Bari, Laterza, 1970).
- <sup>161</sup> Botta, *Cit.*, p. 178.
- <sup>162</sup> Mario Vitali, *Introduzione*, la Euripide, *Alcesti Medea Baccanti*, Milano, Bompiani, 1991, p. LXXXV.
- <sup>163</sup> Fr. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (tr. it., Bari, Laterza, 1967), p. 64.
- <sup>164</sup> Cf. Vincenzo Vitiello, *Filologia e il nichilismo*, în Nietzsche, *cit.*, p. Milano, Mondadori, 1996, pp. 239-274.
- <sup>165</sup> Nietzsche, *Cit.*, p. 195.
- <sup>166</sup> Vitali, *Cit.*, p. LXXIX.
- <sup>167</sup> Botta, *Cit.*, p. 113.
- <sup>168</sup> *Ibidem*, pp. 112-113.
- <sup>169</sup> *Ibidem*, p. 107.
- <sup>170</sup> *Ibidem*, pp. 107-108.
- <sup>171</sup> Mafesoli, *Cit.*, p. 123.
- <sup>172</sup> *Ibidem*, p. 158.
- <sup>173</sup> Cu referire la raportul între durere și adevăr a se vedea Emanuele Severino, *Il Giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Milano, Adelphi, 1989.
- <sup>174</sup> Botta, *Limite și alte eseuri*, ediția a doua, în îngrijirea lui Dolores Botta, București, Crater, 1996, p. 163.
- <sup>175</sup> *Ivi*.

- <sup>176</sup> *Ivi.*
- <sup>177</sup> Cf. Euripide, *Alcesta*, vv. 962-970.
- <sup>178</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 163.
- <sup>179</sup> *Ivi.*
- <sup>180</sup> Cf. Botta, *Op. cit.*, pp. 93-94 și pp. 190-191..
- <sup>181</sup> Platon, *Dialogurile*. București, Humanitas, 1996.
- <sup>182</sup> Referitor la problematica inerentă a raportului Ananke și Atena, în contextul psihologiei adâncului a se vedea James Hillan, *La vana fuga dagli dei*, tr. it. Adelphi, 1994, pp. 89-180.
- <sup>183</sup> Cf. Botta, *Op. cit.*, p. 59-62.
- <sup>184</sup> *Ibid.*, p. 25-27.
- <sup>185</sup> Botta, *Charmion*, în *Op. cit.*, p. 152.
- <sup>186</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 82.
- <sup>187</sup> În legătură cu acest subiect, a se vedea pozițiile lui Emanuele Severino, *Essenza del nichilismo*. Milano, Adelphi, 1995, pp. 391-411 și ale lui Sergio Givone, *Storia del nulla*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 3-35.
- <sup>188</sup> Botta, *Charmion*, *Op. cit.*, p. 165.
- <sup>189</sup> Cf. Botta, *Primatul economicului*, *Op. cit.*, pp. 309-310.
- <sup>190</sup> *Theogonia eminesciană*, în *Op. cit.*, p. 210.
- <sup>191</sup> În vol. *Unduire și moarte*, *cit.*, p. 152.
- <sup>192</sup> Botta, *Conceptele Mediteranei*, *Op. cit.*, p. 55-58.
- <sup>193</sup> Botta, cf. *Sufletul lui Michelangelo*, *op. cit.*, pp. 221-224.
- <sup>194</sup> Cf. Rose-Marie Mossé-Bastide, *La pensée philosophique de Plotin*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1972, pp. 203-206.
- <sup>195</sup> Cf. Gianni Vattimo, *Il soggetto e la maschera. Nietzsche e il problema della liberazione*, Milano, Bompiani, 1983.
- <sup>196</sup> Botta, *Athenei*, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>197</sup> Sergio Givone, *La questione romantica*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 48.
- <sup>198</sup> Botta, *Charmion*, *Op. cit.*, p. 165.
- <sup>199</sup> Cf. Botta, *Frumosul Românesc*, *op. cit.*, p. 32.
- <sup>200</sup> Nietzsche, *La Gaia Scienza*, III, 125, (tr. it. Milano, Adelphi, 1965 și 1977).
- <sup>201</sup> Cf. Karl Kerényi, *Dioniso*, (tr. it. Milano, Adelphi, 1979), p. 287.
- <sup>202</sup> James Hillmann, *Il mito dell'analisi* (tr. it., Milano, Adelphi, 1979), p. 287.
- <sup>203</sup> Cf. Erwin Rodhe, *Psiche*, *op. cit.*, pe care Botta o citează în esul său *Fântânile mistice ale Luceafărului*, *op. cit.*, p. 198.

- <sup>204</sup> E relevant cuvântul românesc *cumplit*, folosit de Botta, cu etimologia sa latină 'completus', trimițând deopotrivă și la 'întreg', 'integral', cf. *Theogonia eminesciană*, *op. cit.*, p. 192.
- <sup>205</sup> Botta, *Unduire și moarte*, *op. cit.*, p. 38.
- <sup>206</sup> *Vezi Conceptele Mediteranei*, *Op. cit.*, pp. 55-58.
- <sup>207</sup> Despre acest subiect a se vedea Vernant și Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due* (tr. it. Torino, Einaudi, 1991), pp. 221-254.
- <sup>208</sup> *Ibidem.*, p. 224.
- <sup>209</sup> Cf. Herodot, *Istoria* (ed. it. Fulvio Barberis, Milano, Garzanti, 1989). Pentru o analiză în detaliu a textului în discuție al lui Herodot a se vedea Mircea Eliade, *De Zamolxis áGengis-Khan*, *Op. cit.* Pentru o identificare mai ușoară a locurilor citate de Botta din opera lui Herodot în opera sa a se vedea: II 29, 47-49, 81, 123, 144-146, 156, II 8, 97; IV 32-33, 75, 87, 93-95, V 3-5, 7, VII 111, din ediția rom. *Istoria*, în 2 vol., apărută la Editura științifică, în 1961..
- <sup>210</sup> Dan Botta, *Unduire și moarte*, *Op. cit.*, p. 42.
- <sup>211</sup> Botta, *Ibidem*, pp. 36-37.
- <sup>212</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>213</sup> *Ibidem*, p. 39.
- <sup>214</sup> Botta, *Frumosul Românesc*, *Op. cit.*, p. 30.
- <sup>215</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, p. 105.
- <sup>216</sup> Botta, *O statuie Nesfârșită*, *Op. cit.*, p. 127.
- <sup>217</sup> *Ibidem*, p. 126-127.
- <sup>218</sup> *Ivi.*
- <sup>219</sup> *Ivi.* A se vedea în legătură cu aceasta esul *Sufletul lui Michelangelo*, *Op. cit.*, unde sunt citate în italiană câteva versuri din poeziile lui Buonarroti.
- <sup>220</sup> Este interesant de observat că Botta citează în textele sale cu precădere din italiana originală (Dante, Petrarca, Leonardo, Michelangelo) și din franceză pe când în general preferă să traducă din greacă, în afară de câteva excepții rare, din engleza lui Poe.
- <sup>221</sup> Botta, *Op. cit.*, p. 37.
- <sup>222</sup> *Ibidem*, p. 38.
- <sup>223</sup> Pentru o discuție mai aprofundată a acestor teme a se vedea capitolul următor și referințele bibliografice corespunzătoare.
- <sup>224</sup> Botta, *Frumosul românesc*, *Op. cit.*, p. 31-32.
- <sup>225</sup> *Ibidem*, p. 32.
- <sup>226</sup> Cf. Botta, *Ver Mer Van Delft*, *Op. cit.*, pp. 76-77.

- <sup>227</sup> Cf. printre alții Botta, *Teme romantice*, *Op. cit.*, pp. 83-92 și cap. *Între romantism și clasicism: Idealul estetic al modernismului*.
- <sup>228</sup> Botta, *Theogonia eminesciană*, *Op. cit.*, p. 191.
- <sup>229</sup> *Ivi*.
- <sup>230</sup> Cf. Giovanni Reale, *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 123-144.
- <sup>231</sup> Referitor la concepția estetică a lui Platon și la problema *mimesis*-ului a se vedea: Giovanni Reale, *Saggio introduttivo la Platone, Ione*, Milano, Rusconi, 1998, pp. 13-76; Gilles Deleuze, *Logica del senso* (tr. it. Feltrinelli, 1979), pp. 223-234; Jean-Pierre Vernant, *Nascita di immagini* (tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1982), pp. 119-152; Sergio Givone, *Storia dell'estetica*, *Op. cit.*; Elio Franzini și Maddalena Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Milano, Mondadori, 1996.
- <sup>232</sup> Cf. Vernant și Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, *Op. cit.*, pp. 221-254.
- <sup>233</sup> Botta, *Virtutea cuvântului*, *Op. cit.*, p. 60.
- <sup>234</sup> Cf. Vernant și Vidal-Naquet, *Op. cit.*
- <sup>235</sup> Botta, *Despre arta poetului*, *Op. cit.*, pp. 111-112
- <sup>236</sup> Botta, *Artizania Absolutului*, *Op. cit.*, p. 93
- <sup>237</sup> *Ivi*
- <sup>238</sup> Botta, *Charmion*, *Op. cit.*, p. 165
- <sup>239</sup> Cf. Botta, *Creația eroică*, *Op. cit.*, pp. 115-118. A se vedea *infra* capitolul „Creația eroică în spiritul tragediei: spre un ethos dionisiac”
- <sup>240</sup> Giovanni Reale, *Platone*, *Op. cit.*, p. 226
- <sup>241</sup> Botta, *Theogonia eminesciană*, *Op. cit.*, p. 191
- <sup>242</sup> În legătură cu raporturile între pitagorism și neoplatonism a se vedea Francesco Romano, *Il neoplatonismo*, Roma, Carocci, 1998, pp. 55-63
- <sup>243</sup> Botta, *Creația eroică*, *Op. cit.*, p. 116
- <sup>244</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Le Bergsonism*, Paris, PUF, 1968
- <sup>245</sup> Botta, *Virtutea cuvântului*, *Op. cit.*, p. 60
- <sup>246</sup> *Ibidem*, pp. 60-61
- <sup>247</sup> Botta, *Despre arta poetului*, *Op. cit.*, p. 111
- <sup>248</sup> *Ivi*
- <sup>249</sup> *Ivi*
- <sup>250</sup> *Ivi*
- <sup>251</sup> Botta, *Virtutea cuvântului*, *Op. cit.*, p. 62
- <sup>252</sup> Referitor la poetica lui Poe a se vedea Luciano Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Milano Garzanti, 1976, pp. 78-98
- <sup>253</sup> Botta, *Virtutea cuvântului*, *Op. cit.*, p. 62
- <sup>254</sup> Botta, *Charmion*, *Op. cit.*, p. 165

- <sup>255</sup> Cf. Françoise Frontisi-Ducrot și Jean-Pierre Vernant, *Ulisse e lo specchio*, (tr. it. Roma, Donzelli, 1998), pp. 147-190
- <sup>256</sup> *Ibidem*, p. 143 sgg
- <sup>257</sup> Cf. Benjamin Goldberg, *Lo specchio e l'uomo*, (tr. it. Venezia, Marsilio, 1989), pp. 127-150
- <sup>258</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, p. 100
- <sup>259</sup> Paul Valéry, *Varietà*, (tr. it. Milano, Rizzoli, 1971), pp. 256-257
- <sup>260</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, pp. 97-98
- <sup>261</sup> Referitor la Mallarmé, a se vedea studiile lui Stefano Agosti, *Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994 și *Il cigno di Mallarmé*, Parma, Pratiche Editrice, 1994
- <sup>262</sup> Referitor la acest subiect a se vedea lucrările lui Aldo Trione, *L'estetica della mente*, Bologna, Capelli, 1987 și *L'ostinata armonia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- <sup>263</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, p. 97
- <sup>264</sup> *Ibidem*, p. 100. Referitor la Blaga, Barbu, Voronca, continuatori în opinia lui Botta ai modelului ermetico-simbolist în România, a se vedea următoarele eseuri ale lui Botta *Note pentru „lauda somnului” de Lucian Blaga; Ion Barbu: „Joc secund”; Ilarie Voronca: „Brățara nopților”*, în Dan Botta, *Scrieri*, în îngrijirea lui Dolores Botta, București, Editura pentru literatură, 1968, vol. I.
- <sup>265</sup> *Ibidem*, p. 99.
- <sup>266</sup> Referitor la acest subiect, a se vedea studiul lui Aldo Trione, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Napoli, Guida, 1983.
- <sup>267</sup> Referitor la această temă a se vedea Marcel Detienne și Jean-Pierre Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia* (tr. it. Roma-Bari, Laterza, 1984).
- <sup>268</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, pp. 101-102.
- <sup>269</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.
- <sup>270</sup> Cf. Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, pp. 103-141.
- <sup>271</sup> Botta, *Poetica lui Valéry*, *Op. cit.*, p. 102.
- <sup>272</sup> Referitor la acest aspect este indicat a se vedea punctul de vedere a lui Giles Deleuze, *Nietzsche e la filosofia*, (tr. it. Firenze, Colportage, 1978), pp. 61-63.
- <sup>273</sup> Dan Botta, *op. cit.*, în *Scrieri*, vol. IV, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, E. P. L., 1968, pp. 353-356.
- <sup>274</sup> Cf. Marin Mincu, *Mito-fiaba. Canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari*, Roma, Bulzoni editore, 1986, pp. 15-29.

- <sup>275</sup> Dan Botta, *op. cit.*, în *Unduire și moarte*, ediție îngrijită și postfață de Gheorghe Hrimiuc-Toporaș, Iași, Institutul European, 1995, p. 22.
- <sup>276</sup> *Ibidem*, p. 23.
- <sup>277</sup> Dan Botta, *op. cit.*, p. 195.
- <sup>278</sup> *Ibidem*, p. 203.
- <sup>279</sup> *Ibidem*, p. 202.
- <sup>280</sup> *Ibidem*, p. 203.
- <sup>281</sup> Dan Botta, *op. cit.*, pp. 56-57.
- <sup>282</sup> Stefano Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli editore, 1972, p. 11. Dan Botta, *Unduire și moarte*, în *op. cit.*, pp. 36-37.
- <sup>283</sup> Dan Botta, *Unduire și moarte*, în *Op. cit.*, pp. 36-37.
- <sup>284</sup> *Ibidem*, p. 35.
- <sup>285</sup> Botta, *Conceptele Mediteranei, Op. cit.*, p. 56.
- <sup>286</sup> *Ibidem*, p. 57.
- <sup>287</sup> *Ibidem*, p. 58.
- <sup>288</sup> Botta, *Spiritul munților, Op. cit.*, p. 225.
- <sup>289</sup> *Ibidem*, pp. 226-227.
- <sup>290</sup> F. Nietzsche, *La nascita della tragedia* (ed. it., în «Opere», Milano, Adelphi, 1976, vol. III, cartea I), p. 111.
- <sup>292</sup> Despre acest subiect a se vedea Michel Henry, *Vita e affettività secondo Nietzsche*, în *Genealogia della psicoanalisi* (ed. it., Ponte alle Grazie, 1990), pp. 190-222.
- <sup>292</sup> *Spiritul munților, Cit.*, p. 227-228.
- <sup>293</sup> Paolo Orvieto, *La morte vitale nel mito e nelle religioni antiche. Orfeo*, în *Catalogo del 39<sup>o</sup> Festival dei Popoli*, Firenze, Piccardi, 1998, p. 200.
- <sup>294</sup> Botta, *Poezie și cântec, op. cit.*, p. 211.
- <sup>295</sup> *Ivi*.
- <sup>296</sup> *Ibidem.*, p. 213.
- <sup>297</sup> Asupra implicațiilor mitului și ale scriiturii orfice în poezie a se vedea lucrările lui Charles Segal, *Orfeo. Il mito e il poeta* (ed. it., Torino, Einaudi, 1995) și Marcel Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris, Gallimard, 1989.
- <sup>298</sup> Botta, *Poezie și rugăciune, Op. cit.*, p. 206.
- <sup>299</sup> Idem, *Despre arta poetului, Op. cit.*, p. 107.

## INDICE

În loc de prefață.....	5
1. Funcția comunicativă a mitului: pe urmele lui Dionysos .....	14
2. Pârvan și orizontul tragic .....	26
3. Despre sursele neoclasicismului modernist. O lectură a lui «Charmion» sau despre muzică.....	33
4. Miorița: ambiguități interpretative în receptarea istorico-textuală a unui arhetip dionysiac.....	65
5. Politici ale unei prietenii: limitele interpretării .....	80
6. Între romantism și clasicism: idealul estetic al muzicii .....	92
7. Creația eroică în spiritul tragediei: spre un ethos dionysiac.....	106
8. Formula creației dionysiace: Ananke, Dike, Mousike .....	118
9. La izvoarele idealismului trac: palimpsestul dionysiac.....	133
10. Distant un tată: mimesis și imagini de adevăr în orizontul dionysiac al artei.....	150
11. Oglinda dionysiacă a poeziei .....	167
12. Cantilenă: tehnica formelor și cunoașterea în studiul rimelor .....	181
13. Mitul Traciei .....	205