

SYMBOLICS OF LIGHT AND THE LIVING IN A POETIC MODE

Lorena-Valeria STUPARU

ISPRI, Romanian Academy, Bucharest

Abstract: In this paper I aim to analyze through a few examples of religious and poetic symbolism of light how are articulated the notion of human creative habitation with the postmodern concept of the world.

Keywords: poetical habitation, versions of the world, light, transcendence, suggestion.

În sfera postmodernă a noțiunii de locuire traductibilă în limbajul unei antropologii constructiviste și al unei hermeneutici încrezătoare drept coexistență pașnică a unor culturi, forme și stiluri diferite, își pot găsi locul universuri și „versiuni ale lumii” (Nelson Goodman) multiple, în condițiile în care, așa cum arată William E. Paden, „lumea” include tot ceea ce este constitutiv situației locative a omului, integrând noțiuni precum „societate”, „istorie”, „cultură”, „limbaj”, „sisteme”¹.

Acest nou concept holistic de „lume” care include formele de organizare și de expresie proprii lumii vieții permite o mai bună înțelegere a „locuirii în chip poetic” în termenii „deschiderii” către o lume în care zeii nu au murit, ordine ultimă care poate fi găsită în poezie așa cum demonstrează Heidegger, ordine în care omul religios/credincios se așează de la bunul început al conștiinței sale de sine. Configurarea lumii umane ca deschidere către timpul și spațiul sacre locuite de zei pune în ecuație ordinea particulară a existenței cu ordinea ultimă a lumii care la Heidegger poate fi găsită în poezie. În textele „Holderlin și esența poeziei”, „La ce bun poezi”, „Limba în poem” filosoful german arată cum în limba vie și accesibilă sensibilității universale a poeziei se exprimă cel mai bine Ființa, adică înțelesul ei ordinator de lumi posibile individuale, în rezonanță cu Creația: care nu încapă niciodată sub cupola gândirii, pentru a se adăposti, în mod neașteptat și fugitiv în „cortul” textului poetic. Și nu atât la scara universului este spectaculoasă funcția ontologică a limbajului poetic, ci la nivelul receptării individuale, unde poemul construit într-o anumită viziune întemeiază, regăsindu-și esența de „ctitorie a Ființei împlinită cu ajutorul cuvântului”, după cum observa Heidegger: „Rostirea poetului nu este ctitorie numai în sensul liberei dăruiri, ci totodată și în sensul întemeierii ferme a *Dasein*-ului uman pe temeiul său”. Faptul că rostirea este ctitorie înseamnă că aduce ființa în „prezență”, care, tradițional, are și semnificația de „existență”².

Despre creațiile literare și artistice ca despre obiecte a căror pură esteticitate fundează lumi s-a scris inclusiv din perspectiva hermeneuticii sacralului, așa cum o face, de exemplu, Mircea Eliade care interpretează în mai multe rânduri lumile religioase drept creații analoge cu acelea ale poezilor, romancierilor, artiștilor, capabile să exprime în aceeași măsură esența umană, prin spiritul creator de lumi destinate unei alte locuiri decât aceleia fizice³. Micul exercițiu comparativ cu Mircea Eliade vrea să spună că modul în care concepem locuirea (sau locuirea în care ne complacem) ne exprimă cel mai bine gândirea de ființe „minunate”,

¹ William E. Paden, “The Concept of World Habitation: Eliadean Linkages with a New Comparativism”, in *Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade*, Edited by Bryan Rennie, State University of New York Press, 2001, p.263.

² Martin Heidegger, „Hölderlin și esența poeziei”, „Limba în poem” în *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Univers, 1983, pp. 200- 201, 259.

³ Mircea Eliade, *Jurnal I, II*, București, Humanitas, 1993.

cuvântătoare și „însuflețite”, „cinstite de Dumnezeu cu darul rațiunii”, după cum spun Părinții Bisericii.

Simbolul natural cel mai „transparent” în acest sens (al capacităților omului și al expunerii locuirii umane în planul lumii divine) este Lumina, matricea „simbolurilor spectaculare”, vizibilă în imaterialitatea ei, care ne trimite la idealitatea ei, cea dintâi în creație, atât în perspectivă religioasă, cât și în perspectivă artistică.

Ca axiomă a gândirii simbolice, legătura între lumina nepământească și lumina pământească („fiindcă Pământul câteodată e frumos”, cum spune Jacques Prévert), între frumusețea nepieritoare și frumusețea pieritoare se regăsește deopotrivă în plan religios și estetic, în conținut și în formă - atât la nivelul revelației și concepțiilor filosofice, cât și la acela al creației cu speciile ei.

Bunăoară, estetica ce derivă din poetica luminii elaborată de Dionisie Pseudo-Areopagitul în tratatul *Despre ierarhia cerească*, apreciat ca cel mai important monument mistic de gândire creștină (Georges Duby) - nu a rămas undeva, în timp, numai la arhitectura și decorațiunile interioare ecleziastice, în cazul cărora intenția aplicării unui model perfect era evidentă. Din aceeași teologie a luminii se inspiră, consecutiv, sau o servesc involuntar o mulțime de poeme sau tablouri moderne și postmoderne. Nu numai monumentele sau obiectele din metal și pietre prețioase care strălucesc în splendoarea catedralelor pot înălța sufletul de la creat la increat, dar și cuvântul sau imaginea profane în corporalitatea lor pot fi repere pe un traseu al iluminării, dacă sunt citite sau privite cu atenție și inteligență, cu plăcere estetică sau cu dragostea unei „inimi simple”. La fel, toate fapăturile, potrivit cu modelul mistic mai sus pomenit, reflectă în proporții diferite Lumina absolută și iubitoare de frumusețe ce li s-a transmis prin Creație. Pentru pământenii, a iubi frumusețea devine astfel numitorul comun al atitudinii religioase, în speță mistice, și al atitudinii artistice, în speță poetice. Pentru credinciosul care vede în simbol o prezență vie, realizând continuitatea între realitatea actuală și realitatea absolută, frumusețea lumii în care toate stau în lumină este obiect al venerației, al închinării, al cântării. Iar artistul a cărui sensibilitate tresare la frumusețe, nu poate ignora principiul luminii care stă la baza oricărei forme vizibile. Aceste antiteze, cărora li s-ar putea alătura altele, au, firește, numai un rost tehnic, finalizat în sinteza pe care o fac posibilă: pentru că poți simți o emoție artistică în fața unui fapt religios, tot așa cum poți avea o trăire religioasă în fața unui fapt artistic, fără a suferi de inadecvare.

Urmând aceste principii voi încerca un traseu, fără pretenția de a merge până la capăt sau de a fi convingătoare, sub semnul impresiei personale – deopotrivă în ordinea interpretării și a ierarhizării anumitor fapte livești care pot fi descoperite în cele mai accesibile surse cu putință.

Întâietate are, chiar și în această ordine subiectivă, lumina-teofanie, deoarece în această ipostază lumina implică o amplă mișcare plină de conținut, deopotrivă creatoare și restauratoare, potrivit credinței creștine: „1. La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul.(...) 9. Cuvântul era Lumina cea adevărată care luminează pe tot omul care vine în lume”. (Din *Sfânta Evanghelie după Ioan*). „Lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut, nu făcut; Cel de o ființă cu Tatăl, prin Care toate s-au făcut” (Din *Crezul sau Simbolul Credinței*). „Veniți să luați Lumină!” (*Învierea Domnului*).

În ce măsură se potrivește această mereu reînnoită revelație a creării lumii și vieții - cu certa ceață discursivă despre simbolurile sau simbolica luminii ? În niciun fel, am fi tentați să spunem cu gândul la ființa întru mister, dacă teologii nu ar fi afirmat că actul de automanifestare divină se numește Teofanie (Grigore de Nazians și Sfântul Maxim Mărturisitorul), dacă ei nu ar fi arătat cum pentru Dumnezeu a se automanifesta sau a se revela înseamnă a crea (Ioan Scotus Eriugena), adică a ilumina, a se face vizibil, recognoscibil

datorită ființelor și lucrurilor care sunt lumini, mai intense sau mai slabe, mai aprinse sau mai stinse.

Lumea întemeiată pe principiul luminii este totodată și o lume în care frumusețile sunt emanate de același principiu, cel puțin în viziunea clasică, frumosul fiind la Dionisie Pseudo-Areopagitul (din care descinde mai târziu Eriugena), așa cum era odinioară la Platon, unul dintre „numele divine”. La Platon virtutea umană de a diviniza ființa iubită și, mai mult, de a re-cunoaște divinitatea din lucrurile sensibile se datorează luminii pe care acestea o emană, razei frumuseții care le străluminează, amintind-o astfel pe aceea absolută, al cărei atribut principal este strălucirea (*Phaidros*, 250a-252a); totodată, această disponibilitate pentru însuflețire, pentru îndrăgostire, pentru „înaripare” și renaștere spirituală se datorează legăturii dintre lumină și frumusețea lăuntrică (doar prin conjuncția lor are loc iluminarea îndrăgostită). Pentru Dionisie Pseudo-Areopagitul frumosul are în plus calitatea simbolică de a se distribui, într-o primă mișcare, ca lumină, în toate lucrurile potrivit cu firea lor și apoi de a le strânge laolaltă, de a le aduna la un loc în virtutea proprietății unice a splendorii și armoniei a căror cauză este, „răsfângând asupra tuturor în formă de lumină comunicările producătoare de frumusețe ale razei sale primordiale”⁴.

Așadar armonia prezentă în desăvârșita creație este rezultatul unei mișcări descendente a Luminii absolute, mișcare simbolică pentru că aceasta – distribuindu-se în toate făpturile, raportându-le la măsura Dumnezeuului în același timp Lumină, Cuvânt, Iubire și Duh Sfânt făgăduit – le unește în comuniunea de credință. Înțeleasă astfel, armonia este o legătură invizibilă între cer și pământ, între luminile oamenilor și lumina divină. Ea este totodată efectul „estetic” al iubirii care adună lucrurile sub aceeași lumină, situându-le astfel printre cele demne de a sta aici în numele lui Dumnezeu. Și este de la sine înțeles că reamintirea sau recunoașterea în lumină a frumuseții dumnezeiești este un dar prefigurat în vârsta „arhaică” a umanității.

Pe direcția platoniciană a „celor bune” ca specii ale Binelui consubstanțial iubirii, lumina se află acolo unde Binele, transcendent ființei, este „părintele” Soarelui. Mai târziu, la Plotin, Binele Perfect, aflat deasupra Frumosului (reprezentabil, ca și la Platon, prin ceea ce iubim) este „realitatea la care toate ființele sunt conectate” (*Enneades*, VIII), este Unul, Izvorul primordial de lumină din care emană treaptă cu treaptă, prin intermediul principiului Inteligenței (primul act al Binelui) toate cele existente.

Lumina este Teofania prin excelență nu numai în filosofia creștină. Divinitatea supremă se manifestă ca teofanie luminoasă în toate religiile, de la egipteanul Ra și iranianul Ahura Mazda, la zeul Faro al populației Bambara, Zeus însuși luând la un moment dat înfățișarea unei ploi aurii – și exemplele ar putea continua.

Pe de altă parte, aceste teofanii luminoase își găsesc corespondențe în simbolurile „spectaculare” (cum numește Gilbert Durand simbolurile luminii, cu un termen împrumutat de la Badouin, care desemna astfel simbolurile care reunesc capacitatea de „a vedea” și „a ști” în cadrul unei intense valorificări a supraeului)⁵. Iar această corespondență este posibilă datorită continuității dintre teofanie și simbol pentru că cele mai multe hierofanii și teofanii devin simboluri, iar acestea din urmă le prelungesc „dialectica” până la continuarea procesului de hierofanizare (adică de sacralizare a profanului, de îndumnezeire a lumii): „Simbolul realizează solidaritatea permanentă a omului cu sacralitatea” – este una dintre concluziile lui Eliade, impecabil demonstrată în sistemul său; iar observația potrivit căreia oricare ar fi natura și intensitatea luminii, ea se transformă întotdeauna într-o revelație religioasă nu face decât să

4 Dionisie Pseudo-Areopagitul, *Despre numele divine*, Traducere de Cicerone Iordăchescu și Theofil Simensky, Iași, Institutul European, 1993, pp. 76-77.

5 Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1997.

întărească această concluzie. Ea accentuează caracteristica simbolului viu de a se îmbogăți cu noi semnificații, de a primi noi interpretări, de a nu rămâne pur și simplu „document” sau „categorie” cu ajutorul cărora este înțeleasă hierofania, de a se deschide creației. O astfel de deschidere o reprezintă valorificarea experienței interioare a luminii în medii religioase și nereligioase. Capitolul „Experiențe ale luminii mistice” din *Mefistofel și Androginul* este un comentariu istorico-religios al experienței spontane a luminii care apare în vis sau în urma unei inițieri. Pe parcursul acestui capitol, oscilația între valoarea de principiu subiectiv a experienței spirituale a luminii ca simbol gnoseologic și valoarea sa ontologică are traiectoria unui pendul perfect reglat. Studiul începe prin consemnarea visului unui negustor american, vis populat cu ființe învăluite în lumină, la capătul căruia subiectul conștientizează prezența Mântuitorului. Acest exemplu, decodificat psihanalitic, se traduce prin deplasarea religiozității omului modern spre nivelurile cele mai profunde ale sinelui (inconștientul este întotdeauna religios!), iar din punct de vedere al filosofiei religiilor, prin accesul la un alt mod de a fi: cel care trăiește o astfel de experiență se naște din nou, începe o nouă viață, își transformă radical existența (comerciantul nostru devine vizionar), făcând-o să se deschidă spre lumea spiritului.

Așadar, și în „deschiderea” religioasă către lumea spiritului (tangentă cu ființa) se petrece o „mutație ontologică” și odată cu aceasta o altă locuire se configurează. Trebuie consemnată aici varianta literară oferită de Eliade însuși, atât pe tema valorificării gnoseologice a luminii, cât și a schimbării de statut ontologic în urma unei experiențe de data aceasta violentă, de natură fizică, așa cum trăiește Dominic Matei, personajul din *Tinerețe fără tinerețe*. Venerabilul profesor de latină este trăznit în noaptea de Înviere și în urma acestui accident întinerește radical, dobândind totodată miraculoase capacități cognitive și vitale: „vede” după glasuri, altfel spus, reconstituie chipuri după voce, este hipermezic, învață chineza și fel de fel de dialecte orientale în timpul unor vise „didactice”, ajunge la „tehnica beatitudinilor simple”, a căror „veridicitatea” stă în talentul scriitorului. Valoarea gnoseologică, mutația ontologică, revelația luminii creatoare formează numitorul comun al experiențelor implicând acest principiu: lumina solidificată a vindecătorilor australieni, lumina creatoare din hinduism, concentrarea în lotusul inimii prin care se ajunge la o experiență de lumină pură, luminile mistice din Yoga, strălucirea și ascensiunea lui Buddha, al cărui trup împrăștie raze de lumină, lumina limpede simbolizând în același timp realitatea ultimă și conștiința nirvanică din Maha-Yana, omul și cosmosul deopotrivă alcătuite din lumină în mitologia tibetană, cristalizarea luminii în forma Florii de Aur din mediile taoiste, Lumina Schimbării la față a lui Hristos pe muntele Tabor – model transcendent al perfecțiunii spirituale. Transfigurația, reamintește Eliade, este fundamentul întregii mistici și teologii creștine a luminii divine: ea este misterul central al teologiei lui Palama, dar și revelația lui Pavel pe drumul Damascului, experiența sfântului Ioan al Crucii sau strălucirea de pe chipul Venerabilei Serafina di Dio în timpul rugăciunilor și după împărtășanie sau, în ordinea unei fenomenologii epifanice, extazul lui Jakob Böhme provocat de reflexul soarelui pe suprafața unei farfurii. Sau, conform relatărilor directe, lumina pe care o văd călugării isihasti în timpul rugăciunii. Este vorba de o iluminare spontană, de un dar divin, de o stare spirituală proprie misticilor care ajung la ea pe căi ezoterice, și poezilor – care ajung la ea prin iubire sau prin convertire religioasă – cel puțin a poeziei scrise de poet dacă nu a poetului însuși, orientare în sens sacral, fie „născut” (rezultat al unei autentice dispoziții religioase, chiar și atunci când poetul își propune numai un mesaj imanent), fie „făcut”, (rezultat al unei voințe formative).

Nu poezia încadrată de regulă în curentul simbolist este cea mai reprezentativă aici, cu toate că simbolistii vehiculează un limbaj „secret” asemenea doctrinelor religioase sau mistice, cu toate că ei se revendică uneori de la un „Credo” de factură neoplatoniciană, precum cel al lui Stuart Merrill, potrivit căruia poezii sunt aceia cărora li se revelează „Idea

eternă a Frumuseții, disimulată sub formele trecătoare ale Vieții imperfecte”⁶. Potrivit acestei mentalități, poetul redescoperă eficacitatea magică a cuvintelor cărora, ca și în cazul formelor rituale, li se atribuie o forță creatoare. Credința în condiția privilegiată a poetului deținător al „cheii” sensului misterios al lucrurilor (moștenită de la romantici) implică însă o nouă viziune a Frumuseții eterne. Astfel că simboțiștii operează o selecție a lucrurilor care corespund ideii de frumos, în urma căreia frumosul preexistent descrierii este suspendat în favoarea frumosului inventat cu mijloacele imaginației, pornind de la intuiția corespondențelor ascunse. Lucrurile care stau pentru această nouă idee a frumuseții sunt acelea care re-crează realitatea după ordinea sufletului și imaginației artistului care poate percepe în culoare, în contur, în sunet și parfum un „sens moral” sau mistic, idee susținută programatic de Baudelaire⁷ și subliniată în binecunoscutul poem *Corespondențe*.

Alegerea acelor imagini care evocă un fapt spiritual subiectiv este cheia simbolismului și pentru Mallarmé: „(...) a evoca puțin câte puțin un obiect pentru a dezvălui o stare a sufletului; sau, invers, a alege un obiect și a desprinde din acesta o stare sufletească, printr-o serie de descifrări”⁸ – și aici este vizibilă înrudirea cu simbolismul religios în structura căruia momentul „epifanic” este capital. În cazul poeziei „convertite religios”, universul interior al artistului, experiența individuală, simbolurile izvorâte din inconștient, sau dimpotrivă, conștient construite, se întâlnesc cu simbolurile religioase care îl leagă pe artist „de o comunitate religioasă mai vastă” (Michel Meslin). Filtrată printr-o experiență universală, experiența spirituală personală a poetului se aseamănă cu aceea a unui mistic (pe față, sau dimpotrivă, „pe dos”, cum este considerat Rimbaud de către Claudel), tot așa cum misticul însuși este un fel de „artist” al experienței religioase (spre deosebire de lucrătorul, filosoful sau „omul de știință” al acesteia).

De la *Psalmi* lui David la *Tînguirea...* lui Trakl sau la *Poemele luminii* ale lui Blaga (aceste exemple neexprimând limita valorică sau istorică a simbolismului luminii manifestat în poezie pe care îl am în vedere în acest eseu, ci numai câteva dintre cazurile care îmi sunt în acest moment la îndemână, în afara raportărilor lui Gilbert Durand la Verlaine și Valery, la *Cântecul lui Roland* și la *Upanișade*) – poezia „spectaculară” recompune realul în ordinea bucuriei, iubirii și înțelepciunii care capătă formă odată cu obiectul contemplat-iluminat.

„Mulți zic: «Cine ne arată nouă cele bune?». Dar s-a însemnat peste noi lumina feței Tale, Doamne! Dat-ai veselie în inima mea, mai mare decât veselia pentru rodul lor de grâu, de vin și de untdelemn ce s-a înmulțit” (David, *Psalmi*, 4, 6-7). Bucuria recunoașterii în lumină a chipului dumnezeiesc al lumii este suportul fericirii de a fi în viață și promisiunea veșniciei: „Căci la Tine este izvorul vieții, întru lumina Ta vom vedea lumină” (*Psalmi*, 35, 9).

Aceeași lumină trece uneori și pe chipul ființelor pământești pe care cei care le iubesc le situează într-un fel în cer (aducându-le jertfe „precum unei imagini sfinte și unui zeu”, cum spune Platon) - și aici este o posibilă semnificație universală a cunoscutelor versuri ale lui Blaga: „Lumina ce-o simt/ năvălindu-mi în piept când te văd,/ oare nu e un strop din lumina/ creată în ziua dintâi,/ lumina aceea-nsetată adânc de viață?” (*Lumina*).

Dincolo de sensul metafizic al luminii revelate prin iubire, există un sens explicit sacru al luminii revelate prin convertire creștină, ca în cazul acestor versuri, la fel de cunoscute, scrise de Vasile Voiculescu: „Ani de-a rândul/ M-am canonit să car lumina cu gândul (...)/ Atunci ai trimis îngerul tău să-mi arate/ Izvorul luminii adevărate/(...)/ Au curs

6 Marie-Louise Astre, Françoise Colmez, *Poésie française. Anthologie critique*, Paris, Bordas, 1982, p. 278.

7 *Ibidem*, p. 192.

8 *Ibidem*, p. 178.

lacrimi multe și suspine/ Dar prin spărtura făcută-n mine/ Ca printr-un ochi de geam în zidul greu./ Soarele a năvălit înăuntrul meu./ Și cu el odată./ Lumea toată” (*Luminătorul*).

De la integrarea luminii în structura conștiinței, mesajul poate trece, gradat, la armonia dintre potențialul paradisiac al naturii imediate și acela al naturii umane: „Ne ducem prin tomnatice păduri./ Tristețea să ne-o ardem în lumină” (Lucian Blaga, *Poveste*); sau, fără a „nirvaniza” ostentativ, la corespondența „suprareală” dintre imaginea de sine și reintegrarea în lumina cosmică: „Noi stinși în soare ca într-o oglindă/ ne cufundăm în somn adânc(...)/ Poate am pierit în pântecul matern al tunetului” (Gellu Naum, *Timpurile de noapte*).

Lumina fiind armonie, este totodată și echilibru, ca în versurile: „Desăvârșit e calmul acestei zile de aur” (Georg Trakl, *Elis*); „Luminoasă-i liniștea nopții./ Pe câmpia întunecată/ Întâlnim ciobani și stele albe” (Trakl, *Helian*).

Ne putem însuși, ca prin operator hermeneutic în privința versurilor citate, două dintre observațiile pe care le făcea Borges în conferința *Poezia sau frumusețea ca senzație fizică*, și anume: „Faptul de a avea un cuvânt pentru a reda aici (s.m., L.S.) senzația de liniște, constituie deja o creație estetică”. Iar dacă acesta este faptul, anume că în liniștea nopții iluminate de prezența stelelor albe și a păstorilor presimțim evenimentul, acest lucru poate fi exprimat ca atare în buna tradiție platoniciană a descoperirii-reamintire: „Lucrurile sunt așa cum sunt, iar datoria mea de poet este să le descopăr”⁹. Adică, în cazul exemplului nostru, faptul de a avea adjectivul „alb”, simbolul privațiunii de culoare prin exces de lumină¹⁰ și totodată al ființei divine ce nu are nevoie de determinării, a Celui ce este, pe care îl alăturăm stelelor (faptul că ele există în realitate și răsar noaptea în întuneric pentru a lumina - ține de manifestarea divină) și faptul că acestea se află „aici”, în același plan cu păstorii (referent simbolic esențial) – se convertesc în imaginea de pace sufletească și bucurie („liniștea luminoasă a nopții”) din așteptarea împlinirii Bunei Vestiri.

În alt registru, așa cum pictura impresionistă prin importanța acordată momentului zilei cu lumina ei și unghiului din care vede artistul bucăți de lume - slujește poezia, aceasta din urmă, la rândul ei, poate comunica sensul adânc al impresionismului la fel de bine ca orice act critic: „Pădurea-n primăvară-i o frescă luminoasă/ Cu cerul plin de pete, subțire și-aburit./ Acum întâi schițată de-o pensulă sfioasă/ Mijind, neisprăvită, pe-un fond nedeslușit./ (...) O frescă luminoasă și dulce-n primăvară./ Un mare triptic vara și toamna un panou./ În friza de zăpadă schimbată iarna iară/ Pădurea e de-a pururi același-alt tablou” (Vasile Voiculescu, *Pădurea*). Baudelaire mergea chiar mai departe, identificându-se cu pictorul impresionist: „În voie, Primăvara s-o chem în preajma mea./ Să scot cu voluptate din inimă un soare/ Și-un aer cald să-mprăști din gânduri arzătoare” (*Peisaj*). O perpetuă comunicare cu aerul și lumina se regăsește aici, ca și la pictorii impresionisti, un dialog între lumina din suflet și luminile ce se cheamă între ele din alte lumi, pentru a se recunoaște reciproc într-o altă lumină, îmbrăcând toate lucrurile, obiecte-subiecte care, pierzându-și pentru o clipă identitatea, ne plasează dintr-o dată într-un univers tainic. Iar acesta la rândul lui poate fi sugerat în cuvinte, cum sunt aceste „ciudățenii” care îmi revelează, pe lângă sensul impresionismului de atitudine artistică încărcată religios, dimensiunea mistică a realității la care are acces poeta în singurătatea ei autoimpusă: „Un ceva-ntr-o văratecă zi / Cât de-ncet făcliile ei ar muri/ Mă solemnizează./ Un ceva-ntr-o văratecă Amiază/ Un adânc, un azur – un parfum ce-a rămas/ De dincolo de extaze/ Să-mi cobor privirea prea scrutătoare/ Ca această Grație scânteietoare/ Să nu plece prea departe de mine” (Emily Dickinson).

⁹ Jorge Luis Borges, *Cărțile și noaptea*, Traducere de Valeriu Pop, Iași, Editura Junimea, 1988, p.3.

¹⁰ René Gilles, *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, Mercure de France, 1943, p. 87.

Dacă acel „ceva” numit de Trakl „aurul zilelor” – lumina elementului cosmic – este valorificat de impresionisti estompând culorile și contururile în galbenul strălucitor al acestui aur, există și o modalitate de a pune în evidență chiar lucrurile, componentele „templului natural” al peisajului, „pictându-le” cu lumina albă proiectată noaptea asupra lor. Și în aceste procedee ale picturii luminografice poate fi regăsită nu numai o atitudine estetică revoluționară, dar și una religioasă, mai mult sau mai puțin intenționată, de slavă artistică a Creației.

De la lumina albă, pură, acromatică prin care peisajul este „purificat” de noapte, de la lumina-aur-al-zilelor, hierofanie a luminii adevărate, se revendică și „metalele” nu mai puțin prețioase ale luminii, culorile, epifanii ale luminii absolute, alături de alte „succedane” folosite de poeți (G. Călinescu) precum fulgerul, cristalul, corpurile cerești, vântul, ceața, fumul, insectele fosforescente, cristalul, felinarul, lampa, becul, etc.

S-a spus despre culori că „vin din lumină și din tenebre”, deoarece odată cu creația „râsetele luminii au curs peste ape (*Upanișade*, n.m.), făcând să se retragă tenebrele și să apară Natura colorată”.¹¹ Este astfel rezumată teoria culorilor elaborată de Goethe, fantezistă pentru științisti, dar plină de promisiuni pentru fenomenologia imaginarului. Potrivit acesteia, culorile se nasc din amestecul luminosului cu întunericul, ele sunt „fapte” și „suferințe” ale luminii, iar finalmente reprezintă victoria luminii în lupta cu întunericul: „O, aceste frumuseți, o, culorile/ ireductibile, sfinte ca zeii” (Blaga). Dacă sunt „fapte” ale luminii, „sfinte ca zeii”, culorile au ele însele semnificații simbolice prin care se inserează limbajului sacru al naturii și culturii.

Iată câteva dintre acestea, interpretate de René Gilles în urma unui studiu minuțios. Culorile, spune acesta, ca și cuvintele, au cel puțin trei sensuri diferite: ascuns (exprimat în limba divină), aluziv (exprimat în limba sacră) și material (exprimat în limba profană). De aceea, limbajul simbolist al culorilor oferă o triplă interpretare, deși „la origine, limba lui Dumnezeu este aceea a tuturor oamenilor”. Astfel, în limbaj divin, albul (sau privațiunea de culoare prin exces de lumină) este simbolul Celui ce este, al adevărului absolut, emanația strălucitoare a atotputerniciei divine; roșul este culoarea focului și a iubirii divine, iar împreună cu albastrul simbolizează Duhul sau Spiritul Sfânt, regenerarea oamenilor prin iubire și adevăr; albastrul este culoarea aerului și a aripilor, simbolizând înțelepciunea manifestă prin răsuflarea dumnezeiască; galbenul simbolizează revelația iubirii și a înțelepciunii lui Dumnezeu, transmisă prin lumină și prin Cuvânt; verdele simbolizează creația și regenerarea. În limbaj profan, albul este imaginea virginității, a inocenței și a candorii, a castității, a purității; roșul exprimă spiritul războinic (sângeros); albastrul este emblema fidelității și a profunzimii; galbenul este culoare iubirii legitime, iar prin contrast, a adulterului și geloziei; verdele, din culoare a speranței în nemurire, devine culoare a speranței pur și simplu.

Cât privește culorile „secundare”, care intră în gama culorilor simbolice sau în aceea a culorilor „terțiare”, câteva semnificații pot fi enumerate după cum urmează: violetul, amestec de roșu și albastru, capătă, în virtutea sensului simbolic al celor două culori ce se echilibrează în compoziția sa, o semnificație unind hyacintul și purpura: dragostea de adevăr și adevărul dragostei; oranjul, unind simbolul revelației, galbenul iubirii divine și roșul, a semnatificat întotdeauna revelația acestei iubiri; negrul, opusul albului, este culoarea neantului, negație a luminii, culoarea spiritului răului; brunul, în compoziția căruia intră roșul și negrul, este simbolul focului infernal, opus focului divin, este simbolul trădării; griul, format din negru și alb, este simbolul morții terestre și al nemuririi spirituale.¹² Simbolismul culorilor (în variantă

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, pp. 83-133.

sacră și divină) face și el parte din același limbaj simultan „misterios și revelator, destinat să dezvăluie profanilor adevărurile sacre”, pus în slujba operelor de artă, al căror scop în trecut „era acela de a exprima ideea divinului, și nu impresiile personale ale autorului, stările sale sufletești”, reamintește René Gilles.¹³

Cu toate acestea, revelatoare sunt, după cum arătam, „impresiile personale”, „stările sufletești” autentice ale artistului – ele însele epifanii ale prezenței divine în „suferințele” sau „bucuriile” luminii manifestate în culori și transmise receptorului, cum este impresia cromatic-lirică din versuri ca acestea: „Albastra primăvară, sufletul o amuțește(...) O, crucea înverzind” (Georg Trakl); sau: „Roșu-i Văpaia-dis'diminează –/ Violetul e Miezul de zi –/ Galbenul – ziua-în scapăt –/ După aceea – Nimic-pe aci –/ Dar Mile de Scânteieri – către seară-/ Pârjolita câmpie ne-arată –/ Acel tărâm de Argint – Ce n-a fost mistuit niciodată” (Emily Dickinson).

Este puțin spus că lumii înconjurătoare i-ar lipsi lumina, dacă i-ar lipsi culorile. Iar dacă i-ar lipsi culorile, lumea vieții noastre ar fi de nelocuit. Fără culori, lumea perceptibilă prin văz, ar fi pur și simplu o lume lipsită de transcendență, o lume a griurilor dubioase și a maroniurilor murdare, o lume sărăcită din care Dumnezeu s-a retras cu lumina lui cea adevărată, lăsând în loc fie orbitorul, fie întunecatul care anunță inexistența. Or, lumina cea adevărată, gradată și transfigurată în mii de culori și nuanțe, este temei principal al credinței și subiect de visare și punere în formă. Deși critica postmodernă minimizează lectura ca vânătoare de sensuri generale, bucuria estetică provocată de autenticitatea și cadența cuvintelor bine alese va fi cu atât mai deplină dacă descifrăm într-un poem un mesaj despre speranță și Înviere, despre creația care poate fi reluată mereu de la capăt, în versuri sugestive precum: „Există un soare – / În care nu credem acum” (Emily Dickinson), sau „Tăcut, deasupra Calvarului, se deschid ochii de aur ai Domnului” (Georg Trakl, *Psalm*). Conotate temporal, simbolurile luminii sugerează fie marele timp, „eternitatea”, fie timpul mic, istoric, efemer, ca în următoarele versuri: „Măsor cât n-a sosit – ce grea – / Lumină este timpul” (Emily Dickinson) sau „Voi, aurite flori-ale-soarelui/ Lăuntric închinare spre moarte” (Georg Trakl). În acest sens, continuând exercițiul de naivitate hermeneutică asumat tacit, putem observa cum marele timp, al Florii de Aur (pentru a folosi limbajul propriu mediilor taoiste) este nemuritor ca și lumina absolută din a cărei origine se împărtășește; dar pentru percepția umană mai important pare timpul mic, al florii soarelui, al „florii clipei” (Michael Ende) – iar acesta poate fi salvat prin ceea ce Emil Cioran numea „pietate estetică”, adică „a purta un respect religios aparențelor, a crede că totul este posibilitate de floare, și nu de absolut”. Și, mai mult decât atât, lăsând imaginația să înflorească, cultivând extazul estetic în fața efemerului, aflându-i sensul, fiind sensibili la „imaginația materiei” (cu expresia lui Bachelard), cu alte cuvinte, gândind simbolic, i.e. creator: percepției îi este dată o parte a unui întreg, urmând ca pe baza acesteia să fie reconstruit nu numai întregul în sens obiectual, ci întregul ca lume. Atunci când întregul există în realitate, simbolul (religios sau artistic) realizează joncțiunea cu ființa. Dar este același efort imaginativ în cazul reconstruirii unui univers al ființelor himerice sau al realității virtuale, existente doar în mintea artistului, și în acela al reprezentării realității ultime pe care o îmbrățișează atitudinea religioasă. Dacă epifania presupune spirit de observație, fiind doar un semnal, un „preview” al misterului, simbolul presupune un efort creator, constructiv, pentru ca misterul să-l poată locui.

Cele câteva versuri aparținând unor poeți diferiți pe care le-am invocat aici stau ca dovadă și pentru acest lucru. Chiar și așa, ca versuri izolate (sau poate cu atât mai mult în această ipostază) ele îndeplinesc funcția de simbol, raportate mai curând la „lume”, decât la poem. Dacă toate celelalte versuri s-ar șterge și ar rămâne doar acestea, „eu” aș putea reface,

¹³ *Ibidem*, p. 9.

aș putea „construi” cu ajutorul lor, paradisul primordial aflat sub puterea cuvintelor „Fiat lux!”, paradisul speranței, sau deopotrivă, mici paradisuri artificiale. Altfel spus, aceste versuri sunt chiar epifania unui mister, cifrul unui secret, fiindcă dintr-o dată și într-un mod foarte „economic” îmi spun ceva profund, deopotrivă tulburător și frumos. Dacă numai cu două versuri, „eu”, interpretul, nu pot reface lumea poemului (al cărei creator este poetul), mă pot situa, în schimb în deschiderea realității misterioase la care se referă, altfel spus pot să înțeleg de ce poezia, ca și filosofia, înseamnă „elan către totalitate și necondiționat” (Tudor Vianu). Găsesc că această soartă, metaforic vorbind, de „vers izolat” o împărtășesc mai toate simbolurile, nu altceva decât indicii, fragmente dintr-un întreg ce poate fi reconstituit pe baza lor. Lumina zilei de azi este o parte din lumina paradisiacă a zilei dintâi, din care noi o vedem doar pe aceasta, dar prin deschiderea căreia avem acces la aceea.

BIBLIOGRAFIE:

Areopagitul, (Pseudo-) Dionisie, *Despre numele divine*, Traducere de Cicerone Iordăchescu și Theofil Simensky, Iași, Institutul European, 1993; Astre, Marie-Louise, Colmez Françoise, *Poésie française. Anthologie critique*, Paris, Bordas, 1982; Borges, Jorge Luis, *Cărțile și noaptea*, Traducere de Valeriu Pop, Iași, Editura Junimea, 1988; Durand, Gilbert *Structurile antropologice ale imaginarului*, Traducere de Marcel Aderca, București, Editura Univers, 1997; Eliade, Mircea, *Jurnal I, II*, București, Humanitas, 1993; Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor, trad. De Mariana Noica*, București, Humanitas, 1993; Gilles, René, *Le Symbolisme dans l'Art Religieux*, Mercure de France, 1943; Heidegger, Martin, „Hölderlin și esența poeziei”, „Limba în poem” în *Originea operei de artă*, Traducere de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Univers, 1983; Paden, William E., „The Concept of World Habitation: Eliadean Linkages with a New Comparativism”, in *Changing Religious Worlds. The Meaning and End of Mircea Eliade*, Edited by Bryan Rennie, State University of New York Press, 2001.