

Vitrălia

PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL "GEORGE APOSTU" - BACĂU ● ANUL XIII, NR. 1-2 (19) IULIE 2004 ● LEI 10.000



"Țineți minte cuvintele lui Ștefan, care v-a fost baci până la adânci bătrânețe... că Moldova n-a fost a strămoșilor mei, n-a fost a mea și nu e a voastră, ci a urmașilor voștri și a urmașilor urmașilor voștri în veacul vecilor..."

(B. Șt. DELAVRANCEA - „Apus de soare”, act III, scena VIII)

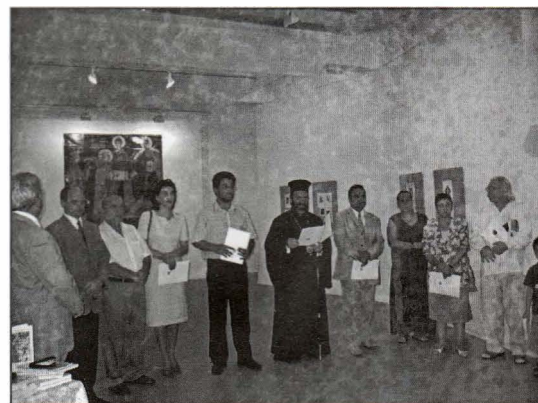
Evenimentul care a polarizat, la începutul anului, atenția oamenilor de cultură și a băcauanilor iubitori de frumos, în genere, a fost inaugurarea Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu”. Începută anul trecut, reamenajarea fostei galerii a Centrului Internațional de Cultură și Arte cu același nume s-a făcut pe gustul rafinat al viitorilor beneficiari, plasticienii din toate fruntariile țării și nu numai. Modernizările simezelor și ale întregului spațiu au fost gândite de arhitectul Volodea Amăiei, care a găsit soluțiile optime pentru ca acesta să poată fi folosit atât ca o galerie de artă, cât și ca o sală de spectacol sau concert ori una de conferințe, în funcție de manifestările programate. Noua concepție și haina cu adevărat europeană a spațiului, care, la etaj, găzduiește încă o galerie, birouri și biblioteca nu au scăpat participanților la inaugurare, între care oaspete de seamă a fost însuși ministrul Culturii și Cultelor, domnul academician Răzvan Theodorescu, însoțit de echipa sa de experți. Alături de felicitările adresate de înaltul demnitar răzbatătorului director al instituției, Geo Popa, și echipei de arhitecți și lucrători care au dus la bun sfârșit importanta investiție, cuvinte de apreciere au venit și din partea oficialităților județului, respectiv a subprefectului Gabriel Vlase, a președintelui Consiliului Județean, prof.univ.dr. Neculai Lupu, și a viceprimarului Laurian Lucaș. Momentul inaugural s-a bucurat de prezența încântătoare a orchestrei Ansamblului Artistic „Busuioicul”, având ca director pe maestrul coregraf Petre Vlase. Cupa de șampanie a deschis calea primului vernisaj.



Prima expoziție vernisată de un artist profesionist, la începutul lui aprilie, în spațiul extrem de generos al reinnoitei galerii a Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu” a fost cea a pictorului Ilie Boca, maestrul coplesindu-ne pe toți nu numai prin numărul foarte mare al lucrărilor, ci și prin varietatea, calitatea și, nu în ultimul rând, panotarea extrem de inspirată și sugestivă a acestora. Prezentat elogiios de criticul de artă Maria Magdalena Crișan, cea ce a depășit în toate un „univers miraculos”, plasticianul „care pictează precum respiră” s-a lăsat cu greu convins de directorul Geo Popa să spună câteva cuvinte. Acestea, ca și sutele de secvențe smulse din adevărul acestei lumi ne vor bucura însă de acum încolo inimile pentru multă vreme, semn că arta adevărată face casă bună cu modestia.

Ziua Centrului Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” (23 aprilie) a emoționat pe tot parcursul, atât prin slujba de pomenire dedicată patronului spiritual al instituției, cât și prin evocarea caldă a părintelui Toma Popescu, de la Biserica Precista, care a oficiat-o și apoi a povestit cum l-a cunoscut pe George Apostu, cel ce i-a fost ca un frate.

Momentele artistice susținute de corul „Animosi” al Liceului de Artă „George Apostu”, sub bagheta profesoarei Silvia Păndaru, și spectacolul plastic aparținând elevilor aceluiași liceu au dat viață expoziției „Icoană, suflet și credință”.



Pe 26 mai, un nou spectacol al cărții a adus în sala primitoare a Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu” un desant masiv de cadre didactice și iubitori ai literaturii. Protagonist, traducătorul Gheorghe Iorga, scriitorul care și-a lansat noul volum de transpuneri, „Un arian în umbra moscheii” de Omar Khayyam. Despre cartea tălmăcită direct din persană au vorbit Constantin Dram, directorul Editurii Universitas XXI, Ioan Tudor Iovian, Ion Fercu, Dan Petrușcă, Eugen Budău, Petre Isachi, Ștefan Munteanu, Radu Cătălin Mardare ș.a. Actorii Geo Popa și Florin Crăciunescu au dat culoare unei seri memorabile, ce a durat peste 3 ore.



Ajuns la ediția a XVII-a, Concursul de Ex-Libris a fost subsumat amplului proiect dedicat comemorării Binecredinciosului Voievod Ștefan cel Mare și Sfânt, de la trecerea căruia în transcendentul divin s-au împlinit, pe 2 iulie, 500 de ani. Organizatorii – Consiliul Județean, Biblioteca Județeană „C. Sturdza”, Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național, Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” din Bacău și Asociația Română pentru Ex-Libris – au primit aproape 200 de lucrări, de la 71 de participanți, inclusiv din Republica Moldova. S-au detașat, în ordine, lucrările expediate de graficianul timișorean Ciprian Ciuclea, studenta bucureșteană Andreea Bițulescu și elevul băcauan Horia Lăzureanu. Cu mențiuni au fost distinși studenții bucureșteni Andreea Constantin, Ionuț Robert Olaru și Alina Cristina Pantazi. Deschisă la sfârșitul lunii iunie în modernă galerie a Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu”, expoziția acestei reușite ediții a fost transferată la Galeriele AD-HOC ale Direcției Județene pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național. Ilustrăm acest număr cu o parte din lucrările participanților și a premiaților.

Cornel GALBEN

Cea mai reprezentativă competiție de pictură contemporană a plasticienilor de pe cele două maluri ale Prutului a făcut din nou neîncăpătoare Galeriele Muzeului de Artă Contemporană „George Apostu”, Complexului Muzeal „Iulian Antonescu” (ALFA) și Filialei Bacău a U.A.P. (ARTA), așa încât organizatorii au apelat și la spațiul expozițional amenajat pe holurile Universității „George Bacovia”, făcând posibilă, astfel, expunerea a peste 400 de lucrări. Marele Premiu „Mihail Grecu” a revenit, la această a XIV-a ediție, pictorului bistrițean Maxim Dumitraș. Premiul Centrului Internațional de Cultură și Arte a fost acordat plasticienei Irina Filip, din Chișinău.





Salonul de Primăvară al Artei Naive

În urmă cu mai bine de 30 de ani, pictorul Ilie Boca - pe atunci profesor la școala populară de artă -, intuindu-le disponibilitățile, oferea unor elevi ai săi șansa de a descoperi ei înșiși fascinantul univers al artei naive. Se întemeia, astfel, la Bacău, o grupare de creatori din familia „pictorilor de duminică” pentru care au fost inițiate apoi, sistematic, numeroase manifestări artistice menite a le stimula afirmarea.

Începând din 1992, Centrul Județean pentru Cultură Bacău - în parteneriat cu Centrul de Cultură „George Apostu” și cu Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Bacău - organizează **Salonul de Primăvară al Artei Naive**, proiect de amploare națională, conceput să atragă atenția și să impună acest domeniu ca o realitate artistică distinctă, cu valori care se cuvin a fi circumscrise arealului culturii vizuale contemporane. O dată în plus, actuala ediție (a XIII-a), a confirmat așteptările organizatorilor, deopotrivă, prin valoarea excepțională a expoziției, ca și prin interesul manifestat de participanți, alături de băcăuani etalându-și lucrările 35 de pictori naivi din țară (Aiud, Baia Mare, Brăila, București, Galați, Iași, Leșu Ilvei, Târgu Lăpuș, Teleorman, Reșița, Vaslui), dar și din Republica Serbia și Muntenegru (Uzdin, Kovacica, Padina, Zaicear, Zrenianin), ori din Republica Macedonia (Skopje).

Salonul s-a deschis vineri, 12 martie a.c., la Galeria de artă din

cadrul Complexului Muzeal al Centrului de Cultură „George Apostu”, spațiu inaugurat cu acest prilej (după ample lucrări de modernizare), în prezența domnului academician Răzvan Theodorescu, ministrul Culturii și Cultelor, a domnilor Gabriel Vlase și Neculai Lupu, subprefectul de Bacău și, respectiv, președintele Consiliului Județean. Gestul de reverență față de personalitățile amintite îl adresăm, nu în ultimul rând, criticului de artă Valentin Ciucă, care a prezentat expoziția, identificându-i dimensiunile de eveniment cultural.

Momentul următor al manifestării l-a constituit festivitatea de premiere, juriul desemnând ca laureați pe **Adam Mezin** (Uzdin - Republica Serbia și Muntenegru), **Valer Galan** (Leșu Ilvei - Bistrița), **Dragan Svircev** (Zrenianin - Republica Serbia și Muntenegru) și **Constantina Volcu** (Bacău). În cazul în care organizatorii ar fi putut asigura mai multe premii, acestea aveau cui să fie atribuite, creațiile de pe seze recomandând și alți pictori de valoarea rămași doar la nivelul nominalizărilor.

Chiar dacă la ediția 2004 a **Salonului** au lipsit reprezentanții unor renumite centre (ca de pildă, „școala din Brusturi” - comuna Hălmașiu, județul Arad), expoziția evidențiază principalele tendințe care definesc arta naivă.

Ca și în alte prilejuri și de această dată este îndreptățită afirmația că naivii nu pot evita presiunea realului, cele mai multe subiecte fiindu-le sugerate de evenimentele cotidiene. Iar atunci când încearcă să evadeze din acest univers, chiar și ficțiunea devine realitate. Remarcabili prin disponibilitatea de a născoci, de a imagina surprinzătoare scene de viață, creatorii acestora ne lasă să înțelegem că respectivele întâmplări ar putea face parte din biografia lor.

Satul continuă să fie sursa de inspirație la îndemână, inclusiv pentru cei care locuiesc la oraș. Căci pictorul naiv, ca să așeze un obiect pe pânză, nu trebuie să fie în contact cu acesta: el pictează din memorie.

Majoritatea tablourilor etalate sunt dedicate satului, păstrat în amintiri, ritmat de anotimpuri și de sărbători, cu oameni practicând, sub streșina cerului, felurile îndeletnicirii. În mod deosebit par a fi atrași de ritualurile străvechi, recompunând, prin vii discursuri picturale, obiceiurile de peste an (precum cele de Anul Nou), ca și obiceiurile legate de anotimpurile omului (nașterea, nunta, înmormântarea). Idealizat excesiv, o seamă de pictori naivi ne descriu satul în expresii calme, duioase, ca pe un **tărâm paradisiac**. Alții, însă, aduc lumea satului în prim-plan recurgând la descrieri acide, în răspăr cu inevitabile realități revoluate.

Ediția 2004 a **Salonului** ne-a oferit revelația mai multor **înzestrări** excepționale. Poate mai mult ca oricând s-a făcut simțită grija creatorilor naivi de a-și asigura subiecte, elemente stilistice și figurative etc. care să-i impună ca individualități, alăturându-se celor cu nume de rezonanță.

Cu certitudine, astăzi, arta naivă este un fenomen în evidentă creștere. Pentru promovarea la un nivel superior a acestei realități artistice, agenda culturală băcăuană consacră, anual, două proiecte de anvergură. Așezate simetric (primăvara - **Salonul** și toamna - **Simpozionul „Victor Parhon”**, așadar, o expoziție cu premii și o tabără de creație), acestea propun, deopotrivă specialiștilor și unui numeros public interesat, o dimensiune a spiritului care - așa cum remarcă Victor Ernest Mașek - „se dezvoltă numai în peisajul sufletesc al autenticității și simplității”.

C.D.



Ioana OALGE



Zoltan JANO

În perioada 12 -14 mai, la Centrul de Cultură „George Apostu” s-a desfășurat ediția a X-a a Festivalului Internațional de Film Etnologic și Etnografic „Ethnos”. Festivalul și-a propus, și anul acesta, să ofere un cadru de întâlnire producătorilor și realizatorilor de videofilme și să deschidă perspectivele unui dialog intercultural. Organizatorii au fost Centrul Național pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale, cu sprijinul Ministerului Culturii și Cultelor, în colaborare cu Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniul Cultural Național Bacău, Centrul de Cultură „George Apostu” și Fundația Culturală „Ethnos”. În concurs au fost admise filme documentare pe suport video și CD-ROM în două secțiuni: filme în concurs și filme în afara concursului. Juriul format din conf.univ. Copel Moscu - președinte, prof.univ.dr. Florin Mihăescu și prof.univ.dr. Nicolae Constantinescu a premiat cele mai bune filme din cele 18 prezentate în concurs. Remarcabile au fost expoziția de fotografie document „Biserica de lemn - nestemata de artă și spirit” și dezbaterile cu tema „Cercetarea științifică și filmul de specialitate”. (M.P.)

ETHNOS - ediție jubiliară

Străbunul

Motto:
„Oamenii mari ai istoriei lumii
au vrut ceea ce au înfăptuit
și au înfăptuit ceea ce au vrut.”
G.W.F. Hegel

Preambul

Iată, îl vad acum, după jumătate de mileniu, cum era atunci când străbunii mei ingenucheau la picioarele sale în Moldova anului 1476! Nu cutezau străbunii mei să-l privească în ochi! Un vaiet de jale străbătuse atunci mica oaste moldoveană. Ștafetele vesteau - și olăcarii - că mii și mii de robi de-ai noștri fuseseră luați de tătari, că țara este pustiită. Au cerut voie de la Domn, străbunii mei, să plece și să-l părăsească pe cel ce le era ocrotitor, fiul să-și salveze maica, soțul - soția, fratele - sora, tatal - copiii...

Și-a plimbat Ștefan privirile peste ei...I-a înțeles și a știut că trebuie să moară singur. Le-a lăsat, cu limba de moarte aproape, o vorbă: în două săptămâni să se întoarcă la el oricând și oriunde, de va da preamiliostivul Dumnezeu să nu piară nici ei, nici Voievodul. A încălecat și a făcut un semn: să-l urmeze cine vrea să moară.

La întâlnirea aceasta, cântând, să mergem și noi, chiar dacă mai târziu cu cinci sute de ani.

Se cuvine parcă despre unul cum n-a mai fost să rostești cuvinte cum nu s-au mai rostit. Dacă inima noastră tresăltă, înțelegem acum epigoni nevrednici, că el pentru noi este Împăratul verde cel milostiv și viteaz al basmelor românești, arhetipul părintelui. Istoria românilor are un rege David al ei, care din țărăna se ridică și devine uriaș, smulgând din țărăna pe toți ai lui. Că Moldova n-a fost a noastră și nici a altora, ci a lui, și el ne-a daruit-o nouă în veacul vecilor!

Dacă e să fim cinstiți cu noi înșine, el nu este numai vârful istoriei medievale a românilor, ci - psihanalitic vorbind - idealul eului, punct de referință spre care tindem (sau ar trebui să tindem) cu toții. Confortul propriu, tihna personală au lipsit din preocupările acestui Voievod călare. Ce voia și nu avea?

Nimic! Dintre cele materiale, ce i-ar fi poftit inima și nu ar fi putut să obțină?

Destinul său a fost să devină o pildă pentru un neam întreg, iar focul Duhului Sfânt nu l-a lăsat să se odihnească până la moarte.

Ștefan cel Mare și Sfânt coboară la noi din legendă. L-au nemurit oamenii locului, bătrânii, în cântecele și poveștile lor. Așa se face că astăzi nu e loc în Moldova, nu e codru, nu e deal, nu e munte, nu e așezare omenească, ruină de cetate sau mănăstire străveche, care să nu poarte amintirea neștearsă a marelui Domn și urma pașilor săi. Și-a dominat contemporanii și epoca - Moldova însăși făcând un uriaș efort pentru a se ridica la înălțimea lui imperială - ne domină și pe noi astăzi la distanță de jumătate de mileniu.

Rămâne ca urmașii săi sculpteze un munte, Ceahlăul, dându-i chipul său. Ar fi singurul monument demn de el. Ștefan cel Mare a dat țării sufletul său, iar țara a dat Domnului sufletul ei. Împreună, în acel ev mediu întunecat de neliniște și războaie, au scris cea mai frumoasă și glorioasă pagină de istorie; scrisă cu trudă, cu jertfă, cu sâmbie și sânge!

Astăzi Marele Voievod și Domn e sfânt oficial de calendar! Poporul însă, ca întotdeauna, a luat-o înaintea



Ciprian CIUCLEA - preambul I



Biserica Preclata

instituțiilor oficiale: urmașii țărănilor, ai plăieșilor și vitejilor săi l-au sfințit de mult în inimile lor și așa l-au numit: Ștefan cel Mare și Sfânt, Sfeți Ștefan Voievod!

1453, adică va leato 6961 de la facerea lumii, a fost anul de doliu al întregii creștinătăți. Romanitatea orientală, Constantinopolul, trecutul glorios al Bizanțului, o întreagă civilizație pierrea strivită sub flamura verde a Profetului.

Tânărul cuceritor musulman stătea cu un picior în Europa. Marea invăluire sudică începuse! Marile bătălii au trecut odată cu anii în cronici și în balade de vitejie.

Europa aceasta, mai mult o noțiune abstractă decât o realitate concretă politică și militară, părea că și-a epuizat forțele și energia. Într-o creștinătate veșnic dezbinată, cine ar fi putut face mai mult decât un Scanderbeg al Albaniei sau Iancu de Hunedoara al nostru?

Hidra otomană își întindea tentaculele spre un continent apusean în care moda vremii ridicase la rang de cinstie parlamentările nesfârșite și fala faptelor săvârșite de alții. Au fost chemați românii moldoveni în a doua jumătate a veacului al cincisprezecelea să joace rolul principal în drama divină a istoriei.

Pământul acesta străvechi a păstrat nealterată virtutea română și vitejia geților ce l-au înfruntat pe Alexandru Macedon. După Dracula, care a înfiorat o lume întreagă, faima lui și a Vlahiei Negre a pâlit în fața celui ce s-a ridicat în Moldova ca Luceafărul de dimineață.

Așa se înfăptuiește pe lume pronia cerească, încât nu se poate spune dacă Moldova l-a născut pe Ștefan cel Mare, sau el a născut Moldova! A vrut Dumnezeu ca plămăda romană în sufletul dăcic să nu piară, și degetul cel mic al lui Dumnezeu, sau voința divină pe pământul acesta binecuvântat să se numească Ștefan! La Dreptate, Moldova mireasa și-a primit mirele în fața lui Dumnezeu și a oamenilor.

Hânsarii, ienicerii și spahii, semiluna toată puteau de-acum să vie! Nu aveau să vină degeaba: oasele lor trebuiau să îngrăse ogoarele țării Moldovei.

Epopeea Domnului moldovean pune acum în uimire înțelegerea noastră. Ce resurse a avut?

Că doară Moldova vremilor sale nu avea resursele

României Mari! Patruzecișisaptea de ani și treizecișipatru de războaie înseamnă aproape anul și războiul. Când arau? Când semănu? Când culegeau roadele, dacă letopisețul povestește că țărani, viteji erau mai mult sub arme și că în caz de invazie fiecare își darâra casa, își otrăvea fântâna sau izvorul de apă?

1475 iarna. Cuvintele Marelui Domn răsună în toată Europa: „Când am văzut noi așa oaste mare, am pomit cinstit cu trupul nostru și ne-am ridicat în armele noastre și le-am stat vitejește împotriva și cu ajutorul lui Dumnezeu cel Atotputernic am învins strașnic pe acei dușmani ai noștri și ai creștinătății întregi și i-am spulberat și i-am călcat în picioare!” În tot Evul Mediu nu se pomenise așa bătălie nimicitoare! Era obiceiul ca oștile să se retragă în pace odată învinse. Cine era Acela care stătea acum în picioare, pe dealuri, măgla ridicată din trupurile păgânilor?

Așa a intrat statul militar al Moldovei în conștiința Apusului. În conștiința Împărăției lui Mohamed a fost cea mai mare înfrângere suferită vreodată. Marele Scanderbeg, Mircea, Ioan Huniady, Dracula erau acum sfetnicii de taină ai Voievodului moldovean.

„Atlet al lui Hristos”, „căpitan al întregii creștinătăți” devenise maramureșanul, strănepotul Mușatei! (pelele ridicate la Vaslui stăteau măturte).

Mândrul voievod, nemșcat din țaria sa de la Podul Înalt, aștepta număratoarea secerișului de păgâni săvârșită de o călărie moldoveană dornică a atinge măreția Domnului său.

Un an mai târziu aveau să se înfrunte doi uriași: Mahomed însuși, în fruntea puterii armate a imperiului său, avea să vină hotărât pentru a pune ordine odată pentru totdeauna în această Moldova pișcătoare ca un purice pe trupul marilor puteri înconjurătoare. Ce a urmat se știe: invazia turcească, năvala nimicitoare a tătarilor și celelalte. La Războieni, în valea care s-a albit de trupurile morților, Ștefan cel Mare, cel Bun, cel Viteaz și cel Sfânt a dat bătălia cea mare cu moartea, a lui și a țării. Și s-au îngropat acolo, sub trupuri lifte păgâne, toată floarea nobilă a Moldovei. Domnul însuși a fost scos cu forța din apriga încălecare de doi boieri tineri, pentru că el a vrut să moară acolo; l-au scos de subsiori, călare, pe drumuri lăturănice de pădure. Pentru că Moldova mai putea reinvia, dar el ca om ce era, ba!

Acolo, în înfrângerea deznădăjduită, inima cea mare a Moldoveanului a sângerat spre nemurire. Aceasta e crucificarea trupului, pe care a suferit-o părintele neamului românesc!

A sosit în apus de soare la Chilia sihastrului Daniil. Ce i-o fi spus acela? I-a îmbărbătat inima un om care se retrăsese din lume, lui, un om care se pusese în poară cu lumea întreagă? Cine știe (...?) Cert este că nu după mult timp Voievodul coboară ca fulgerul în josul Moldovei. Ciurma, foametea, drumurile grele sânt aliații lui firești. Mahomed Sultan care de la Adrianopole în Moldova făcuse două luni încheiate de drum, înapoi bate recordul de viteză și revine într-o săptămână. Ștefan călărește viteaz în toată țara și Domnia lui și ridică apoi spre pomenire Voronețul.

Știe toată suflarea peste veacuri cuvintelecronicarului. Iuțimea de sânge a Voievodului nu poate știrbi cu nimic din faima lui sau admirația noastră.

Era omul vremurilor sale: la vremuri aprige, Domn aprig! A fost el leul moldovenesc gata să-și înșface prada, zimbrul străvechi în adâncurile lui de codru! Cine să-l scoată din sihla lui, din răpele lui, din pădurile lui mănăcătoare de oști străine?

Urmașii săi sântem noi, cei de astăzi. Și o spunem cu un firesc sentiment de rușine: nu ne putem ridica - nu voim - la curățenia sufletească a plăieșilor și vitejilor săi, darămite la strălucirea nemuritoare a boerimii îngropată într-o cliptă eroică la Termopilele moldovenesc ce se cheamă Războieni! Sântem epigonii a căror salvare stă în neuitarea trecutului! Ștefan cel Mare a murit, vomicul Boldur și hatmanul Ștendra au murit. A mai rămas oare loc în momânt pentru noi, alături cu aceștia? Și case și curți boerești și soții și prunci au jertfit ei, pentru ca noi azi să ne bucurăm de case, de soții și de prunci.

Doară el, Ștefan Mare Voievod și Domn, venise în Moldova ca s-o ridice, să dea poporului său o țară liberă în care să se dezvolte și să trăiască în pace. Trei mari puteri ale vremii, Polonia, Ungaria, Imperiul Otoman s-au luptat să-i zădărnicească planul. Tătarii Crimului ajutau și ei la aceasta. Nu se putea, ca împreună, să nu izbândească! Ci Dumnezeu Oștirilor, Iehova Savaot n-au vrut...

Cătălin STOIAN

Ancheta lansată în numărul 16 al periodicului nostru a fost onorată inițial doar de doamnele Carmen Mihalache și Teodora Moțet, de la revistele „Ateneu” și, respectiv, „Amurg sentimental”. Cum între timp au mai apărut două numere, reluăm pentru cititori întrebările formulate atunci, cu mențiunea că răspunsurile aparțin de data aceasta scriitoarei **Magda Grigore**, aflată în momentul expediției corespondenței în fruntea revistei „Cafeneaua literară” din Pitești.

1. Conduceți, în calitate de redactor-șef, o importantă revistă de cultură. Cum ați reușit să vă impuneți concepția redacțională și care a fost reacția colegilor față de programul dumneavoastră?
 2. Considerați că îndelunga tranziție românească a adâncii discrepanțelor existente în modul cum este percepută și onorată munca femeii din sfera culturii și nu numai?
 3. În ce măsură semnăturile autoarelor (prozatoare, poete, eseiste, ziariste etc.) s-au regăsit în paginile publicațiilor pe care le coordonați?
 4. Care considerați că sunt autoarele ce au reușit să se impună în anii postdecembriști și ce au adus nou creațiile lor în domeniul abordat?
 5. Dacă ar fi să faceți un top al românelor celebre, la ce nume și la care din operele lor v-ați opri?
 6. Considerați că este utilă o dezbateră despre condiția femeii intelectuale în România milenului III?
- Așteptând în continuare ecouri la această anchetă-dezbateră, mai menționăm că alături de răspunsurile Magdei Grigore facem loc în coloanele „Vitaliul”-lui și câtorva poeme semnate de poeta argeșeană.

Redacția

Perspective feministe în cultura postdecembrișă



**Magda
GRIGORE**
(„Cafeneaua
literară”)

1. Conducerea unei publicații este o experiență pentru orice scriitor, o provocare. Această șansă face ca exigențele să crească. O revistă bună este, până la urmă, o sincronizare a unor destine literare și, parafrazând-o pe Marta Petreu, o revistă se aseamănă foarte bine cu oamenii care o fac: echipă și colaboratori.

„Cafeneaua literară” a pornit cu mult elan, dar ideea inițială s-a dovedit perdanță în timp. Într-un proiect „de ocazie” nu se întâlnesc neapărat oamenii potriviți și acest lucru determină diferite crize ce pot genera, din păcate, incapacități reparatorii. Crize ce țin de oameni, ca întotdeauna, și nu de idei. Chiar în acest timp revista pe care o conduc se confruntă cu o asemenea tristă situație. Acest lucru se poate întâmpla oriunde există un context asemănător.

La nivelul unei echipe redacționale există de multe ori vicii de comunicare; unii nu s-au alfabetizat încă în domeniul sensibil al diversităților de opinii și/sau n-au cultul relațional; alții nu știu să abordeze un conflict și nici nu vor să învețe acest lucru, deși el le trădează chiar nivelul cultural de adâncime. Sunt scriitori care fac polemica în defavoarea persoanelor și nu a ideilor.

La toate acestea se adaugă jocul de convenții și constrângeri. Trăim într-o societate cu multe oglinzi mincinoase bine plasate și în care idiosincraziile au umplut funcții în cultură.

Libertatea unei reviste finanțate prin manageriatul unei puteri va fi mereu în legătură directă cu imixtiunea persuasivă a acesteia. Revista aceea, oricare ar fi ea va plăti (prin cenzură sau prin intelectualii care își vând serviciile) tariful de la adăpostul instituției gazdă. Presa literară va fi atunci o convenție a momentului, iar puterea va folosi cultura ca pe o unealtă de lux.

Eu sunt din ce în ce mai revoltată de aceste evidențe, precum și de o tipologie nouă despre care au scris de ja câțiva specialiști: scriitorul care se instalează tot mai confortabil în mediile literare de azi, hrănit cu lapte clientelar. Insul propulsat din spirit de gașcă, activistul adaptabil la relațiile nu tocmai transparente, cel cu elan rânced „mereu în căutare de profil public” cum îl distinge într-o lucidă ochire Andrei Pleșu.

Poate că în Pitești mediul cultural e atipic, dacă nu cumva peste tot timpul devine ostil culturii. Și vreau să fie acesta un semnal de alarmă pentru toate zonele în care pseudocultura capătă relevanță mai degrabă ideologică decât estetică.

2. Cred că tranziția a adus, totuși, o îmbunătățire a

percepției publicului larg asupra performanțelor feminine.

Mi-ar plăcea să cred că femeia a fost văzută dintotdeauna ca Elpis, din cutia Pandorei. Deși cercul mentalităților e mai îngust decât pare, și există destui bărbați cu o rezistență pasivă la ascensiunea femeii în societate sau, mai rău, bărbați care n-au renunțat la exhibiționismul masculinității (pe fondul acestei mentalități reziduale, delicatetea și valoarea feminină nu participă decât ca să piardă) cred că detenta masculină și-a consumat energia, iar dihotomia umanului: bărbat/femeie nu mai are relevanță de la un anumit nivel.

Oricum, femeile n-ar trebui să-și aprecieze valoarea numai după felul în care le văd bărbații, mai ales cei ce se fac că gândesc. Căutarea adevăratei identități e un mod de viață admis azi, cu naturalețe, de multe femei.

3. Personal am încercat ca selecția materialelor să se facă exclusiv pe criterii valorice. Pondere a autorii/autoare nu a ținut neapărat de opțiunea noastră, ci de materialele primite la redacție.

4. Anii postdecembriști au vehiculat nume incontestabile în poezie, proză, memorialistică, publicistică, poate mai puțin în eseistică. Nu știu dacă în această perioadă s-au scris capodopere, dar cu siguranță sunt și persoane feminine care au întreținut profesionist scena literară: Gabriela Melinescu, Mariana Marin, Marta Petreu, Angela Marinescu, Gabriela Adameșteanu, Magdalena Boiangiu, Tita Chiper, și nu în ultimul rând semnatarele de memorialistică Ileana Malancioiu, Nina Cassian, Monica Lovinescu. Lista poate continua: Doina Ioanid, Ioana Nicolaie, Simona Sora, Anca Manolescu etc., etc., etc.

Pentru ce au adus fiecare nou ar trebui atâtea detalii...Împreună s-au înscris în tendințele moderne ale literaturii, fiecare în domeniul abordat. Poezia feminină a adus nou prozaismul poetic, luciditatea tăioasă și rece, semnificația autobiografică. Proza a adus tendințele cele mai captivante în ultimii ani: indiferența față de timpul biografic, detașarea de real, realismul fantastic, onirismul cu distorsiunile lui, interesul pentru rememorare (cu demontarea firească a mecanismului acestuia), revenirea ficțiunii. Memoriile dialogate ale Gabrielei Melinescu cu Daniel Cristea Enache au un stil inedit de excepție.

5. Nu pot să fac un top. Există personalități românești apreciate peste hotare: Elena Ghica, Elena Văcărescu, Martha Bibescu, Alice Voinescu, Monica Lovinescu, Alina Diaconu (aceasta din urmă publicată și de revista noastră).

6. Ar fi interesante discuțiile, colocviile, chiar revuistice pe această temă. Femeia este o efervescență a existenței; ea posedă, cum zice Nietzsche, „o pedagogie a suferinței”, ea știe să-și asume limitele și eșecurile mai bine decât o fac bărbații. Cu toate acestea, ea a mușcat întâi din mărlul cunoașterii...

În societatea contemporană femeile au încă un serios recul spre viața de familie, de multe ori urmat de frustrări, de refuzări. Aservite, oarecum imatur, bărbaților, ele renunță de multe ori la vocații și aspirații, nefericindu-se.

Agora e de interes general...aici ce pot face bărbații nu e neapărat performant, iar ceea ce fac femeile nu e, aprioric, mediocr.

Revista **Dilema** a abordat într-un număr de anul trecut tema „Omenirea între femdom și maldom”. M-a binedispus ideea că arta este feminină, fantezia la fel, libertatea asemenea...

Și apoi, unii încă mai discută dacă Homer a fost bărbat sau femeie, iată o sugestie pentru începutul dezbaterii...

final imprevizibil

Din nou călătoria aceea în care te afunzi ca-ntr-o detașare de propriile amintiri îți cere să te pierzi cu ochii în valurile clipelor, ca-ntr-un voiaj adulmecat de însăși fascinația anxietății. Trupul vlăguit îți rămâne deoparte când începi să zărești unduirea acelei muzici primordiale după sunetele căreia pornești cu senzația înfrigurării unui lan de grâu și urci astfel pe un terasament mental pe care l-ai însumat în întregul tău amestec. Acolo te așezi și privești înapoi în tine. Atunci ai o tristă ochire a existenței cât o secundă magică, din cele care transformă care devastează sau confirmă. Se întâmplă astfel să vezi că ai locuit în tine ca-ntr-o casă străină rostogolită mereu din vărfuri.

identitate mobilă

Încă o dată (re)învăță să trăiesc.

De la distanță și de aproape

tot pe mine mă caut.

Se dovedește că posed

o identitate de tranzit

alte modele, alte aplicații

alte rudeni, alte alianțe

asta sunt eu, o familie suprapusă a eu-urilor

abia mă descurc

negustorindu-le mobilitatea

criteriile și, chiar mai mult, solidaritatea și biografia

proveniența comună

sau religia.

Asta sunt eu, o lume aproape închisă

cu spirit de castă;

paradoxal, pare altfel,

(la prima vedere)

Se poate vorbi cu greu

de cine era în locul meu ieri

cine va fi astăzi sau mâine.

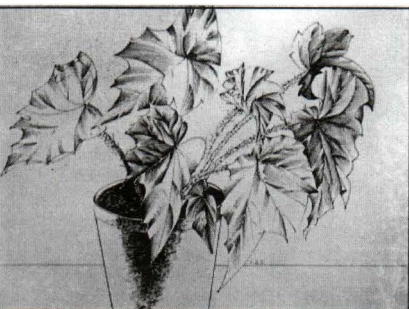
Sunt un întreg prestigiu de influențe

mize și corupții.

Dacă te apropii novice de mine

nu vezi că identitatea mea

nu e deloc o afacere sigură!



Salomea VELEA

nimeni nu mai e inocent

Nimeni nu mai e inocent în geometria realului; întâmplările nimeni nu le mai desface până la inefabil.

Conversația apropiului nostru ajunge la noi prin ecouri. Colectăm amintiri despre cei care au fost, cândva, fideii identităților.

Nimeni nu mai e inocent în jocul cu soarta.

Mâna trădării ei s-a rafinat. Cuvintele

le ascultăm vorbind între ele

despre gloria tot mai rară a experiențelor.

O lume atât de însoțită se încruciașă

altădată cu visul din potirul de aur

al vârștelor noastre. Atât de îndrăgostiți

de semne eram încât luminam pentru ele

drumul acoperit cu o luxuriantă seducție.

Nimeni nu mai e inocent, azi,

când abia ne mai trece câte o iluzie prin viață

despre clipele celebrarilor de altădată,

câte o aluzie la ce au fost cândva,

câte o aluzie ca un detaliu

al unei mari evanescente.

Ion BORCEA



Bacăul nu duce lipsă de restituiri culturale. Sunt realizări de toată lauda, monografiile și consemnări de personalități, exegeze și o serie de mențiuni care dau culoare și relief hârtii spirituale a țării. Avem în vedere zone intens populate cu nume de rezonanță, precum valea Zeletinului și împrejurimile ei. Despre unele s-a scris mult și cu siguranță că informațiile și noile interpretări vor aduce în lumină contribuții, astăzi mai puțin cunoscute sau încă ignorate, din diverse cauze. Credem că băcăuanii ar avea suficiente motive de mândrie aflând că însuși George Emil Palade, singurul român până în prezent distins cu premiul Nobel, aparține județului Bacău prin ascendenții săi, mai apropiați sau mai îndepărtați.

Iată de ce pare a fi cu totul surprinzătoare lăsarea în umbră a unui savant și militant pe tărâm politic și social așa cum a fost Ion Borcea (n. 1879, Buhoci, jud. Bacău - m. 1936, Constanța). În general, Borcea e cunoscut de specialiștii din biologie, el fiind un nume de referință în progresul disciplinelor biologice din România. Întrucât a format o școală de renume specialiști, aceștia i-au fost recunoscători, popularizându-i opera, descoperirile și menținând în activitate - adesea cu riscuri și sacrificii - Stațiunea Zoologică de la Agiea, creată de savant în 1926. Foarte puține lucruri se știu însă despre activitatea lui de militant politic și, în general, despre viața lui publică.

Prin ascendenții săi îndepărtați, originari din Borșa maramureșeană, Ion Borcea este de stirpe țărăneasă și acest fapt explică în bună măsură de ce se situează printre întemeietorii Partidului Țărănesc. La finele lui 1918, când Partidul Muncii se destrămase, când preparativele Marii Uniri dădeau semnale despre apropiatul eveniment, câțiva profesori universitari de la Iași, înconjuși de alți militanți mai modești, puneau bazele Partidului Muncitor. În accepțiunea vremii noțiunea de muncitor includea și pe țăran și e de înțeles că noua formațiune politică avea în vedere obținerea drepturilor la expresia politică și, totodată, împroprietărirea muncitorului rural asupra căruia căzuse greul războiului de întregire. Însuși regele Ferdinand promisesese (la Racăciuni) în fața ostașilor că aceștia vor fi împroprietăriți. Încercările de a crea un partid care să coaguleze toate energiile în vederea apărării drepturilor țăranimii (adusă în pragul deznădejdiei de înrobitorile tocmeli agricole) datau de la finele secolului precedent. Primele inițiative aparțin lui Constantin Dobrescu-Argeș, minte luminată, susținător al cooperăției și culturalizării satelor, aprig susținător în Parlament al cauzei țăărănești. Lui i se datorează crearea unor publicații de popularizare, precum „Gazeta țăranilor”, dar și încercările de înființare a unor biblioteci sătești. Din ceea ce se știe, însuși preotul Constantin Borcea, tatal savantului naturalist, fusese adeptul demersurilor lui Constantin Dobrescu-Argeș.

Inițiativa universitarilor ieșeni, între care amintim pe Ion Borcea și Paul Bujor, va fi continuată la începutul anului următor prin înființarea partidului propriu-zis, datorită mai ales lui Ion Mihalache. El pusese bazele Partidului Țărănesc la București și, în urma fuziunii acestuia cu formațiunea politică de la Iași, căzu de acord cu universitarii ieșeni să-i acorde titlatura de Partid Țărănesc și Muncitor. În cele din urmă se numi doar Partidul Țărănesc pentru a înlătura posibile confuzii.

Primele alegeri organizate pe baza votului universal au dus la constituirea unui „Bloc Parlamentar” compus din cinci formațiuni politice, cu liberalii trecuți în opoziție din cauza neresușitei lor electorale. În scurta guvernare (decembrie 1919 - martie 1920) Borcea a ocupat portofoliul Cultelor și Instrucțiunii. Intenționa organizarea școlii pe baza unei bune cunoașteri a realității și prin consultarea democrației a instituțiilor în legătură cu elaborarea celor mai bune legi privitoare la evoluția învățământului românesc. Participă împreună cu Iorga și regele Ferdinand, cu înalte oficialități străine la inaugurarea Universității clujene. Din păcate, guvernul, măcinat de neînțelegeri și abile intrigi ale opoziției demisionă la 13 martie 1930.

Ion Borcea traversează cea mai febrilă perioadă politică, în timpul

guvernării lui Ion și Vintilă Brătianu (21 iunie 1927 - 3 noiembrie 1927). Între timp numele său devenise acela al unui reputat profesor universitar, unul dintre importanții biologi din Europa, cunoscut și invitat să conferențieze și în America, creatorul Stațiunii Zoologice de la Agiea. Între timp se desprinsese împreună cu dr. N. Lupu din Partidul Național Țărănesc (format în 1926 prin fuziunea Partidului Țărănesc - Ion Mihalache cu Partidul Țărănesc - Iuliu Maniu). Desprinderea, cunoscută în epocă drept „defecțiunea N. Lupu”, se produsese la începutul lui 1927 din cauza neagreării de către gruparea țăranistă a conservatorilor „takiști” cu care se înconjurase gruparea lui Iuliu Maniu. Formațiunea politică desprinsă se numea Partidul Țărănesc și îl avea ca lider pe dr. N. Lupu.

În perioada guvernării menționate mai sus, Ion Borcea a ținut patru discursuri parlamentare: Raspuns la Mesajul Regal (29 octombrie 1927); Discurs cu privire la Legea Învățământului Secundar (14 martie 1928); Discurs cu privire la Legea Cooperăției (1 aprilie 1928); Discurs cu privire la Legea Cultelor (5 aprilie 1928). Dintre toate aceste intervenții, de un deosebit ambitus ideatic putem vorbi în cazul discursului despre învățământul secundar. Bine informat și structurat, discursul purta amprenta unui strălucit profesor și pedagog, conștient în multe privințe cu opiniile lui C. Angelescu, ministrul liberal al învățământului în cabinetul amintit. După Borcea, învățământul secundar trebuie să răspundă următoarelor cerințe: să înzestreze elevul cu informația necesară situată la nivelul societății moderne; să-l pregătească pentru a corespunde „nevoilor reale ale țării”; să dezvolte la elev spiritul de discernământ și emulație, voință; să asigure dacă nu o pregătire profesională, măcar un quantum de aptitudini care să fructifice disponibilitățile native ale elevului. Între altele, Borcea a făcut distincție între cele trei tipuri de școli: unică, specializată, trifurcată, pronunțându-se pentru urmarea școlii unice de 7 clase, avându-se în vedere îmbinarea experienței occidentale cu tradiția românească.

Credem că nu ar fi lipsit de interes, în contextul în care astăzi urmărim cu înfrigurare negocierile pentru integrarea europeană, să arătăm, fie și succint, ce înțelegea, la timpul său Ion Borcea prin mult dorita Uniune Europeană. „Ne vom îndrepta către Europa de mâine - spunea într-un discurs - pe care noi o vedem după tipul Elveției, realizând Statele Unite ale Europei, în care fiecare națiune, păstrându-și individualitatea și particularitatea, va contribui, prin lucrarea armonică, la cel mai frumos concert al civilizației care nu poate fi dat decât de națiunile europene.” Ideea de Europă unită nu era nouă. Apăruse cu două secole mai înainte. O gândise în cuprinsul planurilor sale de expansiune și Napoleon Bonaparte. Ideea preocupă și pe filosofi și vizionari de talia lui Victor Hugo. La noi, Vasile Conta înțelegea unificarea națiunilor în cadrul evoluției raporturilor economice și diplomatice. Ca proiect politic, însă, ideea este prezentă doar după crearea Societății Națiunilor. În 1923, contele austriac Coudenhove Kalergi, inițiatorul mișcării paneuropene, a propus formarea „statelor unite ale Europei”.

Cum se vede, biologul Ion Borcea, se situa ca om politic în universul problemei.

Victor MITOCARU



Alina Cristina PANTAZI - mențiune



Adelaida MARIA DUCA

Cristina CIOBANU

"Nu pot să țin în mână timpul"



- *Aș vrea să-mi spui, Cristina: când a devenit pictura o pasiune pentru tine? Știu că în facultate ai făcut secția de ceramică.*

- Pasiunea, în sensul adevărat al cuvântului a venit mai târziu, la început necrezând că voi face carieră sau ceva de acest gen în pictură. În adolescență scriam poezii, marea mea dragoste era literatura, așa că visam că voi fi cândva scriitoare. Scriam, mă rog, încercam să scriu proză scurtă, una poetică, foarte subiectivă. Cred că la vârsta aceea eram foarte speriată de întâlnirea cu mine cea de dincolo de aparență. Am început să conștientizez faptul că sunt singură în permanentă, un adevăr destul de șocant pentru vârsta aceea. Trebuia așadar, să găsec un remediu, să fac față acelei neliniștitoare senzații de singurătate profundă. Așa că m-am dus la un ceneacu și am participat la câteva concursuri literare. Citeam mult, având și șansa unor buni profesori de română, care mi-au trezit gustul pentru literatură. Tot pe atunci am cunoscut și alți tineri îndrăgostiți de literatură, de artă, pe Magda Cărneai, Liviu Dănceanu, Dan Petrușca.

În acest timp îmi plăcea să și desenez, într-o bună zi dându-mi seama că mă simt mai liberă, că mă exprim mai ușor desenând decât scriind. Era frumos și când scriam poezie, căutam mereu ceva, făceam multe variante și chiar am publicat câteva încercări prin niște reviste, la rubrica de tinere condeie. Dar am zis la un moment dat, gata, luând hotărârea de a studia în viitor artele plastice. Era un domeniu vast care mă atrăgea, așa că am pornit foarte serios la studiu. Mă pasionau studiul după natură, lecturile de istoria artei.

- *Și uite așa ai ajuns să bați la porțile Institutului Nicolae Grigorescu. Dar de ce ai ales ceramică?*

- Mă aplecasem cu mult interes și atenție asupra modelajului, a sculpturii. Dar nu asta a contat pentru că, la urma urmei, atunci nu mi s-a părut foarte important ce aleg. A fost aproape o întâmplare că m-am dus la ceramică. De fapt, atunci nu visam decât un singur lucru: să studiez cât mai mult, să ajung să află cât mai multe lucruri despre desen, culoare, compoziție. Aș fi vrut să trec prin toate secțiile de la Institutul Grigorescu.

- *Aveai pictori preferați la ora aceea?*

- Da, aveam o mare dragoste pentru Țuculescu. O mare dragoste dar și un mare semn de întrebare. Ce văzusem în lucrările lui nu se potrivea deloc cu ceea ce învățam la facultate. Mi se părea că Țuculescu e un mare nonconformist și-l simțeam foarte aproape de sufletul meu. Alte mari iubiri se numeau Van Gogh, Paul Klee. Îi văzusem în albume. Când te întâlnești apoi cu pictura unuia sau altuia, în muzee, poți să ai surprize teribile sau chiar mari dezamăgiri. Van Gogh mi s-a părut și mai puternic, și mai viu, cu mai multă sevă, Klee mi-a plăcut la nebunie. Mai ales compoziția m-a uimit la el. Cred că e precursorul artei conceptuale. Compoziția lui Klee e aproape muzicală. De fapt, el chiar făcea și muzică.

- *În facultate cu cine ai lucrat, de cine te-ai simțit mai mult atrasă, înrădită?*

- Am făcut desen cu Costel Badea care era un foarte bun portretist. Ca să nu mai amintesc de darurile lui de sculptor și de ceramist. Culoare am învățat de la Lucia Ioan, o pictoriță foarte puternică, interesantă, care folosea tehnici mixte, speciale în lucrările ei.

Trebuie să adaptezi mereu tehnica la

ceea ce vrei să exprimi. Să ai o diversitate de tehnici, să fii într-o stare de creativitate permanentă.

- *Încotro ai luat-o după ce ți-ai terminat studiile la București?*

- Am avut repartiție la fabrica de ceramică din Dorohoi. Am fost acolo, am văzut, nu mi-a plăcut ce am văzut, nu am vrut să fac design industrial, adică bibelouri, ceșcuțe, farfurii, etc. așa că am plecat.

Pe urmă am trecut, un an, pe la Școala Populară de Artă, apoi am lucrat, ca scenograf, la Teatrul de Animație din Bacău.

Mi-amintesc de frumoasa colaborare cu Radu Popovici la spectacolul cu piesa lui Calinescu „O tragedie în neamul de păpuși”. Era o lume frumoasă acolo, la păpuși. Dar a venit stupidă perioada de autofinanțare în instituțiile de cultură, așa că mi-am dat demisia.

- *Și ai încercat condiția de artist liber profesionist. Să nu-mi spui că a fost simplu.*

- Nu, nu a fost deloc simplu dar m-am descurcat. Timp de vreo șase ani. M-am trezit deodată că am timp liber berechet și asta e cel mai important, am devenit propriul meu stăpân. E o senzație minunată!

În perioada aceea am făcut design vestimentar. Primele mele rochii au fost realizate din niște perdele vechi. După aceea am început să investesc în diverse materiale, făceam absolut totul singură, rochii pentru ocazii speciale. După un șir de reușite și mult căutate rochii de mireasă, cu bani câștigați mi-am oferit două excursii în străinătate, în fosta Uniune Sovietică, mai exact.

- *Am fost, tot pentru un scurt interval și profesora la Liceul de Artă.*

- Experiența mea de profesoară la Liceul „George Apostu” a durat doar cinci ani.

Am scos o promoție așadar, dar rutina, repetiția, monotonia din învățământ nu mi-au priit defel. Învățământul vocațional de la noi, de acum, nu funcționează normal.

Pentru că nu se stimulează cu adevărat creativitatea elevilor. Esențial ar fi să poți face un fel de forare launtrică, să scoți din copil tot ce are el mai bun, să-i pui în valoare toată gama sensibilității.

Lucram cu prea mulți elevi, aveam o programă de respectat, erau multe chestiuni rigide, în fine, am trăit senzația neplăcută că îi trădez pe elevi și am părăsit liceul. Mi-am zis: nu sunt făcută pentru învățământ, așa că mi-am luat bagajele și, din nou la drum.

- *De data aceasta unde ai poposit?*

- M-am întors la teatru, la cel dramatic, însă, la Bacovia. Mai avusesem și anterior colaborări cu Teatrul „Bacovia” dar când s-a ivit postul de scenograf chiar m-am hotărât să mă angajez. Mă atrăgea de mult scenografia, mai ales prin personalitatea fascinantă a lui Liviu Ciulei, un artist total ale cărui montări le urmăream cu o atenție specială. Cu un om ce el merge bine toate în teatru.

- *Te-ai adaptat ușor la lumea deloc angelică a teatrului, foarte agitată de numeroase mari și mărunte orgolii?*

- În teatru mă comport cumva ca o cameră de filmat. Încerc să am viziunea întregului, să fixez, atenta, detaliile necesare, expresive. Nu mă interesează orgoliile, vanitatea unora.

Nu-mi plac actorii narcisici, cei interesați de cum arată în costum, carc vor să fie frumoși și eleganți de parcă ar fi pe un podium de modă și nu ar intruchipia niște personaje, niște caractere dintr-o piesă de teatru.

Merg la repetiții, stau de vorbă cu regizorul și în clipa în care am deja conturată în minte câteva direcții dau o raită prin magazine și mă uit la cât mai multe materiale, le ating, și ele mă inspiră. Un material, din care croiesc un costum poate să imprime personajului un anumit caracter.

În teatru am lucrat în condiții excelente cu Gelu Naum, de la care am învățat foarte multe, dar și cu Mihai Manolescu, Andrei Mihalache și alții. Sunt într-o relație bună cu un regizor atâta timp cât mi se respectă felul meu de a vedea lucrurile și mă pot integra unei viziuni de ansamblu, păstrându-mi totodată libertatea mea de exprimare.

- *Ai avut la un moment dat, șansa de a călători, de a cunoaște locuri noi. Și alți oameni, firește. Ce au însemnat pentru tine aceste ieșiri în lume?*

- Toate călătoriile mele au fost experiențe extrem de interesante. Ele au însemnat enorm fiindcă au fost însoțite și de câte o călătorie interioară, de o reinventare a sinei. Cert este că m-am îmbogățit ca ființă foarte mult. Aș sfătui pe toți tinerii să plece cât mai des în lume să încerce să cunoască tot mai multe lucruri.

Eu am fost, până acum, în Germania, în Elveția, în Finlanda, în India, în Italia, ca să numesc, în primul rând, locurile unde am avut expoziții. Îmi plac vernisajele din străinătate, fără vorbărie multă, inutilă.

Ei nu țin discursuri. Oamenii vin într-o galerie ca să intre în contact direct cu opera, să cunoască artistul, să intre cu el în dialog. La un vernisaj, dincolo, totul se petrece pe

un fond muzical, se ciocnește un pahar și se aude zumzetul plăcut al conversației. În Germania am văzut o expoziție „Romantismul în artă”, extrem de bine făcută, bine documentată. Iar galeria era plină de vizitatori. Se vedea că erau oameni obișnuiți cu mezele, care știu să aprecieze arta, care au simțul valorii.

În Finlanda sunt mulți artiști și multe galerii în cele mai diverse spații, cât mai neconvenționale cu putință. Finlandezii sunt oameni foarte echilibrați și meticuloși, serioși în tot ce fac, în cele mai mărunte lucruri.

Sunt multe facilități pentru artiști acolo, programe sociale pentru ei.

- *Și în Elveția cum a fost? Dar în India?*

- În Elveția a fost frumos, calm, civilizată, acolo lucrurile nu sunt spectaculoase dar au un miez adânc, o statornicie a lor, o soliditate. India, în schimb, e ca un fruct exotic, plin de culoare, de arome. N-aș putea să-ți povestesc India. Cum îți spuneam, e ca un fruct exotic din care muști și nu poți să te mai oprești. În India statutul artistului este unul extraordinar. După ce a început să expună este foarte respectat și nu mai are probleme cu existența curentă. India a însemnat pentru mine cea mai puternică experiență. Când am plecat acolo nu mă împacam bine cu mine și acolo m-am regăsit.

- *Și din Italia, de la Roma și de la Veneția, te-ai întors mai mult decât încântată.*

- E adevărat. La Veneția m-am încărcat cultural, ca să zic așa. Am ajuns acolo într-o octombrie cu o lumină incredibil de caldă, de teatrală. Am reținut în mine acea lumină „am înmagazinat-o” vreo doi ani, mi-a ținut de cald.

Am colindat toate străduțele acelea mici, unde la fiecare pas te întâmpinau vitrinele pline cu măști. Măștile au constituit, timp de vreun an, tema mea. Am fost atrasă de un personaj teatral, de clovn, de arlechin, el devenind semnul cel mai figurativ din pictura mea. Am făcut o expoziție cu măști și apoi, o alta, cu peisaje din Veneția.

- *Nu ți-a fost teamă față de o astfel de temă, atât de frecventată de numeroși pictori, celebri unii dintre ei?*

- Și da și nu. Am știut dintru început că e un fel de pariu cu mine. Și mi-am asumat riscurile. La Veneția am colindat cam peste tot și am făcut un munte de fotografii.

Când am venit acasă le tot priveam și retrăiam totul grație memoriei afective. Tema Veneției „s-a copit” în mine cam doi ani. Mi-am folosit documentația în timpul acesta și am recreat la cald, nu ai cum să faci artă fiind rece. Veneția este un loc formidabil al lumii unde te impregnezi cu imagini. Un loc cu respirație aparte.

- *Cristina, când ești tu cea mai fericită?*

- Când stau în atelier și, deodată, vine o lumină pe geam care mă inspiră.

După ce am stat mult și am așteptat fără să-mi propun ceva anume.

Nu pot să țin în mână timpul, așa că mă bucur de orice mică întâmplare, când îmi iese bine ceva, când mă întâlnesc cu un prieten. Am însă o revoltă în mine pe care simt nevoia să o exprim. Să mă descătușez spiritual, să-mi exorcizez demonii launtrici.

Acum caut o stare de liniște. De fapt mă caut tot pe mine. Folosesc mult, în compoziții foarte simple, auriul, argintul pentru că în ele te poți reflecta.

- *Un poet spunea că pânzele tale cântă aidoma unor vitralii. Că în ele există o aspirație neconținută spre senin, o tentativă de recuperare a unui paradis pierdut.*

- Cea mai recentă temă a mea se numește „Ascensiune”. E multă lumină în compoziții, mult alb auriu și argintiu despre care îți vorbeam deja. Aspir spre o zonă de liniște, de armonie.

Și pentru asta am învățat să mă bucur pe termen scurt, de ziua de azi, de mâine.

Nu mai privesc în trecut. Nu există nici el, nici viitorul. Calm, armonie, iată ce-mi doresc. Eu fac o pictură de stare, dar în afară de asta aș vrea mai mult, să mai scriu poezie, să compun muzică.

Carmen MIHALACHE



Cristina CIOBANU - "Reflexii I"

Gheorghe CHIȚIMUȘ

Din volumul "Romanțele și psalmii poporului meu"

cântul III

Sub râul orașului - de albie
ținut în secret, prin voia apelor
temătoare de tărături -
militari la capete de străzi
vămuind un prezent
dirijat de cei trecuți
pentru un viitor clădit
din vechi datorii

Scriitori - profesioniști în magia
cuvântului tipărit,
înălțând temple
așternutului propriu,
consumând somnifere estetice,
lansând
cumințenii natală, -
prinși în reveriile
vidului ideal și boem,
față în față, nu sine în sine,
de lunecă literar
confortul și frica
ce pretind - cu lumea,
fîresc descrisă prin zid -
culoare, respirație, stil

Stări de nervi în loc de izvoare,
la temelii așezate patern, -
când cferistul se piaptănă
iar musafirlor se bărbiește,
unde, dacă-i așa
nu poate fi altfel
pe scrășniri de taină
dar cu ușa zidită-n drapel -
țin locul migratorilor
care-n zadar au încercat
ceva să ne demonstreze

«Să mă pot feri, nu mă întreb -
dar nu-i sufar
pe cei din satul vecin,
nici cântecul împletit
al Apusului, separat
în mov, alb, purpurii,
de voie răspândit,
cum nu vreau,
peste văi și coclauri;
nici pe prorocii strămbați
dar traveștiți în negustori,
pe numele lor de Evrei,
nici pe Dumnezeu, rătăcind
prin adierea înserării
sub crengile arborilor -
nu pe joc, că nu știu
a foșni românește

nesuferită îmi este liniștea
pe luciul întins al apei,
melodiată pe-ntunecare -
de nu o pot primi, sub streșini,
prin ochii adânci, din om;
nici limba, sub copite
zeiește înălțate, pe înțelese
vorbită într-un cal; -
avânt de prinde carul
pe roțile mănunchiului de raze
denivelate-n rod subpământean,
de măr cu frunza,
a libertate, denumită-n strigăt,
înălțată bruscă -
să pot atinge umbre
ale conturului interior,
deasupra căruia
mi-aștern puterea,
nu prin țaria celui
cu brațe goale; -
de folosesc pe dos
tot ce cunosc și înțeleg, păzită
să-i cad în plasă, iubirii -
ca nu cumva
pe nesimțite să m-adaug»

de parcă în ceruri s-ar limpezi -
cum refuză până la capăt,
să nu-și afle ființa
în suflul de alături,
cum se simte jignit
dacă privește în sine,
cum își cântă poporul
disprețuind pe ficcare în parte,
- ferindu-se de spirit
cu mâna pe credință

pe lumea absolută a patriei mele
unde binele cel singur
este judecat de un rău numeros,
prin părinții născători
de filozofi - cumucid
în amestec cu vinul amar
al loialității,
demonstrate
celui de sub podea

victorioasă ieșind resemnarea
prin cei învinși, cum trec
de partea învingătorilor -
iar selea-i potolită
cu apele ebrietății,
și banul e aruncat
câștigându-se sudoare și zaruri

Romanțe ale unui trecut
repetat prin chin,
nu prin recoltă,
prin neștiința căutării
de Dumnezeu - creat între arbori
înfrunziți sub cărbuni,
să-nlăture saltul făcut
de către cel ales
în mijlocul bătut cu pietre

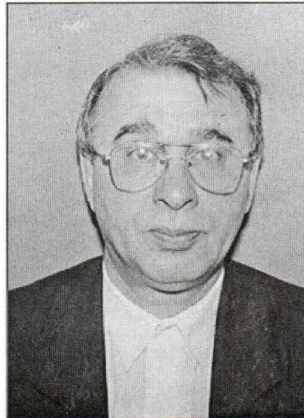
«Clădind la oraș, în urma mea să se surpe
tot ce sunt dus
să zidesc»

pe locul vechii cocioabe se înalță
palatul cel nou
în interiorul căruia
cocioaba demolată există
și crește cu dimensiunile
noii clădiri - de parcă așa
se scrie un epitafor

în timp ce barbarii, în ritmul modei
aduc jertfe -
nu prin nominalizare,
prin numerotare: Yves Montand -
necunoscutul
celorlalți trandafiri înfloriți;
: Gică Petrescu -

în bucuria așteptată
la ora dusului, dinspre casă;
: Nat King Cole -

sub prelata
camionului de Botoșani,
în matematica electrică
a nopții de petrol;
- pe altarul confuziei



dintre artă
și ideea de artă, -
unde nu sunt versuri, nici cântece,
pe scene înalțate
în țărâna funerară
a monumentului:
Callimachos
Philodemos
Crinagoras

când ordinea publică, sora
a obrazniciei publice
ne sufocă poemele cu o literară știință,
când noi înșine nu respirăm
ci sugerăm respirația -
prin mitologia metaforei
care ne ucide mai întâi Poezia; -
nu dincolo
unde rezistența înflorește,
ci dincoace
în botez împletit cu patriotism -
prin care-n zadar
barbaria caută o soluție

la împins și la tras un marfar
prin gara Palas Constanța,
să ni se deschidă țărâmul
între ceruri și ape
sub aripi fulguitoare
pe inimile popoarelor,
pe viitor
ca ritm al trecutului -
în Enrico Macias
prins în creta
pe un vagon ruginit

în Mihai-Mihail -
eliberat de sub rădăcinile
codrilor stinși,

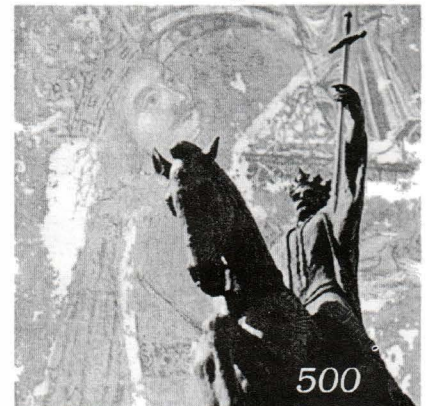
înălțat
pe lungimea adâncimii,
să ne ridice;
împlinit
în revolta limbii
legate de tânăra
sub coaja brăului,
dcocheată în fierțură
de paie cu lut,
pocită în tragere
cu sfoară pe scorbura,
frecată de neant
să scape
într-o artă supusă chirurgiei
executate cu bisturiile
meschine ale împământenitului,
într-un efort de a ghici
la ce se referă, de parcă
arboarele ar fi, de dinafară
înțeles și creat din nimic

nu pe cercul de foc
al ostrovului, în Kahlil -
dântuit
pe întunericul mlădiu
din visele poporului său, vâslit
pe urmele celor plecați
în valea Quadisha -
de apar zorii
deschiși sub fereastra
pe locul de nicăieri
al țărâmului

în Vanușa, mareșal al îngerilor -
fiu al mamei - fiică
a fiilor și a fiicelor
în copilăria ci, -
și al numelui nostru de acasă
scris pe talpa
conturată pe epoleți
a soldatului Ion -
pus la încercare
în canale, pe străzi,
fixat din auroloc
într-o ideologică maturizare -
a copiilor duși, experimentați
în secretul de interior
al căsuței de lemn -
unde locuiește
stălpul bărbatului,
față în față cu stălpul femeii,
pocnind uscat, a lemn românesc,
în crăpăturile căruia
îmi prindeam degetele
când eram mic

cum ne învață tata, să nu facem -
după cum pretuim frumusețea
indiferentă golului
și plinului de sub așternut,
și veșniciei
care ne tremură
după cum numai noi
știm să tremurăm, odată
cu linia orizontului,
trasată cu vârful
arătătorului nostru ciung

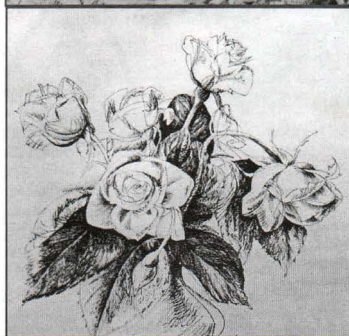
Ex Libris Gigi Mihăiță



Stefan cel Mare și Sfânt



Salomia VELEA



Salomia VELEA

Tincuța
HORONCEANU
BERNEVIC



Din manuscrisul
"Poetul într-o duminică a poeziei"

nevoia de a urla

schismă

Ardeau plopii
Semne de întrebare
treceau prin tine
Criticii îți lipeau
angoasele pe frunte
Cu tivul rochiei
destrămat chițâia moartea
Prea devreme i-a șoptit tata
Gura de lup mirosea
a vocale.

apostolice nopți

Apostolice nopți te strivesc
cu bocancul înțelepciunii
cine va sparge timpul în oglinzi?
cuvântul supurează
alungând și ultimii poeți
aș vrea să știu
ce mai fac vecinii
dar mă calmez
înainte să treacă marfarul
prin fața puștii
ca un strigăt.

profeție naivă

Ai cuteza să privești glonțul
cum îți împușca Memoria?
Einstein
într-un acces de profeție naivă
lasă nopții
vizita fluturilor

Furișată
în amprenta ploii
(Toamna îmi amanetase
zâmbetul)
goleam zeul de incantații
Vina plana asupra omenirii
Din paharul meu
băuse
Picasso înainte
să moară
Îmi legam șireturile
Știam că popasul
în haina duminicii
nu-i pentru rugăciune
Copacul simțea
nevoia să urle.

abatoarele poeziei

Mâna trece prin flacăra
versului
Stau la pândă hiene
cu trupuri fragede de metaforă
Dezmăț carnal
ciocli orbiți
de zâmbetul fad al lumânării.

refugiu în carnea luminii

Ne-am îmbrățișat
în întunericul versului
cu graba lipită
de bocanci
degetele tremurau
pe trágaci
dimineața ucigașă de fluturi
dezlipia singurătatea
cu cioc ascuțit
și gheare de-mprumut
refuzând răstignirea poemului

impostura arborelui orb

Iarba-pasăre ruginită în somn
Ani bisecți lustruiesc
alama cuvintelor
Iată, înfașurată în zdrențele psalmilor,
Salomeea își trece mâna prin moarte.

noapte reziduală

Umbrele noastre captive
în somnul de marmură
inundă sub pleoape
veacul
cu miros de scortșoară.



Salomia VELEA

șansă

Sufletul orb
alunecă în migrenele toamnei
Povara ploii
cotrobăie prin streășină
după o dără de curcubeu.

Robit de dragoste

Marin Moscu a publicat în anul 2000 placheta **Gloconda din versuri** (Editura „Revista V”, Focșani), în care actul creator este subminat de cel trăitor, poezia (cu funcție de artă poetică) ce deschide volumul, „Crez”, operând întoarcerea la natural, prin substituirea limbajului figurat cu cel denotativ: „Metafore-lacrimi/Sărut-epitet”. În această ipostază, deloc incomodă, a celui ce contemplă obiectul adorației, poezia devine forma prin care Marin Moscu își materializează dezinvolt iubirea: „Cum poate Gloconda să fie/Pictată în versuri/Pe inima vastă/a unui poet?” Pentru autor, ivirea iubitei „din nu știu care zare”, spre a da concretețe visului: „Anume plasmuită pentru visul meu”, este o formă de anulare a morții: „Iubindu-ne, ne-om vindeca de moarte!” (vers ce dă și titlul poeziei). Deși se consideră posesorul „rimelor rare”, acestea amintesc, împreună cu ritmul și tematica, de creația populară: „Acum și eu am rime rare/Și bat mai rar dar bat mai tare”. Folosite doar pentru a deschide ușa iubitei: „Iar tu deschizi arareori/Mă-mbrățișezi cu mii de flori” („Vers amărui”), ele nu pot avea și girul intrării în Poezie. Uneori versuri întregi sunt truisme de natură folclorică: „Unul naște, altul moare/ Prin cadere și-nălțare” („Înțelept lumina moare”), „Cine-și șterge picioarele de omenie” („Asprime”), „Se aude un cântec în depărtarea mea de om” („Un cântec”). În tema iubirii, poetul apelează obsesiv la motivul ochilor, la imaginea femeii-pasăre, la motivul rodiei. O tăcută și romantică trăire a dragostei sugerează poezia „Iubire”: „În tăcere nu-mi ajung cuvintele./ Nici gândurile./ Poate am vocalele împletite cu flori./ Poate trupul tău suav/ Se primește cu petale./ Poate cu păsări și spice de grâu.../ Poate cuvintele sunt goale./ Sigur/ Am uitat anotimpurile./ Vânturile scutură copacii/ Iar tu aduni rodii.” La antipodul acestei ipostazieri a iubitei se află imaginea grotescă din poezia „Iubita mea, șoaptă știută”. Nu lipsește din plachetă nici imaginea poetului narcisist, ce se contemplă prin iubire, ori prin actul scrierii: „Tu, ochii mei”, „Umbră”, „Poet și vânător”. Fără a le considera „oxigen” („Cuvintele rostuite ajung/Oxigenul scris al cititorului” („Oxigenul scris”), remarcăm realizarea artistică a poeziilor: „Gândul”, „Sabia de lucru”, „Cântec păgân”.

Volumul **Cum se naște dragostea**, apărut în 2003 (Editura „Căluza”, Deva), este, în totalitatea sa, o declarație gen jurnal adolescentin, atât în conținut, cât și în limbaj. Cităm câteva poezii, sugestiv intitulate: „Deși port floarea-n suflet”, „Petale de dor”, „Clipa”, „Un trifoi cu patru foi”, „Clipa vrajiei”, „Am învățat să ne iubim”, „Trandafir de vrajă”, „Sărutul tău”. Versurile devin locul comun în care poetul plonjează într-o trăire nedeghizată, prinzând cu „degetele inimii”, „bucuriile” ce-i dau senzația „nemuririi” („Sufletul meu, nemurirea”); devin aluatul din care îndrăgostitul „ridică iubirii templul clipei” („Rubin”), recunoscându-i, așadar, efemeritatea. Poetul a devenit trubadurul ce-și strigă dragostea și totodată necredința „în farmece, în babe și-n beladona” („Nu cred în farmece, ci cred în tine”), recunoscând prozaic: „Dragostea noastră e o nebulie curată/ Inima o poartă fără semn de întrebare”. Cuvintele ne sună familiar, fiindcă, nici ele, nici trăirea poetului nu vor să ne perturbe cu vreun mister.

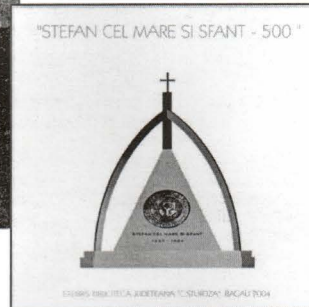
Prin versurile sale, Marin Moscu ne reamintește creația Văcăreștilor, eludând toate etapele parcurse de poezia modernă. Proclamându-se adeptul trăirii plene, el face din iubire poezie, și nu invers: „Iubire, poezia mea/ Pe tine te ador” („Cântec poeziei”). De la această deviză până la donjuanism nu mai e decât clipa recunoașterii (cu destul cinism): „Venii, voi, fecioare”.

Poet al dragostei, Marin Moscu nu suferă nici de complexul Ofeliei, nici de al creației ofrice. Fiindcă e un om iubit, nu se află în dușmănie nici cu cuvintele. De aceea, le-a lăsat libere să se așeze în versuri după cum au simțit ele, fără a le perturba sevele ori virtualitățile artistice. Idealul ar fi fost să le păstreze vii pe buzele iubitei.

Tatiana SCORTĂNU



Andreea BITULESCU - premiul II



Eugen PAUL

Cu "Ulise pe străzile Oneștiului"*

Volumele tipărite anterior de Gheorghe Izbășescu (**Vlata în tablouri**, 1984; **Garsoniera 49** din 1985; **Coborârea din tablouri**, 1993; **Cântece de mântuire**, 1998; **Monara**, 2000 și trilogia **Ulise al orașului**, 1994) sunt considerate acum doar niște fragmente ale **Micii epopei apretate - I** care e **Ansamblul de manevre** și, pentru care, „multe versuri și poezii anterioare au fost eliminate, înlocuindu-se cu altele inedite” (**O preclzare**). Trebuie să recunoaștem aici o similitudine cu spiritele romantice ale altui veac, ce proiectau, la dimensiuni grandioase, poeme arareori încheiate și, tot ca poetul oneștean, așezau plasmuirile lor sub semnul mitului.

Dar ce este „epopea apretată”, sintagma în faldurile căreia se poate intui ceva din spiritul postmodernist al generației '80, unde, de altfel, cei mai mulți comentatori îl identifică pe autorul **Ansamblului de manevre**? Conceptul trebuie înțeles - avertizează poetul - drept „strategia lirico-epică, rolul unor personaje cu simbolistica lor din forul mitexistenței, declarații de principii vizând opțiunea ritmurilor care au călăuzit-o”. Inspirat din fericire, cel ce-și drapează eul poetic cu imaginea unui Ulise, „scrib și aventurier” renunță la suporturi teoretizante pentru imaginarii creației sale, prevalându-se de o profundă remarcă a lui Brâncuși. Până la urmă, volumul la care ne referim a căpătat următoarea structură compozițională: Partea întâi, **Rame captiv din Ithaca**, Partea a doua, **Ulise al orașului** și Partea a treia, **Cântece de mântuire**, în cadrul cărora volumele anterioare și alte texte inedite și-au găsit locul în funcție de ideea fundamentală a operei și de logica poetică intrinsecă a creației.

Ce e drept, convocându-l pe Ulise în postura de „scrib aventurier”, Izbășescu identifică un excelent procedeu compozițional pentru a da coerență și unitate volumelor publicate, dar intuieste totodată o structură lirico-epică în cadrul căreia stau bine împreună modalități ale poeziei contemporane ce parcă i se potrivește: inavia obiectelor în universul poetic și conturarea unui semnificativ realism cotidian; preferința pentru componenta prozaică a existenței urbane și convertirea lirismului de tip clasic în alte stări de spirit; cultivarea atitudinii ironice și închegarea unui subtext parodic al structurii tablourilor poetice, ori chiar al unor simple enunțuri din texte; proiectarea structurilor de imagini într-un fel de scenarii ce pot fi percepute drept „întâmplări” care, hrănite fiind și de mituri - ele însele niște construcții metaforice - transfigurează expresiv efecte ale unui principiu poetic generos: „Când Ulise trece pe străzile Oneștiului, / vitrinele-l mustră, privindu-l de sus./ Cartierle șușotes pe la colțuri / despre întâmplările lui vânat minut cu minut// [...] Dar în piața cetății, când alții izbânzile-și număra, / doar el tace învărtind în mâini o tăbliță de ceară./ Doar el ascultă și nimic nu zice de parcă / ar avea banuțul de aur al lumii în palma// „Și, hei, aici e aici, șușotes cartierle, în curând / își va primi

el pedeapsa, și-o va primi negreșit...” Altădată „Cortina publică din nou se ridică, Ulise/ în sacou alb de buret, coboară treptele/ blocului 2 de pe strada Victor Babeș din Onești/ cu buzele uscate: sărutul zilei de dimineață”.

Aproape toate reperate de limbaj și de viziune evocate pot fi identificate în versurile de mai sus, inclusiv, cum s-a spus, un anume „import de biografism” care nu este prin el însuși criticabil, atâta timp cât expresivitatea poemului și bogăția semantică se sprijină și pe aceasta. Pe o imensă scenă care e întregul topos al cetății moderne, poetul iese la fiecare început al unei noi zile și se îndreaptă spre „templul ucenicilor”, „pe căile biliare ale sintaxei”, tinând între două foi presate, inima Mirianidei, pășind prudent printr-o realitate cel puțin derizorie, dacă nu ostilă, ce îl întâmpina cu ochi sticloși, plini de intrigă și care „convoacă ferestrele într-o nouă consfățuire” pentru a-i da „lovitura de pedeapsă”.

Cunoscutul critic băcăuan Vlad Sorianu remarcă în structura operei poetice semnate de Gheorghe Izbășescu „o minimitologie citadină, într-o tonalitate majoră și cu o desfășurare parcă epică”; realitatea percepută este „un spațiu al acțiunii complicate inutil și neverosimil, al patetismului grotesc și al psihologilor convenționale”, toate acestea trimițând spre titlul metaforic al unuia dintre volume - **Melodrama realului**.

Cele două planuri pe care navighează alternativ sau concomitent „Ulise al Oneștiului” stau mereu față în față, într-o tensiune lirică adesea captivantă: pe de o parte planul mitic cu Ithaca - daimonul - arcul lui Ulise și pedeapsa lui Poseidon, iar pe de altă parte planul realității existențiale cu „Ziua de naștere”, „Iivada de la Căndești”, hanul „Cărciuma de piatră”, „spitalul din Târgoviște” și „Garsoniera - ospiciu”. Cele două planuri își împrumută unul altuia sensuri și semne într-un univers poetic adesea semnificativ. Atunci când substanța mitului și realul cotidian stau, în chiar marginile aceluiași poem, într-o unitate organică, credem că Gheorghe Izbășescu este în preajma marii poezii - care e indiferentă la curente literare și mode poetice -, precum în **Strategia unui supliciu**: „Mersul pe sârmă, pe vorbele de laur / ale acestui sfârșit de secol, Ulise/ nu-ți mai taie respirația, nu-ți mai dă fiori / în libertatea de sine a muzicii. // Chiar doamna Clio ne spune să coborâm din tablouri / ca e nevoie de un nou sacrificiu, / că din nou cineva va fi ars pe rug, altfel muzele / vor fi în primejdie pierzându-și valoarea istorică / și frazele cele mai tari vor rămâne fără oasele sacre”.

În alte texte este nevoie, probabil, de o mai atentă decantare a expresiei și o mai concentrată sublimare a sensurilor realului, pentru a elimina riscurile alunecării în reportajul plat, sauzăngănitul unor sintagme nesemnificative.

În mișcarea poetică prefigurată încă acum peste două decenii, Gheorghe Izbășescu ocupă un loc distinct. Volumul **Ansamblul de manevre** este o apariție editorială remarcabilă în poezia actuală (minus unele imperfecțiuni în corectura și arhitectura textelor), oferind imaginea sintetică a creației unui poet autentic.

* Gheorghe Izbășescu, **Ansamblul de manevre**, (Mica epopee apretată-I), Editura Dacia, Cluj Napoca, 2003

Griгоре CODRESCU



Ionuț Robert OLĂRU - mențiune

Materia albă din rănile cuvintelor

Se spune, iar eu sînt înclinat să cred în adevărul acestei aserțiuni, că în casele noastre există obiecte pe care stăpîni le însuflețesc de-a lungul vremii cu și prin trăirile lor. Chiar dacă ceea ce spun poate părea o afirmatic oximoronică, un astfel de obiect însuflețit este volumul de versuri **Păduri pubere / Forêts pubères** (Editura Cronica, Iași, 2003). Un obiect înobilat de trăirile, de sentimentele, de speranțele, de harul Angelei Scarlat.

Invocarea celei dintîi Epistole a Sfîntului Apostol Pavel către Corinteni, care deschide într-un fel volumul, ofcîrindu-i o necesară și binevenită cheie de lectură, se adresează nu atît iubirii - cum ar părea la o lectură superficială -, cît poeziei, creației, harului care se înzidește în sufletul autoarei, metamorfozînd-o într-un datător de viață, într-un sculptor de suflete, adică îndumnezeind-o. De ce făceam aluzie la cheia de lectură trimițînd iubirea în subsidiar? Pentru că Angela Scarlat e o autoare ce așteaptă încă „pe linia curată a orizontului / pentru care a pierdut cuvintele” (Uvertură), „lecția de iubire” (Lecția). Dincolo de acest orizont de așteptare, așa cum singură mărturiseste, „poate fi orice” (Încă o zi). În fond, în sufletul ei descătușat de cuvînt, de vers, de metaforă, se incubă nedefinitul creației ce îi transformă clipa în veșnicie. Cuvintele, plămădite în creuzetul unor ardențe trăiri, modelate în leagănul unei îndelungi tăceri - nu afirmă ea oare la un moment dat „duc cu mine un glas desfrunzit”?! -, se vor preface în fulgi, în inșere, în lumină, în „lipsie chenăruia”, în iarba, în pasăre, în floare, în om, în „păduri pubere”, adică în Poezie - care pentru ea nu e decît un curcubeu țesut din labirintul palimpsestului sau, poate din „încifrate semne/din pulbere de pietre prețioase”. Semne pe care doar autoarea știe să le deslușească. Și să ne transmită prin vers deslușirea lor, subiectivă, dar autentică, proaspătă, ardentă...

Tristetea unui adevăr axiomatic se așterne în versurile Angelei Scarlat: anotimpul de lumină al fiecăruia nu tine decît o părelnică, înșelătoare clipă. Din acest motiv, tulburător în esența sa, veghea e starea ce-i înobilază iluziile, din același motiv, spune poeta: „nu mai aștept luminată de zîmbet / umbra la răscruci / caravana fără sfîrșit a disparut / după colțul străzii / asemenea urmei lasate de creion / pe foaia albă” (De veghe). Lucidă, autoarea știe că nu e decît ecoul stării de grație în care sufletul ei dialoghează cu divinitatea (numită, hai să spunem în mod convențional, „Magicianul” - frumoasă și subtilă trimitere la unul din cele mai cunoscute romane ale scriitorului britanic John Fowles - sau „Marele Maestru”) din veșnicia căreia și-a smuls știința creației, prin veșnicia căreia a luat pulsul luminii și al întunericului „înainte de rostire / înainte de nume / cu veșniciei, înainte de iubire” (Alfel, înainte de nume). Poate de aceea poemul cel mai tulburător al cărții este cel intitulat **Cerc subiectiv**, un memento pe care îmi permit să îl citez în întregime pentru remarcabila sa frumusețe, pentru discretă și subtila simbioză cu universul bacovian, pentru migala de orfverier cu care poeta l-a cizelat, „cărări se închid înapoi / înainte se face tîrziu / în oglinzi de apă / tu, azi, miine, dintotdeauna / univers ce pleacă în lumina nepăminteană / privește cu o mic de înfașurări / iubirea se leapadă de timp / să nu greșească / pe retina primordiale / superba bincuvîntare vâlurește cerul clipei / părelnicul zîmbet / roua unei vechi chemări / înainte se lasă tîrziu / cărări se închid înapoi”. Valurind cerul clipei sale, poetul, născut pe marea cuvîntului, nu e oare, platonician, umbră a umbrei, ecou al ecoului, nu e oare val agățîndu-se de țărnul înveșnicirii prin creație?!

Evident, o exegeză a poemelor vor face criticii. Eu, în calitate de editor și de cititor, pot spune doar că acestea mi-au plăcut și m-au convins prin talentul și prin autenticitatea trăirilor artistice ale autoarei. Oricum, volumul, de o sobrietate elegantă sau, la fel de exact, de o eleganță sobră, se bucură de girul pe care-l dau doi dintre distinși mei colegi: cunoscutul scriitor Ovidiu Genaru și nu mai puțin cunoscutul artist plastic Vasile Craiță Măndră. Iar cartea **Păduri pubere** - obiectul însuflețit pe care tocmai l-a daruit creatoarea iubitorilor de poezie, obiect înobilat de trăirile, de sentimentele, de speranțele, de harul Angelei Scarlat - e zămisliță din ceea ce ea însăși numește cu o inspirată și fascinantă sintagmă „materia caldă din rănile cuvintelor”.

Valeriu STANCU



Andreea CONSTANTIN - mențiune

Raluca NEAGU Epidermice

În ultima perioadă e tot mai necesară o nouă critică de întâmpinare. ținînd cont de numărul semnificativ al aparițiilor editoriale de tot felul, realitate dublată de un primitiv sistem de difuzare a cărților, constat o degingoladă totală care, treptat, probabil că va avansa spre o anarhie a formelor culturale. Tocmai de aceea consider că actul critic trebuie continuu redreptat către acele puncte stabile ce au forța de a contracara efemerul. Și cred că rămîn în spiritul timpului când socotesc cu toată tăria într-un schimb viu dintre noi și vechi atîr în ceea ce privește opera de artă, că și mecanismele care îi circumscriu valențele.

Cu astfel de gânduri am făcut cunoștință cu volumul de versuri **Epidermice** al Ralucăi Neagu. Apariție oarecum surprinzătoare, deoarece în ciuda unor colaborări cu câteva din publicațiile literare (*Aurora-Oradea*, *Astra-Brașov*, *Sinteze-Bacău*, *Literatură și Artă-Chișinău*), Raluca Neagu a reușit să își sustragă versul în afara scenei literare, mizînd se pare pe autoeducarea formelor poetice. Momentul editării plachetei de versuri este de-a lungul timpului continuu amănat. Se întrevăd printre cuvinte obsesive purtate în cei peste douăzeci și ceva de ani de echivoc.

De altfel, la sfîrșitul volumului se află 18 poezii scrise la vremea adolescenței ori chiar mai devreme. Grupate într-o addendă, acestea dau mărturia unei simțiri poetice avansate, poate chiar de excepție pentru începuturile unui discurs. Dar pînă și din acest mic laborator putem extrage reușite care stau în proximitatea reușitelor mari. Intensitatea zberetelor de mai tîrziu, conștiința sacrificiului în fața artei sunt explicit formulate în *Dor de Ana*: „O, Doamnă Ana / Și cu întornnez într-o casă / Și vorbesc cu gutuile / Ce se joacă / La camavalul odailor / Unde e cald // Și miroase a noroc dulce // Și-a lacrimă... / Miroase a greier și mi-e frig... / Miroase a chilie și mi-e cald... / În încăperile unde e cald și noroc / Mă scald / Într-un vis de nua”. Texte precum *Statuia* și *Dor de Nechita* sunt trimiteri către primele referințe poetice - fie asumate direct, fie reconvertite, din nou rostite. Excursul liric este susținut și de aprecierile criticului Constantin Călin, care conturează în tușe fine etape din traseul poetice. Totodată orientează lectura în afara spectaculosului mizînd pe durabilitatea esențelor poetice.

Poeziile Ralucăi Neagu sunt definibile ca respirări ale ființei aflate la limita. Cuvintele rostite se justifică prin tăria cu care sunt aruncate înapoi, către o lume a arhetipurilor. Substantive-nucleu jalonează în metatextul scriiturii întrecînd un spațiu

personalizat. Paradoxal, cortitudinile Ralucăi Neagu sunt în aceeași măsură aplicabile în cazul oricărei existențe cît timp aceasta nu se pierde în imediat. Versul este zbatere continuă nedisimulată, necosmetizată. Din punct de vedere stilistic nu se poate vorbi despre o bogăție de epitețe, metafore, etc. Din această cauză versul se retrage în fața unei abordări obișnuite. Rareori avem de a face cu o poezie descriptivă, contemplativă. Pînă și aducerile aminte invadează prezentul și sunt contrapunctate de dinamismul verbelor. Sfera semantică e forțat restrînsă, dar tocmai prin asta reușește autoarea să-și pună cititorul în stare de alertă. Constantin Călin explică sămburele de foc al poeziei: „O poezie epurată de biografie, nesentimentală, concentrată asupra câtorva senzații, compusă din impulsurile unei gândiri severe. Neagră, rece, dură. Fără lirism, fără muzicalitate. Cu retorica sugrumată, în afară de o excepție sau două. O poezie ivită din iritări ale conștiinței și spaimii, scrisă, parcă, sub amenințarea unei entropii universale.” Spaima semnalată se transformă în strigăt ultimativ și se apropie de gravitatea aforismelor gen Cioran ori Șestov.

Versurile primului poem presupun conceptul de „artă poetică”, dar totodată îl relaxează prin tragismul viziunii: „Mă doare curgerea sevei / Bătută pe poemul flămînd / Al grotes / Aici osul luminii măntuia / Frunzele întunericului / Biblia cărpa în cenușă / Umbra încolțea răstîgnîndu-se / Pe ceara lacrimii / Totul lătra în apusul rugăciunii” (*Despre poem*). Aceași asprime este continuată și în *Chemarea păsărilor*, acolo unde „și dădeam dureri să bea / timp / și îi legănam sângele pe / vîrfurile iubirii / Viața se strecura prin infern / arse.” Iubirea este singurul dar și eternal sentiment care motivează fic și fragmentar prezența ființei. În virtual, iubirea adună în sfera-i de atingeri cuvinte și sintagme ce conduc privirea către nepuțință: „Trecusem în iubire... / Picioarele înțelut cu înțelut / Desenau bocete ale timpului viitor... / Manchinelc înșerării țipau / A lacrimă albastră... / Buzele mele creșteau ruginite în plîns... / Astăzi nu mai vreau / Să-mi umplu moartea cu clipe!” (*Protest*). Peste alte câteva poeme vocea rostește imperativele clipei: „Iubește-mi untura existenței, / Aprime răscurcarea întăriată / [...] / Bândjacează-mi șiroirea... / Și haide... adună-mi tristetea!” (*Portrait de sînge*) Dar dincolo de clipa, universal e atins de efemer, iar lipsa certitudinilor provoacă din nou rostirea tăioasă: „Sunt copilul gol al morții, / Pântecul secunde... / O fostă sămăntă fugară, sânge... / [...] / Dinte disperat... unghie veche, / [...] / Sunt... copilul gol / Al morții” (*Poem pentru o existență fugitivă*). În *Geneză* - cros, thanatos...

Umbra camalului se estompează în poezii precum „Cîntarea” ori „Psalmi”. Aici, discursul este mai orientat și mai explicit comparativ cu versurile parcurse pînă acum. Extaticul conjugă totuși timpul trecutului, un trecut devenit obiect al contemplării: „Ieri te-am pronunțat / Și-am folosit toate verbele / Pentru a-ți acoperi imaginea. / Tot ieri, / Pentru că tot ce curgea pe lângă mine / Purta numele tău, / M-am identificat cu toate interjecțiile...” (*Cîntarea*); „Mormântul căută să se taie / Cu jugul înșelător / Peste cuvânt, încet, prea încet, / Durerea naște Psalmi...” (*Psalmi*).

„Epidermice” nu e un volum cuminte. Substanța lui clodotește tîind orizontal firescului. Aș spune că e un alfel de „sfîrșit continuu” - spațiu al incestului verbal. Gîndul lui Cioran: menirea unei cărți e aceea de a provoca răni, sufcrînță.

Marius MANTA

11

Cronica

Un povestitor creditabil: Corneliu FILIP

Există subiecte care, prin circulație și datorită conotațiilor proprii, se bucură mai totdeauna de o literaritate indiscutabilă. Cu o singură condiție: autorul să dovedească abilități minime pentru a le identifica în planul realității cotidiene și, desigur, să nu le compromită în planul expresiei. Corneliu Filip este dintre aceștia.

De altfel volumul **Singuri în tranziție**, apărut acum câțva timp la Editura Orion (director, prestigiosul poet Radu Cămechi), dovedește prin cele douăsprezece „povești”, cum și-l subintitulează autorul însuși, că îi sunt la îndemână esențiale modalități ale expresiei literare precum evocarea, descrierea psisagistă, ironia plină de inteligență, notația replicii memorabile, punerea în scenă a unei situații dilematice, conturarea unui personaj cu dublu rol - de narator și erou, ba uneori și de martor, situarea inspirată a evenimentului într-un spațiu și într-un context existențial semnificativ. Probabil - după cum vedem pe o pagină finală a volumului, e și rezultatul unei îndelungi exersări a observației în cărțile de reportaje și note de călătorie pe meridiane îndepărtate sau foarte deosebite de cele românești, precum sunt cărțile **O mașină străbate lumea din 1987**, **Bun găsit, Japonie**, din 1994, **Pelerinaj 2000**, **Întâlniri în Israel**, **note de călătorie**, 2000 și altele. Desigur, ipostaza de turist, călător, observator grăbit îți solicită și îți formează puterea de a identifica ce e semnificativ, contrastant, inedit și exotic. Întrebarea care se naște este dacă nu te vezi forțat prea frecvent să ai o perspectivă epidermică, spectaculară, proprie reportajului efemer.

Tehnica literară a lui Corneliu Filip nu este inedită, dar prin ea reușește să rețină cititorul, oferindu-i secvențe captivante. Nu toate povestirile se încadrează în această categorie structurală, însă majoritatea se derulează cam astfel: **o situație în spațiu și timp**, la modul clasic și expresiv, precum următoarea: „Soarele căuta să se ascundă după dealul Șleahului, în timp ce lumina zilei pălea, îmbătrânind cu fiecare clipă, prevestindu-ne că se va topi curând în îmbrățișarea leneșă a nopții reci de toamnă, în sfârșit de octombrie. Satul se pregătea de odihnă, mai ales că norii sinilii se îmbulzeau suind peste dealul Plesca, curioși să vadă dacă sătenii sunt gata să le primească întâiu sorcovit de fulgi”; **introducerea în scenă a unui povestitor-erou creditabil** care, determinat de alții sau de o anumită situație, va dezvălui ceva esențial din existența sa anterioară; **evenimentul propriu-zis** care a avut loc sau este încă în derulare, fără ca instanța auctorială să-și propună a oferi o dezlegare; asemenea povestitori-eroi apar în **Patriarhul** (tiganul-căldărar care se dovedește a fi Mitruț cel dispărut în război), în **Hangan bătrânul** (pacientul ce cunoscuse ororile războiului și apoi drama satului său transmutat în blocurile de la oraș pentru a face loc unei uzine în dementa industrializare socialistă), în **Pecetea numelui** (bunica-doctoarea Ibanescu ce traversase războiul, anul stalinismului atroce și ai dictaturii ceaușiste sub protecția numelui său de familie care era și al tatălui-ofițer ce oprise în ținutul Herța înaintarea bezmetica a oștilor lui Stalin) în **Ștăbii lui Toader**, în care însă protagonistul, Toader Mocanu, nu povestește ce i s-a întâmplat, ci își joacă rolul ce și l-a asumat lucid în momente ale Revoluției Române din decembrie 1989, și altele. Inspirat, Corneliu Filip nu oferă în povestirile sale **finaluri** explicite și definitive, ci preferă **suspensia**, finalul deschis, ca pentru a lăsa personajelor sale posibilități de opțiune sau pentru a sugera complexitatea și imprezvizibilul existenței.

În **Patriarhul**, o umbră s-a strecurat tiptil, era Mitruț care dormise în fânărie să-și mai amintească din copilărie, dar dimineața se duce la șatra căldărarilor de care se legase prin jurământ și unde avea nevastă și copii; în **Pendula**, unde tânără femeie așteaptă tensionată divorțul de soțul înstrăinat se gândește că „Măine avea zi liberă”, iar timpul devorator marcat de pendulă nu va mai fi atât de stresant; în **Ștăbii lui Toader**, eroul se gândește, după ce a văzut „cum a șters-o porcul cel mare, cu scroafa lui cu tot”, că „mai rău decât a fost n-avea cum să fie”, iar în **Singuri în tranziție** moș Gheorghe Humă lasă suspendată întrebarea fieciorului dacă vor face „tovarășic la semănăt”.

Materialul epic al povestirilor este variat și bogat, ceea ce conferă prozilor ritm și o tensiune existențială autentică. Autorul pare a se mișca dezinvolt în spații și comunități foarte diferite, înainte și după 1989, ceea ce presupune acumularea unei bogate experiențe de viață și a unui volum de informații impresionant. Inginerul Mihai Lacățușu din **Noaptea solstițiului de vară** rememorează o ședință de analiză a realizării planului unde, după ce a fost criticat, e transferat la „aprovizionare”, ceea ce îl supără. Soția sa, nemulțumită de încetinea ascensiunii bărbatului său, îl cicălește mereu, ceea ce îl îndepărtează și aduce eșecul vieții

afective. Toader Mocanu, un sătean harnic și înstărit, privește, în ajunul Crăciunului, fuga Ceaușeștilor la televizor („Ștăbul și Academiciana”), amintindu-și că un unchi drept al său făcuse pușcărie grea pentru că scrisese pe spatele porcului destinat tăierii cuvântul „Stalin” și-i legase de urechi o caschetă de milițian. Imaginea „revoluției” îi apare astfel: „Numai că pe ecran continuau să se agite chipuri, uniforme, voci. Iar bărbații stăteau atenți, neclintii, precum cei mici la povestea de seară. Da, părea o poveste stranie, ceva ireal, totuși visat, dorit, dar parcă nu chiar așa. Vedeau, trăiau, dar încă nu se demureau. E aveva sau, Doamne ferește, numai așa, o amăgire ca atâtea și atâtea?” (**Ștăbii lui Toader**) Altdată subiectul ar fi determinat o investigație psihologică, întrucât soția lui Marian, o tânără și inteligentă funcționară nevoită să divorțeze, percepe, după un număr de ani de căsnicie, că pendula - cadou de la soacră - o agresează insuportabil marcând timpul devorator, iar sentimentul de teroare generat de aglomerația unor obiecte - motiv literar modern - capătă o consistență aproape materială: „Nu era singură în întunericul dormitorului. Ca o respirație sacadată a cărei amplitudine creștea sau se pierdea, după cum era ea obosită sau atentă, auzea tic-tacul pendulei așezate în dreptul ușii. Ca un străjer, ca un majordom impasibil care dădea onorul fiecărei ore care curgea. Oare câte bătaii orare le-a fost dat urechilor ei să asculte în atâtea nopți ale căsniciei? În schimb Marian, omul de lângă dânsa, dormea fără griji” (**Pendula**). Obiectul acesta stresant e resimțit la lectură ca un adevărat personaj, iar autorul pare a fi trecut puțin pe lângă realizarea unei excelente proze psihologice. De altfel opinăm că, uneori, prozele lui Corneliu Filip, remarcabile prin limpezimea stilului, rigoarea compoziției și notele de autenticitate a limbajului personajelor din lumea rurală (chiar dacă nu consecvent), ar câștiga mult în semnificații prin interiorizarea perspectivei și pătrunderea mai nuanțată în zonele de penumbră și irațional ale personajelor. Altfel, o anume tenta de festivism persista în atmosfera chiar și a unor întâmplări marcate de dramatism (**Hangan bătrânul**).

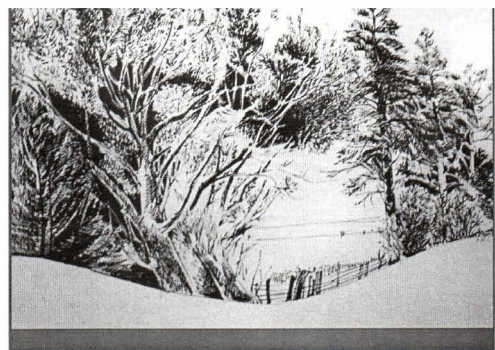
Unele dintre povestirile din volumul **Singuri în tranziție** nu au, cum s-ar impune probabil, prin cerințele teoriei literare, o componentă epică bogată, căci nu derulează un plan evenimential spectaculos (**Gânduri în noapte**). Citim însă, în acest caz, expresive pagini de proză ce surprind o stare de spirit, o secvență de viață suspendată într-o atmosferă ambiguă în care relațiile interumane se află la distanță egală între bine și rău. Câteodată, peste paginile de proză ale lui Corneliu Filip adie o boare din parfumul inconfundabil al lumii sadoveniene: „Primăvara a venit ceva mai târziu. Zapadă nu prea a căzut în acea iarnă. Puținul cât a fost, repede l-au înghițit cele câteva zile însorite de la sfârșitul lui martie. În schimb, ploii reci se scurgeau peste câmpuri și șose, strecurând neliniștiți în sufletele oamenilor, care, sătui de iarnă, abia așteptau să iasă la câmp. Paștele a trecut repede, poate și din cauza vremii urâte și friguroase”. Aici percepția sevelor pământului și consonanța dintre peisaj și sufletele oamenilor își găsesc o fericită modalitate de comunicare în planul expresiei.

Povestirile din volumul **Singuri în tranziție** oferă pagini numeroase de lectură în care simțul actualității, harul povestirii și naturalitatea limbajului delectează.

Corneliu Filip este un povestitor creditabil.



Salomia VELEA



Salomia VELEA

Reflexe tradiționaliste În proza actuală: Ion MACHIDON

Este plăcut și reconfortant să întâlnești, în noianul deconcertant al experimentelor prozei actuale, și pagini în care dominantă tematică și stilistică să fie cea tradiționalistă. Volumul de „povești, schițe, nuvele” al lui Ion Machidon, intitulat **Desfrăul apelor**, și apărut la Editura Amurg sentimental în 2003, cuprinde pagini dense și expresive de proză, în care tocmai întâlnirea dintre modalitățile naratoriale tradiționale și aglomerarea actualității constituie una din sursele ce reține la lectură. Cele peste treizeci de proze reprezintă un autor prolific și cu o bogată experiență în ale scrisului, din moment ce s-a încercat în mai toate formele literare și a publicat - începând din 1975 în revista **Ateneu** - vreo cinci volume de același fel și cam tot atâtea de versuri.

În fața cititorului se conturează treptat o lume dinamică, plină de contraste și de surprize - lumea în care trăim - în care mai totul este provizoriu, în așteptare și sub semnul tensiunii, ori al surprizelor. Dumitru Mărar se întoarce de la biserică cu sufletul împacat de la spovedanie, dar încolțit de o vecină nesăbuită, injurată și lovește căzând iar în păcat. Ghița Surlă, disponibilizat de la slujba, face pe zugravul și tocmai când s-a ajuns acasă la muieră și copii cu mâncare, cade și se stinge la marginea satului coborând din cursă. Într-o gară mică, ceferistul măturător întreține curățenia și taxează pe cei fără bilet de călătorie, băgând însă banii în buzunar. La o nunță apare fratele mirelui pe neașteptate, uimind prin eleganță, limuzina de lux și suma uriașă ce o dăruiește, dar intriga totodată lumea, căci pleacă cu două femei tinere și apetisante fără ca acestea să fie incomodate de situație. În puterea nopții, un flăcău se întoarce de la bal și este ucis cu pari ascuțiți de câțiva rivali care îl consideră stregoi. Un cercetor bătrân și neputincios cade mergând spre gară și este găsit pe jos cu vioara lângă sân și o bucată de pâine căpătată de curând. Un sătean bătrân și furios, împreună cu fratele, îl ucide pe vecinul său care părea a-i fi tăiat două brazde de pământ din lotul său. Într-un autobuz plin cu navetiști, în care urcatul este o performanță, are loc o crimă la care oamenii asistă neputincioși, deși victima este sigură inocentă. O liceană trăiește intens drama imposibilității de a comunica cu părinții și, după ce are câteva revelații care par a o contrazice, la întoarcere spre cursa de navetă este răpită de doi bărbați cu intenția de a o viola și își găsește sfârșitul în pădurea învaluită de noapte.

Este remarcabilă diversitatea tipurilor sociale din povestirile și schițele lui Ion Machidon. Autorul abordează curajos, chiar dacă nu totdeauna cu autenticitate, psihologii și comportamente diferite: bătrânul de la țară, femeia-urgisită de bărbatul-brută, adolescentul în conflict cu adulții, săteanul legat de pământ prin mii de fire, omul sărac și neputincios, masculul-brută și lipsit de scrupule etc.

Mai totdeauna autorul preferă portretizarea în mișcare, personajul completându-și profilul după o logică intrinsecă pe parcursul derulării intrigii, aproape excusiv prin acțiune și limbaj, de unde și impresia puternică de dinamism și permanentă acumulare a tensiunii care erupe, de regulă, cu mare violență în final; căci

Romanul intelectual în viziunea lui Doru KALMUSKI*

Reflexe tradiționaliste în proza actuală: Ion MACHIDON

12

majoritatea prozelor se termină astfel, precum - păstrând proporțiile, în prozele scurte ale lui Rebrănu.

Impresia puternică este de lume în derută, neasezată, fără reper existențiale, sau cu multe dintre ele pierdute. E drept că toposul narațiunilor este marcat din loc în loc social și istoric, oamenii purtând povara otrăvită a colectivizării, înseși pământurile suferind parcă de ticăloșia activiștilor comuniști (*Teiul cel mare*). Discursul narativ este construit pe vocea auctorială omniscientă în majoritatea prozelor, iar în unele naratorul își asumă dubla calitate - de instanță narativă și de erou. Lumea evocată însă a pătruns adânc în carnea și sângele autorului; de aceea, poate, acesta nu reușește să se detașeze precum în proza tradiționalistă obiectivă, proiectându-și subiectivitatea în meandrele sufletești ale personajelor. Însuși limbajul auctorial se întrepătrunde cu cel al personajelor, ignorându-se adesea determinarea de vârstă, statut social etc.

Dincolo de diversitatea tematică și tipologică, se pot intui indiscutabile disponibilități creatoare în proza lui Ion Machidon, precum puterea de observație a unei lumi instabile, identificarea realului semnificativ, pricperea decupării unor secvențe și a proiectării lor compoziționale, la care se adaugă autenticitatea oralității limbajului personajelor (*Pământul nu iartă*): „Anafura și Dumnezii celui care v-a adus pe lume! că sunteți niște lifte afurisite...Sunteți niște venetici ca și tatăl vostru. V-ați pripășit pe locurile oamenilor. Vă tai gâtul cu toporul!... Nu-mi atingeți brazdele de pământ!” Dincolo de secvențele expresive de acest tip, se pot întâlni însă și vocale plastice, dar nu totdeauna motivate stilistic precum „pițipoanca”, „hândralăi”, „gagic”, „hambar de femeie”, „cu totul intră în ea” și altele care proiectează pe unele pagini reflexe de reportaj senzațional din presa de scandal. Am adăuga la aceasta scăparea unor clișee actuale din limbajul colocvial („nu în ultimul rând”), ori imperfecțiunile ale corectitudinii în plan lexical și morfologic, precum și al punctuației - ceea ce se va putea evita în viitor.

Motivul arborelui simbolic, precum salcâmul la Marin Preda, își transmite vibrațiile: „Acest Tei, pe cât de mare-i, pe atât de frumos, c botczat de localnici Teiul cel Mare... Și le era drag oamenilor pentru că-i îmbăta cu miresmele lui când era în floare și când ploua îi adăporea sub coroana mareață, cu frunza de la an la an mai deasă”. Teiul falnic va fi smuls cu buldozerele comuniștilor în asaltul forțelor malefice asupra satului, iar secvențele de proză ritmată, inclusiv motivele literare recurente creează impresia de deja vu. Uneori lectura reconfirmă vechea exigență a creației literare ce statuează că autorul comunică mai multe când spune mai puține, renunțând la explicații prelungite și redundante; mai ales atunci când proza poartă în ea ceva din sevele parfumate ale mitului și legendei precum în *Palatul reginei* sau *În umbra nopții*.

Dincolo de toate acestea, paginile volumului *Desfrăul apelor* al lui Ion Machidon fixează în imagini și episoade expresive tumultul unei lumi pe care naratorul o percepe ca pe propria umanitate, cu realism și accente lirice, ori proiectată pe un fundal de paseism sui-generis.



Salomia VELEA

Cunoscutul prozator băcăuan continuă seria romanelor sale publicate, iată, vreme de trei decenii: *Epilog pentru alții* - 1974, *Îmbunătățirea funciară* - 1984, *Antonie și ceilalți* - 1989, *Fiul* - 1993, *Isus la București* - 2000 și acum *Gara Milano*.

În biografia autorului, romanul la care ne referim marchează, vrând-nevrând, un reper, nu doar biografic (vârsta, intrare în viața literară), dar și - poate - stilistic; depinde ce va urma. Oricum, romanul de până acum are comune **spiritul polemic, ropensiunea analitică și proiecția unei atitudini rebele față de actualitate**. De altfel, în 1984 refuza, surprinzător pentru mulți, premiul oferit de U.S. din România pentru romanul *Îmbunătățirea funciară*.

Gara Milano, volum apărut recent, o carte în format mic, are pe prima copertă reproducerea celebrului tablou al lui Claude Monet, *Dame dans le jardin*; aceasta, precum și litera, situarea în pagină a textului și altele oferă cititorului imaginea unei cărți seducătoare.

Fabula nu cuprinde evenimente și situații excepționale prin ele însele, ci prin reflexele și modificările provocate în conștiința protagonistului, un intelectual de elită, profesor universitar ce și-a închinat viața studierii operii compozitorului de geniu Axinia. Hotărât să meargă până la capăt în cunoașterea și analiza creației Magistrului - considerat de toți (specialiști, autorități, public) - un geniu național, înțelegând că nu va putea realiza asta decât venind în contact cu lumea și acru locurilor unde a trăit idolul său, profesorul se înscrie la concursul pentru postul de director al Memorialului Axinia, îl câștigă și abandonează catedra universitară, în pofida atitudinii familiei - de care se va distanța treptat, integrându-se în viața aceluia oraș de provincie moldav în care trăise compozitorul Axinia, de la a cărui moarte se împlineau, în lunile următoare, cincizeci de ani. Profesorul este o autoritate în materie, de aceea nici nu se așteaptă la noulți extraordinare în cunoașterea vieții și operii Magistrului. Tocmai în această privință va avea surprize, cu deosebire după revelațiile pe care le are prin „intrările în scenă” ale Șefului Oficialului pentru Cultură, un anume domn Pletea (sau Pletea, Peltea, Bletea, Beltea, Petlea, Belea), vestigiul al unor triste vremuri când i se zicea - rusificat - „tovarășul Petea”. Aceasta pare a fi sursa intrigii romanului, care generează și momentele dramatice prin care trece eroul - narator.

O anumită consistență epică au diferite momente ale subiectului: despărțirea de familia din București și instalarea la Memorial; contactul cu imprevizibilul personaj „Petea”; apariția eroinei Elisee și patima erotică fulgerătoare ce o trăiesc cei doi; convorbirea telefonică a Profesorului cu fostul student ajuns secretar de stat la Ministerul Culturii; vizita și pretențiile pretinsului descendent al Maestrului; scenele tulburătoare din trecutul „tovarășului Petea” cu competiția delatunilor pe când „dușmanul de clasă nu dormea”, iar Memorialul putea funcționa ca „bordel al protipendadei de partid”; proiectarea și desfășurarea jubileului pentru marcarea semicentenarului de la moartea lui Axinia - grotescă încorporare a gândirii lui „Petea” care, sardonică situație, da curs de fapt propunerii directorului Memorialului, propuneri ce se întorc împotriva lui însuși. Ultimul episod ni-l evocă pe Profesor pregătindu-se să întâmpine la Memorial anume oaspeți de marcă, însă, abia atunci, rătăcind pe străzile orașului inundat de semnele Zilelor

Naționale ale Jubileului Axinia, observă derutat și perplex „isteria culorilor, luminilor, înscrisurilor, afișelor, steagurilor, stegulețelor, bencrelor, anunțurilor, cocardelor, panourilor [...] Peste tot răsăriseră corturi viu colorate, aparținând diverselor societăți ce desfaceau cărnați, mici și bere, pop corn, clătite calde, înghețată sau cartofi prăjiți”. Gândurile, durerea de cap și o anume stare de spirit îi poartă pașii, pe nesimțite, la marginea orașului și, inconștient, își va izbi picioarele în șina de cale ferată acoperită de iarba și bălării. Era chiar Gara Milano despre care îi vorbește Elisee, unde „trenul [...] se pune în mișcare doar atunci când, în Gară poposește un anume călător”.

Doru Kalmuski adoptă, precum și în alte apariții, formula romanului modern (de fapt postmodern) în care unicitatea instanței narative, identificate în eroul narator, se constituie în expresia unei subiectivități ce vizează atributul estetic al autenticității. Întregul text al romanului de 260 de pagini este o confesiune; naratorul (Profesorul universitar devenit Director al Memorialului Axinia) este unica instanță, ce-i drept creditabilă care evocă, relatează, evaluează, comentează, corelează și interpretează; iar dacă intervine (rar) și altcineva (Elisee, Petea, paznicul de noapte, cerșetorul „Generalul”) curând naratorul va interveni comentând; aceasta duce la convingerea lectorului că el - Profesorul, este un alter-ego auctorial. E drept că cititorul atent poate detecta un anume joc al perspectivelor narative, joc ce are efectele lui stilistico-semantice interesante: Profesorul nu știe nimic despre Petea; acesta însă știe totul despre Directorul Memorialului Axinia.

Structura compozițională integrează evocarea - narațiune cu secvența eseistică și reconstituirea dialogului, fără a marca tranșant tipul de personalitate și statutul personajului; aceasta pentru că autorul nu și propune să cultive o proză a personajelor memorabile ca **individualități**, ci exponențe pentru **categorii** socio-umane (vezi și secretara lui Petea). Textul e o curgere, un flux ideatic și situațional continuu, unitar, deși autorul schimbă alternativ registrele; **elevat - academic, analitic, satiric, eseistic și chiar administrativ ori poetic**. Un procedeu compozițional, recurent cu mare frecvență ni s-a părut, este integrarea unor citate celebre („din nevoia de certitudini” zice naratorul); sunt convocați astfel în text Marc Aureliu, Wilde, Buffon, Juvenal, Svetoniu, Papa Clement al V-lea, Dante („Ce mare e spectacolul ingerului din om!”), Nietzsche, Avesta („Mitomania e un sindrom al nebuniei sfinte”), Spinoza („Un spirit nobil nu păcătuiește”), Leibniz, Platon, Wagner („N-ar trebui să vrei decât un singur lucru; dar să-l vrei fără încetare”), Hitler și alții. Fiind numeroase și în contexte diferite, citatele capătă funcții multiple și efecte variate: de punere în abis, de suport ideatic sau chiar de variație stilistică; unele poate, sunt superflue și se resimt ca un abuz al livrescului.

Diversitatea tematică a romanului a generat o varietate de registre stilistice, dar n-a permis suficiența aprofundare analitică și motivare epică a atâtor componente precum: personalitatea în posteritate; sechelele ideologiei comuniste în actualitate; mistica erotică; intelectualul în contemporaneitate. Ideea romanului, sensurile lui adânci - se știe - au tulburat totdeauna spiritul uman. Nevoia omului de mituri, frumusețea și riscurile trăirii în iluzie, disputa dintre ficțiune, aparență și minciună, pe de o parte, și adevăr, certitudine, realitate și ideal, pe de altă parte; toate acestea se constituie, până la urmă, în reperatele unor dileme ale spiritului ce-l aruncă pe Directorul Memorialului Axinia într-o sfâșietoare dramă caracterizată în solitudine și scindare a eului, o imposibilitate de comunicare cu cineva. Într-un final de **opera aperta**, el ajunge însă, după o lungă rătăcire, în Gara Milano, mărturisindu-și că „Acest lucru mi se părea deopotrivă firesc și izbăvitor”. Să fie Gara Milano semnul apropierii orizontului? Căci deasupra Memorialului tronau, parca, tot mai amenințatori, demonii minciunii și ai trecutului.

Doru Kalmuski oferă cititorului inițiat încă un roman incitant și bogat în semnificații.

* Doru Kalmuski: *Gara Milano*, *Principes Edit*, Iași, 2004



Salomia VELEA

Băsmuitorul erudit

Băsmuitorul Adrian Botez nu-l contrazice și nu-l contrariază pe poetul cu același nume! Dimpotrivă, există chiar bănuiala, pe deplin interieată, că ar fi una și aceeași persoană!! În ambele ipostaze, regăsim pe moralistul sobru și ceremonios, alteori învolburat, cu gesturi largi și patetice, parcă amenințătoare sau, mai degrabă, avertizatoare! Un împătimit al tradiției și al valorilor consacrate, privind cu ochiul întunecat și spăimos surprerea din temelii a unui întreg sistem de valori morale, atât de mult încercat în ultimul timp. Rodul acestor neliniști și spaime, suficient de bine motivate, este actualul volum de **Basme**, subtitlul „*pentru copii, pentru oameni mari și pentru foarte mari oameni*”, apărut la Editura Corgal Press din Bacău, 2004.

Confruntat cu o realitate „urâtă și fără nici un Dumnezeu”, autorul și-a propus să construiască – nici o surpriză! – o realitate a sa, nu numai ca o compensație, ca o recompensă pe care și-o acordă, dar și cu intenția declarată de a reveni la funcțiile originare ale basmului și la efectele scontate ale acestuia: capacitatea de a visa, încrederea în biruința binelui și a frumosului, în personajul atât de îndrăgit de toți copiii, **un Făt-Frumos** cu profilul celui „răstignit pe cruce”, născut dintr-o mistuitoare iubire pentru oameni, plecat să mai salveze, dacă e posibil, „sufletul lumii”. Acesta apare fie sub înfățișarea lui Vasilică Tudor, „un vizionar, mic de vârstă și statură”, „un suflet de Făt-Frumos și de zeu, totdeauna, încins și aprins de toate făclile cerului și pământului”, fie ca „*fiu al zănelor*”, cu sensul deplin că binele nu a murit în lume, arătând celor puternici că puterea lor e trecătoare, că sunt „*niște fulgi de pădăie*” sau „*oroire de bondari*”, fie în ipostaza lui Nguyen, „*Răzunătorul și Reechilibratorul Cerului*” dintr-o „*poveste vietnameză*”, întrunind calitățile dintotdeauna ale eroului atât de îndrăgit pe toate meridianele lumii: simțul justiției, curajul și loialitatea. Personajul, naratorul și autorul însuși își pot „reproșa” doar ce-și reproșează Vasilică al lelei Zamfiră dintr-o „*povestire din zilele noastre*”: „*eu le iau toate prea în serios, și mă aprind degeaba...*”. Degeaba, nici vorbă, dar surplusul de personalitate e o realitate! Singurul lucru care lipsește acestor „*povești*” (să le spunem așa!) ar fi – cred – o necesară relaxare a spiritului. Aparătorul lui Făt-Frumos, în fața falșilor eroi de celuloid, cu mulți mușchi și zămbetul fad al unor învingători lipsiți de o motivație adâncă, își iubeste – în egală măsură – personajul și cititorul, ce au doar acum șansa reîntâlnirii cu tărâmul mirific al candorilor pierdute.

În ciuda faptului că autorul urmează – în deplină cunoștință de cauză – tiparele unor povești de o mare diversitate etnică (grecești, chinezești, franceze, românești, germane, coreene, daneze, norvegiene, ungrești, persane, irlandeze, japoneze și vietnameze), acestea exprimă o problematică universal-umană, avertizându-ne că reperatele etnice, culoarea, atmosfera, detaliile de epocă, limba și ceremonios (eventual) sunt doar convenții artistice și nimic mai mult. În ce măsură aceste basme se adresează și reușesc să-și trimită mesajul/mesajele (incifrate) celor mai tineri cititori, rămâne de discutat!... Oricum am privi lucrurile, e limpede că Adrian Botez are harul povestirii, are știința de „*a pune în pagină*” o confruntare între bine și rău, cu elemente ce în trînc de mitologia, spiritualitatea etniilor considerate matriciale, dar nu vrea sau nu poate să se mențină (strict) în cadrele tradiționale ale basmului, insistând – în câteva locuri – pe discul moralizator, cu implicații emoționale evidente. Moralistul, eruditul și băsmuitorul fac, totuși, o bună tovarășie, pentru că nu puține sunt textele de o reală valoare estetică.

Povestirile cu tentă moralizatoare au, în unele cazuri, un bine studiat plan de referință: China dinastiei Song (960-1279), Franța secolelor XV-XVI... Dincolo de asta, povestirile au un tălc al lor, bine pus în valoare de un topos fabulos și o atemporalitate desăvârșită. Astfel, în **Povestea poetului bețiv și a fetel de hanțu** morală este una singură: gloria artistică se naște, ca orice valoare perenă, din multă suferință, mai ales într-o epocă, precizează autorul aflat într-o complicitate evidentă cu cititorul anului 2004, în care **poezia** este supusă strălucirii înșelătoare a banului și puterii. Povestea de dragoste a nereficitei **Lu Io**, ce se raportează la existența reală a marelui poet chinez Lu You (1125-1210), ce a excelat în poezia erotică și bahică, dar folosit aici ca pretext pentru susținerea unui text cu înțelesurile etice la vedere. În **Hărca titrată** întâlnim povestea unui cărturar stăpînit de o nefericată vanitate: aceea de a-și trece pe piatra funerară toate titlurile academice acumulate în cursul vieții. Dintr-o neatenție condamnabilă a meșterului, „*piatra deserdicunii sale cumplite*” nu reținuse și numele celui care le-a obținut. Un macabru „*symponion*” al

schelelor, în miez de noapte, pune în valoare morală ce cade implacabil peste o narațiune ce are nerv, consistent, un miez tare, dar și un umor sinistru, lipsit de grație: „*calitatea de om e deasupra tuturor titlurilor omenești deșarte*”. Iar **Împăratul cel nedrept**, declarată „*poveste persană*”, este o reușită parabolă a unui popor ce-și recapătă, formal, libertatea de a decide, dar nu o poate obține pe cea interioară (esențială), tânjind, în secret, după iraționalitatea sistemului autocratic. E un fel de a spune că instinctul agresiv, morbul autodistrugerii nu vin întotdeauna din afară și că acesta, după ce s-a instalat, creează o dependență letală. Incapacitatea de a-ți gestiona propria libertate naște monștri și aduce tirani pe tronurile lumii. Scenariul confruntărilor este bine controlat de autor, cu fine observații asupra psihologiei personajelor, lucru care nu este, în nici un caz, propriu basmelor. **Dialogul**, cu deosebire, are naturalețe, flexibilitate, este convingător. Din acest punct de vedere, cel puțin, **Povestea celor patru biscuiți...** este exemplară.

Observația caustică, tăișul satiric, duritatea logosului erau de întălnit și în cele patru volume de poezie, în care am recunoscut, nu o dată, „*răutatea*” expresivă a lui Argezi; evident, nu avem de ce să ne mirăm dacă întâlnim și aici, în țara basmelor, parabole și alegorii cu o fermă tăietură satirică și cu aceleași neechivoce trimiteri spre realitatea politică și socială contemporană. Spre exemplu, în **Moț**, **Codita** și **Smoc** (poveste coreeană), tonul sarcastic, satira necrutătoare vizează atitudinea responsabilă a trei cărturari de seamă (Cion, Cihun și Ciu) chemați să delibereze pentru salvarea cetății, a oamenilor și a dinastiei, dar care încep, pe dată, „*o bătaie și o pâruală, în toată legea*”, neputându-se înțelege între ei care e cel mai înțelept și merită titlul de „*salvator al neamului*”. Când spectacolul era în toi, așa cum era de așteptat, dușmanii au venit și le-au retezat capetele. Morala: „*Nici o considerație și vai de cei care se ceartă pentru priorități ale recunoașterii fumurilor, orgoliilor deșarte – și nu mișcă un deget pentru a schimba în bine viața semenilor (...)* sau a salva cetatea!” În **Mașgarul cosmopolit** avem o satiră foarte acidă la adresa ploconelii necondiționată în fața străinătății, atitudine prezentată sub forma unui „*triumfător marș*” al „*măgarului cosmopolit*”, dar cu simț naționalist (declarat) prin capitolele apusene ale Europei. Prin urmașii săi, aventura sa în spațiul capătă deschideri universaliste „*visând cum alegară în trap sau galop mărunț, mereu sub biciușcă străină (s.n.), înconjurând pământul în goană, și cu pielea ferfeniță pe spinare și la coadă – însă păstrând ferma convingere că-și inspectează, în marș triumfal, propria moșie – cosmosul...*”

Din aceeași categorie a narațiunilor satirice face parte **Babuța și pulul de cloară** (poveste românească actualizată). Sub emblema „*Prasul, frate cu românul*”, o băbuță „*cotonogită de un cerșetor că nu-i dăduse valută*” salvează, cu prețul vieții, un pui de cioară căzut între mașinile ce alergau, din toate părțile, în cea mai mare viteză. Răspalata va fi una pe măsură, întrucât „*puul de cioară*” o batjocorește și îi reproșează că nu vede lebăda (care este), admirată de toată lumea, inclusiv de „*lorzii și prinții italieni, toți, de la Uniunea Europeană*” (!!!). A fost destul pentru ea, stupefiată, bătrâna să cadă pe carosabil și să ajungă direct la... „*Accidente rutiere*”! În sfârșit, poate cea mai reușită (și mai dură) este „*povestea germană*” intitulată, în registru ironic absolut, **Hans I tolerantul**, și **Hans fară țară**, de unde se vede că **indiferența și trădarea de țară** (evident, interesată) pot duce, în final, la dispariție. Tonul sarcastic este îmblânzit doar de **ironia amară și suferință**, prea puțin mascată, a autorului ce observă cu o luciditate dureroasă „*boala plictisului de propria țară*”, condamnând ideea conform căreia politica externă („*eticheta strălucitoare*”) ar fi cu mult mai importantă în raport cu politica internă, neapreciată de străini, ceea ce duce – inevitabil – la pierderea identității, la înstrăinarea oamenilor de propria limbă și simțire.

Bun cunosător al textelor biblice, spirit religios fervent, manifestat ca atare în tot ce scrie, cu sufletul deschis și multă iubire, ca atitudine fundamentală, dar și vindicativă, răscolit și răscolitor, în texte ce vorbesc sufletelor rătăcite despre semnele neștiute ale cerului și pământului, despre răspalță și pedeapsă. Miracolele n-au dispărut din lume, nu aveau cum să dispară; doar oamenii s-au condamnat singuri să vadă numai ceea ce se vede, întorcându-și fața de la ele sau stînd cu privire zăvorâtă spre adevărata lumină a lumii!! Sau, cum spune

personajul-narator din chiar primul basm (cam întunecat) al acestei cărți: „*Suntem obișnuiți să ne mpotrivim minunilor: acceptăm spectaculosul, exhibiția de circ și falsa magie, cu atâtă ușurință, dar ne dăm înapoi din fața minunii veșnice, care este puterea lui Dumnezeu...*” Or, tocmai asta își propune Adrian Botez: să ne ajute a vedea din nou, a ne apropia, cu sufletul curat, cu miracolul existenței, de adevărurile sacre. Cu simplitate și rost adânc – singurul care contează. În **Arătarile mării**, într-una din povestirile „*înramate*”, o corabie cu cinci supraviețuitori este salvată dintr-o cumplită furtună, ce-i mănase în stămtoarea Messina, între Skylla și Charibda, de „*umbră de lunină*” a Sfântului Nicolae, a cărui icoană fusese legată, în ultimele momente ale vieții, de roata timonei, de către căpitanul navei: „*un aspru lup de mare, dar drept și bun creștin*”. În **Hristos și cănele**, subtitlul „*poveste de orinde*”, găsim pe Iisus într-o ipostază cu totul neobișnuită: ignorat, bagatelizat, batjocorit, certat de Sfânta Sa Maică, pentru că i-a învățat pe oameni „*cu nărav*”, adică să le plătească toate păcatele prin suferința și jertfa Sa, acesta are acum sentimentul zadărnicii; cu atât mai mult, cu cât descoperă într-un „*biet cățeluș*”, din care se scurgea viața, un „*frate întru suferință*”. Mângăiat de Hristos, acesta revine la viață, mulțumindu-i cu bucurie și recunoștință, aceluia care era Salvatorul său. Paralela cu omenirea, ratăcită și nerecunosătoare, se impune de la sine într-o povestire care are fames doar dacă e citită cu un ochi proaspăt, niciun rezumat.

Alteori, Adrian Botez caută, dezgroapă și revelează structuri arhetipale din zona sacralului, așa cum se întâmplă cu **jertfa lui Iisus**, descoperită în cele mai varii contexte. Astfel, blestemul zeilor nordici încetează asupra lui Hjelmgard, doar atunci când **jertfa** (creatoare) a avut loc. Moartea fiului său, Olof, face posibilă creștinarea norvegieilor din zecce sate și aduce, în sfârșit, lumina divină asupra oamenilor: „*Părinte, în mijlocul valurilor, un tânăr Hrist (s.n.) – primind, senin, răstignirea pe crucea stihilor apei*” (**Batrânu și zell**). Iubitul de Dumnezeu, în care își găsește toată puterea, Patrick O'Finnegan, întrunind în persoana sa eroismul lui Făt-Frumos și capacitatea de jertfă a Nazarineanului pentru libertatea Irlandei și salvarea sufletelor, are – ni se spune – „*față inspirată, de Hristos pe cruce, în ultima lui clipă*”. Acesta strigă, precum Răstignitul: „*Părinte, în mâinile Tale îmi încredințez sufletul meu!*” și aici, „*umbră de lumină a bătrânului rege druid*” semnifică semnul divin și voința Tatălui Ceresc (**Povestea bătrânului căne Jimmy**). Totul e viață în natură, iar viața e sacră. Aceasta este credința autorului și, tocmai de aceea, moartea unui fluture imperial, provocată de vanitatea precoce a unei fetițe de grădiniță (**Fetița și fluturile**), atrage după sine jertfa necesară: „*pe mâinile fetiței se prelingea sânge curat, strălucitor și muștrător!*”. A doua zi, dimineața, la locul sacrificiului, au sosit „*o femeie frumoasă, în negru*” care plîngea (sufărînta mamei) și „*un bătrîn falnic, cu barba lungă și albă, gânditor, înveșmântat în negru*” care „*ținea în mână, așteptând, un imens potir de aur*” (**Tatăl și Sfântul Graal**).



Salomia VELEA

Personalități băcăuane

Au fost formulate, din perspectivă psihologică, peste cincizeci de definiții ale personalității. Încercările de a găsi un numitor comun se lovesc de dificultatea de a stabili unitatea psihologiei înseși, dincolo de diversitatea paradigmatelor și metodelor sale. P. Janet spune, referindu-se la această definiție, că rămâne „o construcție ce tinde spre unitate, dar care nu este sigură că o va atinge”. Roland Doron și Francoise Parot avansează o altă idee plină de virtuți și provocări cognitive: „Chiar dacă psihologii parsădesc în fața unei iluzii comune, rămâne faptul că acest concept, dacă nu poate fi univoc, își menține totuși o valoare euristica”.

Definită dintr-o perspectivă mai...terestră, personalitatea ar fi, în general, conform DEX, „ceea ce este propriu fiecărei persoane și o distinge ca individualitate”. Citând aceeași sursă, restrângând sfera noțiunii, am putea defini personalitatea astfel: „Persoană cu aptitudini deosebite și cu alese însușiri intelectuale și morale, care are o contribuție într-un anumit domeniu de activitate”. Credem că pomind de la acest sens al personalității a schițat Cornel Galben generosul proiect al lucrării **Personalități băcăuane** ajuns, în 2003, la cel de-al doilea volum, după ce în anul 2000 publicase primul volum la aceeași editură, **Corgal Press**.

Demersul editorial al lui Cornel Galben este provocator din mai multe puncte de vedere. Se cuvine, mai întâi, să apreciem pionieratul. În spațiul spiritual băcăuan nimeni nu și-a testat potențele cu un asemenea proiect. Acriția și perseverența în documentare sunt evidente. Provocarea cea mai mare o reprezintă ineditul criteriu de selecție a personalităților pentru fiecare apariție. Așa cum notăm și într-o cronică la primul volum, acest criteriu poate fi și riscant. Își asumă consecințele, într-un **Argument** al primului volum, chiar și autorul: „Cu riscul de a-i contraria pe mulți, mi-am ales ca punct de plecare tocmai anul în care ar urma să apară primul tom: 1999. Am decis, deci, să selectez, personalitățile care s-au născut sau au murit în anii care încep sau se sfârșesc cu 9”. În **Argumentul** din 2003 scrie: „Inevitabil, a trebuit să respect criteriile enunțate în precedentul **Argument**, respectând pasul de 5, dar luând de data aceasta ca referință anul 2000, mai exact cifrele 0 și 5 din finalul anilor de naștere sau de deces ale personalităților inserate”. Această ultimă provocare este acompaniată de o dificultate care, cu siguranță, și autorului i-a provocat puțină neliniște: personalitățile vizate nu aparțin unui anumit domeniu. Astfel, critici literari, scriitori, actori, educatoare, ziariști, glaciologi, actrițe mănuitoare, magistrați, ofițeri, arhieri, medici, graficieni, publiciști, preoți, globe-trotter sau antrenori devin colegi de pagină, de carte. Uneori, unui anumit cititor, un scriitor scos de sub colbul amintirilor și o educatoare cu plachete de poezie, ghicitori epigramatice și

povestiri, „vecini” de sumar ai universitarului Constantin Calin, cunoscut critic și istoric literar, pot să-i creeze oscilații de tensiune, urcând și coborând pe o scală de valori în care Everestul are în imediata sa apropiere Groapa Marianelor la indigo. Repetăm, însă: demersul lui Cornel Galben este interesant cu atât mai mult cu cât autorul își asumă riscurile unei asemenea opțiuni.

Personalități băcăuane este, cum ar zice poetul Octavian Voicu, o **carte a locului**. Autorul îi include în ea pe unii dintre cei care, încercând să ocolească locurile comune ale ființării noastre cenușii, evadează și în zona creației. Unii dintre cei incluși în acest al doilea volum au reușit exemplar în acest demers. Ceilalți au rămas la capătul sau la mijlocul drumului sau poate că nici nu trebuiau incluși. Cornel Galben nu operează cu ierarhii. Ar fi și imposibil, având în vedere criteriul de selecție asumat. Rar, ca în cazul lui Gheorghe Izbășescu, pana sa se lasă furată de patetism și scrie despre unele „performanțe uluitoare”. În rest, aplicând, parca, principiul „cititorul este cel puțin la fel de inteligent ca și noi”, autorul ne lasă pe noi să zămislim ierarhii. O sugestie pentru ierarhizare ar putea fi nu numai numărul de pagini (uneori de rânduri...) alocate prezentării unei personalități, ci și referințele din volume și periodice. În vreme ce pentru unele personalități ne sunt prezentate peste două sute de asemenea referințe, pentru altele nu este precizată decât o singură, o răcită referință din câte un cotidian anonim.

De ce este interesant și important demersul lui Cornel Galben? Mai întâi, pentru că are curajul de a defini personalitatea umană și din perspectiva încercării sale de a evada din pluton. Este de aplaudat apoi acest admirabil gest prin care sunt scoși din conul de umbră oameni despre care, fără Cornel Galben, n-am fi auzit, căci ar fi rămas sub colbul vremurilor. Dacă despre ultimele personalități incluse în acest volum - Constantin Calin, Vasile Craiță-Mândra, Ioan Enache, Agatha Grigorescu-Bacovia, Gheorghe Izbășescu, Nicolae Mihai, Ioana Postelnicu, Dorin Marcel Theodor Speranția, Octavian Voicu, Gheorghe Vrâncănu, C.D. Zeletin ș.a. - aveam știință și fără această lucrare, despre alte nume propuse n-am fi aflat, probabil, mulți dintre noi, niciodată.

Dumitru Bostan, de pildă, pictor născut prin 1935, cu expoziții particulare în străinătate, aflat și în grațiile lui Marin Sorescu, este... recuperat și integrat în această lume a personalităților. Radu Crișan (1925), hărtuit și de harnica Securitate, încarcerat, eliberat la intervenția lui Paul Anghel, este evidențiat ca poet. Ciobotaru Costache (1930), operator cinema, a fost colaborator al unor adintre regiilor noastre importante. Dumbravă Constantin (n. 1890), glaciolog, este primul expediționar român în Groenlanda, a efectuat zeci de expediții, urmate de studii științifice publicate în lumea întreagă. Mihail V. Hordilă (n. 1905), învățător în mediul rural, și-a încercat puterile în universul publicisticii și cel al poeziei. Moraru Jean (n. 1915) a fost regizor al unor filme de animație... Câți am fi auzit despre aceștia, fără efortul lui Cornel Galben?

Sunt incluse în **Personalități băcăuane** și nume care, chiar acceptând fără rezerve criteriul de selecție, poate că n-ar avea ce căuta în această carte. Loredana Groza, de pildă, care la referințe are și o poveste de cancan amoros, este rătită de tot prin acest volum, ca și Valerian Stan, nominalizat ca politician, deși trăim într-o țară în care criza de politicieni este atât de cronică, încât, chiar dacă i-am căutat precum Diogene, cu felinarul aprins în plină zi, n-am reuși să (prea) dăm de ei.

Ideea unei asemenea lucrări, precum **Personalități băcăuane**, „e mai veche în Bacău, nota universitarului Constantin Calin, dar încercările anterioare, colective sau individuale, au eșuat”. Așteptăm cu interes următoarele trei volume promise de Cornel Galben. Probabil că atunci vom putea avea o perspectivă axiologică mult mai generoasă asupra ambițioasei inițiative a autorului. Anticipăm deja ideea că finalizarea proiectului va reprezenta o veritabilă premieră în peisajul cultural național.

Ion FERCU

Spectacolul ascuns



Salomia VELEA

Alexa Visarion e un nume care spune totul cunoscătorilor dar care se află prea puțin în conștiința publicului larg. Volumul sau - și mă refer aici la *Spectacolul ascuns* - justifică în bună măsură această situație. Lucrare completă, aflată în domeniul exhaustivului, propune cititorului o informație bogată, densă, pertinentă. Cele trei adjective nu sunt gratuite, ci se autojustifică printr-un demers bine argumentat, firește, de tip rațional. *Spectacolul ascuns* e lucrarea care atinge punctele de articulație ale spectacologiei shakespeareiene. Vine într-un moment cât se poate de nimerit: e ușor de observat dorința tot mai actuală a fiecărei companii de teatru de a monta pentru stagione o piesă a venerabilului Will. Lucrările de critică literară alături de programele spectacolelor, versurile dedicate dramaturgului dublează în bună măsură interesul pentru un Shakespeare contemporan. Toată această reprezentare ascunsă se cere a fi descoperită.

Cartea grupează în fapt mai multe eseuri-document cu titluri provocatoare, incitante ce își avertizează lectorul încă de la început de posibilitatea unui joc asumat, serios, un meta-joc (dacă mi se permite această barbarie!) de sorginte culturală. Voi transcrie acum câteva din aceste invitații la respățalizarea universului shakespeareian: *Publicul: absență, figurație, spectacol; Shakespeare ca imperiu; Autocrația masculină - solitudine feminină. Între rug și căsătorie; Ambiguitatea Happy-End-ului și magia scenică în Furtuna; Negritudine, burlesc Othello dell'arte ori Plurifocalitatea shakespeareiană*. E momentul să admit că lexicul folosit este poate puțin prea încărcat de neologisme, de cuvinte ce se declamă ca fiind grele dând sobrietate textului. Regia volumului nu mizează însă nici pe departe pe formă, ci mai degrabă pe un nonconvențional al ideilor. De altfel, paginile de început sunt destul de cuminți, iar titlul primului eseu reiterează substanța unui motiv bine cunoscut: *Lumea e o imagine a teatrului*. Această imagine trebuie jucată în fețele timpului, fiind refocalizată: „Inteligența lui Shakespeare are mai multe straturi de interogații decât am descoperit noi până acum. Dar această inteligență conștientă este teatrul în stare pură, fără a fi provocat de un plan mediativ, preconcept sau de o virtuzitate formală.” Despre această condiție primară a teatrului ne vorbește Alexa Visarion. Schimbând registul către un alt domeniu, am putea spune că al regăsim pe acesta în postura creatorului interesat de inima lemulului, de substanța primară a acestuia și mai puțin de „dulcegrăile” daltei. Ni se arată apoi că în Shakespeare te prinde „ritmul pur, indiferent multiplicității conținuturilor, refuzând ce știi, devenind tu însuși spectacol deslușit în ascuns”. E interesantă perspectiva propusă; reușește să iasă la rampă polifonia operei dramatice care rezistă cât timp există conștiința esențelor prime. După aceea nu e decât o față strămbă, o deformare a intențiilor prout cenzurate. Teatrul rămâne un extaz existențial care vorbește despre viață și moarte: „Teatrul poate muri atunci când povestește, când istorisește viața. El s-a născut ca un blestem solar a celor care nu vor să uite marile păcate ale omenirii. [...] Nu poți vorbi despre suferințe, despre bucurie, despre iubire, despre singurătate ignorând moartea. Cu ideea morții sădită în noi totul devine o stare teatrală complexă. [...] Nu cred în ideile ce își fură originalitatea. Cred în structurile neliniștite ce forează, înfierbântate de spaima necunoscutului”.

Cuvântul de tip logos însumează în propria-i interioritate toate prefacerile textului dramatic, schimbări recuperabile mai mult sau mai puțin în planul virtualului. Inițierea vine odată cu asumarea măștilor din interior, din hrubele latențelor umane. Interesant este felul în care precizia textului lui Visarion se îmbracă în sensuri poetice ce țin de o ontologie a tragicului. Relevante pentru condiția actuală a textului shakespeareian sunt în special ultimele două capitole: *Plurifocalitatea shakespeareiană și Oglinda Bruegel. Documentarul unui înțeles*. Mereu prezentul Jan Kott revine sub forma unui citat și în acest spectacol ascuns: „Trivial vorbind, Shakespeare este un supermarket. Critica shakespeareiană produce specialiști în Shakespeare; erudiții în Shakespeare produc critica shakespeareiană care la rândul ei produce profesori specializați în Shakespeare...” Shakespeare e metafora unei industrii multinaționale, idee ce fusese deja prefigurată în carte. Alexa Visarion nu a ocolit aspecte dificil de abordat care interesează mai mult istoria dramaturgiei. Problematizează impactul pe care l-a avut opera în spațiul de tipul coloniilor culturale precum India. Asupra răsismului autorul se oprește propunând spre analiză câteva spectacole celebre. Se mai cuvine a semnala faptul că pe toată întinderea cărții se fac trimiteri exacte la reprezentății ce au însemnat un punct de cotitură în regia shakespeareiană. Un întreg capitol este consacrat noțiunii de „performance” - atât de străină spațiului dramatic românesc. Sunt analizate până la minuțiozitate scene, jocuri, regii artistice care servesc ideilor vehiculate.

Până la urmă, se pare că „obligăția creatoare în cazul lui Shakespeare nu este aceea de a-ți impune viziunea asupra textului, ci în a coexistă în adevărate realități acestei opere care nu poate fi percepută decât în prezentul adevărat al reprezentății”.

E de la sine înțeles că am lasat aceste largi citate să curgă tocmai din dorința ca această scurtă prezentare a lucrării să provoace lectura vie a întregului volum și să impună nevoia continuă de a regândi posibilitățile actului teatral shakespeareian.

Marius MANTA

15



Salomia VELEA

Gabriela ADAMEȘTEANU

N. 2 aprilie 1942, Târgu Ocna, județul Bacău. (1)
Prozatoare, publicistă, traducătoare, ziaristă,
manager de presă, memorialistă.
Licențiată în filologie.

1.1. Este fiica lui Mircea Adameșteanu, profesor de istorie (și director al gimnaziului din Târgu Ocna), și a Elenei, profesoară de gospodărie și lucru manual. „Iar amintirea mea din Târgu Ocna, de când aveam cel mult patru ani, este una dintre cele mai luminoase: o curte plină de iarba și flori, o casă mare și albă.”(2)

Nu se considera moldoveancă, nicidecum un om „al locului”:

„Dar tot ce scriu acum nu cred că are vreo legătură cu «locul» ci mai degrabă cu «timpul» meu de origine: regatul.”(3)

La vârsta de patru ani pleacă împreună cu familia la Pitești, orașul de adopțiune.(4) Școlaritate: Școala Generală nr. 4 și Liceul nr. 2 din Pitești (absolvit în 1960); Universitatea din București, Facultatea de Limba și literatura română (1960 - 1965). Funcționează ca redactor la Editura Politică (1965 - 1968), Editura Enciclopedică Română (1968 - 1974) și Editura Științifică și Enciclopedică (1974 - 1983), Editura „Cartea Românească” (1983 - 1989). Din octombrie 1991 până în prezent este redactor șef al revistei „22”. Face parte din Grupul pentru Dialog Social (din ianuarie 1990).

În 2003 se află la Bacău pentru a primi un premiu literar.

1.2. Dublu debut literar, cu proză, în „Lucașfărul” (9 ianuarie 1971) (5) și în „România literară” (27 mai 1971). Debut editorial în 1975.

Colaborează cu proză, eseuri, articole de opinie, memorialistică la „Viața Românească”, „Lucașfărul”, „România literară”, „Vatra”, „Lettres internationales”, „22”, „România liberă”, „Secolul 20” ș.a.

Este membră a Uniunii Scriitorilor din România.

1.3. Scrieri: **Drumul egal al fiecărei zile** (roman), București, Ed. Cartea Românească, 1975 (ed. II: București, Ed. Eminescu, 1978; ed. III: București, Ed. Litera, 1992); **Dăruiește-ți o zi de vacanță** (nuvele), București, Ed. Cartea Românească, 1979 (ed. II: Pitești, Ed. Paralela 45, 2002, prefață de Carmen Mușat); **Dimineața pierdută** (roman), București, Ed. Cartea Românească, 1984 (ed. II: București, Ed. Albatros, 1991; ed. III: București, Ed. Gramar, 1997 - text definitiv, prefață de Monica Lovinescu, cu un „curriculum vitae” și postfață de autoare); **Vară - primăvară** (nuvele), București, Ed. Cartea Românească, 1989; **Obsesia politicienilor** (interviuri), București, Editura Clavis, 1995; **Cele două Români** (articole și fragmente memorialistice) Iași, Ed. Institutul European, 2000; **Întâlnirea** (roman), Iași, Ed. Polirom, 2003 (prefață de Carmen Mușat; postfață de Gabriela Adameșteanu).

Teatrul „Bulandra” din București (prin regizoarea Cătălina Buzoianu) pune în scenă, în decembrie 1986, o dramaturgie după romanul **Dimineața pierdută**, jucată cu un mare succes de public până în 1990 de importanți actori precum Tamara Buciuceanu, Gina Patrichi, Victor Rebengiuc, Marcel Iureș, Tora Vasilescu și alții.

Prezentă în antologia de proză scurtă contemporană **Arhipelag**, București, Editura Eminescu, 1981 (Mircea Iorgulescu).

Traduceri: Guy de Maupassant, **Perre și Jean** (roman), București, Ed. Eminescu, 1978 (în colaborare); Hector Bianciotti, **Când n-ai milostivirea lui Christos** (roman), Ed. Cartea Românească (în pregătire).

Primește Premiul revistei „Lucașfărul” pentru proză (1974); Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut (1975); Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române (1975); Premiul pentru proză al Uniunii Scriitorilor (1997); Premiul revistei „Ateneu” (2003).

Inclusă în: **Dicționarul enciclopedic**, I, București, Ed. Enciclopedică, 1993, p. 15; **Dicționar enciclopedic ilustrat**, Chișinău, Ed. Cartier, 1999, p. 1117; **Dicționarul esențial al scriitorilor români**, București, Ed. Albatros, 2000, p. 4; **Dicționarul scriitorilor români**, I, București, Ed. Fundației Culturale Române, 1995, p. 15; I. Rotaru, **O istorie a literaturii române**, VI, Cluj, Ed. Dacia, 2001, p. 265; **Dicționar analitic de opere literare românești**, I, Cluj, Casa Cărții de Știință, 1998, p. 298; Corneliu Stoica, **Istoria ilustrată a orașului Târgu Ocna din cele mai vechi timpuri până la 1918**, Onești, Ed. Aristarc, 2003, p. 158; Mândica Mardare, Liliana Cioroianu, **Geografie spirituală bacăuană**, Bacău, Ed. Studion, 2003, p. 86.

2. Debutul editorial în proză (romanul **Drumul egal al fiecărei zile**) este considerat „de o maturitate incontestabilă (Mircea Iorgulescu). Cartea următoare, de nuvele, îl confirmă pe deplin, prozatoarea demonstrând o stăpânire cu totul extraordinară a uneltelor epice, într-o manieră narativă modernă, de textualizare a concretului, proprie generației literare a anilor '80. Așa se face că romanul **Dimineața pierdută** (trei ediții, cu text definitiv în 1997), se înscrie printre aparițiile remarcabile ale literaturii contemporane (Monica Lovinescu o situează pe prozatoare „nu numai printre cei mai mari romancieri contemporani, dar și printre cei mai buni din întreaga noastră literatură”) (6) prin profunzimea analitică a universului uman, prin problematica socială și istorică surprinsă pe parcursul unei jumătăți de secol într-un București balcanoid ce amintește, nu numai prin aceasta, dar păstrând diferențierile, de **Crall de Curte Veche**. Însuși personajul central, realizare memorabilă în galeria marilor figuri feminine din literatura română, descinde din matema Pena Corcodușa - am numit-o pe Vica Delca, un tip puternic de femeie, cu o filozofie aparte, aflată în luptă neîncetată cu tot ce i-ar putea periclitiza normalitatea vieții. Asistăm, în acest roman (pe drept apropiat de **Lumea în două zile**, de G. Bălașă), la o simfonizare a traseelor narative - planurile se derulează și se osmotează firesc, Gabriela Adameșteanu apelând din nou la elementele unei scriituri moderne: alternarea monologurilor personajelor (între care profesorul Mironescu apare în ipostaza de *raisonneur* al romanului) cu comentariul naratorului omniscient, dar și la montajul, ingenios realizat, al participării fiecărui personaj la analiza acțiunii celorlalte, dând astfel o modulară polivalentă unui text care a surprins (chiar și în varianta amputată din 1984) prin veridicitate și psihologia complexă a personajelor.

După 1990, prozatoarea abordează persuasiv stilul publicistic (interviuri, editoriale în „22”, tablete în „România liberă”), nu întotdeauna comod, dar în care își păstrează nealterat crezul moral și convingerile de ordin politic, înfruntându-se public în idei chiar cu colegii din Grupul pentru Dialog Social, vădind nebanuite resurse polemice.

Ultimul roman, **Întâlnirea** (2003), reia, într-o formă revăzută și mult dimensionată, povestirea cu același titlu din volumul de proză scurtă **Vară - primăvară** (1989). Subiectul - întoarcerea unui transfig român ajuns celebru în Occident, savantul Manu Traian, în România aflată în plină dictatură cEAUȘISTĂ - rămâne de strictă actualitate și edifică, o dată în plus, o problemă de conștiință civică, europeană, dacă vreți. Subtextul cărții trimite la condiția exilatului, pe de o parte, și la mentalitatea îngustă, anacronică, a fostului sistem politic, pe de altă parte. Adoptând formula prozei poetice, „romanul” este înțesat de rapoartele Securității referitoare la activitatea și contactele savantului, în străinătate și, mai ales, în țară, pendulând între virtuozitatea stilistică a prozatoarei în texte cu aspect de litanii și în relatarea seacă, nudă, de delator profesionist din „notele informative”. Tehnica narativă proprie anilor '80 capătă, în această ultimă carte, un plus de rafinament stilistic.

Gabriela Adameșteanu, o prozatoare de forță în literatura română contemporană.

J. Referințe critice

Despre proza Gabrielei Adameșteanu au formulat opinii favorabile Valeriu Cristea, Alexandru George, N. Manolescu, Marian Papahagi, Alex. Ștefănescu, N. Ciobanu, I. Holban, Mircea Iorgulescu, Monica Lovinescu, Irina Petras, D. Micu, E. Simion, Al. Piru, L. Ulici, I. Vlad, Tudorel Urianu și alții.

Note.

1. Informațiile bibliografice sunt selectate din **Curriculum Vitae**, p. VII-XVI, așezat în debutul ediției definitive a romanului **Dimineața pierdută**, București, Ed. 100 + 1 Gramar, 1997. În privința zilei sale de naștere, însăși autoarea are dubii: „Gabriela Adameșteanu nu este sigură în privința zilei sale de naștere: înregistrarea oficială este la 2 aprilie 1942, în familie era serbată la 1 aprilie 1942 (p. VII).
2. Gabriela Adameșteanu, **Refuzul apartenenței locale**, în „Secolul 20”, 1 - 2 - 3 (406-408) / 1999, p. 85.
3. *Ibidem*, p. 83.
4. Probabil că așa se explică eroarea de informație (în lanț) privind, în **Dicționarul enciclopedic**, 1 p. 15 și **Dicționarul enciclopedic ilustrat**, p. 1117, locul exact al nașterii: Pitești.
5. În **Dicționarul scriitorilor români**, I, p. 15, este notat anul 1961 în dreptul debutului (?!).
6. Monica Lovinescu, **Unde scurte. IV. Est-etice**, București, Ed. Humanitas, 1994, p. 121.

Eugen BUDAU



Salomia VELEA



Salomia VELEA

Termeni cu implicații medicale, rar întâlniți, din Moldova de mijloc Propuneri etimologice

Situată la distanță relativ egală de Tecuci, Bârlad și Bacău, zona cursului superior al pârâului Zeletin este mai puțin cercetată din punct de vedere al limbii, folclorului și, în general, al etnografiei. Meleaguri răzășești de foarte veche tradiție, ele au scăpat observației unor cercetători ai regiunii precum Tudor Pamfile și Mihail Lupescu, primul concentrându-se mai mult asupra Tecuciului iar al doilea asupra Bârladului. Cercetări recente ale lui Dorinel Ichim, care a publicat în 1984 o foarte meritorie monografie *Monumente de arhitectură populară din județul Bacău. Bisericile de lemn*. 400 pagini, au stat - cel puțin până acum - departe de interesul lexicografic. La chestionarele lui Odobescu și Hașdeu, din secolul al XIX-lea, primii învățători de prin aceste părți au dat răspunsuri sumare și neelocvente.

Am selectat în lucrarea de față câțiva termeni de interes psihologic, paramedical ori medical, în cele mai multe cazuri regionalisme ori localisme care s-au impus în timp, originale și expresive, pe cale de dispariție. I-am extras dintr-o lucrare mai amplă a noastră, intitulată *Dizertație istorico-filologică asupra toponimului Burdusaci*, manuscris de cca 500 de pagini.

Cei mai mulți sunt absenți din marile foruri lexicografice caz: A. de Cihac, *Dictionnaire d'etymologie daco-romane*, Francfort s/M, 1879 (prescurtat: CIH); Al. Ciorănescu, *Diccionario Etimologico Rumano*, Madrid, 1958/66 (CIOR); *Dicționarul explicativ al limbii române*, 1975 (DEX); *Dicționar invers*, Editura Academiei, 1957 (DI); *Dicționarul limbii române („Tezaur”)*, 1913-1980 (DLR); *Dicționarul limbii române literare contemporane*, 1955-1957 (DLRLC); Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân*, 1963 (PPH); Dr. H. Tiktin, *Rumanisch-deutsches Wörterbuch*, I-III, 1903-1926 (TKT). În afara acestei bibliografii fundamentale, am consultat numeroase studii și cercetări ale celor mai învățați filologi ai noștri: A. Philippide, Vasile Bogrea, Ovid Densusăeanu, Sextil Pușcariu, N. Drăganu, Iorgu Iordan etc.

Cele mai multe din aceste cuvinte dovedesc bogăția și latinitatea limbii noastre, capacitatea de asimilare a unor motive alogene, polisemantismul ei apreciabil. Ele au, în general, un deosebit cromatism și sunt folosite atât în limba uzuală, cât și în exprimările șarjate, ironice și chiar ale umorului. Această vigoare, de multe ori caricaturală, le-a asigurat viabilitatea.

N.B. Asteriscul dinaintea termenului indică propunerea ori sugestia noastră etimologică.

***ACIOZ**, s.m., astâmpăr. TKT (-), DRL (-). În DLRLC există *aciola*, vb. refl. (rar), ca a se *aciua*. În DLR există *aciua*, vb. Philippide: din lat. *accelerare ad cella*, în înțeles de cameră pentru servitori, pentru săraci, cotet, vizuină. Pentru acioz sugerăm ca etimologie lat. *accubatio* (*accubatio*). - *onis*, s.f., acțiunea de a se întinde (a se culca, după obiceiul romanilor) pentru masă.

***BALCOȘ**, adj., palid, decolorat, șters. CIH (-), TKT (-), DLR (-), DLRLC (-), DEX (-). Este, oare echivalentul moldovean al muntenescului balcăz, urât, hâd, slut, pe care CIOR îl derivă din *balik kiz*, „muchacha gordă”?

***BLANGONI**, vb. refl., a face mofturi, a refuza ceva prin vorbe afectate. TKT (-), DLR (-), DLRLC (-). Sugerăm ca posibilă etimologia polonezului *blazonic*, vb., a flecări.

***BLIURD**, adj. și s.m., zăpăcit, aiurit, într-o parte, într-o ureche. TKT (-), CIH (-), DLR (-), DLRLC (-). Sugerăm posibilă etimol. germ. *blode*, sfios, timid, tâmpit. Se pronunță și *plurd* (DI).

***BOȘOLCĂ, BOȘOALCĂ**, s.f., obișnuit la singular, hernia scrotală sau inghinală, umflătură mare. CIH (-), TKT (-), DLR (+), dar „et. nec.”. Propunem etimol. lat. *borsa* (boș) + suf. ucr. *olka*.

***CĂTUȘNICĂ**, s.f., sau iarba măței, iarba flocoasă (Nepeta cataria): plantă ierboasă comună din familia *labiatae*, cu miros aromatic pătrunzător. *Cătușnica sălbatică* mai este numită și voronic sau ungușar. Conține uleiuri eterice. Din ea se extrage uleiul de Nepeta. Recomandată alături sub formă de ceai pentru tuse, dizenterie, migrene, colici, boli psihice etc. DEX (+), DLR (+), DI (+), dar este derivat din *cătușă*, cu care nu are nimic de-a face. Propunem etimol. lat. *cattus* i. molan, chier dacă însăși *cătușă* derivă din lat. *catta*, ae, pisică, deoarece legătura dintre planta cătușnică și nume se face prin pisica, nu prin cătușă; pisicile excitate de aromă se tăvălesc prin zonele de cătușnică. De altfel, și în franceză cătușnicii i se spune *herbe aux chats, menthe de chat*.

DAVILĂ, DAGHILĂ, s.f., om greci, leșez. Ca *dabila* în CIH (+), TKT (+), DEX (+), DLR (+), dar înseamnă: 1. dare, dajdie, gloabă, bir, impozit etc., sens care există în trecut în Moldova de mijloc (il găsim citat în 1688 în Iacov Antonovici, *Documente bărlădene*, IV, 1924, p. 132-133, sub forma *dăbilari* și *dabili* (este evidentă derivarea din v.a. și d. „grosse doudon”, namila, femeie mare, grăsană, prostănacă, leșeză, din magh. *debella*, v. sl. *debelu*, gras. Il menționăm și pentru coincidența cu patronimicul *Davilas*, întâlnit în Grecia în zilele noastre, important pentru istoria medicinei românești.

***DIHOCA**, v., adistruge prin destrămare, CIH (-), TKT (-), DEX (-), DLRLC (+), „et. nec.”. Sugestie etimologică: lat. *diacero*, -are, a rupe, a sfâșia.

***DRÎNGOS, -OASA**, adj., care se pune împotriva, rebarbativ, cârtitor, CIH (-), TKT (-), DLR (-), DLRLC (-). S-ar putea face o asociere cu forma *drâng* (DLRLC), drâmbie, instrument muzical format dintr-o lamă de oțel care zbârnăie monoton. Propunem însă ca

etimologie rom. *râncă*, atitudine potrivnică, împotrivire din încăpățănare, care credem că derivă fie l. din lat. *rancor*, rânceala, ce înseamnă, la figurativ, ură stătută, rânchiună, fie 2. din lat. pop. *rancura*, cu același înțeles. Cf. de asemenea, ucr. *dranka*, destrăbălat.

FACERE, s.f., organul genital femeiesc, DLR (-), DEX (-), DLRLC (-).

FAPT, s. la sing., act sexual, coit, împieunare. DLR (-), DEX (-).

***FER, H'ER**, s. la sing., înfățișare, chip, față. „Samăna la fer cu cutere...”, „S-a aruncat în ferul lui cutare...”, CIH (-), TKT (-), DLR (-). Propunem etim. rom. *fel*, prin rotacism.

GHIND, GHINDURI, sn., adenopatie, formă locală a *ghindurei*. DEX (+), din lat. *glandula*.

***HIOLĂ**, s.f., la singular, întrebuintă numai în Moldova de mijloc, în locuțunea „a lua în hioală”, a lua în răspăr, a răsturna lucrurile din cale cu picioarele. L-am întâlnit în relatarea mersului titubant de către un bolnav. CIH (-), TKT (-), DLR (+) și forma *hiolă*, fara precizia etimologia. Vasile Bogrea (*Par. ist. filol.*, Dacia, Cluj, 1971, p. 97) notează formele *fiolă* și *hiulă* și numai înțelesurile de a lua în răs și a înțepa, înțelesuri pe care noi nu le cunoaștem, pomind de la acest înțeles. Vasile Bogrea propune etimologia latină *fibula* (agrafa, scoabă) și dezvoltă înțelesul întâmpării. Noi propunem o etimologie tot latină: *viola*. - are, a ataca furios, a vătămă, a încălca, a necinsti, care ni se pare destul de plauzibilă, mai ales că autoritatea DLR nu menționează sensul de a înțepa, care l-a făcut pe Bogrea să asocieze *hiolă* cu *fibula*.

***HUI**, adj., năuc, zăpăcit, într-o ureche, care n-audece-i spui. CIH (-), TKT (-), DEX (-), DLR (-),



ALEXANDRU RĂDULESCU

Al. Rosetti, citându-l pe Ștefan Pașca, înțelesul de „prost, fără judecată” (*Limba descânteceilor românești*, Minerva, 1975, p. 30). E foarte probabil să recunoască o etologie maghiară: *hulye*, s. și adj., tâmpit, tăcănit, mai ales că termenul circula și în Transilvania. Este posibil, de asemenea, să aibă o oarecare legătură și cu un termen licențios rus ori ucrainian. S-ar putea face o apropiere și cu rom. *tehu* sau cu turcescul *huy*, caracter, fire, nărav, manie. Prin extindere

NOTA REDACTIEI: În precedentul articol semnat de prestigiosul nostru colaborator, prof.dr. C.D. Zeletin (**Petre Cancel, unul dintre cei dintâi membri ai Academiei Bârlădene – Vitraliu**, decembrie 2003, p. 15), cititorii au sesizat, probabil, o neconcordanță datorată neatenției la transferul textului dintr-un calculator în altul pe fluxul tehnologic. Pentru a nu se crea o confuzie nedorită nici de autor, căruia îi cerem scuze, nici de noi, reproducem mai jos pasajul corect, de la penultimul aliniat: „Începând din 1925, Petre Cancel va suplini – în urma morții profesorului Ion Ursu – postul de profesor la Catedra de istorie a românilor a Facultății de litere și filozofie a Universității din București, până în 1927, când postul este scos la concurs și ocupat de CC. Giurescu. Prin firea lucrurilor, Petre Cancel a imprimat cursurilor sale de istorie a românilor un accentuat caracter filologic, de studiere a evoluției limbii și a influenței slave asupra lexicului, dezzechilibrând programa analitică a cursului său, atentând la caracterul lui școlar, dar accentuând stilul de disertație universitară, liberă și foarte erudită. Lucrul acesta avea să-l nemulțumească pe succesorul său la această catedră, atât de campanii deopotrivă în scris și în viață.

Petre Cancel a fost căsătorit cu Vera Maria Timuș (1904-1979), lector la catedra de slavistică pe care o conducea, femeie de o rară frumusețe și farmec, pe care am cunoscut-o foarte bine, eram rude îndepărtate. Această adevărată *frumusețe a Bucureștilor* era sora scriitorului și niponistului Ioan Timuș (1890-1969) și a muzicologului Vasile Timuș (n. 1892-1983), tustrei veri primari cu Alexandrina Enăchescu Cantemir (1881-1970), autoarea monumentului album de artă vestimentară românească, *Portul popular românesc*, două volume, tipărite la Scrișul românesc din Craiova în 1939 și la Editura Meridiană din București în 1971, și cu Constanța Palade (1886-1978), mama savantului George Emil Palade, laureat al Premiului Nobel pentru Medicină (1974), bun prieten atât cu Vera, cât și cu Petre Cancel, căruia familiei îi spuneau Pierre.”

C.D. ZELETIN

150 de ani de la nașterea clasicului literaturii române I.L. CARAGIALE

O sinteză esențială

„Demersul nostru editorial va propune lecția lui Caragiale din perspectiva istoriei și a criticii literar-artistice”, spune George Genoiu, directorul-editor și coordonatorul antologiei „I.L. Caragiale față cu reacțiunea...criticii”, vol. 1/2001, (Casa de Presă și Editura Rampa și Ecranul, București). E vorba, în ansamblu, de cinci volume, însumând peste 1500 de pagini, fiecare volum incluzând segmentul său istorico-tematic. Astfel, volumul I cuprinde pagini de istorie literară de la Titu Maiorescu la Șerban Cioculescu. O substanțială Addenda la acest prim volum reproduce capitolul consacrat lui I.L. Caragiale de G. Călinescu în faimoasa lui *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, caietul berlinez al dramaturgului (în care se găsește schița sau proiectul unei comedii neterminate, intitulată *Titircă, Sotirescu & C-la*), date despre procesul intentat de Caragiale lui Caion pentru calomnia de plagiat a piesei *Năpasta*, restituirea parțială a piesei de teatru a lui Camil Petrescu intitulată „Caragiale în vremea sa”, ecourile premierele pieselor lui I.L. Caragiale, biocronologia dramaturgului, elaborată de Șerban Cioculescu etc. Cât privește textele antologate, ele sunt distribuite în două capitole: *Evocări și Teorie și document*. În primul vorbesc despre Caragiale personalități precum Ion Slavici, Al. Vlahuță, Barbu Șt. Delavrancea, Cella Delavrancea etc. Capitolul următor începe cu magistratul studiu al lui Titu Maiorescu, „Comediile domnului I.L. Caragiale” (1883). „Lucrarea d-lui Caragiale este originală”, spune mentorul junimist, relevând în continuare „însemnătatea ei”, faptul că este „în afara de orice comparație”. Chiar E. Lovinescu, în ciuda unor rezerve majore cunoscute, aici spune că „tipurile lui Caragiale sunt reale, ne dau impresia autenticității, izbutesc să ne fixeze în lumea lor inchipuită”; ele sunt și morale, „moralitatea artei stând în gradul de perfecție artistică”. Și G. Ibrăileanu se pronunță favorabil despre teatrul caragialean, despre personalitatea marelui dramaturg, socotind că el „nu a scris cu nici un scop extern artei”, iar expresia lui „are o putere neasemănată”. Față de absurdul atac anticaragialean al lui

N. Davidescu (Caragiale, „ultimul ocupant fanariot sau inaderența lui la spiritul românesc” (1935), ia atitudine Vladimir Streinu (în 1938). Acesta îl cheamă „la ordine estetică, necoruptă de estetica politicii”, pe detractor, spunând: „a confunda superficialitatea materialului omenesc observat, cu superficialitatea însăși, a trage la răspundere pe Caragiale pentru fătămănia pretențioasă a lui Cătavenescu și a i-o atribui, ni se pare o groaznică erezie... În toată literatura epică nu există decât problematica socială pusă în vedere de eroii lui Caragiale, adică aceea de circulație a tipurilor de la o clasă la alta, rezultată din vârsta crudă a societății românești”. Tudor Vianu vorbește despre „un nou capitol al criticii”, constituit „prin includerea lui Caragiale în literatura lumii”, iar Șerban Cioculescu se ocupă de „pasiunea politică și comedia de moravuri” la I.L. Caragiale.

Volumul II al antologiei (2002) pune accentul pe exegeza noilor generații de comentatori și cercetători ai operei lui I.L. Caragiale, de la sfârșitul veacului XX. Evocările aparțin lui Tudor Arghezi, Ecaterinei Logadi, fiica lui Caragiale, și lui C. Rădulescu-Motru. Spune Tudor Arghezi, cu verbul lui suculent și expresiv: „Ceea ce mi s-a părut că funcționa și mai bătrân decât orice organ canalizat cu sânge era, la Caragiale, stihia sufletească. În toate cuvintele lui, deși multe, se așeza ceva ca nisipul care încetinează avântul căutător al undelor. Glasul lui venea ca după un drum nespus de lung... Ca Flaubert, prințul chinuților, Caragiale căuta ore-ntregi, zile-ntregi cuvântul cel bun... El vedea stilul aproape material... și, cetind pe Caragiale, străvezi conturul și graficul ideilor”. Filozoful C. Rădulescu-Motru (în 1932) semnală în Caragiale-dramaturg, „un îndrăgostit al vieții expresive. Eternul vieții nu-l interesa. Îl interesa momentul ei dinamic. Îl interesau diferențierile, nu asemănările”. Dintre reprezentanții noilor generații de „caragialeologi” (cum ar fi spus Valentin Silvestru) sunt incluși în continuare Ștefan Cazimir, Maria Vodă Căpușan, Al. George, Dumitru Micu, Ioan Holban și alții.

Volumul III (2002) începe cu un capitol de evocări intitulat „I.L. Caragiale citit de scriitori”, în care sunt prezenți G. Bălăiță, Șt. August. Doinaș, Eugen Ionescu, Fănuș Neagu, D.R. Popescu, N. Steinhardt, Eugen Uricaru. Fragmentul semnat de Eugen Ionescu este extras din volumul său de memorii, *Note și contranote* (traducere Ion Pop, ed. Humanitas, 1992) și are ca titlu o formulare din text: „Critica societății la I.L. Caragiale - de o ferocitate nemaipomenită”. „Înjurându-și compatrioții în tinerete, spune E. Ionescu, aceștia sfârșiseră prin a-l admira”. De reținut este corelarea teatrului caragialean cu teatrul absurd - prin care indirect, Ionescu se declară, într-un fel, ca descendent al lui Caragiale? poate... - căci el scrie: „Distanța dintre un limbaj pe cât de obscur pe atât de elevat și șiretenia meschină a personajelor, dintre politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară... fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic”. Și pentru că lui Caragiale i s-a reposedat o printră orientare politică antiliberală și proconservatoare, Ionescu subliniază că „nu principiile noilor instituții sunt combătute de Caragiale, ci reaua credință a reprezentanților lor”, ceea ce face ca „totul să se prăbușească în haos”. Aproximarea între teatrul lui Caragiale și cel ionescian o relevă N. Steinhardt în reflecțiile sale din acest volum, deopotrivă cu sublinierea diferențelor dintre *Dellr în dol*, în *trel...în*



Spectacolul cărții la Centrul de Cultură „George APOSTOL”

câți vrel, a lui E. Ionescu și **Conu Leonida față cu reacțiunea**: „Putem, așadar, trage o concluzie: **Dellr** este (...) o apologie a trecutelor vremi... o ditirambă a simplității de altă dată, a tihnului, bătrânescului, binevoitorului mod de viață al cărui jind autorul îl resimte... Orașul lui Ionescu nu-i vesela mahala a moflangiilor; e un model de... pustiul psihic și material următor înlocuirii civilizației cu pandaliile fanatismului și delirului paranoic”.

Volumul IV (2003) cuprinde exegeza teatrului caragialean jucat pe „scenele teatrelor, ccranizări cinematografice: actori și roluri; viziuni regionale; cronici și cronicari”, incluzând pe Comamescu, Valentin Silvestru, Andrei Băleanu și alții, iar volumul V (2003) cuprinde texte publicistice și eseistice, cronici teatrale etc. ale lui I.L. Caragiale, aparute în presa vremii sau în „foi volante”. Citindu-le astăzi și punându-le alături de publicistica fabuloasă a marelui său coleg, Eminescu, constatăm că sfârșitul secolului XIX ne găsea pe noi, românii, într-un febril proces de recuperare și sincronizare cu Europa, de aliniere intelectuală și civică, chiar dacă lui Caragiale ipostazele fenomenului i s-au părut ridicole. Nu numai el a ignorat semnele cristalizării unei conștiințe de sine din ce în ce mai limpezi, a scrisului nostru artistic, a meditației estetice românești.

Mai bine de jumătate din acest ultim volum (conținând „reflecții teatrale”) al antologiei este ocupată de o scriere dramatică a lui George Genoiu, intitulată „Titircă, Inimă-Bună” (Palavre și adulter la Marvilia). Pamflet antioligarhic plănuit de I.L. Caragiale „dă-dămult...mai dă-dămult”. Autorul antologiei își însoțește textul de o prefață a lui Mircea Ghițulescu („La întâlnirea cu I.L. Caragiale, teatrul lui George Genoiu se prezintă matur și ingenios”). „Sugestia teatrală” - cum își subintitulează Genoiu textul - este succedată de reflecțiile sale („Lecția lui Caragiale - de la Teofrast citire”) și de un grupaj de comentarii ale piesei, unele publicate în presă, cele mai multe nu (G. Bălăiță, Ileana Berlogea, Ion Cocora, Ioan Holban, Adrian Mihalache, Valentin C. Mihăiescu, Ion Olteanu, D.R. Popescu, Vlad Sorianu). În acest text Genoiu abandonează actualitatea umană pentru cea socială, consideră M. Ghițulescu și corelează pe „Titircă, Inimă-Bună”, proiectat de Caragiale cu o mai veche melodramă a lui Genoiu, *Trivial Tango*, care ar fi „placată” pe mitologia caragialească. De aceea Genoiu imaginează o urmare la *Noaptea furtunoasă*, amestecând și personaje din celelalte comedii ale sale: „Dramaturgul se joacă pe un mozaic în care potrivește chipurile personajelor sale peste cele caragialești, dar e obligat să ajusteze contururile... Faptul că nu se potrivește întotdeauna... crează pentru cunoscătorii irezistibile efecte comice...” Textul lui Genoiu ar fi mai curând, crede Ghițulescu, un caiet de regie în care este tratată liber dramaturgia caragialească. Rezultă că în piesa lui ar fi vorba mai curând de un dialog filozofic, „în genul lui Diderot din *Nepotul lui Rameau*, în care inventariază cu umor datele morale și politice din care se compune starea generală a nației”. De unde concluzia că, întâlnindu-se cu dramaturgia lui Caragiale, teatrul lui Genoiu dobândește un plus de maturitate și ingeniozitate. Fapt ilustrat nu numai de textul scenic în discuție, ci de toată gândirea artistică, de toată activitatea creatoare și de exegeza teatrală. În ele dramaturgul și omul de cultură George Genoiu își investeste talentul viu, spiritul efervescent, conștiința frământată.

Vlad SORIANU



Vasile SPORICI, Cornel GALBEN și George GENOIU

Banchetul terorii

“O scrisoare pierdută” de I.L. Caragiale

Opera lui Caragiale, asemenea operii oricărui mare scriitor nu poate fi confundată cu o fotografie cu contururi inviolabile. Profunzimea gândirii autorului, perenitatea valorilor literare și artistice constă tocmai în inepuizabilele resurse de esențe și semnificații. Iar posteritatea are obligația morală și intelectuală nu numai de a se închina în fața valorii care și-a cucerit un înalt pedestal, dar și de a forța mereu subsolul, descoperind noi și incandescente mărturii ale adâncului.

Cu ani în urmă, când am aflat din amintirile lui Luca Caragiale – fiul cel mic al lui I.L. Caragiale, - în vârstă de 19 ani la data decesului tatălui său – că în seara premergătoare morții maestrului, din noaptea de 9 iunie 1912, marele scriitor i-a vorbit cu pasiune, timp îndelungat despre Shakespeare, am avut o revelație. Din informațiile mele, nici unul dintre exegeții operii sale nu sugeraseră nici cea mai vagă apropiere între cei doi creatori. Mult prea cunoscuta operă a binecunoscutului nostru Caragiale poate ascunde mistere asemenea operii shakespeareiene, peste care cei ce îl admiră, desigur pe bună dreptate, nu le-au sesizat?

Fără îndoială!

Relația dintre „Cetățeanul Turmentat” și Trahanache, care se cunoștea de la 11 februarie – este indubitabil fapt că se referă la 11 februarie 1866, data abdicării domnitorului Al. I. Cuza, ca o consecință a unui complot cu repercusiuni majore asupra istoriei Principatelor, dar mai ales asupra verticalității morale a societății românești, ne dă cheia „Scrisorii pierdute”. Vectorul spectacolului pe care l-am montat a fost lupta pentru PUTERE – nu recuperarea scrisorii de amor – iar lupta pentru putere nu cunoaște limite, ca și în dramele shakespeareiene.

În atmosfera pălăsoasă a sfârșitului de veac, Caragiale a adunat sub cupola operii sale, o lume a cărei principala trăsătură de caracter este amoralitatea, știut fiind că modul de manifestare al unei epoci este determinat de un impuls psihologic comun unei întregi societăți, adică al unor indivizi care se străduiesc să intre, în același timp, în raport unii cu alții, precum și cu istoria.

Personajele sale, adevărați campioni ai deghizamentului, își urmăresc cu viclenie interesele oneroase sub masca decentă a onorabilității.

Umbrele lor multiplicată colcăie insidios într-o sarabandă care te cuprinde amețitor, refuzându-ți posibilitatea de a te dezmetici. Când tumultuosul dans al intereselor s-a încheiat, umbrele s-au șters, iar protagoniștii, cu toată oboseala de care sunt marcați, mai au puterea de a-și așterne pe chip un zâmbet onest de mulțumire pentru că au luptat și au triumfat...

Pentru ce au luptat?

Ei spun că pentru cinstă, adevăr și progres. Derutant imagine! Ar trebui să rememorăm umbrele-măști. Dar umbrele nu lasă urme, ele te arată dar te și ascund în același timp și oricum nu te vând niciodată. Cunoașterea și manevrarea acestui adevăr îi adună și le creează un puternic sentiment al solidarității, în ciuda conflictelor de interese, întreținându-le falsa speranță că vor putea silii ISTORIA care le va rezerva un capitol ditirambic. Existența lor este un veșnic complot împotriva ISTORIEI-ADEVĂR, fapt ce a dat naștere unui tip special de conștiință - CONȘTIINȚA COMPLICITĂ.

Așa cum remarcăm, Cetățeanul Turmentat a participat împreună cu Trahanache la complotul care a determinat abdicarea domnitorului Al. I. Cuza, și ca o consecință a aportului său, dintr-un amărât de „împărțitor la poștie” acum este „apropitar” și întreține o relație ocultă cu PUTEREA; Farfuridi și Brânzovenescu completează împotriva lui Trahanache; Cațavencu și ai lui completează împotriva partidului de guvernământ; între Zoe și Pristanda se stabilește o înțelegere secretă împotriva voinței lui Tipătescu.

Fenomenul domină opera dramatică: în „O noapte furtunoasă”, scena citirii ziarului a fost concepută, în toate montările cu această piesă, ca un moment de mare savoare comică, datorită comentariilor inepte ale celor doi, dar aceștia nu sunt niște oarecine. Jupân Dumitrache este comandantul Gărzii civice, iar Ipingscu este comandantul Secției de Poliție. Ei trebuie să asigure ordinea și stabilitatea în teritoriu. Or, tocmai ei subminează ordinea de drept, fiind evident în opoziție. Mai mult, Ipingscu nu-i dezvaluie lui Jupân Dumitrache că îl cunoaște personal pe autorul articolului, din ziar, dar atunci când

Rică Venturiano trebuie să dea seamă în fața furiei lui Chiriac, Ipingscu se interpoaze între cei doi cu riscul unei posibile răniri, și îl prezintă pe Rică Venturiano ca pe ideologul partidei din care fac parte și ei. În „D'ale carnavalului”, Nae Girimea, Iordache și cele două femei formează un patruleter pentru care înțelegerile tănuite fac parte constantă din viața lor; și exemplele ar putea continua, multe dintre „schite și momente” conținând acest tip de relații.

Convins de versatilitatea caracterelor omenesci, aceste personaje stau în permanență la pândă. Cuvântul de ordine este suspiciunea, motiv pentru care se trăiește o neconținută stare de teroare, fapt ce a determinat dezvoltarea capacității de disimulare. Asistăm la un spectacol în care se folosește un limbaj codificat, ce ascunde un mister pe care numai ei îl pot înțelege. Automatismele verbale de tipul „Mișel” – „Curat mișel”; „Murdar” – „Curat murdar”; flușturaticul „Rezon” dâmbovițean – care nu știm dacă derivă din celebrul „RAISON”, care înseamnă RAȚIUNE sau „RESONNER”, ceea ce se traduce prin ECOU – au o funcție contrapunctică cu sens tainic în euritmia limbajului.

Această lume tributară unei educații primare, constituită din indivizi părelnic bonomi sau flușturatici, imitatori îndoielnici ai bonjușiștilor sau pur și simplu arborând imaginea înduioșătoare a unor vajnici nătarăi, la o privire mai atentă se arată a fi de o reală primejdie. Cantitatea de energie pe care o consumă pentru a-și atinge scopurile, ca și actele de violență de la care nu se dau în lături atunci când situația îi solicită („... am ridicat dușamelele” – relatează Pristanda) îngrijorează și neliniștesc, întrucât lumea lor este dominată de o profundă notă de ferocitate, violența manifestându-se ca STARE NATURALĂ. Vidul tenebros al sufletului lor este dominat de o enormă vanitate și de ambiții periculoase.

Prinși în caruselul grotesc al propriului lor vid spiritual, ei se agață cu disperare de masca pe care o consideră capabilă a rezista judecății posterității. Surprinzător, o lume iluzorie stabilă, măcinată de instabilitatea relațiilor și a afectelor aspiră la bronzul strălucitor al nemuririi. Spectacolul acestei lumi este în esență apăsător și demn de dispreț, iar finalul se constituie ca o premoniție a ceea ce se va întâmpla nu peste multă vreme în lume.



Salemia VELEA

- Alegerile s-au încheiat. Frunzașii politici joacă și ultima farsă democratică, strângând cu afabilitate mâinile alegătorilor care-i ovacionează. În transpirația ce umezește din belșug încheieturile palmelor se află istoria încrâncenată a jafului politic, dar și satisfacția reușitei. Pe chipuri, și-au fardat cu dexteritate zâmbetul de circumstanță ce trebuie să vorbească alegătorilor de faptul că și de această dată ca și în alte dați, a decis voința poporului! Se retrag apoi, pentru un banchet discret izolându-se de masa alegătorilor.

- Cei ce dețin puterea se află față în față. Dar numărul scaunelor este limitat, așa că și grupul celor ce au dreptul de a se așeza la masa bunăstării este redus. Pristanda nu începe aici, în schimb, pentru meritul de a fi adus până la urmă scrisoarea compromițătoare „andrinsantului”, cetățeanul turmentat – cel care-l cunoaște pe Trahanache de la 11 februarie (este vorba de 11 februarie 1866, data complotului ce a dus la detronarea lui Al. I. Cuza) – își găsește un loc într-o margine a mesei. Zâmbetele însă au căzut, asemenea unei zugrăveli de conjunctură și o oboseală de plumb le coșovește trăsăturile. Se mănâncă în tăcere, fără chef, ca și cum s-ar îndeplini o ultimă formalitate, fiecare din cei prezenți rumegându-și propriile suspiciuni, până la pulverizarea oricărui sens. O boare de lumină pălăie fragil ca o părere despre menirea vieții. Stereotipia masticăției se rarefiază progresiv până la nemișcarea repausului.

- Un gol istoric, bântuit parcă de înghețul spațiilor interplanetare, ne dă senzația unei lumi ce navighează în derivă prin timp.

- Ca în vis, întâi, Trahanache cu Farfuridi, apoi, Cațavencu cu Brânzovenescu, și Tipătescu cu Zoe, se retrag. Fără să atragă atenția, Cetățeanul Turmentat îi urmărește cu coada ochiului: de fapt, nu adormise. Singurul care continuă să mănânce cu un soi de lăcomie ce prefigurează mecanismul autodevorării unei lumi ce nu-și mai află măsura, este Dandanache. Din când în când, prin câte una din multele uși ce înconjoară salonul, se strecoară fantomatic, chipul lui Pristanda; apoi alte și alte siluete de polițiști se profilează prin ușile lăstate întredeschise.

- Preaplina terorii devine sufocant, întrucât pare a se exercita în sine, fără determinări, ca un rău ce proliferază aberant. Dandanache și Cetățeanul Turmentat se privesc cu intensitate – starea complotistă prosperă – apoi primul se scoală fără zgomot de la masă furișându-se spre ieșire, urmat ca o umbră, parcă ocrotitoare, parcă amenințătoare, de cel de al doilea, și amândoi se pierd în prăpastia de întuneric ce se cascadează dincolo de uși și care va pune stăpânire pe întregul spațiu, insinuând pericole încă neimaginabile.

Viitorul spectacol pe care doresc să-l montez va fi „O noapte furtunoasă”, văzută prin prisma „Visului de vară” shakespeareian.

Jupân Dumitrache este autoritatea supremă, ca și Oberon.

Ipingscu - este maestrul de ceremonii.

Găsim și aici două perechi de îndrăgostiți, ca și la Shakespeare.

Spiridon - este Puck.

Cherestegeria, cu schela sa din lemn, ne trimite cu gândul la pădurea plină de fantasmă a „Visului”.

Dar de data aceasta, mirificul vis este un coșmar atroc, pentru că celeștul număr 9, dintr-o banală neglijență umană, dar care poate fi interpretată și ca manevră cinică a hazardului, a devenit cifra 6, și noi știm că 666 este numărul care simbolizează demonul.

Mircea MARIN



Simbol și formă în arta modernă

(Fragment)

1. În procesul constituirii și afirmării gândirii filosofice stăruie întrebarea: „Ce este omul?”, marcând nu numai centrul de referință al studiului teoretico-filosofic al problematicii omului, ci și lăimotivul gândirii europene în ansamblu, activ (în multiple variante) în istoria conștiinței istorice, a modernității culturii europene.

„Câmpul filosofiei - scria Kant -, considerat în semnificația sa universală, poate fi adus în forma răspunsurilor la următoarele întrebări: 1. Ce pot să știu? (Was kann ich wissen?); 2. Ce trebuie să fac? (Was soll ich tun?); Ce îmi este îngăduit să sper? (Was darf ich hoffen?); **Ce este omul?** (Was ist der Mensch?)... În principiu, toată această configurație ar putea fi considerată ca aparținând antropologiei, deoarece primele trei întrebări se raportează la cea din urmă (Imm. Kant, *Logik*, 1802, Akademie-Textausgabe, Bd. 9, Berlin / New York, W. de Gruyter, 1972, p. 25). Examinând filosofia kantiană, de la teoria științei și a moralei, până la teoria esteticii, filosofia istoriei, a religiei, cercetarea de specialitate a ajuns la încheierea că aproape toate operele lui Kant sunt variație asupra acestei teme unice, anume cea a spiritului uman, creator în mod autonom. Ca urmare, răspunsul lui Kant la întrebarea „Ce este omul?” sună astfel: „omul este creator... E adevărat, omul nu este Dumnezeu, însă prin capacitatea sa de creație, el este o imagine a lui Dumnezeu” (L.W. Bech, *Was haben wir von Kant gelernt?*, în: 5. Internationaler Kant-Kongress. Mainz 1981, Akten II, Bonn, Bouvier, 1982, p. 13).

Prin forțele sale creatoare, omul se înscrie într-o căutare de sine, structurată însă de forme multiple de obiectivare, prin care depășește granițele lumii concrete ale vieții. Între aceste forme se situează mai întâi cunoașterea în formele reprezentării și ale gândirii conceptuale, în care este prezentă deja funcția de simbolizare, de fapt ridicarea de la condiția de «homo naturalis» la cea de «homo creator».

Ducând mai departe gândul kantian (din sfera elaborării unei teorii a cunoașterii, îndeosebi), Cassirer a proiectat o „filosofie a formelor simbolice”, în care „funcția cunoașterii”, ca și alte funcții ale simbolizării, se diferențiază în contextul dinamic al culturii: „este însă de căutat o regulă care domină multitudinea și diversitatea funcțiilor cunoașterii, pe care, fără să le depășească sau să le nimească, ea (regula) le adună într-o înfăptuire unitară, le strânge într-o acțiune spirituală închisă în sine. Dar, în acest punct, orizontul se lărgiște de îndată ce se ia în considerare faptul că însăși cunoașterea, oricât de universal și cuprinzător s-ar prezenta conceptul ei, reprezintă totuși, în întreaga cuprindere spirituală și în interpretarea ființei, mereu o singură modalitate de modelare. Ea este o configurare (Gestaltung) a multiplicității, orientată de un principiu specific, dar în același timp în sine clar și riguros delimitat” (Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, 4. Aufl., Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1964, p. 8).

Cu aceasta se ajunge la un nou nivel de generalizare și specificare: „Fiecare funcție spirituală veritabilă are o trăsătură comună cu însăși cunoașterea: anume faptul că în ce sălaşuiește o forță original-formativă, nu pur și simplu reproductivă. Ea nu exprimă doar pasiv ceva ce există, ci cuprinde în sine și esența autonomă a spiritului, prin care simpla existență a fenomenului primește o «semnificație» determinată, un conținut ideal propriu. Aceasta valorează pentru artă, ca și pentru cunoaștere; pentru mit, ca și pentru religie. Toate acestea dăinuiesc în lumi ale imaginii specifice, producătoare a ceva nou, după un principiu de sine stătător” (Ibidem, p. 9). În felul acesta, fiecare dintre aceste lumi prezintă „configurații simbolice” proprii, care,

„chiar dacă nu se aseamănă cu simbolurile intelectuale, le sunt totuși asemănătoare prin originea lor spirituală. Nici una dintre aceste configurații nu se reduce la alta și nu poate fi dedusă din altele, căci fiecare dintre ele desemnează o modalitate determinată de interpretare spirituală...” (Ibidem).

În alți termeni, „principiul fundamental al gândirii critice, anume principiul «primatului» funcției față de obiect, capătă, în fiecare domeniu particular, o nouă formă (Gestalt) și cere o fundamentare de sine stătătoare. «Alături de funcția cunoașterii pure este valabilă funcția gândirii lingvistice, funcția gândirii mitico-religioase și funcția intuiției artistice, în așa fel structurate, încât devine prin aceasta evident cum în ele se împlinește o configurație cu totul delimitată nu atât a lumii, cât mai ales asupra lumii, într-un context obiectiv al sensului și al unei intuiții obiective de ansamblu” (Ibidem, p. 11).

2. Preludiul teoretico-metodic de mai sus înlesnește, credem, înțelegerea specificului și rolului formei în toate domeniile „obiectivării” în formele culturii și, totodată, funcția de simbolizare în aceste forme, concepute ca „forme simbolice”. De aici și nevoia unei clarificări asupra simbolului ca atare, ca tip (mai exact, funcție) de semn.

Conceptul de simbol constituie, într-un fel, o „cheie” spre înțelegerea lumii formelor culturii. Ca semn (și tip de semn), simbolul nu se poate înțelege ca o copie a ceva dat. Căci „semnul nu este un simplu înveliș accidental al gândului, ci organul necesar și esențial al acestuia. El (semnul) nu servește numai scopului comunicării unui conținut dat, ci este un instrument cu ajutorul căruia el se configurează și își capătă deplina determinare. Astfel actul determinării conceptuale a unui conținut merge mână în mână cu actul fixării lui într-un semn caracteristic. Ca urmare, orice gândire care adevărat riguroasă și corectă își află reazemul în simbolică și semiotică...” (Ibidem, p. 18).

Într-o terminologie azi cvasiunanim acceptată, relația de semne (funcția de semne, „semiosis”) este una triadică ireductibilă, constând în aceea „că un semn (I) indică (desemnează) pentru un interpret (II) ceva (III)”; „semnul stă astfel pentru ceva, pentru obiectul său, dar nu în toate privințele, ci cu referință la un fel de idee, pe care am numit-o unei baze (justificare) a simbolului” (Ch.S. Peirce, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs*, în: *Philosophical Writings of Peirce*, selected by Justus Buchler, New York, 1952, p. 99, 101, 104). După relația cu obiectul, semnul poate fi: iconic, index, simbol -

„Iconic”-ul este „un semn care se atribuie obiectului pe care îl denotă numai în virtutea caracterelor sale proprii, pe care le posedă întocmai, chiar dacă un astfel de obiect există sau nu realmente”; aceasta spre deosebire de index (care „și-ar pierde caracterul de semn dacă obiectul ar fi îndepărtat”) și de simbol (care „și-ar pierde caracterul de semn dacă nu ar exista un interpret”) (Ibidem, p. 102, 104).

Simbolul este, în această accepție, „un semn care se referă la obiectul pe care îl denotă în virtutea unei legi - de obicei, o asociere de idei generale, ceea ce face ca simbolul să fie interpretat ca referindu-se la acel obiect. Simbolul este el însuși un tip general sau o lege... se manifestă printr-o replică. Dar nu numai simbolul este general, ci și obiectul la care se referă este de natură generală. Trebuie să avem, de aceea, cazuri existente pentru ceea ce denotă simbolul, deși prin «existent» trebuie să înțelegem aici un existent în universal imaginat posibil la care se referă simbolul” (Ibidem, p. 104). Această situație face ca simbolul să implice „un fel de index, deși de un tip special”, ceea ce nu afectează „caracterul de semnificant al simbolului” (Ibidem).

Asocierea majoră a „caracterului de semnificant” trimite la o sferă mai largă a discuției despre simbol, în funcție, bineînțeles, de tipurile de limbaj în care își află locul în modalități determinate de specificul domeniilor: știință, mit, artă ș.a. Așa cum scria Cassirer, „semnele simbolice, care ne întâmpină în limbă, mit, în artă, nu «sunt» mai întâi, pentru a dobândi apoi, dincolo de existent încă o semnificație, ci întreaga ființă în ele izvorăște abia din semnificație. Conținutul lor (al simbolurilor) se deschide, pur și complet în funcția semnificării” (E. Cassirer, *Op.cit.*, p. 42).

Este clar de aici că simbolul nu este o repetare a unui conținut singular al semnelor „în desfășurarea configurației complete și în configurarea pe care aceste semne o cunosc în multitudinea domeniilor specifice ale culturii” (Ibidem, p. 41). Se poate afirma „că valoarea lor rezultă nu atât în ceea ce rețin din conținutul concret sensibil particular și din existența nemediată a acestuia, ci în ceea ce reprimă și lasă la o parte din această stare nemediată” (Ibidem, p. 44).

S-a observat, pe bună dreptate, că „originalitatea lui Cassirer stă în faptul că ne previne împotriva confuziei posibile între «simbol» și «copie». Căci nici unul dintre simbolurile de care se ocupă nu vine să înlocuiască un conținut mental gata constituit, în același fel în care o copie reproduce un model. Care ar fi sensul și utilitatea acestei reduplicări?” (T. Vianu, *Postume*, București, EPLU, 1966, p. 118).

Cassirer, (poate cel mai adânc cunosător al formelor simbolice) le-a prezentat „ca moduri spontane de organizare a experiențelor conștiinței. Ideea simbolului ca semn al unui conținut preexistent a fost supusă

de Cassirer unei aspre critici”: „semnul simbolic nu este decât unul și același lucru cu acțiunea prin care se obține semnificația realității. Experiențele noastre spirituale se organizează în chip firesc în simboluri de felurite categorii ale artei, pe lângă acelea ale limbii, miturilor și alte cunoștințe teoretice” (T. Vianu, *Alegorie și simbol*, în: *Opere*, 4, București, Ed. Minerva, 1975, p. 190).

Înțelegerea corectă rămâne aceasta: după cum simbolurile cunoștinței teoretice nu sunt simple copii ale unui înțeles preexistent, simbolurile mitologice și artistice nu pot avea nici ele acest caracter. Semnificația acestora din urmă se forțează, astfel, o dată cu întocmirea simbolului și nu poate fi extrasă și izolată din el.

3. Revenind la ideea formelor culturii ca „forme simbolice”, precizăm aici că E. Cassirer are o concepție clară despre simbol: un concept „rodnic” și „multilateral”, cu „semnificație generală”, a cărui forță de semnificație se poate constata în configurarea principalelor forme ale culturii (E. Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung in System der Philosophie*, în: *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXI, H2, 1927, p. 295). Simbolul are o întreită funcție: „de exprimare” (Ausdruck), „de reprezentare” (Darstellung) și „de semnificație” (Bedeutung) (Ibidem, p. 303, 308). Mai mult, în reconstrucția unei antropologii filosofice simbolul devine „o cheie pentru înțelegerea omului” (E. Cassirer, *Was ist der Mensch? Versuob eirer Philosophie der menschlichen Kultur*, Stuttgart, 1960, p. 37-40). „Lumea simbolurilor” devine „obiect al științelor despre om”, ceea ce necesită un alt program al cercetării: a cunoaște înseamnă „a înțelege și a interpreta simboluri” (Ibidem, p. 247).

Trăce astfel în prim plan rolul limbajului și al determinării specificității formelor culturii prin prezența funcției-simbol, în care „o limbă ca întreg”, „un mit ca întreg”, o „artă ca întreg” poartă în sine „caracterul general al configurații simbolice”. Este de reținut însă că „forma simbolică” este „orice energie a spiritului, prin intermediul căreia un conținut de semnificație spirituală se leagă de un plan senzorial concret” (L. Dittmann, *Stil, simbol, structură. Studii despre categorii de istoria artei*, București, Ed. Meridiane, 1988, p. 150). Succesiunea expresie - reprezentare - semnificație are pentru Cassirer „înțelesul unei desprinderi crescânde de senzorialitate, de formă. Titlul de «simbolic» este rezervat, în sens mai restrâns, ultimii trepte de renunțare la înveșturile senzoriale. Simbolică se numește prin urmare ac nelconcordanță dintre imagine și sens. Sensul a lăsat imaginea în urmă” (Ibidem, p. 151).

Revenind la ceea ce este specific artei, se poate aprecia (dincolo de unele dificultăți ridicate de concepția lui Cassirer privind raportul dintre imagine și sens, simțuri și spirit) că „forma simbolică” este „un concept latent estetic. Prin urmare, conceptul de simbol, înțeles la el acasă într-o estetică conținutistă, este aci transferat într-o estetică formală. Simbolul nu mai înseamnă acum revelație voalată a nepătrunsului, a tainicului; el preia pe o vastă are înțelesul incolor al «semnului». Estetizării și formăzării cunoașterii le corespunde în acest fel teoretizarea artei. Prin această și istoria, cultura și viața umană sunt nivelate estetic” (Ibidem, p. 154).

Pe acest fond rămâne deschisă problema raportului dintre imagine și sens, aparență și semnificație, care diferă de la o „formă simbolică” la o alta. Dincolo de obiectivele ce se pot aduce accentului pe latura de unitate (și unificare) revelată prin simbol, „formele simbolice” (și teoria lor) ne oferă un excelent exemplu pentru a înțelege raportul dintre simbol și formă într-o unitate în care simbolul survine pe linia conținutului (semnificativ), iar forma se prezintă ca formă-simbol (formal, deci) și totodată ca formă ca atare, instanță a unității în diversitate în fiecare „formă simbolică”.



Salomia VELEA

Simbol și formă în arta modernă

(Fragment)

20

4. Atunci când luăm în atenție arta, de fapt opera de artă, unică în timp și spațiu, calea propusă prin „forme simbolice” ne aduc în planul de față (Vordergrund, cum se spunea în estetica lui N. Hartmann) **forma**: dacă (înmormântarea) numai de formă, devine posibilă, preciza Cassirer, „găsirea unui punct de vedere care să se afle de-așupra tuturor acestor forme și care, pe de altă parte, să nu stea, cu totul, dincolo de ele: - un punct de vedere, care face posibilă cuprinderea întregului dintr-o singură privire, dar care totuși n-ar încerca să facă vizibil nimic altceva decât raportul pur imanent deținut de aceste forme între ele, și nu raportul ce-l au cu o «existență» sau un principiu exterior «transcendent». Atunci ar lua ființă o sistematică filosofică a spiritului, în care fiecare formă particulară și-ar dobândi sensul ei numai prin poziția la care se situează, în care conținutul și semnificația ei s-ar desemna prin bogăția și modul propriu al relațiilor și împletiturilor în care se află acestea împreună cu alte energii spirituale, și, în fine, cu totalitatea acestora” (E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, I, p. 14).

Forma în artă, forma estetică implică o varietate: aceasta întrucât: „forma singură poate avea frumusețe”, ba mai mult, „conținutul artistic este în esență forma însăși”; „fiecare artă își are materia ei proprie, și fiecare materie îngăduie numai feluri particulare de modelare”; „alături de frumusețea proprie raportului de apariție, există o altă frumusețe, în purul joc al formelor” (în arta orientală, în muzică și arhitectură, „ca și în anumite domenii ale frumuseții naturii”); „chiar în faptul că în unul și același produs estetic s-ar găsi o dublă modelare – una a materialului tematic și alta a materiei, cu totul diferită. Totuși, tocmai aci trebuie să se găsească relația cea mai strânsă între o modelare și cealaltă” (N. Hartmann, *Estetica*, București, Ed. Univers, 1974, p. 246).

esențial este aci „raportul de apariție” în estetică, ceea ce presupune înțelegerea raportului dintre „realitate și aparență” și, mai profund, dintre „de-realizare” (Entwicklichung) și apariție. Suntem conduși astfel la discuția despre „pătrunderea dincolo a privirii”: „în viață, noi nu cunoaștem o vedere a unei persoane, fără o pătrundere – dincolo, a vederii. Și nu doar în felul că aceasta ar interveni abia ulterior, în reflecție sau în cugetare; dimpotrivă, ea este tot atât de prezentă, o dată cu vederea sensibilă, ca și contemplarea, de la sine înțeleasă și curentă, a ceea ce aparține lucrului” (Ibidem, p. 50).

Dar „cum poate fi, aceea ce nu se poate percepe, adevăratul obiect al percepției?” Fiecare percepție apare „pe fondul unei conexiuni de acte și de conținuturi, care se constituie de fiecare dată în două trepte, ca o conexiune trăită, momentană, și ca o conexiune a existenței desfășurată larg în timp” (Ibidem). Aceste două trepte alcătuiesc „o unitate structurală, în care preexistă deja ordinea unei varietăți”, „esențială pentru noi este tocmai pătrunderea cu vederea până la ceea ce nu este sesizat prin simțuri” (Ibidem, p. 51). Ceea ce este valabil „pentru percepție în genere se potrivește, în măsură și mai mare, și pentru percepția estetică”, în care „primul și cel mai important moment este răsturnarea tendinței, adică întoarcerea la atitudinea primitivă”; căci în percepția estetică „răceala” nuanțelor verzi-albastre ale colorilor, „căldura” celor roșiatice și galben-castanii sunt din nou esențiale” (Ibidem, p. 58). Această întoarcere „nu este revenire la înțelegerea primitivă a lumii înconjurătoare”, căci percepția estetică „nu tinde la realitate, sau, mai precis, fiindcă ea nu încorporează în obiectul ei lumea înconjurătoare, ci tocmai îl scoate



dintr-însa, îl izolează, îl înfățișează ca pe o lume pentru sine, oarecum încadrat în celălalt fel de intuiție” (Ibidem, p. 58-59).

În felul acesta, percepția estetică „pune alături de obiectivitatea cunoașterii (și alături de cea practică actuală) o alta, specific estetică, și care nu se amestecă cu cea dintâi. Modul de ființare al acestei obiectivități constă în faptul de a subzista numai pentru cel ce percepe estetic” (Ibidem, p. 60). Putem numi fenomenul acesta „nemijlocirea mijlocitului” în percepția estetică, pentru care „granițele realului” nu există, „ceea ce apare aci ca dat însoțitor este deopotrivă și irealul, dacă el apare intuitiv”; aci își are rădăcinile „libertatea intuiției estetice față de îngustimea domeniului experienței, și năzuința ei spre împărăția posibilului” (Ibidem, p. 63).

S. N. Hartmann vorbește de „zăbovirea în fața «imaginii»”: în ce constă dar „raportul de opoziție estetică?” În percepția zilnică, „imaginea” este fără importanță, un mijloc momentan; dimpotrivă, „în percepția estetică imaginea rămâne nu numai esențială, ci constituie totodată o unitate de formă (subl.n.), independentă, stând în fața noastră de dragul ei înseși”; „în felul acesta tabloul proiectat, creația artistului, tehnica însăși a colorilor și chiar trasăturile de pensulă nu ne sunt indiferente... tocmai această întrepătrundere de elemente intuite în două moduri constituie adevăratul obiect al intuiției estetice” (Ibidem, p. 65, 66).

„Modelarea” în arte privește „forma”. Hartmann vorbește de „o altă latură a principiului formei”, care „privește modelarea ca obiectivitate – de fapt ea fiind aspectul de obiectivitate în obiectul estetic” (Ibidem, 285).

Autorul insistă în mod deosebit asupra rolului și importanței formei: „Nimic nu este mai curent în estetică decât conceptul de formă. Tot ce e formă în ceea ce se întâmplă, fie în natură, fie în creațiile artistului, se prezintă mai întâi ca ceva modelat într-un anumit fel, și contemplându-l avem sentimentul nemijlocit că cea mai ușoară modificare a formei ar însemna turburarea frumuseții ca atare. Unitatea și integritatea plasmurii, unicitatea ei și desăvârșirea ei în sine depind cu totul de formă... de unitatea internă și de desăvârșire a formei, de

articulare și conexiune, de legitate și necesitate totală” (Ibidem, p. 15). În ceea ce numește „derealizare”, Hartmann situează „procedura creatorului”, care „este o îndepărtare de realitate”; „el nu trebuie să procure posibilității condițiile ce îi lipsesc, nu trebuie să urnească povara inertă a realului, ci doar să ofere ochiul care contemplă irealul ca atare. Pentru aceasta, el nu are trebuință de ceva real decât ca termen mijlocitor în care să poată apărea irealul; și numai întrucât creează un atare termen, el este un realizator. (Ibidem, p. 43).

Din cele spuse mai sus rezultă cu prisosință, credem, că „procedura creatorului este în esență căutare (neîntreruptă) de forme, mereu de noi forme. Și aceasta tocmai întrucât e liber „a porni încotro voiește” (Hölderlin), ceea ce e adevărat, desigur, numai că, așa cum se exprima un mare creator (Ion Irimescu, în convorbirea noastră din 1 noiembrie 2003, la Muzeul „Ion Irimescu” din Falticeni), „trebuie să știe când să se oprească!” Firește, un sfat înțelept, pe care îl recepțăm în sensul teoriei estetice (și al concepției despre creație în genere).

Asocieria „formă și esență” a fost bine exprimată de Kant: „În formă constă esența lucrului (forma dat esserei, se spunea la scolastici), întrucât acesta poate fi cunoscut prin rațiune” (Imm. Kant, *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, în: *Kants Werke*, Akademie-Teatausgabe, VIII, Berlin, W. de Gruyter, 1968, p. 104).

De unde rezultă că aci conceptul de esență e luat în considerație tocmai pentru clarificarea „conceptului de formă”: forma este integrată de Kant în cadrul „rațiunii cunoșcătoare” și înseamnă pentru el „esența lucrului” (das Wesen der Sache), ceea ce înseamnă că forma are „o referință faptică” (Sachbezug) esențială, anume: este „esența faptului”, dar numai în măsura în care „esența faptului” stă pentru rațiunea cunoșcătoare: nu este în sine, ci pentru un subiect.

Această trimitere la subiect a avut consecințe pozitive în înțelegerea și construcția modernă a teoriilor științei și artei, a formelor culturii în genere.

6. Pentru arta modernă, în speță, conceperea formei sub planul semantic al „referinței factice” a permis totodată înțelegerea căutărilor asidue a formei și renunțarea la forme „clasice” (devenite astfel prin schimbarea gusturilor, a mentalităților, cumva printr-o intrare într-o nouă „forma mentis”). Căci „formele” în artă au o viață a lor – „viața formelor”: „Viața organică desenează spire, orbite, meandre, stete. Iar dacă vreau să o studiez încep cu forma și variațiile ei. Dar din clipa în care aceste figuri intervin în spațiul artei și în materiile sale proprii, ele dobândesc o nouă valoare și dau naștere unor sisteme complete inedite” (H. Focillon, *Viața formelor și egiptul mâinii*, București, Ed. Meridiane, 1995, p. 9).

Acceptăm cu greu ideea „că aceste sisteme inedite – continuă Focillon – pot să-și păstreze calitatea lor distinctă”. Autorul atrage discuția asupra unor neînțelegeri frecvente: de a acorda formei „un alt sens decât acela de formă în sine” și de a confunda „noțiunea de formă” cu aceea de „imagine, care implică reprezentarea unui obiect”. Nici reducerea la semn nu se justifică: „Semnul semnifică în timp ce forma se semnifică. Iar din momentul în care semnul dobândește o valoare formală superioară, acesta din urmă acționează puternic asupra valorii semnului ca atare, putând să-l golească de sens sau să-l devieze, să-l dirijeze către o viață nouă. Pentru că forma este înconjurată de un halou. Ea este strict definită a spațiului, dar este și sugestie a altor forme” (Ibidem).

Într-un sens larg, pe fondul afirmației că „opera de artă este măsura spațiului, că ea este formă”, capătă relevanță spusa lui Balzac: «Totul este formă, viața însăși este o formă». Focillon generalizează înțelegerea sub zodia formei: „viața însăși se comportă în primul rând ca o forță creatoare de forme”, mai exact: „viața este formă, iar forma este modul de manifestare a vieții. Raporturile dintre forme în natură nu pot fi pură contingență, iar ceea ce noi numim viața naturală se definește ca un raport necesar între formele fără de care ea nici n-ar exista. La fel se petrec lucrurile în artă. Relațiile formale din cadrul unei opere sau dintre opere constituie o ordine, o metodă a universului” (Ibidem, p. 7-8).

Forma și sens nu se exclud: forma are un sens, care „ține însă în întregime de ea, o valoare personală și particulară, care nu trebuie confundată cu atribuțiile ce i se impun. Ea are o semnificație și primește un număr de accepțiuni...” (Ibidem, p. 10). Forma nu se identifică cu sensul; a proceda astfel, „înseamnă să admitem implicit distincția convențională între formă și fond, distincție care ne poate deruta, dacă uităm că conținutul fundamental al formei este un conținut formal. Nu numai că forma nu este învelul aleatoriu al fondului. Diversele accepțiuni ale acestuia din urmă sunt, de fapt, incerte și schimbătoare. Pe măsură ce vechile sensuri slăbesc și se obliterează, sensuri noi se adaugă formei” (Ibidem).

Forma este astfel un nivel de stabilitate în orice concept spiritual. Sensul și semnificația ei tin tocmai de acest context. În formă se pot investi sensuri diferite (și, respectiv, semnificații), dar acestea nu o pot reduce la forma-sens (respectiv forma-semnificație).

Distincțiile de mai sus devin clare, dacă avem mereu în atenție nu forma goală (ceea ce nu există oricum!), ci forma-operă, ale cărei metamorfoze constituie, de fapt, „viața formelor”, care trec de la o etapă la alta în diversitatea stilurilor. „Formele, în diversele lor stadii, nu sunt desigur suspendate într-o zonă abstractă... Ele se integrează vieții din care provin, reproducând în spațiu anumite impulsuri particulare. Dar un stil definit nu înseamnă doar o etapă a vieții formelor, sau... o viață în sine, el este un mediu formal omogen, coerent, în interiorul căruia acționează și respira” (Ibidem, p. 26-27).

Se distinge astfel între forme și reprezentarea formelor, între o ordine formală ce îndreptățește procesul de creație și etapele stilului, ca momente ale vieții formelor și garant al diversității. Lecția ce se poate desprinde aci este: „viața formelor” capătă consistență „la nivelul materiei, cu ajutorul uneltelor, în mâinile oamenilor. Aci se manifestă ele... într-o lume concretă și variată”, „o formă lipsită de suportul ei nu este formă, iar suportul este formă la rândul său. Este în genealogia operei de artă...” (Ibidem, p. 28, 29).



Salomia VELEA

Misterul artei și experiența estetică

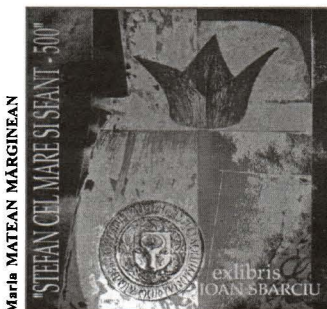
Nici o controversă nu mai poate submina astăzi ideea că arta este unul dintre întinsele domenii de manifestare a umanului. Ființa gânditoare, omul transformă prin artă lumea exterioară și cea interioară în obiect al conștiinței sale spirituale, în care, așa cum spune Hegel, își recunoaște propriul cu⁽¹⁾ și îl privește în perspectiva eternității. Dacă stăruim asupra cuvântului *artă*, vom observa că este atât de general și de abstract, încât nu-i corespunde nimic real. El își precizează conținutul și dobândește concretețe abia atunci când îl asociem cu opera - singura realitate în care își are temeiul. Într-adevăr, nu putem vorbi de artă în afara operelor, prin care ea devine inteligibilă și capătă sens. Dar nu orice fel de opere pot fi subordonate artei, ci, bineînțeles, numai acelea în care se întrupează o idee estetică. Noțiunea de *idee estetică* o luăm aici în accepțiune kantiană, însemnând „o reprezentare a imaginației care dă mult de gândit, fără ca totuși să i se potrivească un gând determinat, adică un concept”⁽²⁾. Cu alte cuvinte, este vorba nu despre operele utilitare sau cele destinate accesului rațiunii, ci acelea ce sunt obiect al unui *ἄπορροισις*, al prezenței senzoriale; deci operele estetice, care tocmai pentru că se adresează sensibilității fac parte din vastul imperiu al artei.

În perspectivă ontologică, opera de artă, ca mod al ei de ființare, este un obiect sau, după expresia lui Heidegger, „un lucru confecționat”⁽³⁾, având o serie de atribute, determinații, ce o diferențiază în raport cu orice alt tip de operă și îi reliefează identitatea. Cercetări de filosofia artei și estetica converg în ideea că arta este cea mai determinată modalitate de expresie a omului. Având cele mai multe atribute determinative, ea este un produs spiritual, unitar și multiplu, înzestrat cu valoare, realizată de un creator dintr-un material anume, constituind „un obiect calitativ nou, cu o imutabilă originalitate și limitat simbolic”⁽⁴⁾. Am menționat, așadar, un set de însușiri ce dau operei calitatea de a fi ea însăși. Aceste determinații arată că opera de artă, ca orice lucru, este limitată și, totodată, delimitată. Ca lucru finit, ea este închisă în propria-i identitate, de unde îi vine unitatea și permanența în timp, delimitându-se de oricare alt lucru. Dar în vreme ce un lucru obișnuit este închis într-o tăcere identică cu subzistența sa și egalitatea cu sine, opera de artă cuprinde un autentic univers de idei și sentimente, prin care se deschide cu generozitate și se dăruiește celui ce stăruie în preajma ei, procurându-i bucurie și încântare a spiritului.

Intrunind însușirile amintite, între care strălucește valoarea estetică, opera de artă transcende caracterul de lucru, întrucât, pe lângă ceea ce spune lucrul ea ne spune și altceva, mai profund și mai acaparator. În ea coexistă, într-o unitate inalterabilă, un suport material și un conținut spiritual, devenind astfel un simbol. Într-adevăr, simbolul estetic are puterea de a menține laolaltă o lume a materiei și o alta a spiritului, iradiind semnificații și sensuri ce atrag și provoacă receptorul.

Din cele spuse referitor la prezența sa obiectuală, putem afirma că opera de artă este o totalitate, un cosmos, în sensul grec al cuvântului, însemnând unitate interioară, armonie. Savârșită de un artist, opera este desăvârșită în forma și structura ei, cu care își întâmpină contemplatorul. Superficialitatea estetică și adâncimea artistică (Vianu), planul din față și cel din spate (N. Hartmann) coexistă într-o temeinică, armonioasă și indestructibilă legătură internă ce dau operei autonomie și durabilitate. Echilibrul miraculos ce ține laolaltă sensibilitatea formei și semnificațiile profunde sau, cum spune Hartmann, „plinătatea modelării proprie plămuirii reale”, face posibilă, pentru cel ce intuiește, apariția unui conținut spiritual, care nu se lasă niciodată dezvăluit până la capăt. De aceea, opera de artă, aducând cu sine un adevăr ce-i este propriu, rămâne totuși învăluită într-un mister ce mărește și mărește, actualitatea, dar și neistovita forță de atracție exercitată asupra celui ce intră în dialog cu ea. Se cuvine să amintim că noțiunea de mister nu ține de sfera teoreticului, întrucât ea nu spune că sunt obiecte ce nu pot fi cunoscute în vreun fel, datorită unor limitări absolute, de natură subiectivă, adică inerente posibilităților noastre finite, ori de natură obiectivă ce vizează caracterul „irațional” al lucrurilor. Noțiunea de mister are mai degrabă o semnificație practică, ce implică funcția de creație, de realizare. În acest sens vorbim despre misterul operei, care, în planul universalității, este misterul artei. Afirmând că arta nu este o stare sufletească a artistului, ci este o anunțare a lucrurilor săvârșită de către artist, Heidegger susține că arta este o enigmă⁽⁵⁾ și îndeamnă să o privim ca atare.

Spre deosebire de alte forme de mister, cum este cel al religiei, al științei etc., misterul artei trimite la ceea ce opera păstrează ascuns ori încă neînțeles în înțelesurile sale adânci, de unde iradiază în afară și îi aureolează ființarea. În universul ei, opera închide o taină, care se referă la un conținut numai sugerat de intuiție, fără să-i dea conturul unei imagini. În consecință, opera de artă se refuză cunoașterii absolute,



Marla MATEAN MĂRGINEAN



rămânând mereu liberă, deschisă și ademenitoare în relațiile ei cu publicul receptor. Tocmai misterul său intrinsec explică vibrația în om a sentimentului de bucurie și fascinația ce îl cuprinde și îl reduce mereu în fața operei autentice, simțind-o aproape, dar niciodată în posesia lui. Ni se pare că adevărul este de partea lui Gabriel Marcel, când face distincție între „problema”, care constituie o incomprehensibilitate obiectivă ce poate fi analizată și rezolvată, și „mister”, a cărui incomprehensibilitate este „înglobantă”, imposibil de definit. „Neexplicatul” ține de problemă, inexplicabilul ține de mister. Problema o determinăm, misterul îl presimțim.⁽⁶⁾ Așadar, misterul operei de artă îl presimțim, îl trăim în experiența estetică, dar este nepătruns de cunoașterea rațională.

Putem afirma, deci, că misterul este intrinsec artei autentice. Dacă acceptăm ideea că opera este un *produs* spiritual finit, și în același timp, o *devenire* susținută de procesul receptării, atunci credem că misterul operei de artă trebuie privit la două nivele: al creatorului și al receptorului sau contemplatorului. La primul nivel avem în vedere faptul că artistul obiectivează în operă ideea estetică, cum spune Kant, așezând într-o formă sensibilă un conținut spiritual. În acest conținut se regăsesc elementele receptării unei realități exterioare și interioare, din care, în întimitatea adâncă a sufletului artistului, se constituie „materialul” tematic (N. Hartmann), ce va căpăta, grație imaginației active, expresie ireală (ideală) într-o formă reală, concretă. Atât de închisă, de ferecată este interioritatea sufletului, încât acest material nu poate ajunge la claritatea conștientă și exteriorizarea integrală în structura operei. De aceea, așa cum afirma Hegel, elocvența patosului creator „se mărginește să se facă presimțită numai prin indicații și aluzii, cu ajutorul unor fenomene exterioare, consonante, fără a avea forța și structura care s-o facă capabilă

să desfășoare natura deplină a conținutului”⁽⁷⁾. Subiectivitatea creatoare aduce astfel în operă o realitate careia îi spunem ireală, adică neîntâlnită la nivel empiric, dar aptă să angajeze intuiția spre orizonturi adânci de semnificație ce transcend imaginea estetică și se deschid către o lume a misterului. În acest context, teoriile estetice, care văd în creație o actualizare a potențialității subiective sau o „realizare” a fanteziei, trebuie să recunoască, de fapt, caracterul miraculos al creației artistice și al producerii noului.

Al doilea nivel, menționat mai sus, la care putem lua în considerație misterul artei, este subiectul receptor și, evident, experiența estetică. Prezența obiectului estetic în forma operei de artă nu este o ființare-în-sine, ci una pentru cineva, „pentru alții”. De aceea, opera există într-o relație nemijlocită cu un subiect receptor, care aduce cu sine condițiile înțelegerii⁽⁸⁾ creației obiectivate. Izolat în ansamblul realității, opera ființează ca un obiect fizic autonom, ce include în structura sa o „bogăție de conținut”, o lume nemaivăzută, rămânând totuși deschisă oricui este dispus să intre în dialog cu ea. Firește, nu vom stăruie acum asupra problematicii complexe a raporturilor dintre artă și receptarea acesteia; ne vom rezuma doar la câteva aspecte legate strict de tema abordată în intervenția de față.

Este adevărat că opera de artă vine la capatul unei activități de creație și se înfățișează ca un produs spiritual finit. Dar ea nu încremenește în această condiție statică ce ar echivala cu o perpetuă odihnă. Viața ei abia de aici începe, ca o aventură, participând la timpul istoric și la cel supraistoric, năzuid spre ieșirea din temporalitate și intrarea în eternitate. Opera este, astfel, o activitate, un proces, o devenire, păstrându-și identitatea cu sine prin iradiere în afară a sensurilor și semnificațiilor sale. Acest proces este întreținut de receptarea operei, pentru că ea însăși fiind interpretare a unei realități, este, la rândul ei, obiect al interpretării de către cei ce intră în dialog cu ea. Sensibilitatea receptorului conlucrează cu inteligența și fac aprecieri, subordonări, interpretări pe baza experienței estetice, conturând în jurul obiectului estetic un halou conotativ.

Teoriile estetice, începând cu Max Dessoir, recunosc adevărul că receptarea artistică este un proces cu desfășurare în timp. Referitor la această temă, ni se pare că două distincții se impun cu necesitate. Prima are în vedere ceea ce Paul Souriau numea „extazul admirativ”, un fel de hipnoză pe care o trăiește receptorul sub impulsul primei impresii produsă de întâlnirea cu opera de artă. Este un moment al receptării, în care sufletul contemplatorului se dăruiește aparenței sensibile a operei, care îl fascinează prin însușirile ei de formă și culoare. Avem de-a face, într-un asemenea caz, cu o „abandonare naivă a spiritului în puterea aparenței”⁽⁹⁾, cum spunea Vianu. Dar această formă de receptare, atunci când nu pătrunde în adânc, înseamnă o rămânere la suprafața lucrurilor, suportând pasiv impresia pe care obiectul estetic o face asupra simțurilor noastre. Se poate spune că, prin ambiguitatea sa, opera de artă își exercită un fel de „viclenie”;



Cristina MANEA

Misterul artei și experiența estetică

22

ea te atrage și te cucerește, dar te ține în același timp la distanță. Cu alte cuvinte, opera te fascinează prin frumusețea pentru a se ascunde mai bine în spatele acesteia. Așadar, prin minunea „aparitiei”, ea își protejează misterul.

A doua distincție pomenită mai sus se referă la un alt moment al receptării, corelativ cu primul, care constă în pătrunderea în structurile interioare ale operei, acolo unde sălășluiește o lume de idei și sentimente ce provoacă spiritul nostru, invitându-l să se înțeleagă și să trăiască plăcerea estetică. Oricât de versată ar fi experiența noastră estetică, lumea interioară a operei nu ni se dezvăluie în mod absolut, ea ascunde ceva la care intuiția nu ajunge, făcând posibilă un fel de „cunoaștere cu rest”. Astfel, opera se păstrează într-o închidere esențială, ținându-l oarecum pe receptor la distanță. Tocmai această imposibilitate și distanța pe care o generează între obiectul real și subiect învaluiu opera de artă în mister. Este un ascuns prin care opera exercită o permanentă seducție asupra spiritului nostru, rămânând totuși într-o fascinantă alteritate, încât niciodată nu poate fi luată în posesie.

Din cele spuse până aici rezultă că apropierea și distanța față de operă sunt elementele unui joc liber, în care este prins subiectul experienței estetice, dornic să trăiască liniștit bucuria curată. Indiferent cât de intens ar fi fascinația care îl apropie de operă, el nu se poate identifica cu aceasta, având mereu sentimentul că ceva îi este inaccesibil și-l ține la distanță. Pentru că, în afara contemplării, frumosul, ca valoarea estetică fundamentală, nu îngăduie nici un fel de apropiere. Este un adevăr ce a făcut loc afirmației că distanța se află înscrisă în condiția de a fi a artei. Dacă opera declanșează experiența estetică, tot ea impune o anumită distanță pentru anularea interesului practic față de sine și posibilitatea de a fi văzută cu adevărat, fiind în prealabil deschisă vederii. „A putea (vedea) frumosul - spune Nicolai Hartmann - este mult: fără cel care îl vede, el nu este ceva frumos; și anume, el trebuie să fie văzut în mod specific”⁽¹⁾.

Cu închisul și deschisul ei, la confluența cărora înfloresc misterul, opera de artă se propune experienței estetice, la capătul căreia receptorii, în funcție de personalitatea fiecăruia, vor descoperi obiectul estetic ce poate fi concretizat în felurile structurii și întrucât valoarea estetică este datatoare de sens pentru viața omenească, cei ce o receptează, vrăjii de frumusețea ei, sunt în același timp co-participanți la creație, opera de artă fiind astfel, prin interpretare, o permanentă devenire susținută de aspirația noastră către plenitudine.

Dezvoltările teoretice de mai sus ne aduc în atenție următoarea întrebare: cum se comportă experiența estetică în raport cu tendințele contemporane de abstractizare excesivă a artei? Răspunsul nu este atât de simplu încât să poată fi dat satisfăcător în spațiul restrâns al temei de față. Totuși vom încerca să-l formulăm cel puțin parțial.

Ni se pare oportun să reamintim aici opinia unui artist ca Paul Klee, care, la finele experienței sale de la „Bauhaus”, scria: „vedem astăzi, în jurul nostru, tot felul de forme exacte, ochiul înghețat - nolens, volens - pătrate, triunghiuri, careuri și tot felul de forme prelucrate, ca sărme pe bare, triunghiuri pe bare, cercuri la manete, cilindri, sfere, cupole, cuburi mai mult sau mai puțin ridicate și într-o colaborare multilaterală. Ochiul înghețat toate aceste lucruri și le duce undeva într-un stomac, care suportă mai mult sau mai puțin”⁽²⁾. Această simbolistică a formelor geometrizate poate semnifica triumful rațiunii asupra materiei, dar, în același timp, poate anihila o gamă întreagă de sentimente generate de bogăția existenței și miracolul vieții. Klee era convins că „miracolul vieții” scapă înțelegerii raționale și nu ni-l putem apropia prin constrângere. De aceea, el era de părere că orice analiză, inclusiv cea întreprinsă de artist, trebuie să se oprească

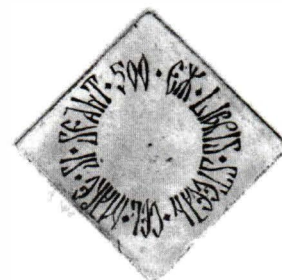
intimidată în fața zonei misterului⁽³⁾ care nu se lasă ușor pătrunsă de lumina intelectului.

Observația modernistului Klee se pare că nu este congruentă cu propensiunile unei excesiv abstractizante manifeste în artele contemporane, îndrumate preponderent nu de repetarea realităților percepției preexistente, ci de producerea unor realități formale noi și aducerea lor în prezență. Apelând la limbajul simbolic restrictiv al artei, creatorul abandonează, în mod explicabil, posibilitățile „imitării” naturaliste și ale idealizării ori „innobilării” ideice a lucrurilor, pentru a modela, în forma operei, o realitate interioară. În diversitatea lumii exterioare, el introduce ceva „nou” față de conținuturile percepțiilor sale. Aceasta înseamnă că „lumea formelor înstituite astfel nu se acoperă cu ceea ce el a văzut sau perceput. De aceea, între intenția lui inițială și configurarea ei în operă apare o adevărată prapastie de necreț”. În atare situație, „tendința slăbirii relației de asemănare - la a cărei menținere trebuie să persevereze estetica artei imitarii - primește o justificare, care, afară de aceasta, îi dă voie să facă dintr-un caracter negativ unul pozitiv, ceea ce este o promisiune pentru câștigul unor nenumărate posibilități”⁽⁴⁾. Drept urmare, opera de artă este înțeleasă ca o modalitate de „lărgire a experienței”, atât a creatorului, cât și a contemplatorului, punându-l în fața unui amplu orizont al posibilităților de expresie și interpretare. Simbolic prin natura ei, opera de artă abstractă, dominantă în secolul XX, cu prelungiri în prezent, duce cu sine imagini reprezentate, care odată cu frumusețea lor închid în sine o pluriitate de sensuri.

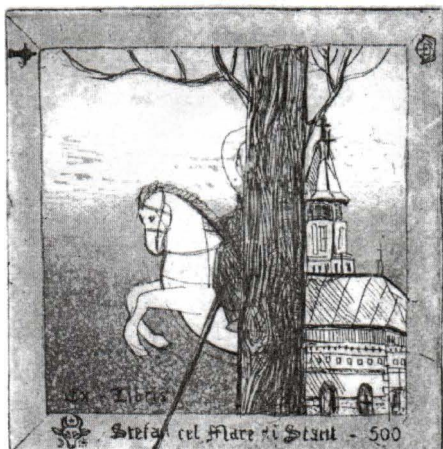
Așa după cum am afirmat mai înainte, opera de artă este aceea care declanșează și întreține experiența estetică, la finele căreia se constituie obiectul estetic purtător de valoare. Ceea ce numim receptarea artei intră *in actu* prin mijlocirea expresiei sau trăirii estetice, care este un proces în structura căruia se regăsesc o serie de momente succesive, cum sunt actele cognitive și cele de structurare creatoare, reflexive și emoționale⁽⁵⁾. Cine citește un roman sau o poezie, cine contemplă un tablou sau ascultă o simfonie, cine privește un spectacol de teatru sau de balet își simte sufletul pătruns de sentimente și mintea răscolită de gânduri. Aceste stări sunt generate tocmai de natura duală a operei în care coexistă armonios și indestructibil „superficialitatea estetică cu adâncimea artistică”⁽⁶⁾. Ca urmare, emoțiile estetice trăite de contemplator în momentul *kairotic*, potrivit expresiei lui Moutsopoulos⁽⁷⁾, al întâlnirii fericite cu opera de artă se întretes cu o întreagă serie de stări și acte intelectuale determinate de conținutul acesteia și care fac parte din categoria acelor elemente ale vieții spirituale numite de Vianu *extraestetice*. Artă pune în mișcare toate aceste energii sufletești, influențând, în proporții diferite, trăirile subiectivității receptoare. De aceea, ele sunt solicitate la interpretare și valorizarea operei. Întotdeauna însă, receptarea estetică pretinde o atitudine adecvată, care înseamnă gândirea obiectului artistic în orizontul valorii estetice, de la care pleacă apoi, fiindu-i subordonate orice alte acte și stări ale spiritului. Eliberat de orice interese practice, intelectuale și metafizice, sufletul nostru, călăuzit de intuiția estetică, se deschide liniștit frumuseții neprețuite și adâncimilor de conținut prin care opera ni se dăruiește cu generozitate, pentru a o primi și a resimți vraja bogăției și profunzimii sentimentelor, a sensurilor adumbrate pe care ni le propune. Tentativa receptorului de a dezvălui adevărul despre viața sensibilă și sensurile cuprinse în opera autentică este stimulată și, în același timp, limitată de misterul acesteia. Este vorba de misterul care învaluiu armonia internă a legăturii indestructibile dintre apariția sensibilă și conținutul spiritual, dar și de cel întreținut prin disponibilitățile celui care intuiște, de a pătrunde dincolo de imaginea exterioară, în structura operei.

În perceperea obiectului artistic, prevalente sunt sentimentele estetice. Dacă uneori se întâmplă altfel, atunci ori contemplatorul este sub puterea unei atitudini inadecvate sau extraestetice, ori obiectul în cauză este lipsit de intuitivitate, stăruiind într-un abstract neexpresiv. Ultima situație trădează voința autorului de a distruge obiectul ce îi opune rezistență, pentru a demonstra forța sa nestăvilă de a crea o altă lume. Se știe că deformarea și simplificarea realității obiectuale, care poate merge până la anularea acesteia și configurarea unor forme noi ce ridică la nivelul reflecției o activitate de creare liberă a unei alte realități produse de conștiință sunt procedee proprii artei abstracte, dornică să afle și să exprime esențele. Succesele notorii ale lui Braque, Picasso, Boccioni, Kandinsky, Duchamp și ale altora, oprindu-se doar la artele plastice, sunt demonstrate prin opere aflate acum la mare preț. Aceasta explică, dar nu legitimează în sfera esteticului gesturile epigonice identificate cu predilecția pentru urlete și țipete în arta scenică, zgomote asurzitoare în muzica simfonică, linii și pete de culoare aberante în creația plastică etc. Suntem tentați să credem că

asemenea creații sunt indiferente față de valorile estetice și susțin proliferarea urâtului, a ceea ce este mai disperant și înjositor în om. S-ar putea argumenta, în sensul lui Nietzsche, că opere de acest fel depun mărturie pentru energia tumultuoasă a artistului devenit slăpăn peste urâtul și terifiantul din viața cotidiană. Avem în întrebăm iarăși: în ce consistă funcția artei? Oricum, produsele artistice de tipul amintit ne comunică ceva despre voința ce își subordonează puterea distructivă, dominatoare despre violență, cruzime, ură. Ele atrag atenția că trecem printr-o epocă istorică îngrijorătoare pentru destinul omului. Pe de altă parte, mai putem crede că experiența estetică actuală nu este pregătită să recepteze produsele artistice de genul celor menționate, care se extind și se diferențiază mereu, cu efecte deconstruive asupra contemplației estetice.



Oana ISPIR



Martha D. la ORMAN

- (1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. rom. de D.D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966, p. 37.
- (2) Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*, trad. rom. Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura științifică și Enciclopedică, 1981, p. 208.
- (3) Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom. Thomas Kleingner, Gabriel Liceanu, București, Editura Humanitas, 1955, p. 40.
- (4) Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în vol. „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 174.
- (5) *Op. cit.*, p. 107.
- (6) Cf. Didier Julia, *Dictionar de filosofie*, București, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 212.
- (7) G.W.F. Hegel, *Op. cit.*, p. 294.
- (8) Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974, p. 98.
- (9) Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 306.
- (10) Nicolai Hartmann, *Op. cit.*, p. 452.
- (11) Apud: Werner Hoffmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. 2, București, Editura Meridiane, 1977, p. 194.
- (12) Cf. *Ibid.*
- (13) *Ibid.*, p. 271.
- (14) Cf. *Estetica*, București, Editura Academiei, 1983, pp. 245-247.
- (15) Tudor Vianu, *Postume*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 160.
- (16) Vezi: E. Moutsopoulos, *Kairos. Miza și pariul*, trad. Diana Domnica Dănișor, București, Editura Omnia, 2002, pp. 231-234.



Olga LEASCENCO



Nona Laura IVANOV

Metafizica creștină străbate o redeșteptare, o reînviere datorată unor imbolduri eșuate ale științei și artei contemporane. Este vorba despre ceea ce Mircea Vulcănescu punea într-o complementaritate organică: problema raportului dintre Logos și Eros. Așezarea istorică a chestiunii ar impune o cercetare a diferitelor poziții pe care le-a adoptat cugetarea filosofică de-a lungul vremii, în ce privește relațiile dintre dragoste și cunoaștere. Urnând pilda lui Max Scheler, ar trebui să începem prin a distinge între un tip răsăritean, caracterizat prin supremația momentului cunoașterii asupra momentului simțirii și al acțiunii, și un tip apusean de înțelegere a acestor raporturi, care subordonează momentul speculativ, teoretic momentului activ, practic, al sensibilității și al acțiunii. Deosebirea iese la iveală, în chip neîndoielnic, din înseși temele mari care frământă cugetarea creștină din Răsărit și din Apus. Răsăritul este preocupat mai ales de întrebările culminante ale speculației creștine, cum ar fi dogma trinitară și cea christologică, care toate se referă la întrebări asupra ființei și firii lui Dumnezeu în legăturile sale cu lumea; în vreme ce Apusul e preocupat mai mult de controversele privitoare la întrebările ce izvorăsc din activitatea omenească cum ar fi dogmele referitoare la biserică, la predestinație, la har și la îndreptățirea omului și a purtării sale față de Dumnezeu și lume.⁽¹⁾

Așa cum afirma M. Vulcănescu, în cadrul tipului răsăritean, pentru care iubirea e subordonată cunoștinței, în care iubirea nu e decât o cale, un instrument, un mijloc de cunoaștere adâncă, mai deosebim două subtipuri: tipul elen și tipul indic. Deosebirea între aceste două tipuri nu stă în raporturile dintre dragostea și cunoștința propriu-zisă, ci în modul însuși de înțelegere a cunoștinței și a așezării acesteia în fața existenței.

„În vreme ce în concepția indiană, cunoașterea e concepută ca o dezrobire, ca o trecere peste legăturile ființei, ca o contopire cu marele tot cosmic, ca o întoarcere a părții la întreg, față de care lucrurile nu sunt decât stavile, prin urmare ca o trecere de la ființă la ne-ființă (în termeni aristotelici); în concepția elină, dimpotrivă, cunoașterea e înțeleasă ca o adâncire în ființă, ca un contact direct cu aceea ce este, cu acel „to ontos on”, ca o depășire a aparențelor înșelătoare, spre a lua contact cu plinătatea neschimbată a lucrurilor care sunt cu adevărat”.⁽²⁾

Fiecare din aceste două tipuri se regăsește în metafizica răsăriteană a creștinismului. Tipul indic, stă ca o presupunere fundamentală la temelia întregii vieți ascetice din Răsărit pentru care dragostea, nu e decât un mijloc de dezrobire, de depășire a tuturor celor de dincoace. Tipul elin, al filosofiei platonice, se regăsește, dimpotrivă, în speculația răsăriteană sub forma aceluși sursin universal al firii după mântuirea, acelei nevoi de plinătate căreia vine să-i răspundă darul de sine al lui Dumnezeu: întruparea.

În tipul apusean, subordonarea atât de pregnantă în formula cunoscută mai ales de la pozitiviști, dar care e mult mai adâncă și mai veche, înfiptă în inima întregului Apus: „a ști pentru a prevedea, a prevedea pentru a putea”, am putea de asemenea distinge două subtipuri: un prim tip, pe care l-am putea numi moralist, și un tip mistic. În tipul mistic apusean, ceea ce se capătă prin dragoste e intuiția existenței, e contactul direct cu existența, pe care intelectual abstract n-o poate da, deoarece îi lipsește intuiția nesfârșitului, simțirea unui lucru fragmentându-se întotdeauna în analiza unui gând. Într-un asemenea tip, caracteristic pentru toată mistică apuseană, care răsăritului îi apare totdeauna senzuală, dragostea apare ca o cale de depășire a inteligenței, ca un mijloc de gustare, de simțire a unor realități la care nu se poate ajunge decât trecându-se peste gând. „În noaptea neagră a necunoștinței, dincolo de orice simțire și orice conținut gândit, misticul se simte ca fiind cuprins de foc, și arde înflăcărat de o lumină nematerială de nemărturisit, dar plină de evidență, de o prezență minunată și tainică”.⁽³⁾

În tipul moralist, necesitatea dragostei izvorăște tot dintr-o necesitate de depășire a cunoașterii și de adâncire în ființă pe căi extraintelectuale, numai că aici dragostea nu mai joacă un rol de sentiment, de simțire, ci ea apare ca o atitudine voită a subiectului în fața existenței ca un fapt moral, ca o valorificare, ca o prețuire a existenței săvârșită printr-o operațiune liberă, autonomă, a subiectului agent. Dragostea nu mai este aici întâlnirea cu altul, nu mai este intuiție, nici discurs, ci hotărâre.

În vreme ce în tipul răsăritean omul se depășește prin

trecerea contemplativă peste momentul acțiunii, dragostea fiind instrumentul depășirii, iar cunoașterea momentul, în tipul apusean, dimpotrivă, cunoștința e momentul care trebuie depășit; iar contactul real, efectiv, cu absolutul, se capătă dincolo de căile cunoașterii, prin trăire extraintelectuală, prin inserție activă în absolutul pe care intelectul nu-l cuprinde.

Dacă filosofia apuseană își are temelia în raționalism și este fundamentată pe rațiune (Ratio), atunci cea răsăriteană, având rădăcini adânci în patristica răsăriteană, se dezvoltă pe conceptul de Logos. „Ratio, este capacitatea și specificitatea umană, pe când Logos-ul este metafizic și divin”.⁽⁴⁾ Filosofia răsăriteană are în spatele ei această „trăsătură a Logosului”. Logos-ul nu este un principiu „subiectiv - uman ci obiectiv - divin”. A firmând în spiritul evanghelic, s-a spus: „totul a fost creat în El” de aceea nu este nimic „în afara Sa”. Logos-ul este principiu „immanent lucrurilor” și poartă în sine revelația Cuvântului. În același timp, Logos-ul ființează „din veșnicie în Sine”. Lumea creată în Sine simbolizează „Ipostaza Fiului”, care este „taina lui Dumnezeu”.⁽⁵⁾ De aici apare și concepția ontologică despre adevăr, în care adevărul ontologic poate fi însuși un teoretic, ci practic și printr-un act al voinței.

Filosofia răsăriteană promovează un logism ce aparține creștinismului răsăritean, și care nu are nimic de a face cu abordarea „meonică a lucrului”, văzând atât în Dumnezeu, cât și în Univers, Biserică, și om mai întâi de toate Persoana.

Logos și Ratio nu se pot întâlni fiindcă „logismul nu poate fi biruit prin inconștiență și insensibilitate”.⁽⁶⁾ Însă n-ar trebui să credem că filosofii răsăriteni renunță la rațiune, ci ei încearcă să subordoneze rațiunea Logosului.

Filosofia spațiului răsăritean, nu a fost niciodată tentată de „cunoașterea pură”, ci mai degrabă de o căutare religioasă, analizând nu numai problemele culturale - istorice și național - politice, ci și problema metafizicii religioase. Condiția necesară a cunoașterii teologice nu este alta decât „prezența în Biserică”. Pentru a ajunge la „chipul Bisericii, la adevărul lui Dumnezeu” nu putem merge pe calea rațională, ci pe drumul credinței. Cunoașterea creștină nu este un act al rațiunii, ci un act al credinței vii. Filosofii răsăriteni văd în credință un adevărat izvor al cunoașterii, în care și fundamentează întreaga filozofie și în care sintetizează toate elementele cunoașterii.

Cele două tipuri de filozofie: răsăritean și apusean, „dacă le-am considera acum în chipul cel mai simplu, și la limita lor abstractă, ele ar putea fi exprimate astfel: în Occident, filozofia survine ca tehnică a conceptului, iar în Răsărit ca meditație. Însă această delimitare se dovedește a fi de la un punct încolo falsă. În măsura în care există anumite diferențe, acestea nu dețin nici un fel de puritate, întrucât nu se separă, cum am putea fi înclinați să credem, cele două moduri de a face filozofie, ci se regăsesc, deși inegal în ambele zone de spiritualitate, și se delimitează deopotrivă în relația cu științele, pe de o parte, și cu teologia pe de altă parte”.⁽⁷⁾

Se poate deduce din cele spuse mai sus, că în spațiul răsăritean domină filosofia practică și nu cea teoretică, științele spiritului și nu cele ale naturii, discursul argumentativ și nu cel demonstrativ. Numai că lucrurile nu stau întocmai, știut fiind că termenii polari invocați de felul: „filozofie practică” și „filozofie teoretică” se delimitează în unul și același univers discursiv. Ei țin de

una și aceeași tradiție a gândirii, încât acolo unde filosofia teoretică este absentă, la fel se întâmplă și cu filosofia practică. Dacă una din ele se află în eclipsă, acest lucru o afectează și pe cealaltă. Ele nu se repartizează niciodată prin separație sau disjunctie în spații istorice diferite.⁽⁸⁾

Aplecându-se asupra acestor dimensiuni, Adrian Miroiu afirma că „dacă o teorie sau un principiu nu ne constrânge într-un anumit caz să admitem în mod precis doar un singur mod de a acționa, atunci înseamnă că sunt disponibile mai multe acțiuni diferite între ele; or nu avem nici o garanție că ele nu se pot contrazice. În plus, dacă o teorie conține mai mult de un principiu, atunci în unele cazuri se poate ca fiecare dintre acestea să selecteze ca juste acțiuni diferite”.⁽⁹⁾

Bibliografie:

1. *Mircea Vulcănescu, Logos și Eros, Editura Paidela, București, 1991, p.12.*
2. *Ibidem, p.13.*
3. *Ibidem.*
4. *Al Losev, Russkaia filozofia, Moskva, 1991, p.214.*
5. *V. Ern, G.S. Scagoroda, Moskva, 1912, p.20-21.*
6. *Al. Losev, op.cit., p.216.*
7. *Ștefan Afloroaei, Cum este posibilă filosofia în Estul Europei, Editura Polirom, Iași, 1997, p.21.*
8. *Ibidem, p.20.*
9. *Adrian Miroiu, Filozofie fără hainede gală, Editura All Educational, București, 1998, p.108.*

Prof. dr. Miluța Th. BORTĂ



Ramona ȚOPESCU

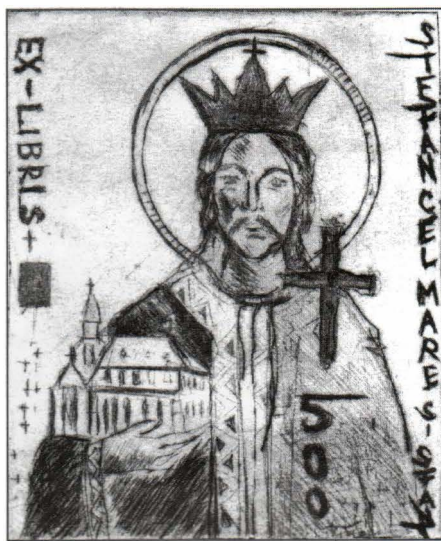
Ființarea umană, mai presus de spaimă și de milă

Nietzsche: geniu, conștiință a propriei valori, intoleranță. A destrămat violent imaginea universului ordonat și armonios care evoluează către un anumit scop, care urmărește binele general, și în care, chipurile, am fi locuit foarte fericiți: „Caracteristica generală a lumii (...) este de-a pururi haosul; nu prin absența necesității, ci în sensul absenței ordinii, structurii, formei, frumuseții, înțelepciunii.” O asemenea lume nu mai este adăpostul ideal pentru om. Universul este surd la chemările sale. Emblematică pentru această modalitate de a ființa eminent revoltat este și cunoscutul său gând: „Îmi cunosc soarta. Odată se va lega de numele meu amintirea a ceva monstruos, a unei crize care nu a mai existat pe pământ, a celei mai profunde ciocniri de conștiință, a unei decizii conștientă împotriva a tot ceea ce se crezuse, ce se ceruse, se considerase sfânt până atunci. Eu nu sunt om, eu sunt dinamică.” Această conștiință care a evitat aproape ostentativ lucrurile comune a argumentat, în felul său, și a semnat: „Dumnezeu a murit. Nietzsche.” „Există doar necesități: nu există nimeni care să comande, nimeni care să asculte de comenzi, nimeni care să încalce comenzile”, scria el. Un spirit poznaș și anonim, luându-și libertatea de a semna în numele lui Dumnezeu, a scris pe piatra funerară a autorului lui „Așa grăit-a Zarathustra”: „Nietzsche a murit. Dumnezeu.”

Jaspers scrie despre Nietzsche: „Nu există nici o realitate asupra căreia Nietzsche să nu fi spus ceva. Din scrierile sale se pot scoate idei aproape despre toate lucrurile mari și mici, despre stat, religie, morală, știință, artă, muzică, despre natură, viață, boală, despre lucru, bărbat și femeie, iubire, căsătorie, familie, despre popoare, epoci istorice, personalități istorice, despre ultimele întrebări ale filosofiei”. În acest univers ideatic tulburător, „dincolo de interpretările fanteziste” de care opera lui Nietzsche n-a dus lipsă, **Marin Aiftincă** ne propune să reflectăm asupra contribuțiilor sale la dezvoltarea filosofiei valorii. Cu **Nietzsche. Ființă și Valoare** (Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2003, 104 pagini), **Marin Aiftincă** ne invită într-un labirint seducător în care „deconstruind sistemul axiologic tradițional”, autorul lui **Ecce Homo** pune în locul lui valorile bazate pe instinctul vieții și al voinței de putere, fără a reduce totul la biologism și finalism”. Lucrarea vizează îndeosebi, potrivit mărturisirii autorului, „două teme de rezonanță din axiologia nietzscheeană: conceptul și natura valorii; Eterna Reîntoarcere.”

Nietzsche. Ființă și Valoare este, mai ales, un demers didactic riguros, lipsit de mari îndrăznele interpretative, un studiu de 88 de pagini (precedat, pe 20 de pagini, de **Repere ale vieții și operei**), în care, așa cum se apreciază într-un **Cuvânt înainte**, sunt argumentate unele dintre virtuțile concepției filosofului german: cu toate că fundamentează o concepție relativistă despre valoare, Nietzsche nu exclude rațiunea din temeiul acesteia: relativismul valorilor „se menține în interiorul devenirii, care este universală și infinită, în afara oricărei reguli sau «legi», salvându-și astfel inocența”, evitând ciclicitatea, asigurând veșnica nouitate a lumii, Eterna Reîntoarcere anticipează Supraomul, reprezentând o valoare decisivă pentru viitoare evaluări.

Cu un efort remarcabil de sinteză, problematica asumată, susținută și de o bibliografie generoasă, este abordată în opt secvențe majore: **Natura și originea valorii; Desăvârșirea de sine prin artă; Rațiune și instinct; Ipostaze ale ființei; Evaluare și perspectivism; Critica valorilor consacrate; Transmutarea tuturor valorilor; Creație și eternitate**. **Marin Aiftincă** opinează că elementul coagulant al creației „este valoarea, înțeleasă ca esență a omului”. Inspirat, încercând să evidențieze complexitatea creației celui care s-a refuzat mereu sistemului, universitarul bucureștean notează: „Unii îl consideră drept un cititor al axiologiei sau, pur și simplu, un filosof al valorilor; alții îl consideră ca fiind creatorul unei doctrine axiologice, pentru că imediat să o reducă la zero”. Credința autorului este una lipsită de riscuri: „Noi credem că Nietzsche este unul dintre precursorii remarcabili ai axiologiei”. Sunt semnalate în orizontul cugetării acestuia teme foarte importante pentru axiologie: genca și structura valorii; sensul și semnificația, evaluarea și viabilitatea valorii; polaritatea și icarhia valorilor. Deși conceput într-o evidentă manieră didactică, departe însă de a avea iz de...abc, studiul nu evadează, din ferice, din universul fermecător, inedit al cugetării lui Nietzsche, unele repere propuse pentru reflecție stimulând adevărate furtuni de idei: **Forța propuloasă a dorinței; Detronarea spontanității conștiinței; Specificul nihilismului nietzscheean; Recuperarea demnității umane;**



Iustina Silvana URSU

Heraclitismul valorilor și Eterna Reîntoarcere; Supraomul: standard al evaluărilor și principiu metafizic al creativității ș.a.m.d. Discursul critic al cărții este problematizat, concepția lui Nietzsche fiind mereu invitată la o „confruntare” de idei cu Heraclit, Lotze, Meyer, Kant, Hegel, Herder, Lessing, Schelling, Schopenhauer, Windelband, Max Scheler, N. Hartmann ș.a. În acest concert al filosofilor preocupați și de axiologie, Nietzsche are și prioritatea; uneori este chiar dirijor. „Nietzsche, scrie cu îndreptățit temei **Marin Aiftincă**, este cel dintâi care subliniază rolul Eu-lui valorizant. Așadar, omul ca poet, ca gânditor, ca Dumnezeu, ca iubire, ca putere, este creatorul tuturor valorilor”, o înfinitate fără seamăn, căci ne avertizează Nietzsche în „Așa grăit-a Zarathustra”: „Ce e mareț în om e că-i o punte, nu un capăt; ce este vrednic de iubire în om e că-i o trecere și o pierzanie”. Privit din piscul frazei ultime a studiului, am putea aprecia că acesta este centrat pe un gând esențial din „Amurgul zeilor”: „Când vorbim despre valori, o facem din perspectiva vieții: viața însăși ne constrânge să instituim valori: viața pe care o trăim e cea care evaluează, instituind valori”. **Marin Aiftincă** îi schițează, astfel, lui Nietzsche, portretul unui filosof revoltat...dionisiac, îndrăgostit de genul uman, de un tip de „ființare umană mai presus de spaimă și de milă”. Doar Heraclit mai aspirase către un asemenea ideal.

De ce ne fura **Marin Aiftincă** spre lectura acestei noi cărți? Nu numai pentru simplul fapt că Nietzsche, sublimul revoltat, este mereu un adulat al reflecției autentice, ci mai ales pentru că, privind olimpien (de la catedră, am vrut să spun...), evită excesele interpretării lui Nietzsche. Uneori, însă, poate că tocmai această evitare diplomatică ne plasează în corul celor care nu aplaudăm această atitudine. Ar fi fost interesant de evaluat opinia autorului vis-a-vis de supraomul lui Nietzsche. Aici, **Marin Aiftincă**, un obișnuit al dialogului, ar avea un răspuns pregătit. Ceva în genul: „Dar am răspuns acestei întrebări în ultimul capitol, cu acea provocare din subtitlul «Supraomul: standard al evaluărilor și principiu metafizic al creativității»”. Răspunsul există și este, aproape, în cheie... Umberto Eco. Aceasta ar putea fi o altă virtute a studiului. **Marin Aiftincă** evită dialogul cu excesele, cu orice cancan grotesc al istoriei, rămâne mereu în aerul pur al reflecției filosofice, și, întrucât am fi dorit să pătrundem, purtați de o variantă mai explozivă a firului Ariadnei în labirintul zămislit de Nietzsche și interpretat aiurea de unii dintre admiratorii săi, mărturisim că interesanta noastră călătorie s-a oprit la mijloc de potecă. Nu pentru că n-am fi vrut să mai călătorim, ci pentru simplul fapt că autorul, adresându-se, probabil, mai ales studenților domniei sale, a preferat un discurs fără prea multe meandre, rămânând aproape mereu în universul lui Nietzsche cel autentic, ferindu-se de comentariul rătălmăcirii sale. Dacă presupunerea noastră nu este eronată, universitarul **Marin Aiftincă** are, din această perspectivă, niște studenți aflați mereu în supraprofit. Mai e ceva de spus (fără tertipurii metafizice...) : cu Nietzsche, oricât de rezervat ai fi, nu poți fi, decât cu anumite riscuri, adeptul unui discurs în care voluptatea riscului să nu fie prezentă.

Ion FERCU

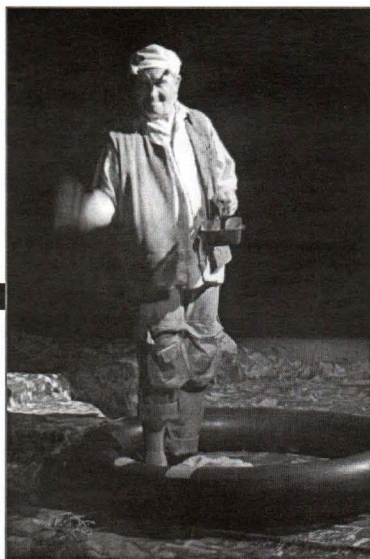
Băsmuitorul erudit

14

Dintre cele patru „glose evanghelice” pe care ni le propune autorul acestor (să recunoaștem) neobișnuite **Basme**, narațiunea cea mai realizată și, în mod sigur, una dintre piesele cele mai rezistente ale volumului, este **Un copil numit Pillat**. Povestirea biblică a răstignirii lui Iisus apare, aici, din perspectiva lui Pillat, nefericitul guvernator și procurator al Iudeii, născut sub semnul nesiguranței de sine și al blestemului: „va șovăi mereu – și mereu va fi vinovat... / toată viața lui va fi moarte mereu repetată”. Faptele sunt cele cunoscute, dar personajul are o mare adâncime care îl face cu mult mai interesant decât ne-am fi așteptat. **Adrian Botez** descrie, demontează, explică tacticos mecanismul psihologic al unui om marcat de o paralizantă neîncredere în sine, obligat permanent să facă altceva decât simte, vrea și dorește, măcinat de întrebări la care nu poate primi răspuns și chinat de mari neliniști: „un invins e un invins – încotro să mai șovăie un invins?” Aparenta sa brutalitate camuflează, într-o vreme crudă și îngrată, o sensibilitate adânc rănită. În ciuda proricilor întunecate, el va recunoaște pe Iuda, „ucenicul vrăjitoarelor blestemate”, purtând „pecetea truției și vicleniei”, dar și „privirile de lumină cerească” ale celui curat: „n-are nici o vină, dar voi le-aveți pe toate, toate vinile vi se scurg de pe buze și din sufletele voastre murdare”... Asta nu-l va împiedica să facă acel gest care-l va incrimina pentru eternitate – cere să-i se aducă ligheanul cu apă și ștergarul, lăsându-l pe Iisus în seama farișeurilor. Cu toate acestea, va primi iertarea pentru imensa lui suferință („Dar eu l-am răstignit pe el – sau pe mine el m-a răstignit?”), ceea ce aduce împăcarea finală între cel răstignit și cel blestemat: „Pace fie, chinul al lumii – pace desăvârșită fie...” Tot astfel, fostul legionar care participase la răstignirea lui Hristos (**Centurionul și leprosul**) va înțelege, în final, că nu are dreptul să ia viața nimănui și, mai ales, că are datoria să se opună voinței samavolnice a oricărui tiran: „Hristos mi-a trimis lumina și m-a vindecat deplin!” Aparat de iubire iertătoare a Aceluia, sufletul său împăcat, „se înalță spre cer, deodată cu dreptul și orbitalul crin”. Tălharul pocăit, centurionul tortionat, procuratorul apăsător de multe șovăieli au – cu toții – dreptul la **marea iertare** născută din înțelegere, compasiune și o nesfârșită iubire.

Pentru a scrie astfel de **Basme** trebuie să fii un bun cititor de povești, un foarte bun cunoscător al acestora, al tiparelor consacrate, al procedeelelor și particularităților ce apar de la un meridian la altul, pentru a le face credibile. Dacă este adevărat că apartenența etnică – cum am spus – e pură convenție, la fel de adevărat este că o convenție, o dată asumată, te obligă să o susții prin toate mijloacele la îndemână. Dar asta presupune o minimă inițiere în spiritualitatea (elenă, japoneză, coreeană, daneză, irlandeză, franceză etc.), o bună cunoaștere a istoriei și obiceiurilor, credințelor, formulelor consacrate, conceptelor și funcțiilor administrative specifice (explicate la subsol), un ton, o atmosferă care să ne ofere sentimentul confortabil că ne aflăm – pentru puține momente – în China medievală sau în timpurile biblice... **Adrian Botez** probează o temeinică stăpânire a mai multor spații spirituale, scrupulozitate științifică, ingeniozitate tehnică, virtuozitate naratologică, dar – în primul rând – o remarcabilă forță vizionară, asigurând astfel consistența unui discurs ce arc întindea o miză foarte gravă. Modulațiile vocii și subtilitățile de interpretare (la nivelul planului de referință sau al personajului) țin de artă, de puterea de pătrundere a prozatorului, aproape la fel de interesant și de substanțial ca și poetul **Adrian Botez**.

IONA sau DUMNEZEUL ÎNSINGURAT



Imagine din spectacol

Teatrul Nottara, București
Iona, de Marin Sorescu
Cu: Virgil Ogășanu
Regia: Mona Gavrilă
Scenografia: Constantin Ciobotariu
Ilustrația muzicală: Vasile Manta, George Marcu

Există roluri pe care un actor le așteaptă o viață. Sunt roluri la care visează, roluri pe care le interpretează în vis și...roluri care își visează interpretul ideal. Virgil Ogășanu a așteptat 36 de ani rolul lui Iona. Pe pagina de gardă a ediției din 1969, dramaturgul (tânăr, atunci! - abia la „vârsta biblică”) îi scria actorului și prietenului: „Lui Virgil Ogășanu, care era gata să fie primul interpret și pe care n-am încetat să-l văd în acest rol, cu prietenie și admirație. Marin Sorescu”. Beckettiana „așteptare a lui Godot” s-a încheiat însă pentru actorul Virgil Ogășanu în seara zilei de 21 martie - zi de echinox, cu care începe timpul de lumină - când Teatrul Nottara a fixat premiera spectacolului Iona, în Sala George Constantin. Insist asupra locului unde, în sfârșit, Iona și Ogășanu s-au întâlnit așa cum o voise odinioară Sorescu, insist pentru că superba sală „studio” a teatrului bucureștean poartă astăzi numele celui care a dat viață pentru prima dată personajului Iona, în 1968, pe scena Teatrului Mic: marele actor care a fost George Constantin. Cu siguranță nu e o coincidență, aceasta. Ci un omagiu adus, deopotrivă, actorului și dramaturgului, spectatori nevăzuți la premiera de acum.

Cu un destin scenic de invidiat - sfârșitul deceniului 7 și anii ce i-au urmat au însemnat fixarea tânărului scriitor în elita dramaturgilor europeni ai momentului; Iona a avut câteva surprinzătoare premiere pe continent: 1969 - Paris (Franța), 1971, Zurich (Elveția), Tampere (Finlanda), 1981, Copenhaga (Danemarca) ș.a. - monodrama soresciană face parte, alături de *Paraliserul și Matca*, din trilogia *Setea muntelui de sare*. O piesă de o mare densitate, încărcată de sensuri dramatice și de sugestii lirice, Iona propune o ipostază nouă a labirintului, din care personajul va încerca salvarea aruncându-se - dedublat, Icar și Dedal în unul singur - într-un abis al luminii, dar o lumină dobândită prin moarte: „Iona, Ionaaaa!.. E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data aceasta, te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur. [...] / (Scoate cuțitul) Gata, Iona? (Își spintecă burta). Răzbin noi cumva la lumină”.

„E greu să fii singur” este una dintre replicile-pilon ale piesei. Singurătatea primului om? A ultimului om? A celui dintâi și celui din urmă? Sorescu însuși se îndoaie ca găsisse răspunsul: „Nu pot să vă răspund nimic...Știu numai că am vrut să scriu ceva despre un om singur, nemiapomenit de singur...Cred că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e când IONA își pierde ecoul. IONA este singur dar ecoul lui era întreg. Striga IO-NA și ecoul răspundea: IO-NA. Apoi nu a mai răspuns decât o jumătate de ecou. Striga: IO-NA și nu se mai auzea decât IO, IO în vreo limbă veche inseamnă: eu”...

Singurătatea lui Iona este și elementul-liant între cele două premiere: cea din 1968, cu George Constantin, și aceasta din 2004, cu Virgil Ogășanu. Ca și Andrei Șerban, foarte tânără regizoare Mona Gavrilă optează pentru un spectacol cu un singur personaj. Pescarul I și Pescarul II (*În vârstă, figurații*) rămân doar umbre, Iona susținându-și sublim partitura prin fiecare cuvânt, prin fiecare gest. Prizonier în burta balenci - care odată spintecată nu oferă decât...orizontul altei burți de spintecat - Iona propune o filosofie acută a libertății, al cărei paradoxal final este...moartea liber consumată. Spintecătorul de orizonturi și burți nu va mai face însă, în viziunea regizoarei de acum, gestul ultim al spintecării proprii lumi, ci se va arunca sinucigaș în lumină.

Virgil Ogășanu a oferit, în acest rol, un adevărat recital teatral. Vreme de aproape două ceasuri, singur pe scenă, într-un decor auster (dar „bine temperat”, încât să susțină eficient jocul actorului), maestrul propune o viziune aparte, personală, asupra uneia dintre cele mai tenibile „boli” a noului mileniu: fractura comunicării (paradoxală boală, într-un timp obsedat de comunicare!). Virtuozitatea lui Virgil Ogășanu se manifestă plenar în acest rol. O vibrație, o siguranță, o pasiune, care îl fac inimitabil!

Cu Iona, Ogășanu dă o mare lecție de teatru. Și o mare lecție de generozitate. Fiindcă spectacolul de acum este, practic, lucrarea de licență a Monei Gavrilă. Ori intrarea în lumea teatrului pe ușa din față, susținută de elanul și sufletul unui mare actor - și un mare profesor de teatru, totodată - îi va conferi fără îndoială tinerei regizoare încredere în forțele ei. Și vorbind despre generozitatea unui actor magistral și a unui om de excepție, poate nu e puțin lucru faptul că Virgil Ogășanu a jucat acest fascinant și mult-așteptat rol al vieții la ore aproape imposibile: premiera a avut loc la ora 21, pentru ca o săptămână mai târziu spectacolul să se joace la matineu. Ceea ce nu a făcut ca interpretarea să scadă în valoare, așa spune chiar că actorul a luat acestea ca pe niște șanse în plus de a face un rol memorabil. Noi orizonturi de spintecat, înainte de a se îmbăia în lumină!

Simona LAZĂR

Spectacol Caragiale și nu tocmai...

Centrul Cultural Internațional „George Apostu” din Bacău ne-a obișnuit și chiar ne-a răsfățat cu manifestări cultural-artistice și științifice de înaltă ținută. Când afirm aceasta am în vedere simpozionul de estetică, spectacolele teatrale și muzicale, expoziții de grafică, pictură și sculptură, dezbateri diverse, lansări de cărți, toate de interes atât pentru cei avizați cât și pentru un public larg, tot mai numeros în acest lăcaș de cultură de aleasă efervescentă.

În rândurile ce urmează mă voi referi la manifestarea dedicată lui Ion Luca Caragiale, cu prilejul aniversării nașterii, 30 ianuarie 1852.

Caracterul aparte al omagierii dramaturgului a fost dat de lansarea lucrării în cinci volume, inițiate și editate de teatrologul George Genoiu, „Ion Luca Caragiale și reacțiunea criticii”, în Editura „Rampa și Ecranul”.

Volumul al V-lea propune cititorului de azi, respectiv spectatorului, dezvoltarea proiectului neîmplinit de Caragiale: „Titircă, Sotirescu & Co.” din care dramaturgul stabilit la Berlin n-a mai realizat decât schița câtorva scene ce urmau să aducă în scenă personaje din „O noapte furtunoasă”, „O scrisoare pierdută” (parțial) și din alte scrieri.

Autorul antologiei, cunoscutul dramaturg George Genoiu, propune teatrului românesc o piesă cu un titlu amintind de proiectul lui Caragiale: „Titircă, inimă bună”, cu o paranteză explicativă pentru clarificarea cititorului. Așadar, „Titircă inimă bună” (Palavre și adulter la domeniile Marvila) și cu încă o precizare: „Pamflet antioligarhic plănuit de I.L. Caragiale „Dă-dământ...mai dă-dământ”.

Fragmentele din noua lucrare a domnului George Genoiu au fost montate pe scena Centrului Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” din Bacău în regia ingeniosului manager al acestuia, actorul Geo Popa, avându-i în distribuție pe deja cunoscuții și talentații tineri actori ai Teatrului Municipal Bacovia, Luiza Sarivan (Veta) și Gabriel Duțu (Chiriac).

Cei doi actori au făcut un veritabil tur de forță interpretând partituri de dificultate, la scenă deschisă, în mijlocul unui public numeros și avizat, punându-și în valoare talentul interpretativ, în registre diverse și stări emoționale mai greu de exprimat în public în mod obișnuit. Astfel, din cunoscuta scenă Veta-Chiriac, în absența „familistului” Jupân Dumitrache (Mitrache) seamănă doar cele două personaje și...absența lui Mitrache. Dialogul este atât de actualizat, încât apar

referiri la câinii comunitari, afacerile unor SRL-uri sau intrarea în UE. Toate acestea pe fondul chestiunii, adică a focoarelor declarațiilor dulci, lascive, aluzive și nu tocmai...

Veta: „Elixirul vieții mele ești tu. Așa să știi. (tandă)”

Chiriac: „Să cred tot ce-mi spui?”

Veta: „Te doresc în ascuns. Te visez că mă ții în brațe și mă alinți.” Și scena continuă incitant, așa ca a jung repede să vorbească despre orgasm. (Nu lipsește mult până la execuția demonstrativă).

Veta: „Mie-mi plac bărbații virili, ca tine, Pițigoii iubit. Tu mi-ai oferit satisfacția supremă, Chiriac.”

Chiriac: „Care?” (urmează cuvântul magic)

Veta: „Orgasmul!”

Chiriac: „Orgasmul?”

Veta: „E adevărat! Nu ți-am mărturisit până azi”. (Câta podoare!). Și da-i pe tema orgasmului, până când, fără complexe, ocolșuri și reticențe, îl mimează minute în șir (ca în Paolo Coelho), „Unsprezece minute”, Humanitas, 2003).

Cum se precizează în paranteza amintită, situația adulterină este prezentă, am putea spune generală - toate personajele piesei fiind cuplate pînă și cu „Oana SRL” - Veta îl suspectează pe Chiriac cu Didina nihilista sau cu Mița de la Metro. Se deslanțuie, voluptoasă, „iubirea” clandestină (și nu prea, public și martor). Veta și Chiriac fac amor peste tot, „în biroul oval” (aluzie încifrată?) sau în piscină, pentru că „dama” este domnală de sex. Este mai mult decât o obsesie, este o maniacă nesătulă.

Veta: „Cum vrei și unde dorești, unde te simți tu bine, Pițigoile. lubește-te ca totdeauna, Chiriac.” Și Chiriac nu se lasă rugat. Se execută.

Cei doi actori își fac profesional jocul pe scenă, o fac cu virtuozitate, așa încât, se simte aici și mâna regizorului, „concupinajul cu toate accesoriile gestuale, devine act artistic în care se estompează duritățile textului. E o veritabilă pagină de teatru modern care vrăjește publicul fără a-i lăsa gustul amar al vulgarității.

Artă sincretică, actual teatral face ca întâlnirea autorului, a textului, cu echipa de realizare scenică să transfigureze în act artistic fapte de viață care de obicei se consumă în buduar.

Prin „Titircă, inimă bună”, respectiv prin Mitrache, sotel Vetei, George Genoiu face încă odată dovada profilului distinct al teatrului său, preocupat de social și moral. Aici găsim și poanta demersului adulterin al Vetei. Mitrache ar fi fericit dacă Veta i-ar aduce un moștenitor, pentru care, se sugerează în plin orgasm, acesta s-ar bucura să fie tată.

Dintr-un capriciu vicioș, actul sexual, care domină întâlnirea amantilor, devine fapt al procreației care-l va face fericit pe Mitrache. Este aici un mesaj umanist, cât se poate de pozitiv pe care Luiza Sarivan, extrem de laborioasă scenic, memorabilă chiar, ca și Gabriel Duțu, actor înzestrat cu distincția ținută scenică și personalitate, adaptabil în orice situație, cu reală contribuție creatoare, îl transmite publicului, care finalmente, aplaudă cu generozitate jocul captivant, în care „mâna” experimentată a lui Geo Popa se regăsește ca în propriul său demers actoricesc.

Valeriu TRAIAN



Gabriel DUȚU și Luiza SARIVAN

Florilegiu de primăvară

Miraculoasle sonorități ale „Flautului fermecat”, geniala operă compusă de Wolfgang Amadeus Mozart cu puțin timp înainte de a muri, în anul 1791, au răsunat în Sala „Ateneu”, înălțând un imn de iubire ce triumfă luminos în fața întunericului.

Opera în concert „Flautul fermecat” a fost prezentată de Filarmonica „Mihail Jora”, sub bagheta dirijorului Karel Mark Chlachon, din Gibraltar, joi, 19 februarie.

În distribuție au figurat soliști lirici de autentică valoare din țară: sopranele Bianca Ionescu, Oana Andreea Severin, Daniela Păcurar, Georgeta Grigore, mezzosoprana Anca Magdalena Harjoghi, tenorii Alexandru Agarici, Ionuț Urdeș, Traian Hudumeac, basul Daniel Filipescu și Dominik Eberle, din Elveția.

De consemnat participarea de excepție a Corului „Armonia” de la Liceul de Artă „George Apostu”, condus de Gheorghe Gozar și a celor trei soprane, eleve ale aceluiași liceu: Corina Costandiș, Iulia Tănase, Iulia Savin, într-o premieră de real succes.

Publicul, foarte numeros, receptiv, încă de la început entuziasmat, a primit cu deosebită căldură inițiativa Filarmonicii de a programa în stațiune, o capodoperă a muzicii universale, despre care Michel Del Castillo scria: „... Sa regăsim ascultând această muzică, partea frumoasă a ființei noastre. Dacă vom lăsa să cânte în noi flautul fermecat, poate că, într-adevăr, lumea va fi salvată. Muzica aceasta suavă o aud venind de foarte departe, dintr-un timp în care speranța era tânără, când puteai visa la o umanitate împăcată cu sine”.

Aplauze nestăvilit, au demonstrat satisfacția fără rezerve a spectatorilor, bucuria ce i-a cuprins pe toți la această premieră.

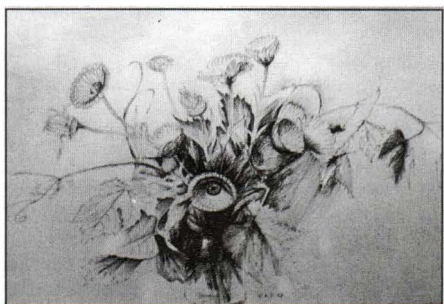
„Flautul fermecat” a fost pus în scenă la sugestia directorului adjunct al Filarmonicii, un fervent animator al vieții băcauane: Pavel Ionescu. Acesta, împreună cu ceilalți membri ai Cvartetului „Fagottissimo”: Mihai Timofei, Costică Mărcuț și George Hariton, cel din urmă, fagotist la Filarmonica „Moldova” din Iași, au susținut o serie de recitaluri în luna martie, în Italia și Franța.

Presă italiană a relatat succesele obținute de „Fagottissimo” la Sala Comunale din Monza, de la Teatro Umberto, Lamezia Terme, din Citta Di Ragusa. Ei au fost prezenți la Associazione Culturale Mantice Armonica la Moscufo, la Arenzano, în Palazzo Negrotto Cambiaso, la Teatro Parvum din Alessandria, la Ateneo Messinese, la Novi Ligure, la Associazione Culturale „Aaron Copland” din Bacoli, la Teatro Rendano din Cosenza, la Terme di Saturnia, Teatro san Giuseppe di Ruta din Camogli, ori la Nuova Scuola di Musica din Cantu, precum și la Musee des Tapisseries din Aix en Provence (Franța), încântând publicul prin expresivitatea și omogenitatea sonoră a ansamblului. Cvartetul „Fagottissimo”, creat în urmă cu cinci ani, a susținut nenumărate recitaluri în țară, în Italia și Franța, peste tot fiindu-le apreciată valoarea.

În 12 martie, Orchestra de cameră „Tescana” a Filarmonicii „Mihail Jora” a fost invitată să cânte la Iași. Maestrul Ovidiu Balan, dirijorul concertului, a ales pentru publicul ieșean *Divertissementul în Re major de W.A. Mozart, Serenada op. 48 de P.I. Cealkovski* și celebrele „Anotimpuri” ale lui Antonlo Vivaldi, într-o versiune pentru flaut și orchestră, în care Dorel Balcu a excelat.

Un concert de ținută, dirijat cu neobosită dăruire și trăire artistică, ce a entuziasmat publicul ce a umplut până la refuz sala Filarmonicii „Moldova”.

Ozana KALMUSKI-ZAREA



Salomia VELEA



Salomia VELEA

Conceptul scenografic a lui Ming Cho Lee și Michael Yeargan în contextul artei spectacolului american contemporan (I)

Ming Cho Lee

În august 1964 festivalul de la New York era deschis cu spectacolul „ELECTRA” de Sofocle.

Scenografia era semnată de tânărul de 34 de ani Ming Cho Lee, care lucra pentru al treilea an ca scenograf resident la acest festival. Decorul era alcătuit din practicabile și grătare din țevi acoperite cu bucăți din diverse materiale textile, imprimate cu scene emblematic. Acesta este decorul care va marca o nouă eră în scenografia de teatru contemporană americană - Arnold Aronson, „Scenografia americană contemporană”

Ming Cho Lee s-a născut în anul 1930 în Shanghai China. Familia s-a mutat în 1948 în Hong Kong, emigrând mai târziu în America.

În anul 1949 Lee se va înscrie să studieze arta la Occidental College în California. Curând va alege ca domeniu de studiu scenografia, urmând însă și cursuri de actorie și regie.

Surprinzător însă, nu va reuși să absolve cursurile de la UCLA - California și la sugestia lui Edward F. Kook, președintele de la Century Lighting, se va muta la New York, unde va lucra cu scenograful Jo Mielziner. În 1955 va lucra două spectacole pentru GRIST MILL PLAYHOUSE, dar va fi concediat pentru că decorurile au fost considerate mult prea elaborate și costisitoare. În 1958 va lucra două spectacole pentru Off Broadway „Mașina infernală” la Phoenix Theatre și „Crucial”. Din 1959 până în 1963 va lucra la Peabody Institute of Music din Baltimore ca scenograf. În 1962 Lee lucrează pe Broadway primul său spectacol, după o scurtă ședere ca scenograf la Opera din San Francisco. Va fi angajat în 1961 ca scenograf pentru New York Shakespeare Festival unde va lucra timp de 10 ani. Anul 1970 îi va aduce lui Lee două realizări importante. Va deveni profesor de scenografie și șef de catedră la Yale School of Drama și va fi nominalizat pentru premiile Tony cu spectacolul „Billy”. În anul 2002 va fi nominalizat pentru a primi Medalia Artelor, cea mai înaltă distincție a artiștilor contemporani, acordată de către președintele Statelor Unite. Va primi această medalie în luna martie 2003, în cadrul unei ceremonii la Casa Albă.

„Încă de la mijlocul anilor 1960 Ming Cho Lee a fost singura forță care a influențat scenografia americană” - Arnold Aronson, „Scenografia americană contemporană”.

Impactul și influența foarte mare a acestui scenograf pot fi înțelese și prin faptul că a format generații întregi de scenografi la universitatea din Yale. Peste 50% din scenografi americani contemporani i-au fost studenți.

Lee va schimba și conceptul de decor de operă, care presupunea fundalul pictat și recuzita de joc. Prin spectacolul „Don Rodrigo” montat la New York City Opera, Lee va aduce decorul pentru operă către decorul de teatru.

În operă spațiul creat va fi sculptural, texturat prin folosirea unor materiale de culori și densități diferite, încadrându-se în spiritul minimalist al scenografiei germane.

Lee va înlocui realismul poetic, fundalurile pictate, fragmentele arhitecturale, cu materiale ca lemnul și metalul. „Starea sufletească a fost înlocuită cu țesătura, culoarea și ornamentul cu relațiile interspațiale și formalitate. Spațiul scenic este delimitat, finit și acest lucru este determinant” - Ming Cho Lee

Această afirmație a lui Ming Cho Lee definește concepția sa despre scenografie și credința că încercarea scenografului de a sugera „infiniul” într-un spațiu delimitat (cel al scenei) va fi întotdeauna sortită eșecului.

Scenografia americană a fost și va fi tributară „realismului unei vulgar și agresiv, moștenire a trecutului

„hollywoodian”. Și azi sunt la mare modă spectacole de musical, cu decoruri supraîncărcate în care cântă și dansează actori ce poartă costume de un gust îndoielnic. Dar musicalul face parte din tradiția culturală a poporului american, este ceea ce publicul american cere, „gustă” și apreciază în mod deosebit.

Ca și în economie, pe piața show-bisness-ului funcționează cererea și oferta. Dacă se cere musical se oferă musical. Este o chestiune de bani, dar din profiturile mari obținute din acest tip de spectacole pot exista și cele „serioase”. Din păcate abundența de spectacole facile dar profitabile este foarte mare. În aceste spectacole decorurile caută să reproducă cât mai fidel realitatea. Am văzut o fotografie dintr-un spectacol care se numea „Vizita președintelui” și al cărui decor reprezenta reconstituirea pe scenă (parțial) a avionului prezidențial Air Force One.

Marele merit a lui Ming Cho Lee constă în faptul că a înțeles că decorul nu trebuie să „ilustreze” ci să funcționeze și să slujească textului dramatic. Combinațiile de lemn și metal (scândura și țeava) erau socotite în ’60 un act de curaj. În decorul pentru „Electra” (tragedie antică) de Sofocle, Lee nu va reconstitui un templu grec, nu va aduce pe scenă coloane și capitelluri. Decorul său va fi alcătuit din câteva blocuri monolitice care sugerează pereții unui templu - palat în așa fel patinate încât să sugereze trecerea milenilor. Pardoseala din plăci netede în contrast cu vibrația pereților este montată pe un practicabil în pantă ușoară. Ansamblul sugerează un spațiu sacru, misterios, puternic. Materialele folosite a vănd texturi diferite permit un joc de lumină-umbră puternic și dramatic. Este decorul care se apropie poate cel mai mult de minimalism, propriu teatrului european.

„Nu-mi place să creez decoruri care ar putea fi făcute mai bine în film” spunea Lee - Arnold Aronson „American set design”. De aceea, atunci când va lucra pentru Delacorte Theatre, trei spectacole, va gândi decorurile legând dimensiunile scenei de spațiul înconjurător. Teatrul era amplasat în aer liber scena fiind legată de un lac și de Castelul Belvedere. Prima piesă pe care a realizat-o în acest teatru a fost „Neguțatorul din Venetia” de W. Shakespeare. Decorul era compus dintr-un pod care se deplasa pe șine, legând scena de lac, două tapiserii suspendate care se întindeau și pe suprafața scenei și două tururi de lumină acoperite de stori venetiene. Totul era simplu, foarte expresiv, acest decor fiind adaptat și altor spectacole care au urmat.

Lee folosește structura de bare metalice deseori, ca o soluție simplă admitând că a reactionat în mod constant la stilul pictural a lui Mielziner (mentorul său) înlocuindu-l printr-o abordare a formelor concrete, ușor accesibile. „Orice am făcut a fost ușor de abordat, accesibil, a fost lucrul potrivit la timpul potrivit. Calătorind în jurul lumii, construcțiile m-au fascinat întotdeauna; sunt mereu surprins de schelării și de diferența dintre schele. În America schelăria este făcută din rame prefabricate și de aceea ea arată într-un anumit fel. În Europa, schelăria făcută din țevi și clame pare a fi un lucru improvizat. Dacă mergi în Hong Kong vei vedea schelăria făcută din bambus și te vei mira cum aceasta poate rezista. „Liniiile care intersectează planurile sunt cele care mă interesează și mă fascinează”, declara Lee în lucrarea lui Arnold Aronson, „American set design”.

Iată cum realitatea înconjurătoare poate fi un puternic stimulent asupra imaginației și fanteziei scenografului, sugerându-i acestuia rezolvarea spațiului scenic.

Alexa VISARION

Lipsă de sinceritate și măcel, în timpul revoluției din 1848



Maria UNTANU



Elena GHIOCEL

Arhivele italiene și cele vaticane păstrează suficient și valoros material documentar, care demonstrează cu ușurință oricărui om de bună credință caracterul demagogic și înșelător al programelor „revoluționare”, elaborate de conducătorii luptei pentru eliberarea popoarelor aflate sub stăpânirea tiranică a Habsburgilor. Această pretinsă libertate, de care urmau să se bucure națiunile: română, slovacă, croată, slovenă, sârbă era concepută și urma să fie pusă în aplicare ca o altă formă a tiraniei aristocrației maghiare, așa cum s-a manifestat ea în perioada de avânt și evoluție triumfală a revoluției maghiarilor, condusă de Lajos Kossuth. În acea perioadă, nimeni dintre revoluționarii respectivi nu și-a mai adus aminte din principiile anunțate, scrise și răspândite în Ungaria și restul Europei cu atâtă zarvă și devotament pentru cauza maghiară: „egalitate, fraternitate, libertate”.

Unul dintre participanții la „măcelul” românilor transilvăneni, încadrat în regimentul de cavalerie organizat de către „baronul Kress”, încă din perioada premergătoare izbucnirii revoluției la Bratislava și Pesta a afirmat că, inițial, unitatea amintită a folosit ofițeri croați și germani. Aceștia au avut rolul principal în educarea și instruirea călăreților recrutați în spiritul lipsei de respect față de drepturile semenilor.

După o călătorie spre Viena, regimentul a fost deplasat spre Oradea. La 4 septembrie 1848, ajuns la Oradea, regimentul format de aristocrat, a fost preluat de Garda Națională, organizată aici, ofițerii vechi au fost înlocuiți. Acestora li s-a impus „să îndeplinească dorințele maghiarilor”. După ce au depus jurământul de credință, în fața preoților, autorităților civile și militare, „în piața publică”, în cursul zilei de 24 septembrie, călăreții experți în omorârea românilor pedestri, neînarmați, ncinstruiți asupra modului în care trebuiau să se aperc în fața atacatorilor călări, au fost trimiși împotriva unor cete de țărani, care ar fi avut de gând

să atace orașul Beiuș. Deși autorul anonim a scris că, dacă „regimentul de călăreți ar fi întârziat o singură zi, românii ar fi atacați și distrus orașul”, totuși aceștia nu și-au făcut apariția nici până la sfârșitul lunii septembrie. Comandantul regimentului, căpitanul Peretzi, a avut inițiativa declanșării atacului asupra românilor aflați în munți, surprinzându-i nepregătiți de luptă. „Soldații, cuprinși de zel și înflăcărare, dornici să facă dovada curajului lor, hotărâți să-și pună în valoare măiestria în luptă, să convingă că jurământul depus era sacru pentru ei și cât de mare era ura lor împotriva germanilor”, au masacrat pe românii respectivi. Și ca și cum aceasta n-ar fi fost suficient, „toate aceste așezări, populate de români au fost arse”.

După acoperirea de glorie, într-o luptă cu un inamic mai mult inventat decât existent în realitate, cavalerii, împreună cu un batalion de la Arad și oamenii recrutați din Oradea, având și un tun la dispoziție, au fost dirijați către Baia Mare. La jumătatea distanței au observat, pe o vale, mai mult de șase mii de români înarmați și așezați în linia de luptă. Același căpitan, „observând oarecare derută în rândurile oamenilor săi, dornic de glorie și onoare”, a ordonat atacatorilor a fost atât de mare, iar înaintarea atât de rapidă, încât românii n-au avut nici timpul necesar să-și descarce puștile pe care le aveau. „Încurajați de succes, cavalerii, ajutați de batalionul de la Arad, au încercuit pe țărani români și au executat mai mult un masaeru, decât o ucidere. Mai bine de o mie două sute de cadavre au rămas pe câmpul de luptă”. Prizonierii au cunoscut o soartă similară. „Maiorul și adjutantul său, făcuți prizonieri, a doua zi au fost condamnați la moarte și executați printr-un adevărat supliciu”. Măcelul a continuat și a doua zi, iar drept final al victoriei „a fost dat foc tuturor satelor, care aparțineau acestui neam infam”.

Răsplățiți și acoperiți de

glorie, „cavalerii” au fost trimiși în direcția Cluj, organizând și realizând represaliile de la Ciucea, continuându-le pe cele de la Turda, Alba Iulia, Mediaș, Târgu Mureș, Făgăraș, Brașov, apoi la Sibiu, unde au primit decorațiile înmănați de generalul Bem, pentru „vitejia” demonstrată în omorârea oamenilor lipsiți de posibilitățile de apărare în fața unui inamic bine pregătit și echipat până în dinți.

Specialitatea lor, după omorârea românilor, a fost aceea a incendiilor satelor populate de acești oameni, considerați de acești criminali drept sperjuri „infami și blestemați”. Ultimele activități ale acestui regiment de cavalerie au avut loc la fortăreața Tittel, situată la vărsarea apelor Tisei în Dunăre și Peter-Vorodin, unde maghiarii au suferit înfrângeri zdrobitoare.

De abia după 3 iulie 1849, după înfrângerile suferite de maghiarii conduși de Kossuth,⁽¹⁾ ca răurile de sânge românesc, sârb, maghiar, croat au fost vărsate din cauza unei idei demențiale, formulată de gruparea politică, care își propunea uciderea și dispariția celui mai vechi popor din această parte a Europei, creatorul și moștenitorul unuia din cele mai interesante civilizații europene, create pe pământul moștenit de la strămoși.

În timpul dezlănțurii victorioase a revoluției maghiare, conducătorul revoluției nu voia să știe de existența naționalităților, mult mai numeroase decât maghiarii, trăitoare pe pământul înmormântatului regat apostolic de către Poartă și reînscut sub

conducerea împăraților habsburgi, care se încoronau și regi ai Ungariei.

De la preluarea puterii în stat, Kossuth s-a comportat ca un dușman feroce al românilor.

La 13 octombrie 1848 „Kossuth strigă și acum, că de va bate pe croați, o să meargă în Transilvania să stingă pe poporul român. El zice că, nu mal cunoaște ncl o naționalitate, decât pe cea maghiară.”

Românii? Ei acolo n-au nici un cap politic și diplomatic.”⁽²⁾

În perioada declinului revoluției maghiarilor, fapt datorat „erorilor și orgoliului exagerat al conducătorilor și susținătorilor acestora, care executau mai mult decât orbește dispozițiile lor odioase și criminale, unele căpetenii maghiare au încercat să atragă popoarele, pe care le persecutasera și din rândurile cărora trecuseră în lumea veșnică populația întreagă a multor localități, prin alte proiecte lipsite de aplicabilitate, cu gândul necinstit și nedemn de a nu le respecta niciodată.

Un astfel de proiect concepea federalizarea națiunilor, întregi sau parțiale, care aveau neșansa istorică de a trăi în interiorul granițelor fostului regat apostolic, cotoptor, sugrumator și pieritor de popoare. Toate națiunile confederate urmau să accepte cu bunăvoință și respect conducerea oligarhiei maghiare și a supușilor acestora, ca unii care ar fi aparținut rasei superioare a maghiarilor.

Scrisoarea autografă, întocmită de contele Cazimir Batthyany, fost ministru al Afacerilor Externe în Guvernul

Ungariei, adresată lui Carosini, la Belgrad, la 6 iunie 1849, confirmă cu precizie matematică ideile expuse mai sus.

Documentul explică pe deplin îndărătnicia lui Kossuth și zădărnicia eforturilor depuse de înțeleptul Balcescu, pentru împăcarea românilor cu maghiarii.

„...În fond, acești domni acționează în ajutorul nostru, deoarece ar fi venit în sprijinul cauzei noastre, căci se pare că, n-au abandonat-o, dar pun mâna și o susțin în totalitate. În afara polonilor, mai sunt și agenți ai emigrației valahe, români, așa cum se numesc ei. Este aicl un anume Bălcescu, om de bine. Este trimis de căpetenia emigrației, Ion Ghica, din Constantinopol. Și ei vor să se unească cu noi, într-o confederație. Eu sunt de acord, deoarece ei ne ajută în acțiunea de a pacifica pe românii (i Vallachi della Transilvania) din Transilvania, care se mențin pe aceeași atitudine. Am promis aceasta către sârbi. Ei vorbesc despre o confederație vamală. Acesta ar fi un subiect mult prea atrăgător pentru noi, deoarece, pe căi amicale, în acest chip obținem deschidere la gurile Dunării și țărmul Mării Negre. Problema este de o mare importanță prin ea însăși. Aceasta reprezintă o importanță dublă, chiar dacă n-am intrat încă în posesia semnăturii.”⁽³⁾

Considerăm că orice comentariu asupra unui document, care exprimă planuri cotoptoare maghiare, cu atâtă francheță, sunt de prisos. Noi ne facem datoria față de națiunea română, în vederea apărării sale în fața unor cercuri politice, care nu urmăresc dezmembrarea lui, pentru a-l cotopti, oprima și decima.

Note:

1. Arhivele Statului Torino, f. Carte Bianchi; cf. Arhivele Naționale ale României, București, Colecția microfime Italia, rola 29, m. 473-479.
2. Ioan C. Brătianu, Anul 1848 în Principatele Române. Acte și documente, tom V, București, 1904.
3. Arh. St. Torino, loc. cit.; cf. Arh. N. ale României, loc. cit., m. 240-244.

Prof. dr. Dumitru ZAHARIA



Sofia Elena GHIMĂȘCHI

Introducere

Meșteșugurile și științele exacte devin preocuparea principală a societății arabe mult după apariția islamului. Științele exacte au cunoscut o deosebită înflorire sub domnia califului Al-Mamun, la mijlocul secolului al IX-lea. Ceea ce este de-a dreptul izbitor este faptul că Orientul, în general recunoscut pentru filozofia și poezia lui, nu a devenit vestit niciodată în domeniul științelor exacte decât sub arabi.

Este adevărat că astronomia a fost din moși-strămoși știința cu predilecție a locuitorilor traitori sub cerul senin al Mesopotamiei - asirieni, caldeeni, sumerieni sau în Valea Nilului - egipteni. Dar nicidecum ochiul cercetătorului n-a atins înălțimi așa de mari ca sub cercetătorii arabi.

De la ei avem „zenitul” și „nadirul”. De la poalele Hymalaiei și până la coastele Atlanticului observatoarele arabe se țineau lanț - acum sunt ruine - de la Samarkand la Damasc, Bagdad, Cairo, Cordoba, Toledo. Toate observațiile erau culese și centralizate la Damasc și Bagdad, fiind consemnate într-o carte celebră, „Tabela verificată”, care nu s-a păstrat. Arabii au determinat înclinarea eclipticii cu o mare precizie, de $23^{\circ}33'52''$ - știm acum că ea este înclinată cu $23^{\circ}27'$ față de Ecuator. Observațiile lor asupra echinocțiilor au permis să se calculeze cu precizie lungimea anului.

În 1079, sultanul Malikshah ordonă să se înceapă observațiile în vederea alcătuirii unui calendar. Datele astronomice obținute au dus la reforma calendarului musulman, reformă care precede cu 6 secole reforma gregoriană și care îi este superioară. Durata medie a anului gregorian comportă o eroare de 3 zile la 10.000 de ani, pe când anul arab prezintă o eroare de 2 zile pentru aceeași perioadă.

Arabii încearcă, deși acest lucru nu va reuși decât peste cca. 1.000 de ani, să măsoare un arc al meridianului terestru. La începutul secolului al X-lea, Amadjur și fiul său alcătuiesc alte tabele astronomice din care reieșea că limitele celei mai mari latitudini erau variabile, contrar părerii lui Ptolemeu. Studiul mai departe al acestor variații, făcute tot de arabi, a dus la descoperirea celei de a treia inegalități lunare.

Cei trei fii ai istoricului Musa ben Shaker determinară cu precizie datele echinocțiilor, fixară cu aproximație locurile altor planete și măsurară, în anul 959, latitudinea Bagdadului, pe care o stabiliră la $33^{\circ}20'$, cifră care are o aproximație de 10 secunde față de realitate.

Se poate afirma că la sfârșitul secolului al X-lea școala din Bagdad a ajuns la culmea care putea fi atinsă de știința astronomiei fără ajutorul lunetei și al telescopului. Al Batani, celebru în toată epoca medievală prin a sa „Scientia stellarum” împinse și mai înainte studiul astronomiei și trigonometriei, ca știință ajutoare. Tabelele pe care le-a calculat pentru previziunea pozițiilor Lunii, Soarelui și planetelor erau superioare ca precizie celor ptolemeice, el corectând o serie de date indicate în „Megale Sintaxis”, mai ales în ceea ce privește precesia și înclinația eclipticii. Longitudinea Tangerului, de pildă, raportată la meridianul de la Alexandria, după Ptolemeu, era de $53^{\circ}30'$, în timp ce, în realitate, este de $35^{\circ}41'$, cifră foarte apropiată de cea arăbă.

Punctul culminant al poziției critice față de Ptolemeu este atins în lumea arăbă prin arabil de origine persană Mohamed al-Biruni (973-1048), spirit enciclopedic, care s-a ocupat de astronomie, matematică, geografie, istorie, mineralogie și filozofie. A efectuat măsurători perfecționate ale dimensiunilor Pământului, a elaborat metode originale pentru determinarea coordonatelor geografice, a adus puncte de vedere noi în studiul eclipselor. Deși marele său tratat „Cheia astronomiei” s-a pierdut, ne-a rămas de la el o mică introducere la această operă. Textul arată că Biruni era convins că rotirea Soarelui în jurul Pământului nu poate fi decât o amăgire. După el, globul terestru se rotește în jurul propriei axe și în jurul astrului zilei. Dacă tratatul s-ar fi păstrat, am fi știut mai mult despre fundamentul și detaliile concepției sale heliocentrice.

Observând extrem de exact stelele, arabii au descoperit unul din „sateliții” Galaxiei, pe care l-au numit „Boul alb” (secolul X). Acesta este astăzi numit „Norul mare al lui M. Magellan”. În Spania, Arzaquiel (1080) a făcut peste 400 de observații pentru determinarea apogeeului solar. El a stabilit cu o mare precizie variația anuală a precesiei echinocțiilor, pe care o fixează la $50''$, cifră care și-a păstrat valabilitatea până astăzi.

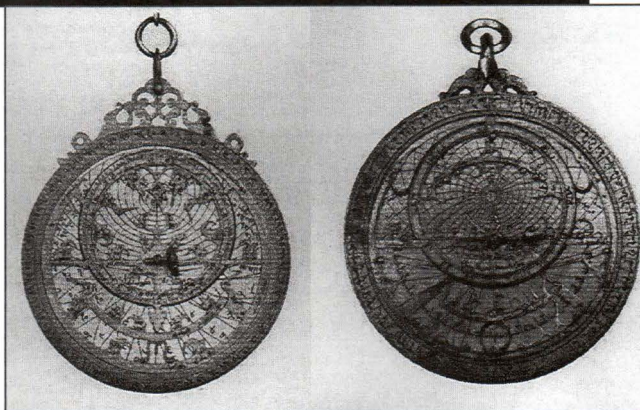
În „Tabelele Alfonsine” ale regelui Alfons al X-lea al Castiliei, se constată că arabii, mult înaintea descoperirilor lui Copernic și Kepler, ajunseseră la date esențiale cu privire la mișcarea pe ecliptică a planetelor și la mobilitatea Pământului. Or, aceste „Tabele Alfonsine” sunt în întregime împrumutate de la arabi, după cum și numele unor stele ca: Aldebaran (constel. Taurul), Althair (constel. Vulturul), Vega (constel. Lira), Algol (constel. Perseu), etc.

Cât de puternică era pasiunea arabilor pentru astronomie se vede și din relatarea cronicarului Ben al Nabdi, care, vizitând biblioteca centrală a orașului Cairo în 1040, observă 2 globuri mari cerești și numără 6000 de lucrări de astronomie și matematici. Însă, pentru a face astronomie, arabii s-au convins că trebuie să cunoască calculul, să studieze matematicile. Algebra vine de la cuvântul „al-jabr”.

Astronomul Al Battani a folosit pentru prima oară raportul sinus-cosinus, adică tangenta, de care grecii nu s-au servit. La arabi, astronomia a mers mână în mână cu geografia și s-au ajutat și s-au completat reciproc. Nu întâmplător cei mai de seamă astronomi ai lor au fost și buni geografi, ca Al Battani, Al Biruni, ș.a. Începând cu secolele XIII și XIV știința prinde rădăcini în Occident, unde va lua naștere cultura modernă europeană.

Astronomie arabă în secolele IX - XII

Din volumul
în lucrul
„Istoria
astronomiei”



Astrolaburi

Astronomi arabi

ABU JAFAR MOHAMMED IBN MUSA AL KHWARIZMI - 780 - 850 - matematician, astronom și geograf.

A fost unul dintre cei mai mari matematicieni care a trăit vreodată, el fiind fondatorul cătorvaramuri și a unor concepte de bază din matematică. Numele de „algebră” a derivat de la titlul faimoasei sale cărți „Al Jabrwa - al Muqabalah”. El explică folosirea cifrei zero, dezvoltă sistemul zecimal; cuvântul „algoritm” provine de la numele său. Prin lucrarea sa, introduce sistemul arab de numărătoare atât în țările arabe, cât și în Europa prin traducerea cărții în limbile europene. A dezvoltat tabelele trigonometrice care conțin funcția sinus. Alte contribuții includ lucrări originale despre ceasuri, cadrane solare și astrolaburi. Câteva din cărțile lui au fost traduse în latină la începutul sec. al XII-lea. A mai scris o carte despre calendarul evreiesc și 2 despre astrolaburi. Cărțile lui au fost folosite până în secolul VI.

THABIT IBNQUARRAHAL-HARRANI - 826 - 901 - contribuțiile majore ale lui Al-Harrani au fost în astronomie și matematică. El a propus câteva teorii care au dus la dezvoltarea geometriei ne-euclidiene, a trigonometriei sferice, a calculului integral și numerelor reale. În astronomie, a fost unul dintre adepții vederilor ptolemeice. A analizat problemele legate de mișcările Soarelui și ale Lunii și a scris tratate despre cadranele solare.

ABUL ABBAS AHMAD IBN MUHAMMAD IBN KATIR AL FARGHANI - cca. 860 - a fost unul dintre cei mai importanți astronomi aflați în slujba califului Al Mamun și a succesorilor acestuia. A scris „Elemente de astronomie” - despre mișcările corpurilor cerești, mai ales a stelelor, care a fost tradusă în latină în sec. XII și care a exercitat o foarte mare influență asupra astronomiei europene înaintea lui Regiomontanus. Accepta teoria lui Ptolemeu și valoarea precesiei dată de acesta, dar s-a gândit că aceasta afectează nu numai stelele, ci și planetele. A aflat distanțele până la planete și diametrul acestora. I se atribuie încă două cărți: „Un sumar al cărții Almagest” și „Cartea despre construcția cadranelor solare”.

ABUS ABDALLAH AL-BATTANI - 868 - 929 - a fost un matematician și astrolog faimos. Se pare că a fost unul din cei mai mari astronomi ai Islamului. A făcut o serie de descoperiri în astronomie de-a lungul celor 42 de ani de cercetări, începând la Raqqa, pe vremea când era tânăr. Cea mai cunoscută descoperire este determinarea extrem de precisă a lungimii anului solar, de $365\text{d } 5\text{h } 46\text{m } 24\text{s}$, care se apropie foarte mult de estimările recente. A găsit că longitudinea apogeeului solar crescuse cu $16'47''$ de la Ptolemeu până atunci. Aceasta a implicat o descoperire importantă - a mișcării apsidelor solare și a unei mici variații în ecuația timpului. A determinat extrem de precis înclinarea eclipticii ($23^{\circ}35'41''$), mărimea anotimpurilor și adevărata orbită a Soarelui. A demonstrat, în contradicție cu Ptolemeu, variația diametrului aparent unghiular al Soarelui și producerea eclipselor inelare. Observațiile sale excelente asupra eclipselor de Lună și de Soare au fost folosite de Dunthorne în 1749 pentru a determina accelerația seculară a mișcării Lunii. În matematică a introdus conceptul de cotangenta și a creat tabelele cotangentei în grade. A scris mai multe cărți de astronomie și trigonometrie. Cea mai cunoscută carte a fost un tratat de astronomie cu tabele care a fost tradus în latină în sec. XII, fiind cunoscut sub denumirea de „De scientia stellarum - De numeris stellarum et motibus”. Tratatul său de astronomie a influențat Europa până în perioada Renașterii, iar descoperirile originale efectuate în

astronomie și trigonometrie au avut consecințe în dezvoltarea acestor științe.

ABUL WAFI MUHAMMAD AL BUZJANI - (Alpetragius) - 940 - 998 - matematician și astronom din Bagdad. Cea mai mare contribuție a avut-o în câteva ramuri ale matematicii, mai ales în geometrie și trigonometrie. A făcut studii speciale despre tangenta și a calculat tabelele tangentei. A introdus secanta și cosecanta pentru prima dată. Contribuțiile în astronomie includ un studiu asupra diferitelor mișcări ale Lunii, mișcări redescoperite de Tycho Brahe șase secole mai târziu.

ABU ALI AL- HUSSAIN IBN SINA - (Avicena) - 980 - 1037 - a fost cel mai faimos fizician, filozof, enciclopedist, matematician și astronom al timpului său. A făcut observații astronomice, a inventat diverse aparate pentru a mări precizia măsurătorilor astronomice. În fizică a avut contribuții în studiul diferitelor forme de energie, căldură, lumină și în mecanică, introducând concepte de forță, vacuum și infinit. A făcut o importantă observație - aceea că viteza luminii este finită.

ABU RAIHAN MOHAMMAD IBN AHMAD AL - BIRUNI - 973 - 1048 - cea mai cunoscută carte a sa „Quantum Masoodi” dedicată sultanului Masood, tratează câteva teoreme de astronomie, trigonometrie, despre mișcările Soarelui, Lunii și planetelor, precum și subiecte adiacente. Într-o altă carte, „Al Athar al - Baqia” tratează problema rotirii Pământului în jurul Soarelui și dacă câteva valori corecte ale latitudinilor și longitudinilor diferitelor orașe. Al-Biruni a ridicat problema, cu secole înaintea celorlalți, dacă Pământul se rotește în jurul axei sale sau nu. A fost primul care a întreprins experimente legate de fenomenele astronomice. Metodele sale științifice folosite, combinate cu cele ale altor cercetători, cum ar fi Ibn al - Haitham, au pus bazele științei moderne. A descoperit că viteza luminii, în comparație cu viteza sunetului, este enormă. A fost considerat ca fiind unul din cei mai mari oameni de știință din Islam și chiar din toate timpurile.

ABU AL-WALID MUHAMMAD IBN AHMAD IBN MUHAMMAD IBN RUSHD - (Averroes) - a scris un tratat despre mișcările sferei cerești și se pare că el a descoperit petele solare. A efectuat un sumar al cărții „Almagest” și l-a împărțit în două părți: 1. descrierea sferei cerești; 2. mișcarea stelelor. Acest sumar a fost tradus din arăbă în ebraică de Jacob Anatoli în 1231.

GHYATH AL-DINABULFATEH IBN IBRAHIM AL-KHAYYAM - (Omar Khayyam) - 1044 - 1123 matematician, astronom, filozof, fizician și poet persan. Sultanul Malikshah Jalal al-Din l-a chemat la Observatorul din Ray, aprox. în 1074 și l-a însărcinat cu determinarea corectă a calendarului solar. Khayyam a realizat un calendar care era extrem de precis, având o eroare de 1 zi la 3770 de ani, fiind superior calendarului Gregorian care avea o eroare de 1 zi la 3330 ani.

ABUALI AL-HASAN IBNAL HAYTHAM - (Alhazen) mare matematician și fizician care și-a adus contribuția în domeniul opticii. În tratatul său de optică, tradus în latină în 1270, Alhazen publică teoria asupra refracției, reflexiei, observațiilor prin binoclu, despre curcubeu, despre oglinzi sferice și parabolice, despre refracția atmosferică și dimensiunile aparente ale corpurilor planetare lângă linia orizontului.

Oana ADAM

Simona Nicoleta LAZĂR

Poezii traduse în franceză de Paula Romanescu

sub ghilotină/ cuminți

Iubirea mea / pe-aici prin câmpie
frigul ghilotinează anotimpul
vântul taie vrăjmaș
până la os
încercând rezistența cărnii
și carnea se lasă tăiată / duios

iubirea mea nu e frig ca-n siberia
dar nici căldură ca-n siberia nu-i
nu vom găsi foc și lumină
nici adăpost în casa nimărui

aici în câmpie n-ai loc să te-ascunzi
să te iubești tomnatec
(n-ai loc să te minți)
doar vântul vrăjmașul cum bate-l auzi
și cum iubirile cântă
sub ghilotină / cuminți

sous le couteau

Mon amour, dans cette plaine lointaine
le froid ghillotine la saison
et le vent terrifiant
jusqu'aux os vérifie l'éphémère
et la douce résistance de la chair
qui se laisse couper doucement

mon amour, le froid ici-bas n'est pas
comme celui de sibéries,
le chaleur non plus d'ailleurs
pas de chance de trouver un abri
auprès du feu dans la nuit

là - bas dans la plaine on ne peut pas se cacher
pour s'aimer
lorsque l'automne fredonne
(on ne peut pas se mentir)
on n'entend que le vent terrifiant
et les amours qui chantent
sous le couteau, doucement

ca firul de iarbă

Eram femeia ta din camera alba
femeia cu somnul subțire ca firul de iarbă
și carnea tandră și fericită
eram femeia ta de tăcere
femeia ta de ispită

(prin fereastra îngustă și înaltă până la soare
intraseră pădurile
cu șoldurile lor rotitoare)

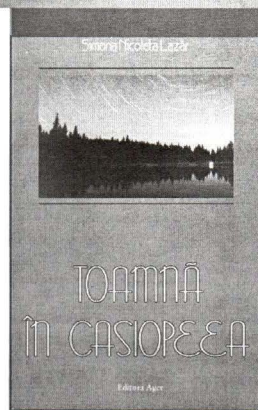
tu erai ziua mea nesfârșită și alba
eram femeia ta cu somnul subțire
ca firul de iarbă

comme le brin d'herbe

J'étais la femme d'une blanche-claire chambre
la femme au sommeil frêle
comme le brin d'herbe
à la chair heureuse et tendre
j'étais ta femme de silence
ta femme d'attirance

(par la fenêtre étroite et haute
jusqu'au soleil d'au-delà des nues
toutes les forêts les hanches cerclées
étaient entrées)

toi, tu étais mon jour in fini, blanc, superbe
moi, j'étais ta femme au sommeil frêle
comme le brin d'herbe



Salomia VELEA

bărbatul meu/pentru care

Mai ești bărbatul pentru care toamna
se aprind în salcâmi felinare de floare
pe străzile născătoare de zodii
dânțuiesc hetaire de calcar
în soare

mai ești bărbatul meu / pentru care
timpul și-a luat roțile de foc în spinare
mai iute s-alerge cu noi
la hotare

mai ești bărbatul căruia-i cânt
cum pe mare
sirenele cântă marinarilor
(viers de sare)

mai ești bărbatul meu
bărbatul meu / pentru care

eternul de ispită

Iubita cu buze amare / cu ploile dulci
(ploi calde fragede ploi)
în crezii învelita
de ce e tristă în miezul ei de vară-ncolăcită?
șarpe ce încă nu visase la ispită

de ce azi dinții de-alabastru și migdală
nu și-i înfige-n carnea unui prinț salin
venit cu marea lui de iod și sare-amară
în somnu-i cu văzduhuri de pelin?

iubita cu amare buze cu ploi dulci și calde
de ce e tristă?

în miezul ei de vară-ncolăcită
ca șarpe / privind un măr ce cade

(așa-ncepea-n eresuri eternul de ispită)

l'homme pour lequel

Tu es toujours l'homme pour lequel
en plein automne
allument des réverbères les acacias en fleur
dans les ruelles où naissent des constellations
dansent au soleil
des hétaires en calcaire

tu es toujours l'homme pour lequel
le temps a mis ses roues de feu au cou
pour mieux courir auprès de nous
jusqu'aux frontières

tu es toujours l'homme du refrain
dont je chante
comme sur la mer
les sirens chantent aux marins
(doux chant amer)

tu es toujours l'homme pour lequel...
tu es le mien

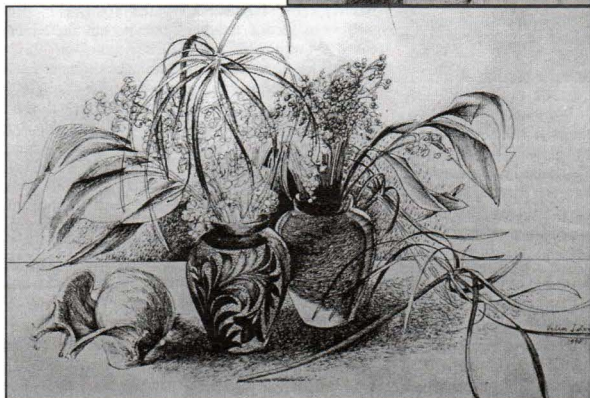
l'éternelle tentation

La bien aimée aux lèvres amères
avec de douces pluies
(chaudes et frêles pluies)
enrobée d'hérésies
pourquoi serait-elle triste, roulée
au coeur de son été?

pourquoi ses dents d'albâtre et d'amande
ne se les enfonce-t-elle
dans la chair d'un prince salin
venu avec sa mer d'iode et de sel amer
dans son sommeil aux larges cieux de vin?

la bien aimée aux lèvres amères
avec de douces et chaudes pluies
pourquoi serait-elle triste, roulée
au coeur de son été
comme le serpent
en regardant une pomme tomber?

(ainsi l'histoire de l'éternelle tentation
commença-t-elle...)



Salomia VELEA

Rusia

Evgheni EVTUȘENKO

Traducere de Sergiu ADAM



Salomia VELEA

cânta o fată

Cânta o fată la armonică
amețită ușor de plecări și de ploii,
coașa neagră a pâinii strălucăa mohorât
și mirosea discret a usturoi.

Prieteni mei geologii pregăteau un ospăț
în izba veche cu pereți crăpați
și fără nici un fel de eroism
bucurându-se cântau îmbrățișați.

La picioarele studentei practicante
eu stăteam luminat de mirare,
iar părul meu se respira cu foșnet lin
în degetele ei tremurătoare.

Parc-aș fi băut și parcă nu,
parcă meditam la viața mea,
parcă nu eram iubitul fetei,
parcă fără seamăn mă iubea.

Cânta o fată la armonică
despre imaginare țărături cânta
și auzeam târându-se cu zgomot
pășlării grosolani pe dușumea.

Erau în cântec zile de singurătate,
de așteptare și tristețe grele,
depărtări necuprinse,
copaci și focuri, garduri de nuiele.

Cânta o fată la armonică încet,
clapele atingându-le abia.
Ca o babă, stins, plângea studenta,
sora ei cânta mereu, cânta.



Salomia VELEA

MINISTERUL CULTURII ȘI CULTELOR



Periodic al
Centrului Cultural Internațional
"George APOSTU" - Bacău

18, Crângului, Bacău, 5500
Tel. 0234-14.55.15
Fax 0234-17.10.83
e-mail: apostu@rdslin.ro

ISSN: 1583 - 3151

Director
Gheorghe POPA
Redactor-șef
Cornel GALBEN
Secretar general de redacție
Victor Eugen MIHAI-DEM
Colectiv redacțional
Constantin DONEA, Gheorghe IORGA,
Mariana POPA, Eugen BUDĂU
Culegere texte
Maria IGNAT
Tiparul
Tipografia COLUMNA Bacău
Iulie 2004

În glumă

Schimb scaunul dintr-un prezidiu
și gloria pe-anonimat,
pe-un loc cald în șanțul umed
unde s-adorm imediat.
Tot sufletul mi-aș povesti,
toată tristețea mea de moarte,
urechi cărunte, vouă Brusturi
cât m-aș întoarce pe o parte.
Printre găze și furnici
m-aș trezi nebarbierit
și total necunoscut
m-aș încumeta să joc
țigănescul dans știut.
Undeva vrea unul frâu!,
celălalt nu-l dă și-i iad,
capul prea puțin mă doare,
nu mai pot din șanț să cad.
Acolo, în praf întins,
pe-așternut prietenos
voi ședea îmbrățișat
cu un câine slab, chelbos.
Pe alături vor pluti
tălpi desculțe de fecioare
și pe drum s-o risipi
fân mirositor din care.
De pe banca de alături
fumătorul oarecare
scăpărând în pripă foc
va zvârli în șanț cutia
de pe care-amar și trist
va zâmbi spre mine Blok.

soarta numerelor

Soarta numelor e însăși soarta vremurilor.
Gloria are fluxuri și refluxuri.
Nu-i chip să înșeli istoria cu născociri,
Ea ca o mamă dreaptă e și aspră.

Atotvăzătoare, ea știe oamenii așa cum sunt
În orice platoșă s-ar ascunde,
În zadar câte unul pe cântarul ei
Încearcă să apese pe furii cu degetul.

Oricât ar vrea unii să se strecoare din afară,
Oricât ar încerca s-o înșele prin minciună,
Până la urmă pe pământul care cugetă
Ea-i așează pe toți la locul lor.

Până la urmă ea-i stigmatizează pe înșelători,
Până la urmă mătură opreliștile dogmei.
Ce păcat, însă, că uneori chiar acest, „până la urmă”
Trebuie să-l aștepți atât de mult!

Dreaptă și aspră e judecata ei supremă,
Ea scuipă peste larva găunoasă a unora
Și cinstea o întoarce acelor nume
Care merită cinste.

Cinstită până la capăt în fața lumii
Și toate cunoscându-le adânc
Ea șterge de pe marmora nemuritoare
Acele nume care nu-s demne de marmoră.

zăpada lină

Va cădea mereu zăpada lină,
în urzeala ei citi-voi rar
tinerețea cum s-a năvălit
cătred mine să privească iar.

Candidă de mână mă va duce
peste pașii șterși ai nu știu cui,
vechea taină o să strige iarăși
printre pomi, în viscol amărui.

După Stretenci și Mahovi gândind
o să-mi pară poate-ntr-un târziu
că n-am fost în viață încă tânăr,
că abia de-acuma am să fiu.

Noaptea va începe să se-nvârtă
spre păcat chemând de orișunde,
după o cortină de zăpada
tinerețea mea se va ascunde

Și gătită-apoi ca o țiganca
în lumina zorilor de zi
prea obișnuindu-se cu mine,
plictisită mă va părăsi.

Voi începe să-mi refac viața,
vechilor iluzii dând popas
și-ntr-un lanț m-oi praponi supus
toemai ca un câine de pripas.

Toate-or să se-nvârtă mai departe,
lunecând zăpezile-or să doară
și din când în când ca o țiganca
tinerețea-n geam o să-mi apară.

Se va cerne lin zăpada moale,
eu voi roade lanțul și-o să-mi cada
jos, lângă picioarele cuiva
viața ca un bulgăr de zăpada.

bătăia în ușa

- Cinc-i acolo?
- Eu sunt, bătrânețea.
Am venit la tine.
- Mai târziu surato!
Treburii am, vezi bine.
Înfulecai omleta, terminai de scris
Și târziu, cu teamă
ușa am deschis.
Dar în golul ușii
nimeni nu era.
A glumit cu mine, oare cineva?
Sau furat de treburii
numele rostit
Neatent din fire-l auzii greșit?
Încă-i prea devreme.
N-a fost bătrânețea,
Ci maturitatea,
ea m-a căutat.
A oftat cu geamăt
lângă ușa-nchisă
Și-a plecat aiurea.
Nu m-a așteptat.

Între Pablo NERUDA și Vasile ALECSANDRI

Desigur, cititorii se vor întreba ce legătură poate exista între cei doi mari poeți, unul chilian, laureat al Premiului Nobel pentru literatură în 1971, „Și-acel rege-al poeziei” atât de îndrăgit pe meleagurile noastre.

O spun din capul locului că mi-am permis să fac singur o alăturare oarecum ciudată după ce, foarte recent, am văzut cele trei case memoriale Neruda din țara lui și după ce, în vara anului trecut, am văzut, în centrul Bacăului, Casa „Alecsandri” în paragină, deși ea ar putea (și ar trebui) să devină o instituție muzeală la fel de frecventată precum cele consacrate marelui poet chilian. Totuși, între cei doi am găsit și câteva similitudini de altă natură: fiecare a trăit 69 de ani, acoperind cu viața și opera o bună parte a secolelor 19 și, respectiv, 20; și unul și celălalt au fost pasionați și iubitori de natură, atât în viață cât și în creația poetică: Pastelurilor lui Alecsandri, Neruda le-a răspuns, după un secol, cu versuri și însemnări de o mare gingășie și sinceritate consacrate peisajelor naturale, în special cele în care marca se întâlnește cu muntele; în plus, ambii poeți au fost și iscusiți diplomați și oameni politici, în vremuri diferite, punându-se în slujba țării lor, în momente dificile, poate cruciale.

Nu am de gând să dezvolt aceste puncte de convergență din viața și opera lor; în schimb, m-am gândit că o scurtă descriere a celor trei case memoriale din Chile ar putea ajuta - dincolo de informația în sine - la sensibilizarea hotărâtă și definitivă, poate chiar rapidă, a celor „implicați” în „dosarul” Casei Alecsandri!

În Santiago de Chile (capitala țării), la poalele lui Cerro San Cristobal, am vizitat „La Chascona”, denumire dată casei memoriale după felul în care amanta și ultima soție a poetului totodată, Matilda Urutia, își purta părul, adică răvășit, într-o aparentă dezordine. Amprenta personalității poetului și a stilului lui de viață - se știe că a dus o viață boemă -, pasiunea sa de colecționare în diferite domenii, traiul cu Matilda Urutia, sunt omniprezente în toate cele aproape 20 încăperi, holuri, verande, coridoare, chiar și pe scările ce urcă la etaj. Neruda a adunat tot ceea ce i s-a părut exotic și interesant, semnificativ și sugestiv pentru zonele de cultură și civilizație pe care le-a cunoscut pe Terra: ceramica și alte obiecte de artizanat, sticle și pahare de tot felul, pânze și sculpturi, măști, bibelouri, servicii de masă, mobilier și ustensile de lucru. Documentele și fotografiile, cărțile sale, corespondența dar mai cu seamă biblioteca ocupă un loc aparte în ansamblul muzeistic atât de original și de neobișnuit conceput și amenajat de însuși Pablo Neruda. În plus, „La Chascona” adăpostește o fundație ce-i poartă numele, care promovează opera lui și stimulează creația poetică în general,

prin acordarea anuală a unor premii „NERUDA” celor mai talentați și promițători creatori literari din Chile. Cât timp am vizitat muzeul, am întâlnit două grupuri numeroase de italieni și chileni, iar comentariile făcute împreună asupra celor văzute și a diferitelor aspecte din viața și opera poetului mi-a dezvăluit interesul și curiozitatea tuturor, străini sau chileni, atât pentru muzeul ca atare, cât și pentru construcția în sine.

Despre cea de-a doua casă - și aceasta muzeu în toată regula -, situată în orașul-port la Pacific, Valparaiso, Neruda însuși spunea că și-a dorit să fugă din Santiago și să se retragă într-un loc liniștit, într-un alt peisaj, iar casa pe care și-o dorea trebuia să fie „nici prea înaltă, nici prea joasă, singulară dar nu chiar solitară, în care să nu vadă ori să audă vecinii...nici prea mare dar nici prea mică, departe de lume, dar cu magazine în apropiere...” Această caracterizare interesantă - a făcut-o Neruda prietenului său, poetul Sara Vial, întrebându-l dacă ar putea găsi o asemenea casă. Deși nu amintea nimic de poziția casei, poetul și-a trădat atracția pentru oceanul văzut de la înălțime, căci la Valparaiso și-a amenajat o reședință pe o stâncă, la cca 100 metri deasupra mării și de unde privește asupra întinderii apei și a orașului cocoțat pe înălțimi nu putea fi decât încântătoare, tocmai nimerită pentru... inspirație.

Și „La Sebastiana” - nume dat în cinstea constructorului - este la fel de bogată în exponate, cu deosebire că spațiul este organizat și amenajat altfel pe cele cinci niveluri. Pentru a ajunge acolo trebuie numai să întrebi de Cerro Florida (fiind situat mai mult pe dealuri accidentate și foarte „personalizate”, fiecare cartier a primit un nume care însoțește cuvântul Cerro, adică deal, colină. După ce te-ai înscris pe direcția bună, nu ai decât să urmărești săgețile indicatoare colorate albastre, de pe bordura trotuarelor pe care scrie „spre La Sebastiana”. Coborând de pe Cerro Florida, am rugat soferul (eram într-un program de o zi în zona Valparaiso oferit de ambasada noastră în Chile) să ne „arunce” și la Isla Negra, localitate situată la 50 Km sud, tot la ocean. Voiam să închid cercul caselor memoriale Neruda; aceasta este cunoscută, turistic vorbind, sub numele de Isla Negra, dar este situată într-un peisaj mai curând rural decât urban undeva la marginea orașelului Quisco. Reședința de acolo, tot casă-muzeu, se numește simplu „Casa”, probabil fiindcă și-a construit-o singur. Arhitectura este parca mai interesantă

decât a celorlalte două, iar spațiul dintre cele câteva construcții alcătuitoare este destul de mare; de altfel, în curte o placă de granit amintește vizitatorilor că acolo odihnește pentru veșnicie Pablo Neruda, iar în dreapta mormântului se află și acela al ultimei soții, Matilda Urutia, care i-a supraviețuit 12 ani.

Anul acesta se vor împlini o sută de ani de la nașterea lui și deja am văzut un calendar foarte bogat al manifestărilor ce-i vor fi consacrate în toate cele trei case memoriale, în întreaga țară și pe plan mondial, căci Centenarul Neruda va fi înscris cu siguranță în calendarul marilor personalități UNESCO pe anul 2004.

...Mărturisesc că în timp ce mă aflam în acele muzee nu am făcut nici o legătură cu... Casa „Alecsandri” din Bacău. Abia când m-am întors acasă și aflând că nu s-a făcut nici un pas înainte în „dosarul” Casei „Alecsandri” din Bacău, m-am gândit să public această însemnare, alăturând, din păcate prin antiteză, situația privilegiată (dar cât de meritată!) a celor trei case memoriale Neruda și inadmisibila stare în care se află acest monument de arhitectură - cu puternic accent literar și istoric - din centrul orașului Bacău.

Nu intenționez să fac (și eu) aici un rechizitoriu la adresa celor cu obligații și implicații în salvarea acestui monument - o splendidă casă-conac care aparține familiei Alecsandri și în care probabil s-a născut însuși poetul. Nu cunosc în detaliu dosarul cu pricina, dar dețin copii după articole de presă și documente oficiale din care rezultă strădania laudabilă și perseverentă a unor valoroși oameni de cultură din Bacău și București pentru consolidarea, renovarea și restaurarea edificiului, cu finalitatea firească de a se crea statutul pe care-l merită, sub aspect moral-literar, arhitectural și istoric. Pe de altă parte însă, din aceleași materiale rezultă lipsa de decizie și de preocupare a factorilor responsabili cu rezolvarea „dosarului”. Am înțeles că ar putea, ar dori și ar trebui să fie implicate mai multe organisme, atât la nivel local cât și de la Centru...

Dacă este așa, mă întreb de ce se târăgănează, de ce nu se concertează eforturile - inclusiv cele de natură financiară - pentru clarificarea definitivă a statutului Casei; care statut - indiferent de proprietar, de interes de moment, de dificultatea și costurile lucrărilor - nu poate fi, la urma urmei, altul decât acela de casă memorială Alecsandri sau un fel de Panteon al tuturor personalităților pe care le-a dat Bacăul de-a lungul ultimelor

secole; sau, poate, chiar un centru cultural cu profil complex. Dacă nu se înțelege că deasupra oricărui interes (sau dezinteres!) trebuie să fie pusă preocuparea hotărâtă - iar în acest caz și rapidă! - pentru salvarea unei valori culturale perene, de identitate spirituală și cu o semnificație ce nici măcar nu poate fi evaluată, înseamnă că toate vorbele frumoase despre salvarea, valorificarea tezaurului nostru cultural, despre protejarea moștenirii lăuate de predecesori rămân doar declarații de intenție pe care posteritatea le va amenda mai târziu sau mai curând.

Cu atât mai greu îmi este să înțeleg situația Casei „Alecsandri”, cu cât tot recent și tot în Bacău am văzut lucrări similare în plină desfășurare la alte două obiective importante: Casa memorială „Bacovia” și Teatrul Municipal cu același nume.

Ca unul care are rădăcini adânc înfipite pe meleaguri băcăuane și contribuie modest dar efectiv la viața culturală a orașului și a județului, nu putem să „trec fără pas” pe lângă o realitate care nu are nici o justificare, cel puțin în lumina argumentelor de mai sus. Am evocat casele-muzeu Neruda din îndepărtata Chile, dar se pot face paralele între Casa „Alecsandri” și multe alte asemenea lăcașuri din lume unde vizitatorii fac realmente pelerinaj în grupuri organizate, plătind și biletul de intrare...

Oare Bacăul nu i-ar sta bine și nu i-ar fi în onoare să ofere un asemenea „privilegiu” (și mijloc de instruire) locuitorilor săi și vizitatorilor? Oare Alecsandri însuși, care s-a născut chiar în urbe de odinioară - astăzi un oraș puternic și bogat, cu 200.000 locuitori - nu a făcut suficient pentru aceste meleaguri, pentru Moldova și pentru țară?

Îmi vin adesea în minte - mai ales atunci când mă aflu pe alte coclauri - aceste versuri ale Poetului, de o simplitate și o sinceritate dezarmante: „O, țară iubită, o, raiul meu drag! / Oriunde voi merge prin lume pribeg, / De scumpa-ți iocană eu sunt însoțit, / De glasul tău dulce sunt gingaș uimit”.

Oare nu putem noi, cei de astăzi, să-i întorcem măcar o parte din recunoștința pe care i-o datorăm pentru felul în care și-a iubit țara, și-a slujit-o și a contribuit la gloria ei? Dacă serăspunde cu „Da, desigur, cum să nu” (și numai așa trebuie să fie), sunt convins că nu este departe ziua în care vom pași în Casa „Alecsandri” ca într-un lăcaș de cultură, de istorie și spiritualitate românească, în care opera și viața „bardului de la Mircești” să ocupe măcar o parte din acest edificiu-valoare de patrimoniu, așa cum este de altfel catalogat, la propriu și oficial!

Personal nu cred că există dificultăți și obstacole insurmontabile pentru realizarea unui asemenea autentic și necesar act de cultură în Bacău iar cei care-l vor înfăptui se vor bucura de recunoștința generațiilor viitoare, rămânând ei înșiși, într-un fel, creatori de cultură.

C. CHIFANE-DRĂGUȘANI

