

Vitrabilia

PERIODIC AL CENTRULUI CULTURAL INTERNAȚIONAL „GEORGE APOSTU” - BACĂU ● ANUL XXI, NR. 1-2 (40) APRILIE 2013 ● LEI 3,50



„Piramidă ruptă”, lemn, Mircea ROMAN

**”Instig pentru ca masa celor dezmoșteniți de soartă, de vitregia timpurilor
și de o oligarhie fără suflet, să se ridice și ei în rândul oamenilor.”**

Spiru Haret

Când se întoarce actorul în mine

(lui Geo POPA)

Tot ce poartă în sine se poate vedea în spectacol
prin cele o sută de inimi în care păstrează
iubirea și Nebunia
Chiar așa trebuie să arate în spectacol
un pirat în vârf de catarg
cu pânzele rupte de Furtuni
emoționat în așteptarea
țărmlui cu flori pentru care Minutul
nu înseamnă nimic

Cu măreție poartă la brâu bidonul de Rom
din care se evaporă-ncet ultimul strop de păcat

Pământul e undeva spre Infinit
Poate în stânga poate la dreapta
Multe stele s-au stins de când a început
Călătoria
S-au adunat multe comori din jaf de corăbii
cu apărători Fără vlagă
Cala e plină cu speranțe și mirodenii scumpe
dar cosmosul încă e nevăzut

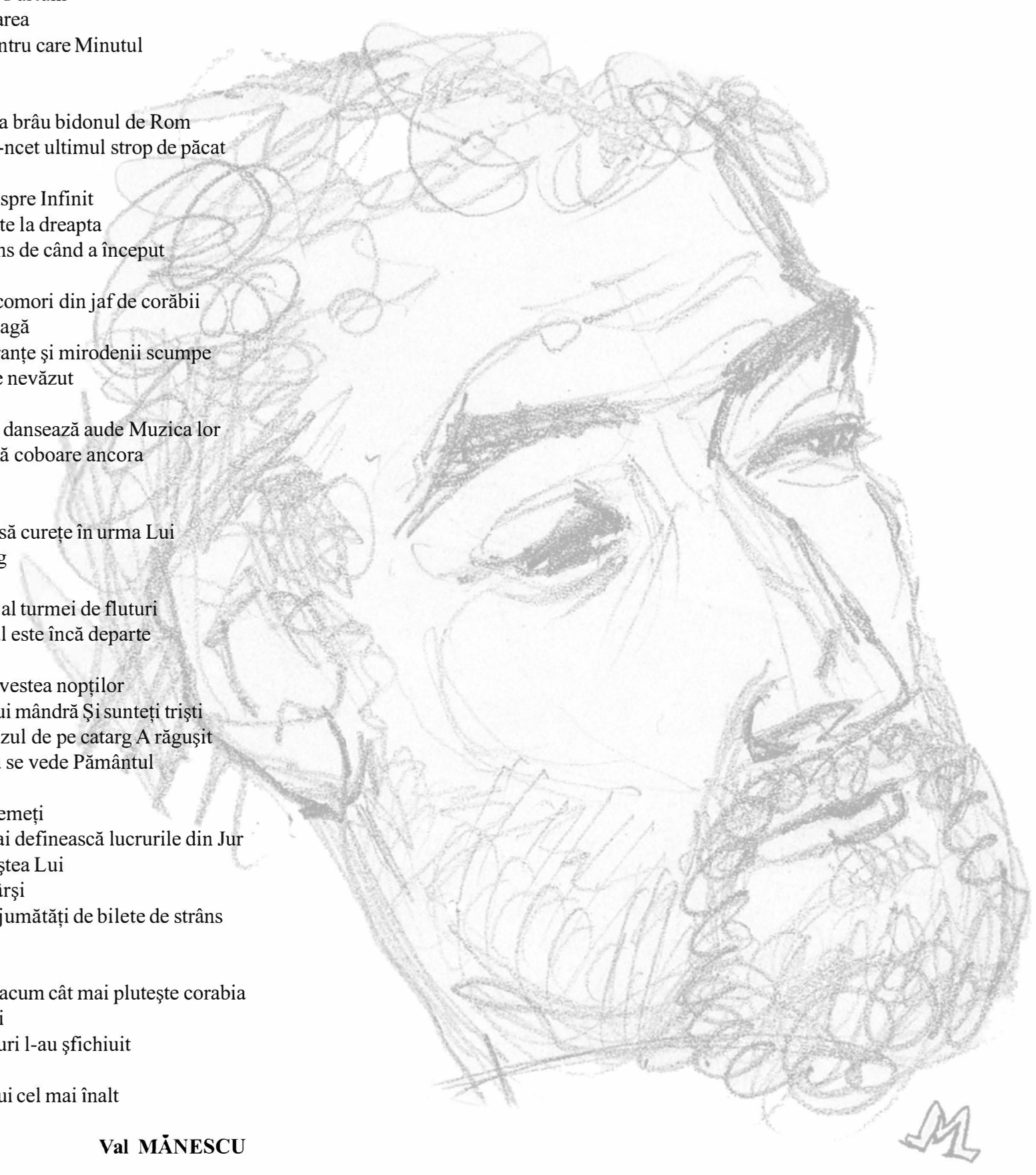
El simte că demoni dansează aude Muzica lor
Dar nu poate cere să coboare ancora
să se tragă cortina
să dispară decorul
să vină măturătorii să curețe în urma Lui
să bată ultimul gong

Stentor fără odihnă al turmei de fluturi
Anunță că pământul este încă departe
și vocea Vă supără
De fapt el spune povestea nopților
Înfipse-n spinarea lui mândră Și sunteți triști
Nu pentru că matrozul de pe catarg A răgușit
ci pentru că încă nu se vede Pământul

Dar vă spun să vă temeți
când va obosi să mai definească lucrurile din Jur
Să vă temeți de liniștea Lui
Când rolul se va sfârși
Când nu vor mai fi jumătăți de bilete de strâns
dintre scaune

Gândiți-vă încă de-acum cât mai plutește corabia
cum o să-L coborâți
Obosit de câte vânturi l-au șfichiuit
la ultimul gong
din Vârful catargului cel mai înalt

Val MĂNESCU



Amintiri cu încărcătură etic-estetică

Simpozionul național de estetică

Au trecut deja câteva luni de când a fost trasă cortina, la finalul celei de-a XVIII-a ediție a Simpozionului Național de Estetică, cu desfășurare anuală la Bacău (21 - 23 noiembrie 2012). Timp necesar, dar și suficient, pentru ca impresiile trăite cu acea ocazie să se fi tocit prin sedimentare, ori să fi pălit prin uitare. Cert este, oricare ar fi situația, faptul că dacă încerc acest exercițiu de anamneză, aceasta dovedește nevoia mea de terapie estetică. Și mai dovedește, în plus, o dorință furișată de a-mi convinge suplimentar colaboratorii, fie ei dascăli ori studenți, asupra adevărului că în oricare comunitate umană, indiferent de gradul ei de dezvoltare, manifestările artistice nu sunt doar mofturi aristocrate. Că, altfel spus, sufletul nostru, pentru a nu se lăsa copleșit de invazia urâtului cotidian, are nevoie să se regenereze prin întâlnirea cu frumosul și cu virtutea. Iar Simpozionul național de estetică, prin acțiunile pe care le susține, tocmai asta urmărește.

Știu - vor spune unii - că beneficiul acestei manifestări, oricât ar fi de mare ori de mic, este greu măsurabil. De unde concluzia grăbită, formulată în perspectiva rentabilității economice, că nu întotdeauna câștigul este mai mare decât efortul. O concluzie nu numai falsă, dar și nocivă, întrucât problema este greșit înțeleasă. În replică, le voi spune tuturor analiștilor grăbiți, bazându-mă pe istoricul isprăvilor estetice băcăoane, că este mai bine ca, în loc să se lamenteze cu privire la eficiența manifestărilor artistice, să evalueze comportamentul uman în comunitățile în care asemenea manifestări ar lipsi cu desăvârșire. Am ajuns astfel, împreună, la banala problemă privind nevoia omului de cultură. Unde vom putea conveni, în manieră socratică, în chipul unor mari descoperitori, că aceasta este

singura șansă a omului de a fi om, indiferent cât de mult efort va trebui să cheltuiască. Acum însă, pentru a scăpa de presiunea adevărilor simple, mă voi întoarce, cu disponibilitate estetică, spre momentele esențiale ale programului activității din toamna trecută. Nu ascund faptul că mă bucur de avantajul cunoașterii, din interior, a istoriei întregii suite de activități, desfășurate pe parcursul a peste două decenii.

Așadar, după tragerea cortinei, ce pot să constat, bazându-mă pe reamintire? Observ, mai întâi, că în programul ultimei ediții, ca și în cel al edițiilor anterioare, au fost cuprinse două categorii de activități, respectiv activități care sunt reluate de la

an la an și activități inedite, în funcție de provocările timpului. Această situație dovedește flexibilitatea gândirii organizatorilor, pe de o parte, dar și o orientare consecventă către valorile estetice călăuzitoare, cu care au pus bazele unei adevărate școli de gândire asupra frumosului. Factorii responsabili pentru acest program sunt cercetătorii de la mai multe instituții, între care un rol mai însemnat l-au avut Academia Română, Centrul Internațional de Cultură și Arte „George Apostu” și Universitatea „George Bacovia” din Bacău. Urmându-le proiectul, măcar pe cale intuitivă, amintirile mele îmi cer să poposesc asupra momentelor de maximă provocare etic-estetică. Nu promit o descriere exhaustivă, nici o abordare teoretică nemaiîntâlnită, ci doar o poveste cu oameni adevărați, dispuși să-și imagineze că pot face fapte bune și frumoase.

În prima zi a sărbătorii din 2012, spre seară, în prezența elitei intelectuale

bacăuane și a invitaților prezenți, amfitrionul Centrului „George Apostu”, actorul Geo Popa, a oficiat momentul de deschidere a Simpozionului Național de Estetică. Dar nu în stilul strict protocolar, formal și rece, ci în manieră personală, emoționantă, cu sublinieri retorice de substanță privind importanța evenimentului. Vreau să spun că stăpânirea de sine a prietenului Geo Popa are la bază, de fiecare dată, o meticuloasă pregătire a fiecărei activități de acest gen. Este adevărat că știe să facă și foarte bun teatru, dar știe, în aceeași măsură, să trăiască intens viața. Și, mai ales, să empatizeze cu publicul atunci când transmite mesaje existențiale, fie cu mijloace dramatice, fie prin provocări comice. Atunci însă, cu toată seriozitatea, ne-a introdus în momentele ulterioare ale serii.



Muzeul de Artă Contemporană „George Apostu”, noiembrie 2012



Acad. Alexandru SURDU (dreapta), acad. Alexandru BOBOC, Liviu DĂNCEANU



Amintiri cu încărcătură etic-estetică

Simpozionul național de estetică

3

Spectacolul cărții

Vitrina cărților expuse spre a fi lansate cu această ocazie a stârnit o mare curiozitate în sufletul celor prezenți. Și nici nu este de mirare dacă avem în vedere reputația autorilor, precum și titlurile pe care le propun. În perspectivă generală, nota comună a lucrărilor lansate este dată de faptul că toate concurează la clarificări estetice, folosind instrumente filosofice bine selectate. Întrucât nu am spațiul necesar pentru a le prezenta pe larg, voi prelua scurte caracterizări făcute chiar de autori. Rețin atenția, mai întâi, asupra celor două volume semnate de academicianul Alexandru Surdu, respectiv „Filosofia pentadică I” (*Problema transcendenței*) și „Filosofia pentadică II” (*Teoria subsistenței*). În prefața la primul volum, autorul scrie: „*Lateinerii*, cum le zicea Heidegger, au fost și au rămas încă bine plasați și la distanță potrivită față de Orientul și Occidentul filosofic. Dovada o constituie și încercările lor repetate în direcția construcțiilor sistematice în Filosofie. Ei au și o îndelungată tradiție filosofică: zalmoxiană, daco-romană, aristotelică și neoaristotelică, clasică și modernă, fără să fi apucat încă să guste din fructele amare ale postmodernismului”. Iar din prefața celei de-a doua lucrări spicuiesc: „Mirarea unor neinstruiți întru cele filosoficești, transformată uneori în reproș, este legată și de faptul că în Filosofie s-ar vorbi de peste două milenii despre aceleași lucruri. Se vorbește într-adevăr, însă mereu *altfel*, căci se și gândește altfel. Dar, uneori, mai ales în cuprinsul sistemelor filosofice, interesează tocmai această «vorbi» și modul în care s-a făcut. Și astronomii au vorbit mereu despre același Pământ și despre același Soare și nu sunt semne că se vor opri”.

Semnalez și lucrarea academicianului Alexandru Boboc „Filosofie românească” (*Studii istorico-filosofice*), despre care autorul spune: „Fără pretenția la o prezentare cuprinzătoare a tot ceea ce poate fi esențial pentru o istorie a filosofiei românești, elaborările ce urmează încearcă să înscrie contribuțiile culturii noastre la progresul valorilor teoretice în istoria europeană, în genere în ceea ce s-ar putea numi «harta universalității»”.

Interesantă, prin rigoarea științifică și prin stilul plăcut, este și lucrarea universitarului bucureștean Marin Aiftincă, despre care ne spune: „Mai sintetic, putem spune că păstrându-și caracterul științific și rațional, filosofia a rămas în esență ceea ce a fost mereu: știință a adevărului și a sensului lumii. Constrânsă de crizele contemporaneității, filosofia este chemată să-și cerceteze demersul reflexiv asupra prezentului, pentru a-și cuprinde epoca în gânduri, cum spunea Hegel”.

Și cercetătorul Grigore Zmeu ne-a făcut o surpriză plăcută. După ce în 2008 și-a lansat lucrarea „Istoria esteticii românești”, vol. I și după ce în 2009 a lansat și cel de-al doilea volum al tratatului de „Istoriei esteticii românești”, în toamna lui 2012 ne propune o lucrare de memorialistică,

sugestiv intitulată „Zâmbet tras pe roată” (*Memoriile unui cercetător*). De data aceasta, povestindu-și viața de cercetător, Grigore Zmeu reconstituie, în paralel, istoria Institutului de Filosofie (*Cu secția sa de estetică*), de pe lângă Academia Română. Lucrarea are însă și virtuți literare. La pagina 99, autorul, dovedind că este un om care a trecut prin multe, își declară intențiile lucrării: „Ce vreau să spun? Însemnările care constituie lucrarea de față nu se vor un istoric exhaustiv al activității Institutului de Filosofie, unde am lucrat patru decenii și jumătate. Amintirile mele nu se vor un inventar sec *cu beneficiu arhivist*, al unor liste complete de nume, de teme de plan, de sectoare, de lucrări publicate etc. Ca atare, nimeni dintre cercetătorii ce mi-au fost colegi de institut, de-a lungul anilor, ori dintre numeroasele personalități din afara institutului, cu care meseria m-a pus în contact, să nu se aștepte a se regăsi *obligatoriu* în aceste însemnări”. Nu mă pot despărți de această carte fără a reține, pe larg, un moment esențial de istorie a culturii române, artistic povestit de Grigore Zmeu: „Am amintit că imobilul din bulevardul Ilie Pintilie, în care se afla Institutul de Filosofie, fusese casa lui Nicolae Iorga. Subsola acelei clădiri, întunecos, igrasios, cu ceva din atmosfera catacumbelor întâlnite în filmele de groază – cum aveam să ne dăm seama când ni s-a permis să intrăm acolo – era plin ochi de lăzi de cărți și uriașe «mușuroae» de tot felul de hârtii în dezordine, *aparținând lui Iorga, prolificității sale arhivistice* și probabil unor institute de cercetare din trecut – patronate de marele savant – ce se perindaseră pe-acolo. Aproape întreg deceniul al șaptelea subsola acela, asemănător unei hrube primitive, a fost ținut sever sub lacăt. Cheia o avea Mama Ana, femeia de serviciu a institutului, o ardeleană blândă, veselă, voinică – pe care generosul și marele pedagog Ilie Sulea Firu a învățat-o să scrie și să citească – și care își avea locuința chiar la ultimul etaj, în mansarda institutului. *Numai ea avea acces la subsol*. Și ce făcea ființa aceea analfabetă și blândă în iernile geroase când – atunci și acum – orășenii sufereau de lipsa lemnului de foc și a cărbunelui? Pur și simplu intra în pivniță, umplea târna cu cărți și hârtii din ceea ce era, poate, un tezaur spiritual, urca gâfâind, căci era grasă, scările vechi, scârțâitoare, de lemn și înfunda, din birou

în birou, sobele de teracotă cu ce adusesse în lăbărțatul coș de nuiele, să nu crape cercetătorii de frig. Mai târziu au fost instalate calorifere, dar până atunci sobele institutului au hăpăit cărțile și arhiva de acolo a lui Iorga, transformându-le pe vecie în cenușă” (p. 115).

Notabil este și programul estetic urmat de universitarul ieșean Petru Bejan, prin cele două cărți lansate la Bacău. Este vorba de volumele „Amurgul frumosului” și „Lumea artei” (*Tircoale critico-hermeneutice*), ambele scoase în 2012, la Editura Fundației Academice Axis, Iași. Concret, în cele două lucrări sunt adunate cronicile pe care autorul le-a publicat săptămânal, pe parcursul anilor 2010-2011, în „Ziarul de Iași”. Interesantă este intenția lui Petru Bejan de a se situa, în abordarea problematicii artei contemporane, la granița dintre perspectiva modernă și perspectiva avangardistă de înțelegere a esteticului. O intenție declarată în „Cuvântul prevenitor” al primului volum: „Tomul de față pune în discuție «actualitatea» frumosului. Mai este acesta o categorie estetică «solară», de referință, dispusă a legitima practicile artistice emergente? Sau, dimpotrivă, evoluează într-o lumină estompată, cre-pusculară, care îi diminuează relevanța? Spre ce direcție se orientează interesul artistic actual? Cum poate fi conciliat vocabularul tradiției cu radicalismul insurgent al avangardelor?”. Iar în „Cuvântul înainte” la cel de-al doilea volum descoperim și alte nuanțe: „Volumul își propune să evoce dintr-o dublă perspectivă, critică și hermeneutică, intimități ale «lumii artei» contemporane. Sunt descrise și, pe cât posibil, interpretate proiecte vizuale dintre cele mai ingenioase, aparținând unor artiști cu certă disponibilitate euristică, scoțând în evidență «mitologiile individuale», adică intențiile lor semnificative, platformele estetice și mesaje de fundal. Atunci când a fost cazul, am accentuat mizele speculativ simbolice, estompând, în schimb, referințele biografice irelevante, ca și patetismul elogiativ de salon. Selecția autorilor și a lucrărilor este una subiectivă, parțială, conjuncturală, dictată de împrejurări și afinități”.

Ștefan Oprea, eminentul critic de teatru și film, a fost prezent cu volumele „Cartea Premiilor Oscar” pe care o semnează împreună cu fiica sa Anca-Maria Rusu și „Clipa și durata” care are ca argument: „*Secolii sunt trecători, numai clipa e*

veșnică”. Dacă aplicăm această zicere la cinematograf, constatăm că e mai potrivit ca oriunde; a trecut un secol, iar cel de-al doilea e pornit și el, foarte grăbit, să-l ajungă din urmă. Și unul și altul ne-au lăsat moștenire niște *clipe* esențiale, investite în *durată*, cu rezistență, cu semnificație, cu putere de mărturie.”

Un loc privilegiat a ocupat în vitrina cărților și volumul „Rândunica din nasul lui Budha”, semnat de scriitorul băcăuan Gheorghe Iorga. O carte de comparatism cultural, în care literatura, mitologia și filosofia pun față în față isprăvile Occidentului cu cele ale Orientului. Bazându-se pe întinse lecturi și pe capacitatea gândirii sale speculative, autorul reușește să facă multe conexiuni surprinzătoare și să se situeze în elita criticii literare. Pe ultima copertă a volumului, el se destăinuie: „Scriind, am impresia că repet gestul rândunicii din haikuul lui Issa... Dincolo de frumusețea ascetică a imaginii, de o simplitate ireductibilă, o rândunică ieșind din nasul imensei statuii a lui Budha are forța și limpezimea revelației unei legături ascunse, poate a unei duble sfidări. În fond, cine pe cine sfidează? Rândunica sfidează ditamai statuia – «îndrăznind» să-și facă acolo cuibul, într-un spațiu cât se poate de sigur, ignorând cine este marele Budha – sau statuia sfidează rândunica prin cel pe care îl reprezintă, «cel care s-a realizat pe deplin», o ființă care a atins iluminarea totală, nesinchisindu-se de «proiectele» mărunte”.

„Spectacolul cărții” a continuat cu lansarea unui nou număr (cel de-al 39-lea) al revistei „Vitaliu”. Un număr închinat lui I. L. Caragiale și evocat, prin articole bine gândite și bine scrise, de către Ștefan Cazimir, Ovidiu Genaru, Adrian Jicu și Marius Manta. Urmează, în cuprinsul revistei, multe alte studii închinare teoriei artei, dintre care amintesc: „Arta și dezestetizarea artei” (Marin Aiftincă); „Fenomenologia și arta modernă” (Alexandru Boboc); „Continuarea promovării avangardei ca prejudecată” (Valentin Ciucă), precum și „«Țiganiada» după două secole” (Elvira Sorohan). Nu pot fi ocolite nici momentele evocatoare la adresa unor mari scriitori și artiști români, precum Radu Câmeci, Constantin Călin, C. D. Zeletin, George Bacovia, Ion Luca, Ion Lazăr, Vasile Alecsandri, Mihai Cimpoi, ori Radu Beligan.

Seară s-a încheiat cu un recital instrumental susținut de Adrian Petrescu, solist al Filarmonicii „George Enescu”, București. Muzician de largă recunoaștere, Adrian Popescu este laureat al Concursului Internațional de la Praga și a obținut „Diploma de Onoare” la Concursul și Festivalul de la Markneukirchen, Germania. Din programul serii am reținut: J. Jacques Goldman – „La Memoire D’ Abraham”; Andree Bocelli – „Time to say goodbye”; Tomaso Albinoni – „Adagio”; Celine Dion – „That’s The Way i tis”; Frank Sinatra – „My Way”; John Lennon – „Yesterday”; Di Capua – „O, Sole Mio”; Giuseppe Verdi – „Brindisi” (Traviata); Maurice Ravel – „Bolero” și Aram Hacıaturian – „Dansul Săbiilor”.



Inspectoratul Școlar Județean Bacău

Amintiri cu încărcătură etic-estetică

Simpozionul național de estetică

Vernisajul expoziției de sculptură „Magazia” – Mircea Roman

Un moment important al întâlnirii pe teme estetice de la Bacău l-a constituit vernisarea, de către criticul de artă Pavel Șușară, a expoziției de sculptură „Magazia”, propusă de Mircea Roman. Un artist de mare profunzime, care declară: „Eu văd ființa umană ca pe o trestie în vânt. Se înclină, dar rezistă. Niciodată nu am văzut personajele mele ca pe niște oameni înfrânți. Le-am văzut ca oameni încovoiați de soartă, dar învingători până la urmă. Am luptat foarte mult să câștig expresia asta”. După vernisarea expoziției, a fost lansat albumul de artă „Magazia”-Mircea Roman.



Acad. Alexandru SURDU (dreapta), Ilie BOCA, Marin AIFTINCĂ, Valentin CIUCĂ



Ștefan MUNTEANU

4

Conferința națională de estetică

Cea mai mare parte a ideilor afirmate în cărțile reperate până aici au fost chemată la „luptă” în dezbaterile din conferința propriu-zisă. Dezbateri inițiate prin lucrări teoretice și continuate prin mese rotunde. Genericul Conferinței naționale de estetică (ediția a XVIII-a) a fost „Arta și comunicarea prin artă”. Lucrările acestui moment științific deosebit s-au desfășurat în două runde. Prima, cea din 22 noiembrie 2012, a avut ca loc de desfășurare Universitatea „George Bacovia”, iar a doua, din 23 noiembrie, s-a desfășurat la Inspectoratul Școlar Județean, Bacău. În ambele situații, asistența a fost pe măsura așteptărilor, inclusiv în ce privește gradul de interes și în ce privește disponibilitatea participării la dezbateri. Un semn încurajator și născător de noi speranțe. Dintre lucrările prezentate remarc: „Comunicarea și expresia artistică” (Prof. univ. dr. Marin Aiftincă); „Convențional în limbajul artei” (Acad. Alexandru Boboc); „Arta care nu comunică; o tipologie a obstacolelor cognitive” (Prof. univ. dr. Petru Bejan); „Aspecte privind muzicalitatea limbajului artistic eminescian” (Prof. univ. dr. Ștefan Munteanu); „Umanizarea prin artă” (Dr. Grigore Zmeu); „Caragiale, orator politic” (Prof. univ. dr. Ștefan Oprea); „Kitsch-ul, o provocare permanentă” (Dr. Valentin Ciucă); „Câteva aspecte ale comunicării artistice, în gândirea lui Artur Danto” (Conf. Univ. dr. Mihaela Pop); „Mesaj și manifest” (Ozana Kalmuski-Zarea); „Estetica noului muzeu” (Dr. Virgil Ștefan Nițulescu); „A comunica versus a se comunica” (Prof. univ. dr. Liviu Dănceanu).



Ștefan OPREA

Concert de gală Grigore Leșe și aromânii fârșeroți

Simpozionul național de estetică, ediția a XVIII-a, s-a încheiat cu derularea altor două momente, menite să marcheze o reușită. Mai întâi s-a consumat ceremonia prin care a fost decernată Diploma de Excelență și Premiul Centrului de Cultură „George Apostu”. Anul acesta, prețioasa distincție a intrat în colecția academicianului Alexandru Surdu, a artistului Grigore Leșe și a scriitorului Gheorghe Iorga. În cinstea lor și a organizatorilor tuturor manifestărilor Simpozionului..., precum și a spectatorilor, care au umplut sala „Ateneu”, a urmat un concert extraordinar, susținut de Grigore Leșe, aromânii fârșeroți și invitați speciali din Iran. Motiv de bucurie și satisfacție pentru toți cei prezenți.

Așadar, cortina a căzut, timpul trece, dar amintirile rămân. Și în mod cert vor dăinui, alături de speranța că tot ce a fost frumos și bun se va repeta în ediția următoare. Știu că va fi greu, dar nu uit că aceeași trăire am avut-o la încheierea fiecăreia dintre edițiile anterioare.

Ștefan MUNTEANU



Adrian PETRESCU

5

Vitaliu

Alexandru SURDU

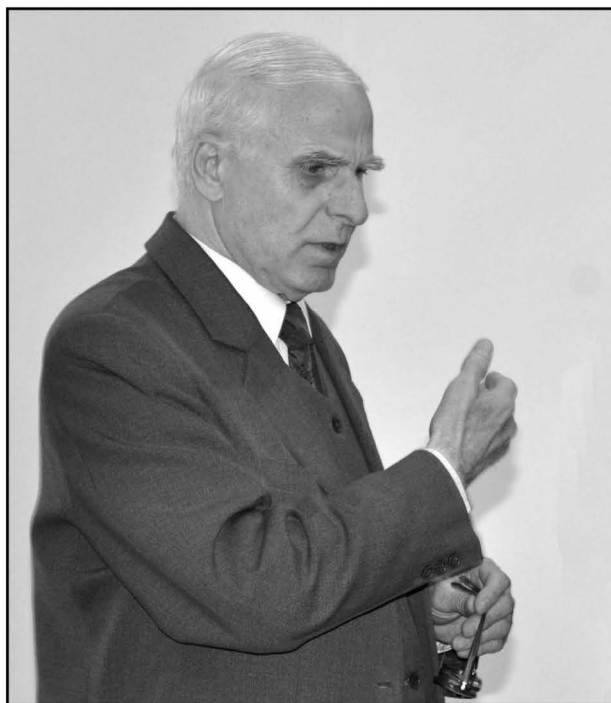
Laudatio

Trebuie să mărturisesc în fața unei audiențe atât de selecte că privilegiul pe care îl am de a face un laudatio domnului academician Alexandru Surdu este o sarcină relativ ușoară, în același timp, dificilă. Este ușoară, pentru că distinsul laureat din acest an al Diplomei de Excelență și a Premiului acordat de Centrul de Cultură „George Apostu” este știut în lumea intelectuală și, în genere, în rândul unui public mult mai larg, familiarizat cu scrierile dumisale acaparatoare, răspândite în publicații de aleasă ținută științifică și culturală, dar și cu prezența sa în viața publică culturală de la noi. A fi știut, însă, nu înseamnă a fi și cunoscut, ceea ce înseamnă mult mai mult, îndeosebi dacă ne gândim că Domnia Sa este reprezentantul nu al vreunei discipline a spiritului cu largă adresabilitate și accesibilitate, ci al filosofiei, al cărei templu este pe cât de scilpitor și atractiv pe dinafară, pe atât de greu de pătruns în interiorul său. În această situație, calea de urmat ni se pare că nu poate ocoli, în primul rând, câteva momente esențiale ce marchează devenirea spirituală a personalității căreia îi aducem aici cuvenitele elogii.

Așadar, filosoful Alexandru Surdu a văzut lumina zilei la 24 februarie 1938, în Brașov. Aici și-a făcut studiile liceale la vestita școală „Andrei Șaguna”, pe care Ion Petrovici o numea „citadelă inexpugnabilă a românismului tenace” (*Din cronica filosofiei românești*, Paideia, București, 2008, p. 244), continuate la Facultatea de Filosofie a Universității București. După absolvire, ca urmare a rezultatelor foarte bune obținute în timpul studiilor, este repartizat în sistemul Academiei Române, mai întâi la Institutul de Filosofie (în 1963), apoi este transferat, în 1964, la nou-înființatul Centrul de Logică, fondat și condus de Athanase Joja. Aici, lucrează în Sectorul de logică clasică, sub conducerea acad. Dan Bădăraș, participând la întemeierea unei rodnice colaborări cu personalități de referință în domeniu ca Aram Frenkian, Anton Dumitriu și Constantin Noica. În acest mediu intelectual, începe studiul filosofiei clasice germane și a logicii aristotelice; publică, chiar din 1964, o seamă de studii în reviste de specialitate și de cultură generală. Tot acum, intervine un fapt cu benefice consecințe pentru destinul filosofic al domnului Alexandru Surdu: aproape clandestin, Noica reînființează, în 1965, un fel de Seminar „Nae Ionescu”, unde se întâlnește cu alți discipoli ai profesorului, Virgil Bogdan și Constantin Floru. Împreună cu ei desfășoară o intensă muncă de traducător, din lucrări filosofice germane în românește, bucurându-se de exigenta îndrumare și caldă prietenie a lui Noica, căruia îi păstrează o neștearsă recunoștință. Despre acea etapă spirituală, filosoful mărturisește, mai târziu, că Virgil Bogdan, Constantin Floru „și mai ales Noica au fost dascălii mei întru cele filosoficești (...). Lor le datorez interesul meu pentru filosofia greacă, filosofia clasică germană și, în mod firesc, pentru „sentimentul românesc al ființei” (*Omagiu Academicianului Alexandru Surdu*, Paideia, București, 2008, p. 339). Ni se pare firesc să menționăm cel puțin că, în aceeași perioadă, domnul Surdu, împreună cu Noica și Floru, restituie publicului cititor, sub titlul „Lecturi kantiene”, traduceri ale lui Eminescu din „Critica rațiunii pure” și, în anexă, două fragmente tălmăcite în românește de Maiorescu, din aceeași operă kantiană.

Stăpânit încă de studiul logicii, domnul Alexandru Surdu urmează, între anii 1969-1970, un stagiul de cercetare în logica simbolică și fundamentele științelor, la Institutul de Matematici al Universității din Amsterdam. Roadele acestui travaliu s-au obiectivat, între altele, în cărțile „Elemente de logică intuiționistă” (1976) și „Neointuiționismul” (1977), în care elaborează primul sistem filosofic complet al neointuiționismului contemporan. Totodată, realizează prima teorie intuitivă (neformalizată) a logicii neointuiționiste; elucidează problema negației intuiționiste, precum și alte aspecte teoretice semnificative.

În același domeniu al cunoașterii, logica, finalizează, în 1976, o altă etapă a specializării, trecându-și doctoratul la Universitatea din București, cu teza „Raportul dintre logica clasică și logica matematică”. Se încheie astfel un travaliu intelectual început sub îndrumarea științifică a lui Athanase Joja, continuat cu Grigore Moisil și definitivativ cu profesorul Ion Didilescu.



Marin AIFTINCA

Vocația meditației și cercetării filosofice, cultivată prin studii temeinice și eforturi sistematice, este definitorie pentru distinsa personalitate pe care avem bucuria să o elogiem aici, și îi dă valoare deosebită. Acestei vocații i s-a dăruit cu toată ființa și nu a trădat-o nici atunci când, desființându-se Centrul de Logică (1975), a fost silit să înfrunte adversități absurde ce i-au modificat, temporar, traseul de cercetător științific. Abia în 1988 revine la matcă, la început ca redactor al „Revistei de Filosofie”, ceea ce îi îngăduie să reia cercetările în domeniul logicii, devenind redactor-șef al acestei publicații, între 1990-2000. Dar autentică resurrecție profesională începe după momentul eliberator, din Decembrie 1989, când se reîntoarce la Institutul de Filosofie, revenit la Academia Română. Parcurge toate gradele de cercetare, ajungând, în 1997, directorul institutului, a cărui conducere o asigură și în prezent. Totodată, ispitit de tribuna universitară, din 1992 până în 1997, ține cursuri de filosofie modernă și contemporană la Facultatea de profil a Universității București, urcând treptele didactice până la aceea de profesor. Continuă apoi profesoratul la Facultatea de Psihologie a Universității „Titu Maiorescu”, din București.

Fiecare înseamnă ceva prin ceea ce dăruiește. Urmărind cu privirea lista publicațiilor domnului academician Alexandru Surdu, nu se poate să nu fii plăcut impresionat de darurile spirituale, prin care a sporit zestrea culturii noastre. Numeroasele cărți tipărite, cele peste 650 de studii și articole apărute în țară, dar și în străinătate, acoperind orizonturi filosofice de amplă respirație ideatică și profunzime de gândire, precum și spații esențiale ale culturii și istoriei românești, sintetizează roadele bogate ale cercetărilor întreprinse de-a lungul anilor, care dau consistență unei opere vrednice de înaltă prețuire și respect. Structura ei cuprinde contribuții originale de mare interes a căror recapitulare, oricât de grăbită, ne obligă să reținem cele din sfera logicii clasice, prin care demonstrează posibilitatea utilizării în silogistică a termenilor singulari și a propozițiilor nedeterminate, în maniera tradiției aristotelice; a elaborat criteriile formale de distincție între propozițiile total și parțial false, la nivelul adevărului și al corectitudinii silogistice; a stabilit criteriile de distincție dintre formele logico-clasice, ca forme de reflectare, și formele logico-matematice ca forme de modelare, cele referitoare la logica intuiționistă, amintite mai sus. Aplicând criterii logico-metodologice de tip dialectico-speculativ, domnul Acad. Alexandru Surdu a formulat o teorie proprie în aria filosofiei artei, numită „pentamorforza artei”, cu aplicații în muzică, arhitectură, artele plastice și literatură. De asemeni, a conceput un sistem al gândirii speculative bazat pe valorificarea tradiției antice grecești și a filosofiei clasice germane, cu speciale referiri la problemele speculative ale transcendenței, la variantele dialecticii speculative și la aspectele logico-lingvistice ale speculațiunii.

Aceste prestigioase realizări ale spiritului reflexiv al gânditorului sunt fericit completate cu studii de mare profunzime, frumusețe ideatică și expresivă consacrate filosofiei românești, căreia i s-a dăruit exemplar decenii de-a rândul și nu întotdeauna în condiții faste. Elogiind-o cu argumente solide și iubire filială, el înțelege filosofia românească prin resursele ei autentice, stratificate în limba, istoria și cultura poporului nostru. În aceste izvoare cristaline ale ființării noastre, filosoful a identificat, împreună cu alți iluștri antecesorii, energiile nemuritoare ale filosofării românești, ridicate la nivelul conceptului și al înțelepciunii în viață, ceea ce reprezintă aportul nostru prețios la îmbogățirea tezaurului filosofic al lumii. Sunt contribuții teoretice și filosofice a căror valoare este cu atât mai importantă, cu cât unii, de pe la noi, se pronunță ritos și dezinvolt, pe un ton minimalizator și chiar denigrator la adresa filosofiei și culturii românești, tocmai acum, când neamul și țara noastră trăiesc iarăși vremuri de cumpănă. Valorizărilor negativiste, de tipul celor arătate, academicianul Alexandru Surdu le răspunde nu doar prin limpezimeascrierilor proprii și fermitatea atitudinilor sale, dar și alăturându-se convingerii marelui său învățător, l-am numit pe Constantin Noica, cum că: „Prin cultură și mai ales prin filosofie (...) ne putem califica în noua orânduială a lumii. Filosofia noastră, pe care unii o contestă și alții o ignoră, ajunsese între cele două Războaie Mondiale, și chiar mai târziu, la performanțe memorabile. Avem, ca să zicem așa, filosofi de formula unu, creatori de sisteme filosofice și, nu întâmplător, ci tocmai datorită izvoarelor nesecate ale filosofiei românești” (*Izvoare de filosofie românească*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2010, p. 10).

Ar fi un fapt de neiertat pentru noi, dacă sub teroarea grabei, am lăsa deoparte o altă dimensiune semnificativă a activității domnului academician Alexandru Surdu. Este vorba despre alcătuirea unor importante ediții critice din opera lui Eminescu, Maiorescu, Blaga, Odobleja, Athanase Joja, precum și aceea de traducător din operele lui Kant, Popper, Wittgenstein, prin care a adus servicii incontestabile culturii naționale.

Meritele deosebite ale operei și personalității domnului Surdu sunt recunoscute și răsplătite de către foruri savante și instituții de marcă, onorându-l după cuviință. Academia Română l-a primit în rândurile sale, mai întâi ca membru corespondent (1992), apoi ca titular (1993), încredințându-i de pe atunci funcția de Președinte al Secției de Filosofie, Teologie, Psihologie și Pedagogie, pe care o exercită și astăzi. Este președinte al unor instituții culturale ca Fundația „Ștefan Odobleja”, Despărțământul Brașov al ASTRA; membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru corespondent al Centrului Superior de Logică și Științe Comparate din Bologna; președinte, din partea română, al Societății Germano-Române de Filosofie din Karlsruhe; Doctor Honoris Causa al mai multor universități românești; laureat al Premiului „Vasile Conta” al Academiei Române (1975), al Premiului „Octav Șuluțiu” al Uniunii Scriitorilor (1996); decorat cu Ordinul național „Serviciul Credincios” în grad de Cavaler (2004) etc.

Fără să mai adăugăm alte elemente imaginii relevante, conturate până aici, a distinsei personalități, căreia Centrul de Cultură și Arte „George Apostu” este onorat să îi confere semnul deosebitei sale aprecieri, se cuvine să mai subliniem încă ceva esențial: însușirile intelectuale remarcabile ale Domniei Sale se împletesc indestructibil cu alese calități morale, dând profilul unui spirit ales al filosofiei românești, al unui intelectual ce și-a făcut din iubirea de neam și țară o linie de conduită a întregii vieți, ceea ce nu este, în zilele noastre, un comportament neobservabil.

Marin AIFTINCA

Alexandru SURDU

Discurs de recepție

Distincția care mi-a fost acordată de către Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău are pentru mine o semnificație deosebită. Ea mi-a oferit prilejul reîntâlnirii cu câteva personalități de care mă leagă amintirea unor evenimente la fel de frumoase care, iată, merg în urmă cu aproape două decenii, spre clipele minunate în care visam cu ochii deschiși la un viitor pe care acum mi este și jenă să-l mai descriu cuiva, pentru a nu-i lăsa impresia că, destul de matur fiind, n-am înțeles nimic din ceea ce se petrecea în realitate. Ceva presupuneri sumbre aveam și eu, ce-i drept, în sensul că nu s-a mai pomenit niciodată ca o țară să fie ajutată fără niciun interes de niște străini, oricare ar fi aceștia, dar speram că vom fi lăsați cel puțin să ne descurcăm noi cum vom putea cu ceea ce avem (adică aveam pe atunci). N-a fost să fie așa, ci, dimpotrivă, am fost ajutați să distrugem totul. Și am făcut-o și o mai facem cu mare entuziasm, apropiindu-ne de starea aceea critică de a fi alungați nu numai din țară, dar și din istorie. În astfel de vremuri, strămoșii noștri își ascundeau bunurile, pe care le-au găsit apoi sporadic arheologii și căutătorii de comori.

Au mai fost popoare care au fost șterse din istorie. Cele care n-au lăsat nimic în urma lor, au fost uitate sau ne sunt necunoscute, pe altele însă le tot amintim și încercăm adesea chiar să le imităm.

Uzinele „Timpuri noi” din București au fost falimentate în ultimii ani. Apoi au fost dărâmate clădirile, un timp fiind lăsate zidurile la îndemâna căutătorilor de fier vechi care le mărunțeau cu baroase și ciocane. Apoi terenul a fost nivelat și arat, cum au făcut românii, după ce au distrus

Cartagina, ca să-i piară amintirea pentru totdeauna. Deci nu vom lăsa astfel de urme. Poate, cum zicea Noica, vom reuși prin cultură, prin clădirea acesteia în monumentele sale, mai ales scriptice, acustice și vizuale, pentru a căror păstrare există astăzi mijloace tehnice perfecționate. Până la immortalizarea lor este însă necesară prezentarea, selectarea și aprecierea lor pentru care ar trebui să existe instituții de cultură specializate. Și chiar există, cel puțin unul, aici la Bacău, Centrul de Cultură „George Apostu”.

Îmi permit cu această ocaziune să aduc, la rândul meu, un omagiu directorului general Gheorghe Geo Popa, care a reușit, cu multe sacrificii personale, să mențină această instituție care ar trebui să fie un exemplu pentru Institutul Cultural Român de selectare și valorificare a operelor culturale prin expoziții, simpozioane, concerte, de premiere a lor și de introducere în circuitul universal al culturii.

Una din performanțe, admirabilă prin elevația sa, o constituie ridicarea treptată de la aprecierea operelor prin *critica de artă*, cu multiplele sale domenii: literare, muzicale, coregrafice, picturale, sculpturale și arhitectonice, la *estetică* și chiar la *filosofia artei*. Procesul acesta a început cu mulți ani în urmă, când Centrul de Cultură din Bacău, în virtutea inerției, se mai bucura de faima obținută și dispunea de fondurile necesare unor manifestări culturale de mare anvergură.

Criticul de artă, s-a spus adesea, poate fi părtinitor, mai ales atunci când se confruntă direct cu artistul și opera sa în fața publicului. Preîntâmpinarea acestei situații, cel puțin la Centrul Cultural din

Bacău, a fost realizată întotdeauna cu mare grijă, căci întâlnirea din sala de spectacol (expoziție, simpozion) nu s-a făcut niciodată la întâmplare. Și nu este vorba numai de regia obișnuită sau de repetiția prealabilă, ci de investigația îndelungată, cu mijloace proprii de critică și apreciere. Riscând uneori situații jenante sau de-a dreptul păgubitoare, exigența organizatorilor nu a făcut, după câte cunosc, niciodată rabat de la calitate, n-a renunțat niciodată la opiniile specialiștilor, dar nici nu s-a mărginit la acestea. Dovada o constituie faptul că, tot după știința noastră, numai la Centrul Cultural din Bacău se țin *simpozioane de estetică*, unde nu mai este vorba despre valoarea diferitelor opere de artă în comparație unele cu altele, ci despre criteriile de evaluare în funcție de categoriile specifice ale fiecărei arte, precum și despre orientările moderne și postmoderniste din artele contemporane.

Cel puțin la simpozioanele de estetică la care am participat au fost discutate, implicit sau explicit, și probleme de *filosofia artei*, încă de pe vremea când am publicat lucrarea *Pentamorfiza artei*, motiv pentru care au fost invitați și specialiști în domeniul filosofiei: acad. Alexandru Boboc, prof.univ. Marin Aiftincă, prof.univ. Ștefan Munteanu ș.a. Toate acestea denotă o extindere cel puțin neobișnuită a unui program de centru cultural care oferă un cadru nu numai practic, ci și teoretico-științific și filosofic de

apreciere a culturii românești clasice și contemporane, culte și populare.

Simpozionul de estetică și-a desfășurat lucrările în clădirea modernă a Universității „George Bacovia” din Bacău. Aceasta, întâmplător sau nu, ca operă de artă arhitectonică, are o structură pentadică. La parterul spațios, o sală care cuprinde central și apoi lateral, pe mai multe etaje, scara monumentală cu balcoane largi ca într-un teatru de pe vremea lui Shakespeare. Și, firește, ești îndemnat, parcă, să privești în jos la scena largă a parterului, ornată cel puțin atunci, cu câteva opere de artă. Nivelul de jos al creației artistice, după care urmează nivelul al doilea, al observației, al admirației obișnuite. Scările te conduc însă mai sus, la nivelul al treilea, al criticii de artă, cu sălile de curs pe o parte și pe alta, după care, la nivelul al IV-lea, cel mai înalt, este amfiteatrul mare sau aula, în care s-au desfășurat lucrările Simpozionului de estetică. Lipsește ceva, i-am spus doamnei rector care ne conducea cu multă amabilitate. Ce anume? Perspectiva filosofică a clădirii, am spus eu, al cincilea nivel, care ar trebui să fie o terasă. “Dar... este și terasă”, ne-a răspuns doamna rector. Cu toată uimirea, am admirat de pe terasa clădirii perspectiva universalității filosofice a acestei minunate construcții. Cel puțin în viziunea pentadică a concepției mele.

Mulțumesc încă odată Centrului Cultural „George Apostu” și domniilor voastre, artiști și iubitori de artă ai Bacăului, pentru cinstea pe care mi-ați acordat-o, în această zi de toamnă târzie, bacoviană.

Acad. Alexandru SURDU



Acad. Alexandru SURDU, primind Diploma de Excelență și Premiul Centrului de Cultură „George Apostu”, 2012



Marin AIFTINCĂ (dreapta), Alexandru SURDU, Alexandru BOBOC

Gheorghe IORGA

Laudatio

Cel care se află acum în fața noastră a binemeritat și merită de multă vreme, într-un tot, laudele de astăzi, reprezentând doar o mică parte din ceea ce se poate spune despre profesorul *Ghiorghe Iorga*, așa cum este el înscris în actele de identitate curente, despre scriitorul, publicistul, omul de cultură Gheorghe Iorga, cum este cunoscut, despre Omar, așa cum a intrat în conștiința unor apropiați, pentru unadintre marile sale pasiuni, rod al unei inițieri și al unor competențe ce îl înscriu într-un cerc foarte restrâns, select și elitist în același timp, așa cum este cel al cunoașterii profunde a culturii persane, de la începuturile ei până la formele ei contemporane cu noi, cunoaștere care dublează și metamorfozează în chip fericit recunoșterile performanțe ale profesorului băcăuan de limba și literatura română.

Laureatul nostru a venit pe lume și spre orașul lui Bacovia, din satul Nănești, comuna Parincea, județul Bacău, de 18 aprilie 1954, având ca tată pe Iorga Constantin, muncitor, și ca mamă pe Iorga (pe numele de fată: Caloian) Dafina, casnică.

A urmat clasele primare la Parincea și Bacău, pe cele gimnaziale la Liceul 3 și Școala 18, iar studiile liceale le-a încheiat la Liceul Teoretic Nr.3 Bacău, în 1973. Admis la Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității din București, este licențiat în filologie în 1978 cu lucrarea de licență „Zalmoxis și reminiscențe ale cultului în lirica funerară românească”.

Un reper biografic important, este perioada martie 1977 - decembrie 1978, când, în urma unui concurs dificil, este trimis la studii în Iran, la Facultatea de Limba și Literatura Persană a Universității Teheran, ca bursier al statului român. De aici avea să pomească perfecționarea în studiul limbii și literaturii persane, ce avea să fie valorizată în traduceri și lucrări de specialitate apărute ulterior. Izbucnirea Revoluției islamice în Iran îl obligă să se întoarcă în România, dar nu-i afectează pasiunea pentru istoria și cultura persană.

Debutază ca poet în 1972, într-o antologie a timpului, „Pro patria”, apărută la Bacău, dar demersul fără urmări notabile, după cum singur se autoironizează.

După cum toți pământeni au această datorie, și Ghiorghe Iorga are o profesie de bază: profesor de limba și literatura română (limba și literatura franceză), trecând toate treptele consacrării în învățământ: definitivat (1982), gradul didactic al II-lea (1987), gradul didactic I (1992); titlul științific: doctor în filologie (2009) al Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, cu lucrarea „Opera lui Omar Khayyām și receptarea ei în cultura europeană”.

Tot ca un pământean notabil, profesorul Ghiorghe Iorga a deținut (mai deține) funcții: director adjunct al Colegiului „Henri Coandă” Bacău (1990-2001), inspector general în corpul de control al ministrului învățământului (1993-1994), inspector școlar general al Inspectoratului Școlar al județului Bacău (2001-2005), director al Colegiului Național „Ferdinand I” Bacău (2005-2006), inspector școlar de management educațional, evaluare și dezvoltare instituțională al Inspectoratului Școlar al județului Bacău (2006 până în prezent). E un aspect de care s-a ținut cont și atunci când a primit înalta distincție a ordinului „Meritul pentru învățământ în grad de mare ofițer”, conferit în 2004 de Președintele României, pentru contribuții majore la dezvoltarea învățământului românesc, precum și nenumărate alte forme de recunoaștere între ai săi și de către ai săi. Se poate spune cu mâna pe inimă, cel puțin după cum se vede privind

dinspre Iași către Bacău, că profesorul Iorga se află printre cei mai prețuiți și iubiți dascăli băcăuani și nu numai.

Cât îl privește pe celălalt, Gheorghe Iorga, publicistul, traducătorul, scriitorul, îndrumătorul cultural, criticul și istoricul literar, omul de redacție culturală, aici lucrurile sunt într-un tot remarcabile, alături de noi aflându-se unul dintre oamenii de litere de calitate, fără a încadra această afirmație în restrictive repere de ordin geografic, cum ar fi urbea Bacău, sau țara România, ci, dimpotrivă, privind către nemarginile marii culturi, a lumii, cea care a descătușat pe marele Omar Persanul din rigorile fundamentalismului aplicat, redându-l marelui univers al cărții.

Gheorghe Iorga și-a făcut intrarea în publicistică la revista „Viața studentescă” din București, în 1975, iar debutul în volum la Editura Ager, în 1996.

Într-o curgere cumva metempsihotică a devenirii sale, activitatea sa fundamentală se circumscrie culturii persane de care s-a ocupat în chip măiestrit și recunoscut performant, martore fiind nenumărate apariții editoriale, unele dintre ele transformându-se în veritabile evenimente:

1. Cărți de autor: „Renașterea persană - secolele IX - XIII” (studiu de istorie a culturii persane), Editura SAM, 2005 (în colaborare cu Gheorghe Manolache); „Omar Khayyām și «complexele» mitului european, Editura Universitas XXI, Iași, 2009; prefață: Vasile Spiridon, postfață: Constantin Dram, „Rândunica din nasul lui Buddha”, Editura Universitas XXI, 2012,

2. Traduceri din limba persană în limba română: „Bufnița oarbă” (roman), de Sâdegh Hedāyat, ed. I, Editura Ager, 1996 (traducere, prefață, note și comentarii); „Bufnița oarbă” (roman), de Sâdegh Hedāyat, ed. a II-a, Editura Ager, 2002 (traducere, prefață, note și comentarii); „Bufnița oarbă” (roman), de Sâdegh Hedāyat, Editura Polirom, 2006 (traducere, prefață, note și comentarii), „Teama” (antologie de proză scurtă iraniană modernă și contemporană), Editura Plumb, 1998 (traducere, prefață, note și comentarii); „Călătorii cu limba tăiată” (o antologie a poeziei mistice persane), Editura Conexiuni, 2001 (traducere, prefață, repere bibliografice, note și comentarii); „Un arian în umbra moscheii. Omar Khayyām. Rubaiate”, Editura Universitas XXI, 2004 (prima traducere românească din limba persană, ediție, prefață, note, comentarii, anexe și referințe bibliografice); „Aida în oglindă” (poezii), de Ahmad Sâmlu, Editura Anco, 2005 (traducere, prefață și note).

3. Traduceri din limba română în limba persană: „Il elegii”, de Nichita Stănescu, Editura Parasteh, Teheran, 1979 (traducere, studiu introductiv, note și comentarii); „Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte” (o antologie a basmului popular românesc), Editura Parasteh, Teheran, 1979 (traducere, studiu introductiv, note și comentarii).

4. Traduceri din limba persană în limba română apărute în publicațiile „Examene”, „Ateneu”, „Luceafărul”, „Vitaliu”, „13 Plus” etc.

5. Ediții îngrijite (studiu introductiv, selecție, bibliografie): „O antologie a fabulei românești”, Ed. Ager, 2003 (două volume); „O antologie a elegiei românești”, Ed. Ager, 2004; Nicoleta Bichescu și Ioan Viorel Cojan, „Mărturisiri - Bacău, o identitate europeană”, Editura Timpul, Iași, 2007.

De asemenea, este autor al unui număr impresionant de prefețe și postfețe, referințe critice la diferite apariții editoriale.

A obținut importante premii literare, precum: premiul Uniunii Scriitorilor din România (Filiala Bacău) pentru traducerea romanului „Bufnița oarbă” de Sâdegh Hedāyat, 2003; premiul pentru cea mai bună traducere („Un arian în umbra moscheii” - Rubaiatele lui Omar Khayyām), decernat la Salonul internațional al cărții românești, Iași, 2004; premiul revistei „Convorbiri literare” (Iași) pentru contribuții fundamentale la promovarea literaturii persane în România, 2010.

Reflectarea atenției care i se acordă omului de cultură Gheorghe Iorga se vede în numeroasele referințe critice din periodice, din volume de specialitate precum și din faptul că figurează în importante dicționare și enciclopedii, lista acestora fiind, realmente, impresionantă.

Se află în pregătire, urmând să apară sub semnătura sa: traduceri din limba persană în limba română: „Îngropat de viu”, de Sâdegh Hedāyat (o antologie a prozei scurte), „Divanul”, de Forugh Farākhzād (poezia completă a celei mai mari poete iraniene), „Rubaiate”, de Omar Khayyām (ediția completă), „Golestān”, de Saadi; un volum de eseuri.

Acesta este Gheorghe Iorga, profesor de excepție în învățământul românesc, cărturar în cel mai adânc sens al cuvântului, rafinat stilist și estetic, împătimit în armonia străveche a înțelepciunii, fin degustător al imaginilor orientale, spirit reîncarnat al Poetului complet de odinioară, cel care iubea în egală măsură poezia, femeia și vinul, om al cetății, așa cum arată și faptul că este membru al mai multor uniuni și asociații: membru al Societății de Științe Filologice (filiala Bacău), membru al ASPRO (filiala Onești), din 2001, membru al Uniunii Scriitorilor din România (filiala Bacău), din 2003, membru fondator al Asociației de Studii Africano - Orientale, Bacău, membru fondator al Fundației Culturale „Georgeta și Mircea Cancicov”, inițiator al editării revistei Inspectoratului Școlar al județului Bacău - „Orizonturi școlare”, redactor al revistelor „Vitaliu”, „Convorbiri didactice” și „13 Plus”, coordonator (în colaborare) al Asociației Profesorilor Social - Democrați din Bacău.

Întru mulți ani să trăiești, Omar al Bacăului, Omar al tăcerilor noastre, al iubirilor neîmplinite, al cărților necitite, al freamătului neauzit, al neistovirii întru frumusețea înțeleaptă a vieții!

Constantin DRAM



Prof. univ. dr. Constantin DRAM



Gheorghe IORGA

HÂFEZ sau limba imperceptibilului

Discurs de recepție

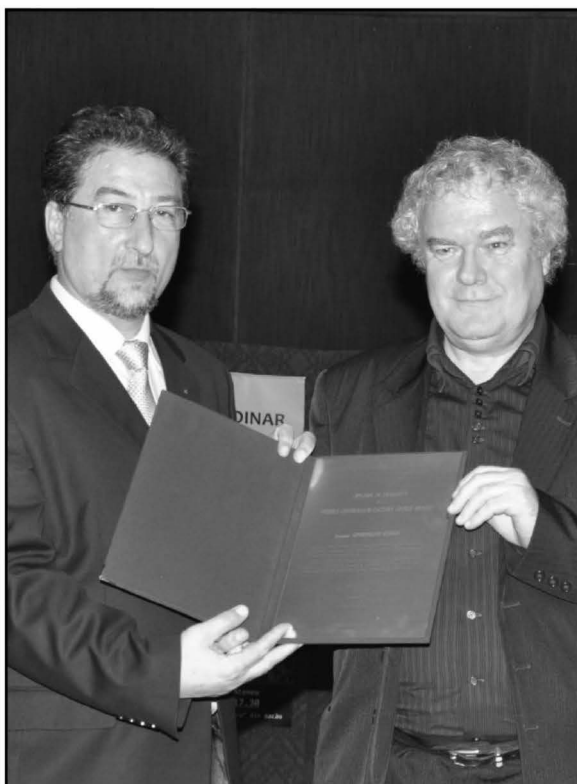
„Rotindu-se, timpului ce i s-a întâmplat?”
Doamnelor, domnilor, dragă Gheorghe Geo Popa,

Când mă aflu la studii în Iran, la Universitatea Teheran (Facultatea de Litere), pe vremea celebrului și nefericului şah Mohammad Rezâ Pahlavi -Âriâmeh, cu puțin înainte de izbucnirea Revoluției islamice, iranienii – cei mai mulți dintre ei (chiar și dintre cei neștiutori de carte) știind pe de rost *Divanul* lui Hâfez – erau obsedați de un vers, pe care îl inserau până și în conversațiile banale: „Am un giuvaier și caut pe cineva care să știe să-l privească”. Atunci mi-a încolțit ideea să traduc, adică să interpretez, în limba română, cea mai obscură – în sensul maximei ambiguități a sensurilor – carte de poezie din câte au apărut de-a lungul vremurilor, scrisă, după cum s-a spus, în *limba imperceptibilului*, chiar și într-o limbă extrem de generoasă și de empatică – așa cum e româna. Între timp, trecusem printr-o experiență aproape similară, traducând teribilul roman „Bufnița oarbă” al lui Sâdegh Hedâyat.

Deși rămăsesem cu gândul la *Divanul* hâfezian, după întoarcerea mea din Iran, priorității inițiale i-au luat locul altele – două exemple: rubaiatele lui Khayyâm și teza de doctorat, publicată la Ed. Universitas XXI, sub titlul „Omar Khayyâm și «complexele» mitului european”. Ideea traducerii *Divanului* a revenit acum câteva luni, când am început, în sfârșit, probabil cel mai important demers intelectual și cultural din viața mea, oricum, cel mai istovitor. Desigur, mi-a revenit în memorie simptomaticele vers invocat înainte. Am avut revelația că acest vers se poate scrie pe frontispiciul întregii literaturi / spiritualități persane, atât de prost receptate și înțelese mai ales în spațiul viziunii „orientaliste” (Edward Said) promovate de Occident. Sper ca, în cel puțin cinci ani, spiritualitatea românească să-și îmbogățească tezaurul cu acest giuvaier unic al arhetipului Poeziei. Nu există, în *Divan*, vreun gazel care să nu aibă cel puțin un punct de sprijin, greu perceptibil, un *nokteh*, cum spun iranienii. Ca iubirea, abordarea poemelor pare facilă. Dar cu cât înaintezi, cu atât pătrunzi într-un hățiș de sensuri, inclusiv în cel al misterioasei vieți a poetului.

În timpul invaziei mongole, manuscrisele au călătorit mult. Hâfez venea după Ferdousi (sec. X-XI) și „Șâhnâmeh”, grandioasa epopee, după marii poeți mistici (sufiști) Attâr și Moulavi (sec. XII - XIII), după Nezâmi din Gandja (sec. XII) și incomparabilele sale romane medievale, după Sașdi (sec. XIII) și înțelepciunea lui seculară. În aparență, Hâfez le-a făcut cu ochiul; în realitate, era înmărmurit de operele predecesorilor, dar nu i-a urmat. Povestirile în versuri, lungi sau scurte, nu-i conveneau. Cu adevărat, Hâfez reprezintă triumful liricului în poezia persană, inventând o tehnică dintre cele mai rafinate. Bogăția expresiei vine dintr-un imperativ precis: a redus elementele constitutive ale figurilor poetice și le-a epuizat posibilitățile. Instrumentarul poetului este elementar, cuprinzând figurile impuse de tradiție, dar pe care închipuie imaginarul arhetipal al poeziei. Dacă, de pildă, cupa de vin are o anumită densitate de sensuri, asta înseamnă că toată gândirea poetului e depozitarul unei tradiții ce a traversat trei lumi anterioare, după cultul lui Mithra al sciților.

Prin gazel, Hâfez a dus registrul literar persan la apogeu. Din punct de vedere istoric, acest tip de poem a ajuns la o formă epurată, de o extremă exigență. Gazelul e un poem alcătuit din distihuri. Fiecare distih tinde să devină el însuși un poem, un poem în poem. Poeme în poem, distihurile concură la crearea unei lumi proprii acestuia din urmă. Să ne imaginăm posibilitățile. Construcția e solidă. Distihul are două părți cu același ritm, în care figurile își răspund printr-un efect de ecou, deseori ordonate în două propoziții ale unei fraze, articulate prin conjuncția *ke*, simpă și polisemică. La rândul său, gazelul are o ramă fermă. Deși limitată, aceasta oferă



Gheorghe IORGA, primind Diploma de Excelență și Premiul Centrului de Cultură „George APOSTOL, 2012”

niște repere. Rima e unică, uneori apare și refrenul, ce poate da sens poemului. Și ritmul e unic și afectează fiecare porțiune a distihului. Cel mai adesea, primul și ultimul distih își răspund, ultimul marcând sensul drumului parcurs de la primul. Constrângerea autoimpusă eliberează: permite să se apese pe tot sensul cuvintelor și al figurilor, poetul punând la lucru forțe nebănuite. Se chinuiește, se bucură și se entuziasmează la sfârșit pentru că opera sa l-a făcut să trăiască și să se exprime. Un gazel e o cupă de vin ce te îmbată.

Divanul pare a fi o carte închisă ermetic. Poemele sunt clasate în ordinea alfabetică a rimelor sau a refrenelor, de la *a* la *y*. Ca și cum Hâfez ar fi dorit să fie citite în ordinea asta. Ca și cum găsisse un capăt cărții; sau ca să ne înșele, mai cu seamă ca să ne încurce. E adevărat, *Divanul* e o carte unitară, dar ordonarea poeziilor e atât de suplă, încât nici începutul, nici sfârșitul nu se impun. Nici istoria, nici ideile n-au prezidat această ordonare formală. *Divanul* e conceput spre a fi deschis hazardului paginilor. Gazelul ales prin hazardul deschiderii volumului este el însuși un text deschis, rezistând sensului unic, provizoriu terminat. Când cititorul deschide *Divanul* la întâmplare, spre a-și consulta soarta, o face din convingerea că această carte e ca lumea poetului, carte deschisă, scrisă de Dumnezeu și neterminată până la deznodământ. E o ca psaltire: îți dă puțin de citit și mult de gândit.

Hâfez e în aparență un cântăreț al vinului, beției, femeilor, tavernei, iubirii, naturii sau frumuseții. *Divanul* nu se pretează într-un mod simplu la multiple lecturi. Gazelurile au fost scrise spre a fi declamate în public, în sunet de muzică, spre a fi citite în cercurile poezilor sau sub manta, în vremuri de opresiune, pentru a fi expediate, ca mesaj, la curtea vreunui prinț. Ele n-ar fi existat dacă n-ar fi fost, într-un fel, oglinda a ceea ce s-a trăit, public sau în secret, la Șirâz. Un gazel e o piesă majoră a schimburilor în societate, e chiar un fapt social. Până la un punct, poetul e dublul lumii pe care o frecventează, poemul său e o cupă – oglindă a lumii. *Divanul* se află la convergența unei lumi în care cititorul Coranului, poetul medieval, omul politic și misticul se recunosc.

Pentru Hâfez, rațiunea lumii este iubirea. Dumnezeu nu i-a făcut pe înșeri pentru ca ei să iubească, ei ignoră

iubirea. Când Dumnezeu a făcut să strălucească propria Frumusețe, iubirea care a țâșnit din ea l-a găsit pe Adam pentru a se investi în lume. Adam a primit această sarcină pentru că era un ignorant. Tema lui și a descendenților a constat din a restitui intact, în ziua Judecății de Apoi, acest tezaur încredințat.

Rațiunea vieții e predestinarea iubirii. E fundamentală convingerea poetului că a existat, înainte de timpul istoric, o eternitate și că în această eternitate, a fost o zi când Dumnezeu a cerut întregii umanități să-l recunoască drept Stăpân. Omenirea a răspuns afirmativ. Soarta fiecărei ființe a fost fixată de Dumnezeu printr-un pact primordial. Soarta l-a ales pe Hâfez. Poetul a avut convingerea fermă că a fost investit, încă înainte de Facerea lumii, cu povara iubirii, consecință a Pactului primordial, căreia i-a fost mereu fidel.

Figura absolută a poemelor lui Hâfez este *Iubitul*. Acesta e difuz; se răspândește în figuri, iar figurile se adună în divinitate. El este mereu o *imago*, înțeleasă ca imaginea unei ființe reale, dar integrată în eul poetic, căpătând statutul de fantasmă. Totul e figură la Hâfez, figură de cuvinte; poetul găsește posibilitatea de a contempla ceea ce e exemplar, de a se apropia de *Iubitul* căutat. Marea concepție spirituală, a cărei moștenitoare era Persia de atunci, venea din adaptarea lumii musulmane la noțiunea plotiniană a procesiunii, devenită la Avicenna emanație, ca o rază luminoasă. Tot de la Plotin venea, în contrapartidă, noțiunea de ascensiune, întoarcerea figurilor spre modelul lor. Cheia lecturii mistice a imaginilor din poezia lui Hâfez (ochii, sprâncenele, buzele, părul, puful de pe bărbie, alunița, lumânarea, martorul Frumuseții, taverna, vinul, drojdia de vin, centura creștinului, idolul, libertinul etc.) o găsim, poate, la începutul capitolului XIII din „Grădina de trandafiri a misterului”, a altui mare poet persan și maestru sufist, Mahmud Șabestari, pe care Hâfez îl citește cu atenție: „Tot ce apare în lumea asta e ca reflexia Soarelui de pe lumea cealaltă. Lucrurile sensibile sunt precum umbra proiectată a lumii celeilalte... Cuvintele originale au ajuns la sensul ce li s-a dat de utilizarea lor inițială”. Cuvintele obișnuite, ochi, sprâncene etc. sunt umbra numelor ce se referă la misterele *Iubitului*, la realitățile „martorului Frumuseții”.

Cum ar arăta lectura *Divanului* îmbrățișând mai multe puncte de vedere? Hâfez căuta pe cineva care să știe să-i privească giuvaierul. Această „stăpânire a privirii” nu poate fi privilegiul unei singure persoane. Mai mult, orice interpretare exclusivistă e falsă de la început. Recursul tradițional la exegeza biblică, inaugurată de Philon din Alexandria și reluată de Origen și de Evul Mediu occidental – cu cele trei sensuri ale Bibliei (istoric/moral/mistic) nu prezintă interes pentru un text cu fațete multiple, cum e *Divanul*. Nu există decât un sens imediat pentru fiecare ocurență a unui cuvânt esențial, dar toate sensurile acestui cuvânt sunt prezente. Într-o cultură masiv investită cu memorie, cum e cultura persană, aura sensului unui cuvânt esențial nu e niciodată absentă în ocurențele sale. Astfel, când, în gazel, apare cuvântul *djâm* („cupă”), trebuie păstrată trează memoria sa lexico-semnatică, nu e spus tot în singura sa ocurență. Marile cuvinte ale *Divanului* rezonază neîncetat, ecoul lor întâlnește ecoul altor cuvinte prezente sau tradițional asociate. Nici nu s-ar putea altfel: e codul poeziei persane clasice.

Există, la Hâfez, o știință a privirii, ce permite recunoașterea, în orice obiect, a urnei frumuseții emanând din suprema Frumusețe. Dar privirea asta, în lumea lui Hâfez, merge dincolo de singura Frumusețe, rază luminoasă a *Iubitului*. Fiindcă Frumusețea a trezit, încă de la început, iubirea, iar iubirea înseamnă uniune: uniunea se produce dincolo de orice contemplare.

Gheorghe IORGA

Grigore LEȘE

Laudatio

Personalitatea despre care vă vorbesc ar fi putut să fie orice. Ar fi putut să rămână în satul său și să fie oier sau agricultor. Știe foarte multe lucruri despre ce înseamnă să trăiești la țară, despre plante și animale, despre anotimpuri și despre timp, despre natură, în general. Ar fi putut să fie antropolog, pentru că știe foarte multe lucruri despre cultură și despre om, ca ființă dăruită de Dumnezeu cu mirajul cunoașterii. Ar fi putut să devină geograf, pentru că a bătut lumea și, mai ales, România, în lung și-n lat, cu o mare plăcere a descoperirii, știind să se simtă, peste tot, acasă la el. Ar fi putut să fie etnolog, pentru că știe foarte multe lucruri despre ceea ce este specific locuitorilor României, despre ceea ce ne identifică, drept națiune, în raport cu orice altă națiune de pe Pământ. Ar fi putut să fie profesor, pentru că are un dar extraordinar de a se adresa oamenilor, indiferent de vârstă, și de a-i învăța lucruri esențiale cu o ușurință de care numai marii dascăli sunt în stare, fără să aibă morgă profesorală și fără să scoată, mai apoi, pe nimeni la tablă. Ar fi putut să devină politician sau să îmbrace haină preoțească, pentru că are un har excepțional de a electriza masele, prin puterea privirii și a cuvântului, stăpânind, la fel de bine, și arta oratoriei. Și ar fi putut alege multe alte profesii, fiind un om cu un aer aparent neliniștit, frământat de propriile alegeri și de gândul că are atât de multe lucruri mărețe de înfăptuit.

Este un om, uneori, dificil, pentru că este un om îngrozitor de pretențios, în primul rând, cu sine însuși. Cele mai mari pretenții le are de la el. Nu admite să greșească față de nimeni, cu nimic, și, mai ales, nu admite să greșească în profesie. Pentru el, tot ceea ce face trebuie să fie perfect. În consecință, are pretenția ca aceia care îi stau alături să nu îl dezamăgească. Din această cauză, este, deopotrivă, contestat de unii colegi de breaslă, dar este și adulat de milioane de oameni, de aici și de aiurea. Are un aer de boem, de poet. Pare, adeseori, abstras din realitatea cotidiană. Uneori, când îi vine un gând în minte, scoate camețelul și-l notează. Alteori, degetele îi aleargă pe picior, așa cum fac pianistii, care își exersează dăruirea. Este un om cu un amestec de modestie și sobrietate, dar și de orgoliu – mândrie pentru ceea ce știe că știe, pentru că așa cum spune un fragment dintr-un proverb arab, *cel care știe și știe că știe este un înțelept: urmează-l!*

Deși ar fi putut să aibă multe alte profesii, și-a ales-o, poate, pe cea mai dificilă, având în vedere, ambiția sa, de a fi cel mai bun: a ales să fie artist. Chiar dacă a studiat fagotul și a devenit doctor în muzică, pasiunea vieții lui este etnomuzicologia – un nume științific pretențios, pentru ceva ce el însuși ar numi, poate, muzica obârșilor, o muzică pe care el nu o interpretează, ci o celebrează în mod ritual, așa cum numai un preot cred că ar putea-o face. Atunci când este pe scenă, ai impresia că oficiază un

străvechi ritual, numai de el știut și transmis pe căi tainice, dinspre toți strămoșii noștri către el.

Crede cu tărie în destinul românilor pe Pământ, așa cum este convins că matricea noastră spirituală este hora. Îndrăzniți, doar, să îl contraziceți, fie și pentru plăcerea discuției cu el! Oricum, nu cred că veți avea argumente să îi rezistați prea mult. Dacă nu vă va convinge cu puterea cuvântului, o va face cu cea a instrumentului muzical: fie acela pe care îl-a dăruit natura, și pe care îl poartă în corzile vocale, fie cel pe care îl poartă la el în permanență, și care este sculptat în lemn. Este fluierul de care nu s-a despărțit și de care nu se va despărți niciodată Grigore Leșe.

Virgil Ștefan NIȚULESCU



Virgil Ștefan NIȚULESCU



Grigore LEȘE, primind Diploma de Excelență și Premiul Centrului de Cultură "George APOSTOL, 2012"



Grigore LEȘE și invitații săi, Sala "Ateneu", noiembrie 2012

Mamă, știu horitul!

Discurs de recepție



Sunt onorat de acest premiu.
Mulțumesc domnului Ștefan Virgil Nițulescu pentru laudatio.
Mulțumesc Centrului de Cultură „George Apostu”, domnului Geo Popa.

Vreau să vă zic o poveste.

După ce m-o făcut mama, așa cam pe la doi ani am început să gânguresc prin casă.

Tata dorea să aibă un copil care să știe horirea, așa se spune în Maramureș la cântat, adică horit.

Am început să gânguresc așa pe lângă mama, și mama Anastasie, s-o dus la tata și o zis:

„Bă, Ion, Grigore a tău horește, Grigore a horit, l-am auzit pe lângă mine, pe aici.”

„Da, sunt mirat tare.”

Eu m-am dus în pădure și mi-am încercat glasul și am îngânat păsările, așa se spune când vorba și cântecul vin de la o pasăre.

Există o pasăre, se cheamă cocor, are un țâpăt, dar pe lângă țâpătul acesta ea își modulează glasul, devine muzică.

Și am venit bucuros în casă la mama, și i-am zis: „mamă, știu horitul” și am horit, și mama bucuroasă, o zis: „Ion (așa îl cheamă pe tata), să știi că Grigore știe hori”.

Am ieșit în oborul casei și am început să horesc în obor, în curtea casei și m-o auzit vecinii.

Și o zis vecinii: „Tu, Anastăsie, a tău copchilu, Grigore, știe hori.”

„Măi dar, zice, horește frumos.”

Păi când am auzit vecinii că zic de mine că știu hori, m-am dus în sat și am horit și în sat o oprit-o oamenii pe mama la biserică: „tu, Anăstăsie, a tău copchilu? Știe hori.”

Măi, când auzi că zice un sat întreg că știu hori, satul întreg zice, mama zice că știu hori, tata m-o auzit, vecinii zic că știu hori, satul...

M-am dus la sate și am început să horesc pã sate și tăte satele au ziscă știu hori.

Când am auzit că tăte satele din Maramureș și Țara Lăpușului zic că știu hori, m-am dus în lume să horesc, și am horit peste tot, în țară, în lume...

Dar, domnilor, știți ce vreau să vă spun, că pentru horitul ăsta mi-o trebuit 40 de ani, iar povestea cântecului am să v-o spun la sfârșit.

Sunt aici cu aromânii fărșeroți din Cogeașlac și cu doi iranieni din Persia.

De ce cu aromânii fărșeroți din Cogeașlac? Pentru că au o muzică specială și vreau să o simțiți și să vedeți despre ce e vorba. Iar iranienii au fost cu mine duminică, cred că în cel mai puternic spectacol al meu de când cânt; duminică, cred că centrul Europei a fost pentru câteva ore și buricul pământului, o fost în Sala “Jora”, adică în Sala Radio din Berthelot, unde s-a desfășurat un concert extraordinar, unde au fost prezenți artiști din Siria, Pakistan, Iran, din România. Zău, dacă nu, slavă Domnului, dacă o să mai horesc sau să nu mai horesc de la 1 ianuarie, încolo. Atât o fost de frumos concertul, că mă tem să mai horesc, mă tem să mai horesc...

Multe premii am primit eu, dar acesta are o semnificație specială. Știți de ce? Vine din partea unui Centru de Cultură numit “George Apostu”.

Artiștii aceștia pleacă în lume și nu știu niciodată după ce se duc; unii au noroc, alții nu au noroc și sunt plini de suferință și suferința aceasta este prezentă în repertoriul meu, pentru că suferința a avut nădejdea totdeauna să ne aducă înspre fericire, altfel nu putem ajunge acolo.

Mă opresc aici.

Abia aștept să încep muzica în studioul acesta, la filarmonica din Bacău, o sală minunată, o sală așa cum îmi place mie.

Vă mulțumesc încă o dată.

Grigore LEȘE

Grigore LEȘE: Credință și artă

Într-un referat prezentat la al 7-lea Congres internațional de muzicologie, ținut în 1958, la Köln, Constantin Brăiloiu se întreba dacă nu cumva curiozitatea lui îndreptată spre altă muzică decât aceea a concertelor simfonice și a teatrelor lirice îl excludea din comunitatea pedantă, uneori prețioasă a savanților. Știa că, dincolo de muzica așa-zisă cultă, s-au născut în decursul veacurilor multe alte muzici foarte diferite. Și mai știa că pretutindeni, chiar și în anturajul citadin, se descoperă permanența unei culturi muzicale originare, păstrată numai datorită fidelității memoriei, care nu se poate reduce la canoanele tratatelor și cursurilor teoretice și în care pare a se perpetua sufletul primar al omului. Când era preocupat de dansurile eschimoșilor sau de bateriile de tobe ale tuaregilor, când se confrunta cu sonoritățile corurilor dalmate și formoze, Brăiloiu știa că, departe de a decădea, ocupându-se de lucruri puerile, era gata să descopere taine esențiale ale fenomenului muzical tradițional. Probabil că au fost unii care au înțeles asta înaintea lui Brăiloiu. De pildă, credința lui Montaigne care asimila vilanelele din Gasconia cu cântecele primitivilor din America. Schumann însuși spunea că dacă s-ar adăuga la muzica germană, franceză și italiană cultura muzicală a altor popoare, până în Patagonia, altfel ar fi arătat muzica Europei occidentale. „Von Fremden Ländern und Menschen”, ori acel în folio pe seama căruia Kiesewetter ar fi glosat glorios. Obiect himeric sau cel puțin fără importanță?

Grigore Leșe crede cu desăvârșire că e unul cât se poate de real, și că nici negarea lui nu cinstește pe cel ce neagă și nici disprețuirea lui nu dovedește perspicacitatea celui ce disprețuiește. Și, pe deasupra, obiect ieșit din comun, în care producție și reproducție, creație și interpretare se confundă, de unde decurge obligația de a se îndepărta de fișiere și biblioteci și de a colinda toată țara, totodată de a se dezbăra de trufia de urmaș al celei mai înalte civilizații, cu întregul său bagaj de cunoștințe și talent. Nu știu ce-și dorește să fie, dar Grigore Leșe este înainte de toate etnomuzicolog. Berlioz, de pildă, nici nu-și dorea și nici nu știa că este, într-o oarecare măsură, etnomuzicolog. Numai că, vorbind despre organum-ul lui Hucbald, era de părere că armonia tonală a interzis succesiunile de cuvinte pentru că împrumuta din polifonia populară elementele definitorii ale acesteia. Prin urmare, glosa pe seama unei muzici care nu intra în spațiul creației tonal-funcționale a programatismului romantic de esență funcțional-tonală. Aceasta nu înseamnă că muzicile tradiționale au un plus ori un minus în ordine axiologică față de muzicile savante. Brăiloiu însuși afirma că „cercetările comparative nu intenționează să nege în nici un fel orice diferență calitativă, și încă mai puțin, să dea de exemplu primitivul. Am contrazice, în acest caz, ideea de progres (*Entwicklungsgedanke*), voind să ne dezvoltăm regresiv. Aceasta este o aberație a lui Rousseau. Dar, decât să denigrăm pe Rousseau, ar fi mai bine să medităm asupra *admirației sale pentru cunoscătorii neinstruiți care au păstrat o finețe auditivă pentru sistemele melodice stabilite pe principii diferite de sistemul*

nostru”. Fără îndoială, Grigore Leșe crede în postulatul unui focar inițial de cultură, în care un germen fecund și-a început cariera tumultuoasă, și care a ajuns la maturitatea sa strălucitoare grație creativității europene. Totodată, el se opune crooner-ului (cântărețul confidențial de atmosferă), precum și genului hot (muzică de maximă tensiune decibelică). Aidoma lui Charles Lalo, el crede în pentagrama funcțiilor artei muzicale, de la funcția de divertisment (muzica în ipostaza jocului ca stimul al divagării, ca moment de răgaz, ori lux), trecând prin funcția cathartică (ca solicitare violentă, torențială a emoțiilor, urmate de eliberarea tensiunilor afective), funcția tehnică (de consumat ca atare, după criterii de abilitate și adaptare), și până la funcția de idealizare (ca sublimare a unei problematice aflată în evaziune față de contingența ei imediată, ori de cea de întărire sau duplicare, ca intensificare a evenimentelor cotidiene, așa încât să devină predominantă participarea la ele, precum și privirea asupra lor). Într-o lume în care stilul muzicii de consum este determinat de condițiile consumului, ori de natura tehnică a mijloacelor de reproducere mecanică, într-o lume în care divertismentul ca fundal al vieții reduce totul la acord, într-o lume în care muzica preînregistrată abundă de clișee și sonorități redundante ori, dimpotrivă, se străduiește să elibereze urechea de obiceiuri ritmico-melodice insignifiante, Grigore Leșe pariază cu întreaga lui înzestrare de har și trudă pe valențele suprasensibile ale artei sunetelor, ce vizează integral corpusul emoțiilor și dislocă tensiuni psihice de o apreciabilă densitate. Produsele lui culturale comportă o etică a toleranței, grație căreia, pe de o parte, se respinge ceea ce este abnorm ori incompatibil, iar pe de altă parte, acceptă tot ceea ce se prezintă ca normalitate a unor acumulări de secole, dacă nu chiar de milenii. Aplatizarea sensibilității prin reducerea muzicii nu la un obiect de ascultare conștientă, ci la un decor în care se consumă derizoriile operațiunii domestice, universalizarea gustului invariabil prin reiterarea aceluiași gen de muzică, impunerea legilor economiei de piață într-un domeniu în care opera muzicală nu se cade a fi substituită doar pentru că se uzează rapid, necesitând crearea alteia noi, dar și extincția muzicii populare, ori a rapsodului (CD-ul și amplificatoarele

înlocuind până și clopotele bisericilor), constituie tot atâtea fronturi de luptă pe care Grigore Leșe le acoperă în calitatea lui de infanterist cu baioneta la o armă îndreptată împotriva celor ce au întinat din rărunchi ființa muzicii autentice. Sub borurile inconfundabilei lui pălării, stau să treacă din virtualitate în actualitate puzderie de nestemate sonore. Și acest lucru se petrece doar prin cântec. „*De ce cântă omul?...* Pentru că așa îi vine: de pildă, de osteneala bătrâneților. Când cântă omul?... Când îi vine. Care este diferența dintre muzica tradițională românească și muzica lăutărească țigănească?... Muzica românească exprimă un sentiment de dragoste, de dor, de înstrăinare, de jale; muzica de mahala exprimă exaltare trupestă. Țăranul cântă pentru a-și exprima un sentiment, lăutarii o fac pentru a câștiga bani”. Și tot Grigore Leșe spunea, parafrazăndu-l pe Mihail Jora, că „*unii se slujesc de folclor, iar alții slujesc folclorul*”. Fétis vorbea undeva de „marea voce a tuturor”, adică muzica orală, tradițională, aparținând culturilor înalte, exotice. De când îl cunosc pe Grigore Leșe, am oarece îndoeli în ceea ce privește „creatorul multiplu și anonim”. Desigur, nu am pactizat cu cei ce susțin că „marea voce” nu ar fi decât o pură nălucire, o viziune a creierelor exaltate. Dar nici nu pot băga mâna în foc pentru imposibilitatea existenței unui creator unic, a unei personalități excepționale, trăind la o oră exactă și într-un loc precis. Un creator-rapsod (în sensul elen al poetului epic), care ar putea avea glasul și ochii scânteietori ai lui Grigore Leșe. Cu alte cuvinte, semnalmente pe care Constantin Brăiloiu le atribuia geniului folcloric: „opera sa, determinată de concepțiile sale individuale are, deci, la naștere, o formă finită pe care este nevoit să o re-compună din resturile sale, deformată prin arbitrarul tuturor celor care au folosit-o și au degradat-o”. Grigore Leșe cântă precum ar respira. „*Ce este cântatul?... Este o necesitate. Omul dacă nu ar cânta, ar muri. Este un har, este un dat transcendental, este un noroc de la Dumnezeu*”. Ceea ce înseamnă că, dacă vreodată muzica și-ar întoarce de tot fața de la viață, de la existența oamenilor și de la limbajul lor, ori de la trăirile autentice aflate în siajul forței poetice, și ar eșua în experimentul gratuit, ea ar înceta să mai existe. Într-un fel, lui Grigore Leșe

experimentul nu îi este nicidecum străin. Într-adevăr, un joc pur de inventivitate, interferențial și compenetrabil răzbate din întâmplările sale artistice. Iar legile acestui joc sunt de multe ori seduse din practicile muzicii savante contemporane: elemente de efectologie sonoră, de world-music sau fusion și chiar de happening. Mai ales că formația sa profesională este una cât se poate de elevată și de distinsă, Grigore Leșe fiind absolvent al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” din Cluj (unde a studiat un instrument mai puțin tangențial folclorului, cum este cazul fagotului), precum și deținătorul titlului de Doctor în Muzică al aceleiași instituții de învățământ superior, predând el însuși cursul de etnomuzicologie la Facultatea de Litere a Universității București. De-a lungul fertilei sale cariere, nimic nu a pregetat întru prezervarea datelor fundamentale ale tradiției noastre muzicale, totodată în scopul adaptării creației orale la datele esențiale ale prezentului. A prospectat un teren suficient de minat încât să fie permanent pândit de obsesia distrugerii. A căutat cu febrilitate acel adevăr învelit în pânze groase, pe care, din nenorocire, puțini s-au străduit să le smulgă. Așa s-au născut ciclurile de emisiuni radiofonice „Drumurile lui Leșe” sau „Lumea și muzica tradițională”, ori serialul de televiziune „La porțile cerului”. Și tot așa a devenit un „one-man-show”, impresionând cu fiecare producție, datorită incandescenței cu care stropește fiecare gest, sunet și verb. Unde mai pui că principala sa menire este, fără îndoială, aceea de ambasador, a cărui scrisori de acreditare nu sunt semnate nici de președinți, nici de regi, ci de Măria-Sa arta sunetelor. O acreditare confirmată de sutele de spectacole, de miile de înregistrări și de sutele de mii de CD-uri pe care Grigore Leșe le-a realizat până acum și în care nu a încetat nici o clipă să livreze lumina pitită în monumentele sonore supuse restituirii. Același Constantin Brăiloiu relatează o întâmplare ce l-a avut ca protagonist pe Bela Bartok, de la care o și aflase. Iat-o: „întorcându-se dintr-un sat unde lucrase, mergea de-a lungul unui râu, la apusul soarelui, purtându-și legendarul fonograf Edison. Pe cărare, întâlni o țărană și schimbă câteva cuvinte. Văzând-o încrezătoare, îi ceru să cânte, dar ea se apără zicând ba că nu-ți amintește, ba că la țară nu-i timp de cântece, că n-are voce... Totuși, abia dispăruse după o cotitură a drumului și cântecul ei se auzi, umplând valea însorită și Bartok o ascultă mult timp. Când ridică deodată capul, pe care îl ținuse până atunci aplecat, o lacrimă îi voală albastrul extraordinar al ochilor. Ce îl impresionase atât de mult? Cântecul? Dar cunoștea sute asemănătoare. Peisajul? Dar văzuse mult mai frumoase. Seninătatea unui asfințit de vară? Dar o gustase de nenumărate ori. Era, dincolo de toate acestea, emoția unor clipe privilegiate, în care ne este permisă pătrunderea în sufletul unei umanități ascunse și pe care umbra începe deja să o acopere”.

Ascultați cântecele lui Grigore Leșe și vedeți dacă nu cumva, în colțul vreunui ochi, vi s-a cuibărit, așa, ca din întâmplare, o lacrimă.

Liviu DĂNCEANU



Grigore LEȘE în concert, Sala „Ateneu”, Bacău, 2012

Mesaj și manifest artistic

Marin AIFTINCĂ (stânga), Ozana KALMUSKI-ZAREA, Valentin CIUCĂ



Voi încerca să schițez în aceste notații câteva extensii ale sugestivității generate de ceea ce exegeza apreciază încă din secolul al XIX-lea a fi “mesajul artistic” al unei opere. Am considerat însă, necesară, în economia observațiilor, asocierea sintagmei respective cu noțiunea aparent disociativă de “Manifest artistic”, care, prin natura sa paradigmatică îndeplinește un rol specific, de indicator temporal. În *Dicționarul Explicativ al limbii române*, editat de Academia Română în 1984, Manifestul e definit drept o declarație prin care o grupare literară/ respectiv un artist/ își face cunoscute în mod public concepția, intenția, convingerile etc. Așadar, manifestul este o construcție teoretică, doctrinară sau atitudinală, de regulă radical și, explicit, declarativă și exprimată în termeni concreți prin care artistul sau grupul de artiști își expune și își asumă un set de principii sub semnul cărora își așază arta. Și voi cita aici, ilustrativ, Manifestul futurismului din 1909, al mișcării Dada din 1916, al suprarealismului, din 1924, al Artei Concrete, 1930, al Refuzului global, de după război, urmat de Destructivism și pictura industrială în 1959, conceptualism în 1975 sau Manifestul Punk și Cibernetic în 1976 în literatură și pictură, precum și serialismul, dodecafonismul și atonalismul în muzică. Iar enumerarea ar putea continua. Manifestul artistic, parțial asemănător celui politic, se instituie ca proiect de perspectivă estetică nouă, ambiționând o abordare desprinsă de cutumele unui prezent pe care nu dorește să-l mai recunoască. El e, întotdeauna, un act insurgent față de realitățile acceptate, actul în sine dovedindu-se, în unele dintre cazuri, mai semnificativ sub raport istoric decât opera ca rezultat al său. De aceea aș putea aprecia că el are mai curând un caracter formal și de impact emoțional. Ca proiect declarativ, manifestul nu se încadrează în sfera de procesualitate și transfigurare specifică operei de artă constituind însă acea emulație de expresie exterioară, centrată în jurul unei formule, idei sau doctrine elaborate cu scopul de a schița și coagula energii creatoare distinct diferite de cele ale premergătorilor. Ar mai fi de observat că, după explozia de manifeste artistice care au izbucnit cu o intensitate fără precedent în secolul al XX-lea, sfârșitul acestui veac a cunoscut o severă reîntoarcere la modalități de exprimare experimentate în trecut, ceea ce mă îndreptățește să afirm că “furișii ani nebuni” ai începutului de secol XX, prelunși până după sfârșitul celei de a doua conflagrații mondiale, marchează un episod nevrotic unic în istoria artei, literaturii, muzicii și cinematografului mondiale. Iar dacă manifestului îi este specific un caracter imperativ, mesajul, în accepția sa estetic superioară, oscilând între transfigurare și esoteric, surprinde esența realității, a lumii sau lumilor interioare, dezvoltându-i semnificațiile troienite de elementele insignifiante, de miriapodica țesătură a perisabilului și efemerului. Mesajul artistic este acea aureolă ideatică în

care autorul își înveșmântează opera pentru a face din conținutul ei un vehicul către sufletul și spiritul receptorului. Asemeni universului einsteinian, lumea prin care percepem mesajul ni se dezvăluie, în același timp, ca finită și nelimitată, capabilă de extensii insesizabile percepției comune. (Nu am, desigur, în vedere așa numita “artă cu tendință” și tezismul ideologic din spațiul de sorginte marxistă unde s-a practicat o jumătate de secol mesajul obedient politicii de stat).

Evantaiul de sugestii în limitele căruia își găsește aria de comunicare, mesajul e limitat de aceleași, câteva, eterne permanențe ale spiritului uman: libertatea, pasiunea, adevărul, puterea, căutarea, moartea, onoarea, credința, nu neapărat în această ordine. Mesajul *Odiseei* lui Homer – neliniștea metafizică a ființei – e viu și în prezent, constituind o trăsătură ce îi înzestrează și pe contemporani. Ideea a fost preluată de un autor nu mai puțin celebru – James Joyce, în romanul *Ulise*. Sau de Herman Melville, în nu mai puțin cunoscuta parabolă a căutării lui *Moby Dick*. Dar în registrul semnificațiilor profunde, tezaurul de mesaje morale, religioase, etice și simbolice, în codificare alegorică aparține mitului. Mitul corespunde unei adânci necesități intime a creatorului, calea de acces nemijlocit la valorile ancestral inițiatice. Sub acest aspect, mitul și corolarul său, mesajul, pare chiar o constrângere. Dar o constrângere sacră, având în vedere că lumea trebuie pusă sub semnul originii sacre. Hugo Grotius aseamăna cunoașterea unei piramide cu vârful



Ozana KALMUSKI-ZAREA

îndreptat în jos, încât cu cât cunoaștem mai mult, cu atât ne îndepărtăm de origine, și cu cât ne îndepărtăm de origine, ne înstrăinăm de noi înșine și de valorile eterne înscrise în matricea inițiativă. Este și motivul pentru care din întreaga literatură a lumii am ales ca exemplu *Odiseea* lui Homer, pentru că mesajul acestei epoei scrise acum trei mii de ani predicționează ispitele rătăcirii la care e predispus spiritul uman. Ulise, asemeni trăitorilor din ziua de azi și dintotdeauna, consimte că realitatea consumată de el până în acel moment nu-l mai satisface. E flămând de *altceva*. Universul existenței sale, așa cum l-a găsit constituit și cum l-a luat în stăpânire prin rațiune și simțuri îi devine, deodată, insuficient. Jinduieste către alte zări, către alte experiențe, e stăpânit de mirajul necunoscutului. Să ne amintim că vechii greci refuzau abaterea de la normele ordinii și armoniei ansamblului. Orice abatere de la normele perfecțiunii, ei o socoteau rătăcire, pierdere a identității și cedare în aria informului, dezordinii și tulburării. Peste milenii, mesajul transmis de Homer va fi reformulat de apariția existențialismului avându-i drept promotori pe Sartre, în filozofie, și Albert Camus, în literatură. Romanul ideatic *Străinul*, al lui Camus, pare, în cheie modernă, chiar o transcriere a mesajului străvechii epoei. Fiindcă m-am oprit asupra acestor ilustrații, să mai amintesc că mesajul călătoriei în spații incerte l-a fascinat și pe compozitorul Liviu Glodeanu care a surprins în poemele pentru voce și orchestră *Ulysse*, ardenta căutare a unui tărâm mereu utopic, iluzoriu, dar către care aspiră neodihnit spiritul uman. Căci marea operă a antichității, *Odiseea*, nu e, esențial, o epopee a rătăcirii și regăsirii, cum se afirmă curent, ci, în spirit metafizic, una a căutării gnozei. Dacă acceptăm că absolutul metafizic e o valoare imaginară – și nu avem cum eluda această accepție – atunci *căutarea* acestei valori supreme e inclusă în spiritul odiseic. Întoarcerea lui Ulise nu pune punct rătăcirii sale. Ea nu închide cercul rătăcirii, cum am fi tentați să credem la o lectură frivolă, ci, dimpotrivă, sugerează că ea, rătăcirea în spațiile dezordinii, e o constantă a spiritului. Acesta este mesajul doar aparent încifrat pe care Homer ni-l comunică decantând semnificația de fluxul narativ propriu – zis. Aș mai încerca, în sfârșit, o analogie, în alt registru, cu aceeași epopee. Mă gândesc la acea “tulburare superioară”, cum o numește Fernand Jung sau “boală prin excelență”, cum se exprimă Novalis: adică neliniștea experienței erotice. Ulise trece și el prin acest gen de tulburare aflându-se în brațele nimfelor Circe și Calypso, dar în cazul său va fi un episod trecător, în timp ce pentru Don Juan e un mod de viață, obsesiv, devorant și de o intensitate nefirească. Fiindcă Don Juan nu e provizoriu tulburat și devastat de sentimentul erotic, ci e prizonierul unei nefericite conștiințe ce țintește absolutul, nu efemerul, nemărginirea, nu particularul. Poate că Don Juan e chiar mai tragic decât personajele devastate de sentimente din tragedia antică, notează A. Camus în eseu filozofic *Mitul lui Sisif*. Don Juan nu caută nici dragostea, nici catharsisul erotic, nici marea iubire, nici desfrăul fără limite. El e “ochiul interior”, cum ar spune, după Platon, Jakob Bohme, capabil să întrevadă calea către absolut, așa cum s-a ivit ea, o singură dată, la început, într-un om în care coexistau cele două principii contopite – masculin și feminin; în religia creștină constituind arhetipul îngerului.

Richard Wagner – a cărui operă pare a se plasa cel mai aproape de granița între manifest și mesaj – avea să facă din *Don Giovanni* – ul mozartian partitura de căpătâi a creației sale, absorbind acea problematică vizionară, capabilă să străbată desigur jubilația al unei muzici adesea înșelătoare. Nu întâmplător aceeași operă a lui Mozart face obiectul unei superbe analize a lui Sören Kierkegaard, care descoperă fiorul existențial al mesajului genialului compozitor. Don Juan, ca mit – dar și ca ilustrare în opera tragică a lui Mozart – prelucrează și comunică mai departe mesajul neîmplinirii și zădărniciii spiritului în neodihnită, disperată sa căutare a fericirii, împlinirii și libertății într-o realitate ale cărei date nu sunt compatibile cu aspirațiile metafizice.

Ozana KALMUSKI ZAREA

Filosofia pentadică - demers categorial sistematic în reconstrucția filosofică modernă*

1. Ideea de reconstrucție modernă în filosofie implică, prin forța lucrurilor, cerința demersului categorial-sistematic în cuprinderea hermeneutică a sferelor ființării, cunoașterii și creației valorice, într-o mereu nouă modelare a metodologiei de abordare a fenomenului cultural. Este de reținut - preciza N. Hartmann - că „vremea sistemelor filosofice a trecut... Gândirea sistematică din zilele noastre urmează o altă cale. Ea nu mai este gândire de sistem, ci mai degrabă gândire de probleme. Aceasta din urmă nu este însă nesistematică, ci urmărește ea însăși o privire sinoptică. Scopul trebuie să-i fie prezent totdeauna ca sistem; numai că ea nu-l consideră dinainte ca sistem, ci vrea să se lase condusă la sistem” (*Systematische Selbstdarstellung*, în: *Kleinere Schriften*, I, Berlin, 1955, p. 2).

Un astfel de text constituie oricând motivația unui demers sistematic modern în reconstrucția filosofică, fără să ancoreze într-un sistem de tip deductiv-speculativ. Este și orientarea de bază a *filosofiei pentadice*: „Edificarea unui sistem categorial-filosofic - precizează Alexandru Surdu - nu este o îndeletnicire curentă. Ea răspunde unei trebuințe de a fi a sistemului, unei necesități istorice care îl și impune, undeva și cândva... Sistemele filosofice sunt greu de construit și sunt date adesea uitării înainte de a fi desăvârșite... Ele n-au fost ridicate însă la vremea lor, numai pentru a fi acoperite cu timpul de nisipurile uitării... Sistemul are în genere semnificația de punere în ordine, de explicitare, clasificare și ierarhizare, în cazul nostru, a categoriilor filosofice”... (*Filosofia pentadică I: Problema transcendenței*, Editura Academiei Române, 2007, p. 7).

Autorul acestei scrieri - ilustru logician și filosof - exprimă de la început conștiința clară a necesității înnoirii în procedarea sistematică, „în zilele noastre, după un secol de dominație a tehnicii, după pozitivarea aproape totală a filosofiei”, relevând importanța clarificărilor terminologice și a generalizării experiențelor științei, artei, tehnicii, vieții sociale și culturale în regândirea rosturilor filosofiei, care trebuie să fie oricând „sistem categorial-filosofic”: „Sistemele categorial-filosofice trebuie distinse de cele disciplinare. Acestea din urmă sunt permanente, ca și învățământul filosofic. Logica, etica, estetica și celelalte se construiesc și se predau separat, în «cochetărie» sau nu cu științele, cu tehnica, cu artele, justiția sau politica. Ele contribuie la îmbogățirea categorială a filosofiei, dar creează mereu discrepanțe și disproporții între domenii” (*Ibidem*, p. 8-9).

2. De aceea, sistemele categorial-filosofice, necesare și actuale, presupun o amplă evaluare a tradiției istoriei gândirii și generalizarea (în reflecții constructive) a „experienței gândirii” din epoca în care se construiesc asemenea sisteme. Autorul subliniază că aceste sisteme trebuie să fie precedate „de apariția dicționarului și enciclopediilor filosofice care conțin tezaurul conceptual, ca și de apariția istoriilor, de regulă disciplinare, ale filosofiei trecute și prezente, care oferă materialul necesar pentru ridicarea eșafodajului sistematic, rămânând să fie adoptată și metoda corespunzătoare acestuia, dialectico-speculativă prin excelență” (*Ibidem*, p. 10-11).

Este anunțată astfel ideea programului de lucru, pe care autorul îl urmează în contextul acestor prime volume prin abordarea a două probleme-cheie ale reconstrucției sistematice: *problema transcendenței* și *problema subsistenței*, aceasta din urmă marcând, ca „teorie a subsistenței”, începutul punerii temeliilor unui sistem categorial filosofic. *Problema Transcendenței*, cum a fost expusă, cu aspectele sale istorice, „ne oferă materialul de construcție al sistemului. Categoriile subordonate Transcendenței, completate și selectate, erodate, am putea spune, prin caracterul lor autologic, ne oferă osatura Subsistenței, căci la aceasta s-a ajuns, tot trecându-se dincolo de limitele Existenței. Faptul că ele sunt cinci și numai cinci (Unul, Totul, Infinitul, Eternitatea și Absolutul) deschide perspectiva pentadică a Subsistenței și circumscrie cadrul acesteia” (*Filosofia pentadică II: Teoria Subsistenței*, Editura Academiei Române, 2012, p. 9-10).

În raport cu *Existența* se conturează distincția dintre *Transcendență* și *Transcendentalitate*, așa cum precizează autorul, „dintre ceea ce este *dincolo* și ceea ce este *dincoace*

de Existență, ambele fiind probleme importante și în filosofia modernă și contemporană, și constituind chiar puncte de plecare în cadrul unor sisteme filosofice categoriale” (*Ibidem*, p. 10-11).

Aceste două volume conțin și o cuprindere semnificativă a istoriei gândirii filosofice, considerată în cadrul interacțiunii cu alte forme ale culturii (îndeosebi morala, religia și știința), din care sunt desprinse (cu o argumentare consistentă, ca bază de informare și stringență logică) problemele de bază ale sistemului categorial-filosofic proiectat. Așa cum se subliniază (într-o amplă „Introducere la filosofia pentadică”) sub genericul «Pentada este numărul de aur al dreptei filosofării», *filosofia pentadică* „este un sistem categorial-filosofic de tip dialectico-speculativ, care se deosebește în multe privințe de celelalte sisteme filosofice și care necesită considerațiuni preliminare: generale, referitoare la sistemele filosofice, și speciale, cu privire la particularitățile acestui sistem” (I, p. 15).

În lumina acestui program este prezentat în esență un istoric al sistemelor filosofice (într-o desfășurare avizată, autorul fiind și unul dintre cei mai buni istorici ai logicii și ai filosofiei) și sunt ordonate sistematic problemele și conceptele-cheie ale filosofării, accentul căzând pe aspectele ontice și logico-lingvistice, și pe aspectele teoretico-metodologice și ale aparatului categorial, ținta constituind-o „Sistemul”, care „oferă *imaginea întregului*, așa cum era prezentat în clasică propedeutică, dispărută astăzi din învățământul filosofic” (I, p. 29).

Prin forța lucrurilor, autorul acordă o deosebită atenție temei categoriilor, precizând însă că „sistemul categorial-filosofic este *altceva* decât teoria categoriilor. Acestea, în totalitatea lor, nu sunt decât o parte din eșafodajul construcției filosofice” și sunt de urmărit „în procesul constituirii lor”, în care se află „și *principiile* «funcționării» categoriilor” (I, 31).

3. După examinarea concepțiilor despre Transcendență (în gândirea teoretică a contemporaneității, în special) trece în primul plan *Subsistența*: „Filosofia pentadică începe cu Subsistența”, având „semnificația de a fi înaintea Existenței, de a o preceda, cât și pe aceea de a fi *după* aceasta, de a-i succeda... ca început și ca sfârșit, cu toate că ea este, în același timp, Eternitatea și Infinitul” (I, p. 64).

Definirea *filosofiei pentadice* este realizată după o impresionantă incursiune în istoria gândirii, cu preocuparea constantă de a valorifica ceea ce ține de sistematic (sistematicitate) și categorial, îndeosebi de prezența celor cinci supercategorii autologice: Unul, Totul, Infinitul, Eternitatea și Absolutul” (I, p. 219).

Se clarifică, în acest context și raportul dintre *Transcendență* și *Subsistență*: „nu Transcendența, ci Subsistența este începutul, problema Transcendenței fiind doar preludiul acestuia. Și totuși, făcând parte din Subsistență... ține de începutul sistemului filosofic” (I, p. 219).

Tema *Subsistenței* fiind esențială, teoria ei devine scopul întregii desfășurări istorico-filosofice și sistematice (așa cum se reliefează în vol. II), urmărindu-se în principal: cele cinci supercategorii autologice, autologia acestora, ipostazele Subsistenței și manifestarea acesteia. Căci „*Subsistența* înseamnă Unul, Totul, Infinitul, Eternitatea și Absolutul. Toate acestea fiind autologice, se exprimă pe sine și, speculative fiind, se și identifică unele cu altele, fără a fi însă îndistincte. A vorbi despre ele, despre fiecare în parte, avându-le însă în vedere pe toate, este îndeletnicirea celui (celor) care practică filosofia pentadică” (II, p. 195).

Metoda adecvată unei asemenea „îndeletniciri” este *metoda dialectico-speculativă*, cu precizarea: „Filosofia pentadică este dialectico-speculativă în măsura în care este categorial-sistematică”, dar „opțiunea pentru dialectica speculative nu înseamnă adoptarea logicii dialectico-speculative”... (I, p. 54).

De fapt, delimitările de metode principale care au acționat în construcția filosofică sistematică sunt o preocupare constantă a autorului, implicând totodată corecta apreciere și resemnificare a acestora în istoria cugetării (așa cum o arată raportarea la „gândirea speculative” («teoretică»)) și, în genere, studiul „facultăților gândirii” (I, p. 41-49).



Alexandru BOBOC

În aceeași modalitate nuanțată este urmărită și interpretată și istoria temelor majore și a categoriilor, întrucât „fiecare dintre categoriile fundamentale ale filosofiei are un trecut milenar, care trebuie scos din adâncurile uitării”, iar „caracterul fundamental al categoriilor filosofice rezidă în perenitatea lor” (II, p. 9).

Tocmai în această perspectivă este urmărită (istoric și sistematic) tema Subsistenței și definirea ei succesive (într-o îndelungată istorie), ca un preludiu la un *sistem categorial-filosofic* într-o „filosofie pentadică”, în a cărei construcții rolul major revine supercategoriilor, care nu sunt prezente la exegeții principali ai categoriilor (II, p. 103).

Reține atenția aici precizarea: „Raporturile supercategoriale sunt dialectico-speculative, adică acestea sunt și nu sunt identice cu toate celelalte în parte și cu toate împreună, și, de asemenea, cu *Subsistența*”, care „nu este însă a VI-a supercategorie, ci totalitatea lor, care este, în același timp, fiecare dintre ele și, totodată, nu este nici una dintre acestea” (II, p. 106).

4. În esență, principala contribuție constructiv-sistematică în această „filosofie pentadică” constă tocmai în relevarea (și analiza de fond) a nivelului supercategorial, a celor „cinci supercategorii autologice”, prin delimitare de nivelul categorial, și utilizare a acestor supercategorii în teoria Subsistenței, cu ipostazele ei specifice (descrise în II, cap. IV), totul fiind urmărit și resemnificat, cum spune autorul „gândind speculativ” (mai exact, „dialectico-speculativ”), ceea ce înseamnă efectiv teoretico-metodologic.

Deschiderea către un sistem categorial-filosofic într-o „filosofie pentadică” constituie, credem, o înnoire în modalitățile zilelor noastre de filosofare. În contrast cu minimalizările (de tip pozitivist, mai ales) demersului teoretico-filosofic se argumentează (istoric și logic-sistematic) autonomia acestui demers și necesitatea prezenței lui într-o reconstrucție teoretico-metodologică modernă, menită să pună în lumină valoarea perspectivelor multiple în abordarea și înțelegerea fenomenului cunoașterii și, nu în ultimul rând, încrederea în disponibilitățile constructive ale spiritului uman.

În așteptarea volumelor următoare ale acestei impresionante reconstrucții filosofice în forma sistemului, considerăm această deschidere prin „filosofia pentadică” o încercare temerară, al cărei viitor este legat de credința că «pentada este numărul de aur al dreptei filosofării».

Alexandru BOBOC

* Alexandru Surdu: *Filosofia pentadică I: Problema transcendenței* (București, Editura Academiei Române, 2007, 220 p.); *Filosofia pentadică II: Teoria subsistenței* (Editura Academiei Române, 2012, 198 p.).

Artă și estetică în paradigma comunicării (I)

1. Paginile următoare își propun să descrie vecinătatea esteticii și a comunicării din perspectiva afinităților reciproce. Cum sunt văzute astăzi cele două domenii în scrierile de specialitate? Ce anume au în comun? Care este aportul fiecăruia la proiectele de revizuire problematică și de repliere mutuale reclamate de *boom*-ul fără precedent al tehnologiilor informatice?

Homo symbolicus (E. Cassirer), omul creator de artefacte culturale, este în egală măsură *homo aestheticus* (Luc Ferry), dar și *homo communicans*, adică ființă înzestrată cu abilitatea de a filtra „estetic” realitatea, de a o transfigura, recrea și comunica. Estetica și comunicarea își revendică astăzi, fiecare în parte, un profil cultural distinct, legitimat de natura și consistența preocupărilor, de câmpul tot mai extins al problemelor asumate, de anvergura tematicii întemeiate și de rolul decisiv avut în viața de zi cu zi. Ca urmare a multiplelor prefaceri și revizui epistemice, suntem martorii unor tentative de altoire și conjuncție reciproce.

Potrivit înțelesurilor uzuale, *estetica* se recomandă fie ca „teorie a sensibilității” centrată pe *receptarea frumosului*, fie ca „reflecție asupra artei”. Astăzi însă, ea tinde să debardeze sfera tradițională, orientându-se spre cu totul alte zone de interes. Noile estetici repun în discuție „interesul” artistic, dar și condiția „operei de artă”. Prudența îi îndeamnă pe sceptici să impună restricții chiar ideii de „operă”. Alții, în schimb, diluând conținutul, dar gonflând artificial relevanța, dau artisticului dimensiuni „totalitare”. Formula „totul este artă” devine *leit-motivul* unei estetici evazive, dispuse a atribui statut artistic și obiectelor „gata-făcute” (*ready-made*), și celor reciclate, dar și evenimentelor proclamat „artistice”. Viața cotidiană este gândită ca spectacol; fiecare om este actorul și personajul unei piese destinate, fiind prins în țesătura de roluri, convenții și complicități sociale.

În aceeași tendință expansivă poate fi plasată una din axiomele Școlii de la Palo Alto, potrivit căreia „totul este comunicare”. Ori tocmai dispersia necontrolată și labilitatea circumscrierii subminează consistența domeniului revendicat. Orice termen afirmat în exces presupune un altul, antitetic, la fel de îndrituit. Dacă totul este artă, atunci arta tocmai a dispărut; dacă totul este comunicare, atunci comunicarea este inerțială și, de fapt, nimeni nu mai comunică în chip real. Este și motivul pentru care se invocă stereotip, pe de o parte „moartea artei”, pe de alta - o „criză a comunicării”. Discursul „agonic” sau catastrofal, chiar dacă uneori argumentat, trebuie întâmpinat însă cu precauțiile de rigoare.

2. Tonul apocaliptic în polemicile culturale își atinge apogeul la 1985, când Gianni Vattimo, pe urmele lui Hegel (*Fenomenologia spiritului*, 1807; *Prelegeri de estetică*, 1837-1842), ale lui Friedrich Nietzsche (*Omenesc, prea omenesc*, 1878), Martin Heidegger și Herbert Marcuse constată „moartea” sau „amurgul” artei, ca efect al „sfârșitului” resimțit de metafizică și al exceselor societății industriale. Discursul critic al hermeneutului italian constată semnele deprecierii artei, dar și ale contestării elementelor constitutive practicii artistice tradiționale: sala de concert, teatrul, galeria, muzeul, cartea. Statutul „operei”, ca ansamblu încheat și depozitarul unui înțeles simbolic, devine oarecum ambiguu.

Datorită inovațiilor care permit „reproductibilitatea tehnică a artei” (Walter Benjamin) operele trecutului cad în desuetudine. Se ivesc, în schimb, forme noi de artă (cinematograful, fotografia), în care tocmai reproductibilitatea este constitutivă. Experiențelor „auratice” ale artei le substituim curent experiențe „distractive”, născute din consumul operelor reproduse ori făcute să fie reproduse mecanic. Asistăm, totodată, la schimbarea modurilor noastre de percepție și la modificarea a ceea ce înțelegem ca așezat sub semnul euristicii artistice. Experiența „percepției distrase” pe care o reclama Walter Benjamin nu mai întâlnește „opere”, ci se mișcă într-o „lumină de amurg și declin” (G. Vattimo). Criza va fi și mai mult tematizată în discursul de factură estetică.

„Moartea artei”, cred teoreticienii prezentului, este cea pe care o trăim în societatea culturii de masă, unde suntem martorii unei „estetizări” superficiale, datorate îndeosebi mass-media - servanta agresivă a informațiilor și imaginilor cu un conținut facil. Însă nu trebuie să identificăm sfera *media* cu esteticul, deși o atare dimensiune este presupusă în mai toate practicile de producere, prelucrare și distribuție ale informațiilor. Trebuie să ținem cont că, dincolo de tranzitul informativ,

„mass-media produce consens, instaurare și intensificare a unui limbaj comun în plan social” (Yves Michaud).

Anul 1963 marchează primul „divorț” oficial al unui artist atât față de artă, cât și față de preocuparea estetică, separare certificată printr-un inedit act notarial solicitat de Robert Morris. La modul simbolic, moartea artei este „dramatizată” în 1979, la Centrul „Georges Pompidou” din Paris, de către Hervé Fischer, pictor nonconformist convins că un atare eveniment trebuie „proclamat” cu solemnitate. Odată cu decesul artei s-ar păși în zona artei post-istorice sau a meta-artei.

Să fie arta contemporană într-o criză de nesurmontat? Sau este în joc mai degrabă exhibarea unei „retorici eschatologice”? Criza actuală a artei este una artificială, crede Jean-Paul Doguet, autorul unui proiect de reconsiderare a domeniului. Există totdeauna o asimetrie între „orizontul de așteptare” al publicului și ceea ce propun artiștii drept artă. „Criza” este mai curând una de *esență*. Poate fi numită „criză” a artei sau „sfârșit” al ei tocmai replierea artiștilor după reguli noi și oferte artistice inedite. În criză pare a fi de fapt nu ideea de artă, ci *ideea operei de artă* ca atare. Este artă doar ceea ce percepem nemișcat ca ipostaziat de un obiect concret? Pot fi considerate „artistice” evenimentele eterice, digitale, transparente, dar lipsite de suport material ferm? „Dematerializarea” conceptului clasic al operei permite astăzi *asumarea artei ca experiență comunicativă*. Artistul nu expune un obiect material sau un lucru neapărat tangibil; el comunică o idee, un concept, un mesaj. Arta încetează a mai fi numai artă, devenind în plus... comunicare.

3. Nici fenomenului comunicării nu este scutit de întâmpinări potrinice. Să amintim doar criticile lui Guy Debord și ale lui Jean Baudrillard. Exploatarea vocabularului filosofic marxist, cel dintâi descrie lumea noastră ca fiind una confiscată de „spectacol” și iluzii ventilate agresiv de *media*. Spectacolul este un raport social între persoane independente, dar mediatizat de imagini; este „coșmarul” societății moderne și, totodată, „gărdianul” acestui vis oribil. Limbajul comunicării autentice s-a pierdut; este însă semnul pozitiv descifrat în mișcarea de deconstructură modernă a oricărei arte, adică „aneantizarea ei formală”.

La fel de radical în sentințe este Jean Baudrillard, cunoscut pentru criticile administrate lumii postmoderne, descrisă ca obsedată de fantasmele succesului și ale consumului fără frâu. Consecința? Relațiile umane se atrofiază treptat, deoarece oamenii de astăzi rătăcesc inerțial în labirintul informațiilor mijlocite de televiziune și de ordinator. „Astăzi nu mai există scenă sau oglindă, ci numai un ecran și o rețea. Nu mai există transcendență sau profunzime, ci numai suprafața imanentă a derulării operațiilor, suprafața netedă și operațională a comunicării”.

„Societatea de consum” a fost trăită sub semnul alienării, ca „societate a spectacolului”. Când dispar spectacolul, scena, teatrul, iluzia, când totul devine transparent și vizibil, când totul devine informație și comunicare, începe obscenitatea

generalizată, adică tocmai situația pe care o experimentăm. Nu mai trăim drama alienării, „trăim în extazul comunicării”.

Valorificând astfel de teme, un Lucien Sfez propune asumarea „critică” a comunicării, Philippe Breton vorbește despre „utopia comunicării”, iar Ignacio Ramonet, discută, la rândul lui, despre „tirania comunicării”, inventariind, ca și ceilalți, „efectele perverse” ale practicilor comunicaționale.

„Trebuie să căutăm o dietetică a comunicării?”, se întreba Baudrillard. Sau, mai degrabă, „să lăsăm ca saturația rețelelor și suprasaturarea informativă să-și facă efectele paralizante”, adică să-l lăsăm pe insul obsedat de tehnologie și consum să-și regrete propriile excese.

Dincolo de toate aceste reflexe ale protestului nedismulat sau ale negației, realitatea și necesitatea comunicării sunt incontestabile, cum incontestabilă este și necesitatea contrapunerii unui *meta-discurs* critic, apt să-i descrie mecanismele, să le studieze în profunzime și, eventual, să-i corijeze derapajele.

4. Aspectele estetice ale comunicării au fost asumate programatic în două proiecte de anvergură: *arta sociologică* și *estetica comunicării*. Arta sociologică nu trebuie confundată cu estetica sociologică. O *estetică sociologică* fusese schițată de Charles Lalo, în 1921. Arta, pentru Lalo, este un fenomen de comunicare. Caracterul „sociologic” al artei rezidă în măsura preocupării de a analiza judecățile colective asupra frumosului. Două sunt ideile importante formulate de Lalo: acțiunea societății asupra artistului nu se aplică direct, ci prin intermediul unei lumi specializate a artei; artistul traduce într-un limbaj particular o viziune a lumii comune ansamblului societății în care trăiește. Tot din perspectivă sociologică, Pierre Francastel privește arta din perspectiva valorii informațiilor pe care aceasta le presupune în schimburile sociale. Modul de comunicare al obiectelor de artă este funcție de schemele de interpretare inventate la un moment dat.

Arta sociologică a fost propusă și promovată în 1971 de Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot, reuniți într-un „colectiv de artă sociologică” (1974-1980), anticipare instituțională a „Școlii sociologice interrogative”, create de aceiași, poziționată critic în raport cu instituțiile artei și ale valorificării acesteia. Arta sociologică se dorește o practică specializată, utilizând metode sociologice de felul anchetelor și chestionarelor, cu scopul de a analiza critic raporturile dintre artă și societate. Membrii grupului vor imagina *performanțe* -uri cu rolul de a „perturba” comunicarea inerțială și de a obține din partea participanților un efect de revoltă și contestare.

Noua artă pune în discuție superstructurile ideologice, sistemele de valori, atitudinile și mentalitățile condiționate de masificarea lumii de astăzi. Metodologia artei sociologice constă în a activa dispozitive de devianță, prin deplasare și transport de informație, scurt-circuite subversive, chestionări spontane, dezbateri, perturbarea circuitelor de comunicare afirmative, refuz, în scopul de a testa modelele eficiente de comunicare între oameni. Mișcarea promovează conceptul de „relație”. Opera este o structură deschisă, imprevizibilă, solicitând participarea publicului în rețelele de comunicare interactive. Noul tip de operă se va substitui obiectului artistic tradițional, conceput în suport fizic (pictură, sculptură, fotografie) sau de tip eveniment (*performance*, *happening*), fiind mai atent la modul de „organizare”, la funcții și mai puțin la obiecte. Mesajul ia locul materialului. *Arta sociologică este producție de mesaje, este o artă a informației*.

Autorii refuză piața instituțională a artei în profitul unei practici interrogative și critice cu privire la conștiința socială și la fenomenul comunicării. Adversari instituționali declarați: Centrul „George Pompidou” din Paris (Muzeul de artă modernă și contemporană) și „imperialismul” estetic al New York-ului, noua capitală a unei piețe artistice axate pe schimb, bani și consum. Internetul este „cea de-a treia cale”, alternativa dezirabilă la comercializarea feroce a bunurilor artistice și traficarea lor preferențială.

Preocupările membrilor grupului vor încuraja proiectele de „artă relațională” și de „artă contextuală”. Arta „corporală” primește un nou contur în noul context informatic. Fred Forest, unul din promotorii curentului, își va continua demersurile în direcția unei „estetici a comunicării”, ocazie de a regândi statutul și menirea artei.

Petre BEJAN



Marin AIFTINCĂ (dreapta), Petru BEJAN, Grigore ZMEU

Comunicare și expresie artistică

A devenit un loc comun ideea că arta este o modalitate de a percepe și de a regândi lumea, dar, adăugăm noi, și de a o exprima. Ne raportăm permanent la lumea exterioară, a realității lucrurilor și fenomenelor, precum și la cea interioară, a sentimentelor și gândurilor ce populează sufletul nostru. Perceperea acestor realități cere să fie exprimată, altminteri se cufundă în neant. O gamă largă de posibilități, extinsă mereu de spiritul nostru inventiv, stă la îndemâna omului, pentru înfățișarea percepțiilor și trăirilor sale. În cazul artei, le exprimăm apelând la cuvinte, gesturi, sunete, linii, culori etc. prin care configurăm obiectele creației artistice, cărora le atribuim semnificații și le propunem celorlalți, intrând astfel, vrând-nevrând, în relații de comunicare cu ei. În genere, este acceptat că, între formele de comunicare umană, comunicarea artistică este una dintre cele mai bogate și mai complexe. Această particularitate provine din natura obiectelor creației artistice, care, în aparițiile lor sensibile, cuprinde o pluralitate de sensuri și semnificații, limitate numai de capacitatea de înțelegere și interpretare a contemplatorului.

Credem că aici se potrivește o remarcă mai generală a lui Noica, punând în relație două noțiuni diferite: *comunicarea și cuminecarea*. Dacă prima noțiune implică informații, semnale, semnificații și înțelesuri, cuminecarea trimite la subînțelesuri. Fiind intim legată de întreaga noastră viață și de toată cultura, se poate spune că „progresăm printr-un spor de comunicare, dar nu progresăm cu adevărat dacă nu obținem și un spor de cuminecare”. Parafrazând afirmația subtilă a filosofului, în conexiune cu domeniul în discuție, ni se pare nimerită reformularea următoare: comunicarea artistică a progresat mult grație tehnicilor și formelor de expresie, dar un progres autentic implică și un spor de cuminecare. Altfel spus, evoluția artei presupune, fie că acceptăm sau nu, și evoluția capacității receptorului de a descifra subînțelesurile operei, dincolo de forma apariției sale. Desigur, această idee trimite la mult discutata temă a raporturilor artei cu publicul și, mai exact, la problematizarea accesibilității operei, temă la care vom reveni ceva mai încolo. Deocamdată, reținem un aspect esențial pentru abordarea de față: comunicarea artistică, la fel ca orice alt tip de comunicare, se produce, după cum se știe, prin intermediul unui limbaj distinct, care introduce un conținut de sentimente și gândire în sfera artisticului. Firește, vorbim în mod sintetic despre un limbaj al artei. În realitate, fiecare domeniu particular al creației artistice se definește printr-un limbaj propriu, care îi dă viață și îi asigură identitatea.

Fără a intra în detaliile acestei chestiuni, trebuie să mai spunem că o componentă esențială a tipului de limbaj la care ne referim este expresia artistică. Înțelegem ca fiind unitatea sintetică a manifestării exterioare a gândirii și sentimentelor, expresia artistică este specifică fiecărui domeniu al artei. De aceea, vorbim despre expresia artistică literară, plastică, muzicală, teatrală etc. În afara ei, a expresiei artistice, nu putem înțelege *Divina comedie*, *Oda în metru antic* sau *O scrisoare pierdută*, nici *Concertele Brandeburgice*, *Rapsodia Română* sau *Lacul lebedelor*, nici *Gioconda* sau *Măiastra* și oricare altă creație ce înobilează împărăția artelor.

După cum este știut, în sfera oricărei arte, prin folosirea mijloacelor adecvate, mai exact a limbajului propriu, expresia artistică dobândește formă și se concretizează într-o creație obiectuală, cu o pluralitate de semnificații potențiale. Aceasta nu este altceva decât opera de artă, ce se prezintă ca un întreg, unitar structurat, din care nimic nu poate fi

eliminat ori schimbat fără a-i prejudicia valoarea. Expresia artistică aspiră să reflecte în chip propriu esența realității; elementele sale cognitive se formalizează în reflectarea logico-științifică a realității, ci într-o formă spiritual sensibilă.

Structura expresiei artistice, în acord cu specificul diferitelor domenii ale creației, are drept calități esențiale semnificația, caracterul emoțional, originalitatea și accesibilitatea. Fiecare dintre aceste calități comportă dezvoltări teoretice separate, ceea ce depășește intențiile noastre urmărite aici. Reținem, totuși, că în genere complexitatea expresiei artistice face ca opera să transească simplul semn, ridicându-se la nivelul simbolului, adică o sinteză a sensibilului cu ideea sau a concretului cu abstractul.

Obiectivarea expresiei artistice într-o creație cu valoare de simbol reprezintă, în fond, reacția împotriva artei imitative, robite lumii aparențelor, și reorientarea, încă de la începutul secolului trecut, către abstracțiune și simbol. Adică, cultivarea intențională a creației ce se refuză dublării imaginii realității exterioare. Așa cum remarcă un teoretician, „...artistul nu vrea să creeze imagini percepute, ci imagini reprezentate; el tinde să instaureze simboluri și să creeze configurații”. Potrivit acestei viziuni estetice, dacă arta imitativă prezintă doar un fragment vizual decupat din această lume, care trimite în mod subiectiv la privitor, arta simbolică oferă o totalitate spirituală, „în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spații imitate” după cele oferite de experiență, „ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de simțurile noastre nu mai este valabilă”. De aici, ideea că arta nu este o imitare sau o limitare a naturii, ci interpretarea ei ideală. În această situație, privitor la opera de artă ca simbol, apare dificila problemă a relației dintre semnificant și semnificat, dintre obiectul artistic și contemplatorul său, ceea ce constituie sursa diferențierii abordărilor și controverselor estetice. Menționăm, totuși, teza conform căreia „semnificația este (...) o creație a semnului, dar una care permite să ne întoarcem asupra realității, pentru a desprinde din ea înțelesurile ei adânci și limitate. Realul sensibil nu este lipsit de idealitate, de semnificația” pe care i-o acordă generalizările artistului.

Spre deosebire de simbolurile din alte categorii, cum sunt cele științifice, religioase, istorice etc., care sunt conceptuale, simbolurile artistice sunt sensibile și, ca atare, plurivalente, iar semnificația lor este, cum susține Vianu, *ilimitată*. Se cuvine ca spiritual să afle semnificația în simbol, nu în afara lui, iar această semnificație trebuie să aibă un fel de a fi deschis, ilimitat, pentru a recunoaște simbolului caracterul artistic.

Pluralitatea de sens urmărită de arta contemporană, fie ea simbolică sau nu, pune serioase dificultăți de comunicare receptorului obișnuit cu altă tradiție artistică. Cu extensii până la manifestările antiarte, arta simbolică este plurivalentă în conținut și complexă din punct de vedere al expresiei. Altfel spus, ea permite și, totodată, îndeamnă la corelarea unor reprezentări, în loc să exprime efectele percepției. Accesul în structurile sale interioare nu este un exercițiu facil, datorită ambiguității simbolului și conotațiilor semnificative adăpostite în sine. Dacă luăm ca exemplu mult comentatul grup de lucrări brâncușiene de la Tg. Jiu, Masa tăcerii, Poarta sârutului și Coloana infinitului, se poate constata că, printr-o împreună ori separat, lucrările „provoacă reverii și interpretări aproape fără sfârșit”. Aceasta este consecința evidentă a plurivocității simbolului estetic creat de Brâncuși.



MARIN AIFTINCA

Potrivit unei observații pertinente, arta simbolică „are caracterul unei scrieri în imagini, care trebuie citită și interpretată”. În această ipostază, creația artistică devenind tot mai reflexivă, îndeosebi cea postmodernă sau „postistorică”, eliberată de orice finalități exterioare este deschisă și interpretabilă într-o multitudine de sensuri, ceea ce ridică în fața publicului exigențe nu tocmai ușor de surmontat. Este, între altele, un aspect ce a determinat opinia, susținută de experiența artistică actuală, că, pentru înlesnirea comunicării cu receptorul sau contemplatorul, opera de artă pretinde să fie însoțită de un comentariu făcut de autorul însuși sau de un specialist în domeniu. Cerința vizează întreaga artă contemporană, cu prelecție cea născută din impulsuri antiestetice.

Dacă punem problema în acest mod, survin cel puțin două interogații importante: 1. Comentariul sau interpretarea poate oferi publicului o „traducere” integrală a operei artistice?; 2. Înlesnește comentariul accesul publicului și valorizarea operei de artă sau o pune în umbră? Răspunsurile la aceste întrebări angajează critica estetică în abordări complexe, care întrec intenția temei de față. De aceea, ne limităm a spune, referitor la prima întrebare, că obiectul ca expresie artistică unică are o serie de calități specifice, între care prevalează valoarea estetică ce îi conferă identitate și, astfel, transcende caracterul de lucru. Pentru că, în afară de ceea ce ne spune un lucru oarecare, obiectul artistic ne comunică și altceva, mult mai profund și captivant. Într-o unitate inalterabilă coexistă în el un suport material (cuvânt, culoare, sunet, mamoră etc.) și un conținut spiritual, fiind astfel un simbol ce iradiază un evantai de semnificații și sensuri, care provoacă interesul receptorului. Desigur, comentariul sau interpretarea pot îndruma publicul către sesizarea și înțelegerea apariției conținutului spiritual propriu unei creații artistice, ceea ce este, indiscutabil, binevenit, mai ales când este vorba de o creație nonfigurativă, muzicală sau oricare altă formă insurgentă față de arta tradițională. Dar nu va izbuti să „traducă” integral semnificațiile profunde ale unei opere, întrucât ele nu se lasă dezvoltate până la capăt niciodată. Conștiința acestor dificultăți și nevoia depășirii lor am sesizat-o într-un experiment, unic în lume, inițiat de muzeul Mănăstirii benedictine Admont, dintr-o mică așezare austriacă. În 2002, aici s-au pus bazele unei colecții de lucrări, realizate special de câțiva artiști contemporani, cu intenția de a fi valorizate nu atât cu privirea, cât mai ales cu „ochii minții”. Reunite, după un deceniu, într-o expoziție cu titlul „Dincolo de ceea ce se vede”, aceste lucrări, picturii, instalații, creații multimedia, având forme particulare, se oferă

publicului, văzător și nevăzător, să le asculte, să le atingă, să le miroase și, în final, să le aprecieze, în complexitatea lor, din alte perspective, noi. Ideea călăuzitoare a expoziției este aceea că arta poate fi valorizată și în alte sensuri, care pot procura vizitatorilor o „impresie” despre felul în care arată lumea ce nu se vede. Prin urmare, se propune ca arta să fie apreciată altfel decât în funcție de valoarea estetică.

Revenind la problema în discuție, adevărul este că opera închide în universul ei o taină, care se referă la un conținut numai sugerat de intuiția creatorului, fără să-i dea conturul unei imagini. Ca urmare, opera de artă se refuză cunoașterii absolute. Ea rămâne mereu liberă, deschisă și ademenitoare în relațiile ei cu publicul. Tocmai misterul său intrinsec explică vibrația în om a sentimentului de bucurie și fascinația ce îl cuprinde și îl readuce în fața operei autentice, simțind-o aproape, dar niciodată în posesia lui.

În ceea ce privește a doua interogație formulată mai sus, menționăm că o comunicare veritabilă are loc prin intermediul expresiei artistice obiectivată în operă. Fără îndoială, aceasta presupune cultură estetică adecvată, atitudine deschisă, flexibilă din partea receptorului. O asemenea condiție însă pare a fi insuficientă atunci când ne aflăm în fața unei creații artistice care nu te atrage prin nimic sau chiar îți provoacă nedumerire. Comentariul ori interpretarea operei de artă facilitează, în acest caz, descifrarea intenționalității autorului și, totodată, poate transgresa nemijlocirea simțirii și a realității concrete. Pornind de la obiectul estetic, interpretarea este ea însăși o nouă creație spirituală și, în consecință, poate să distorsioneze actul receptării, care este personal și nearbitrar, încercând să-ți spună altceva decât o face creația respectivă. În atare situație, obiectul artistic este eclipsat de interpretare sau comentariu, care dă prioritate ideilor pe care autorul a voit să le transmită publicului. Se cuvine să reținem, totuși, că important este nu atât referențialul sau ceea ce simbolizează o creație artistică, cât mai cu seamă opera ca atare în întregul său. Numai ea constituie obiectul evaluării estetice și, prin urmare, îl putem considera sub semnul frumosului, urâtului ori altor valori estetice.

Așa după cum rezultă din cele de mai sus, tema comunicării prin intermediul expresiei artistice obiectivată în operă sau, mai pe scurt, a comunicării artistice, privită în special din perspectiva contemporaneității, este însoțită de multe dificultăți provocatoare și, totodată, corozive ce vizează atât artistul, cât și contemplatorul. O astfel de dificultate consistă în fenomenul artei însăși. Marcată de caracterul său reflexiv, dar și de cel comercial, de ceea ce se numește artă minimalistă, concretă, funcțională, conceptuală etc., arta contemporană este asaltată de numeroase întrebări și, totodată, atrasă în desigur interpretărilor contradictorii. Supusă problematizărilor ce vizează esența, formele de expresie și finalitatea sa, arta contemporană dovedește că își caută identitatea, în acord cu exigențele timpului istoric pe care îl trăim.

O altă chestiune majoră rezidă în faptul că relațiile tensionate dintre creația artistică și public, fiecare având o evoluție și justificări proprii, nu sunt simple și ușor de conciliat. Pe deoparte, tendința de a elibera creația artistică de exclusivitatea ei și de a-i extinde angajamentul asupra unor domenii extraartistice, pe de altă parte, publicul, care este îndemnat insistent să-și modifice atitudinea față de opera artistică și să dialogheze cu ea fără prejudecăți, oricât înțelegere ar avea față de creația postistorică, „antiestetică”, pretinde artei să-i ofere, totuși, satisfacții estetice; el caută frumosul în structurile ei, spre contemplare și desăvârșire spirituală.

Marin AIFTINCA

Un seducător poet al metafizicii și esteticii

După ce-ai parcurs și ultima pagină a cărții lui **Marin Aiftincă**, „Perspective filosofice” (Editura *Academiei Române*, București, 2011), cucerit și de ultimul ei gând – „A trăi într-un frumos este șansa noastră de a respinge urâtul ce ne invadează viața cotidiană și atinge nemurirea” – nu poți să nu te întrebi, aproape retoric, unde o fi găsit Cioran atâtea resurse pentru a spune că „Exercițiul filosofic nu-i fecund; nu-i decât onorabil. Nu riști nimic ca filosof: o meserie fără destin (...) Începem să trăim cu adevărat doar la capătul filosofiei, pe ruinele ei, când am înțeles cumplita-i nulitate și faptul că e zadarnic să recurgi la ea, că nu-i de niciun ajutor („Eseuri”, Editura *Cartea Românească*, București, 1988, pag. 18-19). Întrebat de Petru Bejan („Critica filosofiei pure”, Editura *Fundației Axis*, Iași, 2000, pag. 285) ce subiect l-ar ispiți, dacă ar fi să-și reinnoiască interesul pentru vreo problemă filosofică anume, Petre Țuțea a oferit un răspuns inconfundabil: „Niciunul. Filosofia a spus cele mai mari neadevăruri; ar cam trebui trimisă la beci, la curățat cartofi”. E drept că în finalul interviului a nuanțat, spunând că această mare penitență a filosofiei trebuie să dureze doar „până s-o cumiți”. Ar fi interesant cum i-ar răspunde Cioran și Țuțea lui Platon, cel care ne spune că „filosofia este cea mai înaltă formă de muzică”. Sau lui Marcus Tullius Cicero, care adaugă faptul că „filosofia este medicina sufletului”. „Filosofii seamănă cu stelele care dau puțină lumină, avea să spună Francis Bacon, fiindcă sunt la mare înălțime”. Care ar fi replica lui Cioran, a lui Țuțea? Și, mai ales, cum i-ar răspunde lui Marin Aiftincă, universitarul care crede că filosofia „descoperă esența și profunzimile existenței, arată valorile ce trebuie să călăuzească viața oamenilor și, în același timp, identifică sensul și idealul culturii, care este chemată nu doar să se ofere omului spre contemplație, cât mai ales să-l îndrume în efortul de a se desăvârși pe sine prin educație și cunoaștere” („Perspective filosofice”, Editura *Academiei Române*, București, 2011, pag. 17).

Cartea lui Marin Aiftincă nu este pentru discursul filosofic autentic doar un elevat și convingător *pro domo*, ci și scriitura unui seducător poet al metafizicii și esteticii. Reunind studii filosofice care au apărut inițial în publicații de specialitate din țară și străinătate, volumul „aduce în atenția cititorului, fie el specializat sau nu, un semnificativ ambitus problematic al filosofării, într-o vreme marcată de frenezia schimbării și prevalența «gândirii calculatoare», cu dramatice consecințe asupra spiritului românesc” (Op. cit., pag. 8). Structurată în cinci capitole – Filosofia și crizele contemporaneității; Ființă, gândire, limbaj; Valoarea, o corelație între transcendent și imanent; Cultură: esență metafizică și expresie empirică; Logos simbolic – cartea face trimitere către zări noi ale unui orizont filosofic aflat mereu în fecundă și tulburătoare căutare. Una dintre credințele autorului ar putea figura și ca motto al acestui demers editorial: „Constrânsă de crizele contemporaneității, filosofia este chemată să-și centreze demersul reflexiv asupra prezentului, pentru a-și cuprinde epoca în gânduri, cum spunea Hegel” (Ibidem, pag. 15).

Filosofia, o eternă regândire

Pentru Marin Aiftincă, genul proxim al filosofiei rămâne cultura. Autorul argumentează emergența filosofiei din cultură. Cultura este privită ca „forma obiectivată a spiritului unei națiuni”, în vreme ce filosofia, „știință a adevărului și a sensului lumii”, „găsește în cultură o cale de acces către om și, totodată, solul fertil din care se nutrește; „cultura este întregul, filosofia nu este altceva decât parte a unui întreg” (Ibidem, pag. 16). O „parte” care nu oferă lecții întregului, dar care evidențiază esența și profunzimile existenței, „arată valorile ce trebuie să călăuzească viața oamenilor și, în același timp, identifică sensul și idealul culturii, care este chemată nu doar să se ofere omului spre contemplație, cât mai ales să-l îndrume în efortul de a se desăvârși pe sine prin educație și cunoaștere” (Ibidem, pag. 17). Întregul rămâne mereu îndatorat părții, căci „o cultură lipsită de profunzimea metafizică este o simplă amăgire, o superficialitate ușor perisabilă” (Ibidem).

Necesară regândire a discursului filosofic este una dintre temele majore ale volumului. Invocând și căutările unui forum mondial de filosofie precum cel de la Seul, universitarul bucureștean conchide că această primenire a discursului filosofic nu înseamnă renunțarea la esența filosofiei, întrucât, „orientată spre practică, îndrumătoare a vieții, filosofia trebuie să-și mențină încrederea nestrămutată în știință și rațiune, pentru a fi în stare să răspundă așteptărilor celor ce o caută mereu, cu speranța dobândirii unui spor de cunoaștere, de înțelegere a sinelui și a lumii” (Ibidem, pag. 30). Iată și câteva dintre perspectivele acestei necesare reevaluări: regândirea paradigmei dezvoltării mondiale către o civilizație globală;

regândirea conceptului de democrație, de la aporie la normativitate; civilizația tehnologică și pacea globală; bioetica și etica medicală; echitatea și viitorul generațiilor umane; libertatea umană și liberalismul; atitudinea critică față de multiculturalismul liberal; criza conștiinței comune; conflict și toleranță; pragmatism, tehnologie, și implicații etice. Gândul lui Evandro Agazzi, care susține fericit că filosofia științei ar trebui să fie privită ca o axiologie a științei, gând asupra căruia autorul reflectă interesant, este unul foarte promițător din perspectiva necesarei primeniri filosofice. O primenire care, sub varii chipuri și imbolduri, a însoțit mereu istoria filosofiei. „Noica, despre ființă în cultura românească” este un minunat popas spiritual al volumului, din perspectiva evidențierii efortului de regândire a filosofiei. Apreciind că filosoful român „se desparte de tradiția care abordează ființa din afară, privind-o în absolutul și închisul ei conceptual”, Marin Aiftincă va conchide că Noica „pomește invers, dinlăuntru ființei, și arată că gândirea românească, filtrată în cuvânt, conține ființa în orizontul devenirii, având drept caracteristici «o bună mărginire și libertate», precum și o «fragedă fire», întrucât, în accepțiunea noiciană, ființa „își pierde rigiditatea, încremenirea în maxima generalitate a conceptului și capătă o reasezare generată de formele sale de compunere cu lumea și fapăturile ei perisabile, dar și de modulațiile sale în expresie lingvistică” (Ibidem, pag. 47).

Fără filosofie, lumea riscă să devină schizofrenică

Mereu regândită, filosofia continuă să-și exercite două funcții esențiale: *de cunoaștere*, ca o știință a fundamentelor, a principiilor și a celor mai cuprinzătoare legi ale existenței, și *de aplecare către practică*, pornind de la om, cercetând natura, rostul insului în lume, țintele ființării sale, posibilele suișuri către fericire. Chiar și în acest context, nu lipsesc în interogațiile tulburătoare precum cea formulată de Gianni Vattimo, la forumul mondial filosofic de la Istanbul: mai au filosofii de jucat vreun rol în societatea contemporană? Se poate vorbi despre sfârșitul filosofiei în epoca democrației? Marin Aiftincă, aplaudând discursul critic al lui Vattimo, conchide fericit că „trebuie să reabilităm puterea artelor și a filosofiei”, pentru că, așa cum sugera și filosoful italian, „fără filosofie, lumea noastră riscă să devină schizofrenică” (Ibidem, pag. 37). Filosofia autentică este o garanție pentru sănătatea spiritului. Deloc întâmplător, Pitagora spunea că „după cum nu este de niciun folos medicina, dacă nu alungă boala din corp, totașa nu e de niciun folos filosofia, dacă nu alungă răul din suflet”. Sănătatea filosofiei, sugerează autorul, trebuie raportată mereu la libertatea individului. Libertatea este o valoare fundamentală. Poposind în tulburătorul univers al existențialismului, amintind de faptul că un Kierkegaard a argumentat că „libertatea și alegerea sunt cele mai importante comori pe care le poate avea omul”, că Jaspers ne-a amintit că „prin alegere îmi afirm ființa” sau că Berdiaev „opinează că ființa omului provine din libertatea personală, necreată, care alcătuiește temeiul ontologic al eticii creativității” (Ibidem, pag. 133), universitarul bucureștean evidențiază noi perspective ale discursului lui Sartre despre libertate, ca țesătură a ființării umane. „Omul, conchide autorul – care realizează și detașările necesare față de ezitățile și contradicțiile operei gânditorului francez – nu se definește prin ceea ce este, ci prin ceea ce devine, prin modul și măsura în care se făurește pe sine, idee care confirmă sensul superior al libertății în accepțiunea lui Sartre” (Ibidem, pag. 139). Atât timp cât vom privi libertatea ca pe o posibilitate „permanentă a rupturii cu lumea”, (J. P. Sartre, *Ființa și neantul...*, Editura *Paralela 45*, Pitești, 2004, pag. 515), suntem suficient de departe de riscul amintit de Gianni Vattimo: decrepitudinea schizofrenică a lumii. Și asta și pentru că filosofia, păstrându-și mereu izvoarele vii, „a rămas în esență ceea ce a fost mereu: știință a adevărului și a sensului lumii” (Marin Aiftincă, op. cit., pag. 15).

Universul axiologiei

Privind valoarea ca pe o relație între imanent și transcendent, valorificând și substanța unor volume semnate anterior – *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorii* (1994), *Nietzsche: Ființă și valoare* (2003) – Marin Aiftincă ne invită în universul unor gânditori precum Nietzsche, Max Scheler, Tudor Vianu sau Sartre, pentru a-i evidenția virtuțile metafizice. Amintind că pentru Nietzsche „valoarea este cuantumul maxim de putere pe care omul și-l poate încorpora – omul: omul, nu umanitatea” (F. Nietzsche, *Voința de putere*, Editura *Aion*, București, 1999, pag. 458), autorul conchide că „definit astfel, conceptul de valoare este corelat nu cu rațiunea sau cu vreo altă facultate a spiritului, ci

cu voința de putere, care este locul geometric al filosofiei nietzscheene” (Marin Aiftincă, op. cit., pag. 91). În același context subliniază și noutatea acestei abordări: „Spre deosebire de întreaga tradiție, care stabilea primatul intelectului, al rațiunii în cunoaștere și creația valorică, în valorizările noastre, Nietzsche sparge această paradigmă și încearcă o răsturnare a platonismului, susținând preeminența afectelor, a simțurilor în raport cu intelectul, cu rațiunea în procesul cunoașterii realității, al evaluărilor și instituirii valorice” (Ibidem, pag. 92). Nihilismul lui Nietzsche, „eterna reîntoarcere” și *Supraomul* sunt abordate și ca principii metafizice ale creativității. Așezând accentul pe faptul că fenomenologia scheleriană „edifică o filosofie a valorii, atrăgând atenția cu precădere asupra anoeticului, a vieții afective, în cadrul căruia stăruie intenționalitatea actelor emoționale”, sintetizează și câteva contribuții remarcabile ale lui Max Scheler: autonomismul, obiectivitatea și ireductibilitatea valorilor; distincția dintre valori, bunuri, lucruri, obiecte; postularea valorilor materiale fără a ține seama de condiționarea lor socială; specificitatea domeniului valorilor; legitimitatea valorilor prin ființarea umană; preeminența subiectului axiologic etc. Incluziunea lui Tudor Vianu în acest dialog fascinant al universului axiologiei este realizată argumentându-se „modernitatea și comprehensiunea gândirii” acestuia, creionându-se reperele cardinale ale contribuției sale (caracterele valorilor, structura, semnificația, clasificarea, gruparea și ierarhia valorilor), precizându-se că toate contribuțiile sale „la aprofundarea și amplificarea temelor amintite se răsfrâng stimulativ asupra traseelor urmate de evoluția filosofică a valorii” (Ibidem, pag. 130). Reamintind aici și analiza problematicii libertății ca valoare în creația lui Sartre, precum și prezența reflecțiilor profunde asupra raportului dintre diferențierea valorilor și idealul umanității, credem că acest popas fericit în fascinantul univers axiologic este unul de excepție și pentru că angajează în dezbatere repere precum Lotze, Windelband, Rickert, Hartmann, Husserl, Kant, Brentano, Bentham, Gabriel Marcel, Heidegger, Louis Lavelle, Emmanuel Housset, Eminescu, Dumitru Stăniloae.

Cultura și autonomia esteticului

Abia la intersecția dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea a venit „clipa prielnică” pentru conceptul de cultură, care devine obiect distinct al filosofării. Derapajul existențial provocat de Al Doilea Război Mondial aruncă însă dezbaterea fecundă a acestei problematici în tăcere, unii dintre teoreticieni, precum Theodor Adorno, calificând întreaga cultură ca fiind un „gunoi”, spune Marin Aiftincă, făcând trimitere la lucrarea acestuia, „Teoria estetică”. Abordând cultura din perspectivă dialectică („esență metafizică și expresie empirică”), autorul îi evidențiază virtuțile, așază accente fericite pe raportul dintre tradiție, valoare și comunicarea interculturală, deschide orizonturi optimiste pentru pluralismul culturii și universalitatea valorii în condițiile globalizării, formulând exigența „unui proiect planetar care să interrelaționeze culturile naționale, să integreze diferite teorii ale dezvoltării, să asigure libertatea persoanei și umanizarea societății contemporane” (Ibidem, pag. 190). Pragmatic, aproape didactic, evidențiază complexitatea relației dintre cultură, pe de o parte, și natură, societate, civilizație, culturi, pe de altă parte, oferindu-ne, și printr-o incursiune elevată în istoria filosofiei, o perspectivă modernă asupra conceptului de *cultură*, un veritabil proiect de... compendiu al problematicii. Heraclit ne spune despre cultură că este „un al doilea soare pentru cei culți”, în vreme ce Camus răsturna perspectiva, privind-o ca pe „lamentarea omului în fața propriului său destin”. Marin Aiftincă poate fi perceput ca un partizan... heraclitean, într-o vreme în care, dacă ascultăm și voci precum cele ale lui Andrei Pleșu (*Minima moralia*), „cultura e cea mai decentă formă de scepticism”. Ca un corolar, *Logos simbolic*, ultima secțiune a volumului, brodând metafizic-seducător pe teme ale autonomiei estetice, nemărginirii simbolice și năzuinței noastre eterne către frumos, această „splendore a realului” (Tudor Vianu), conchide poematic: „Oriunde se află și în orice formă apare, frumosul este tărâmul de lumină și bucurie la care ancorează sufletul nostru bântuit de frământările vieții” (Ibidem, pag. 211).

Teoretician profund, cu vocația interdisciplinarității, având o aplecare specială către „nișa” cu chemări de sirene a esteticului, aruncat voluptuos în vâltoarea debaterilor contemporane, pendulând rațional între clasic și modern, Marin Aiftincă, regândind concepte și picurând optimism din perspectiva evoluției cugetării filosofice, ne primenește fericit sufletul (și) cu „Perspective filosofice”.

Ion Fercu

17

Vitalul

Magda CÂRNECI

Un fel de psalmi



Strigăt feminin/st

De ce drumul care urcă spre Tine e atât de tăios, de cumplit?
Pentru ce atâtea avalanșe, pustiuri, atâtea aspre capcane?
Labirintul fără ieșire, distanța infinită, de ce?
Tu totuși ne vrei. Ne dorești. Ai nevoie de mine.
Atunci pentru ce atâta durere pe cărarea îngustă care începe în oase, în carne,
coboară în inimă, urcă în creier și sfârșește în Întuneric?
Poate suntem o greșeală. Un exces neprevăzut al preaplinului tău.
Poate nu trebuia să irupem în sinele cosmic, în măruntaiele lumilor.
Ori alta urma să fie forma noastră de consistență
în această margine întunecată, în această fundătură a Gândirii celeste.
Cine ne-a aruncat în gunoi, ne-a închis în trup, ne-a supus gravitației, înmulțirii?
Cine te-a împrăștiat pe Tine în atâtea picături, universuri, particule
din care nu mai știi să te reculegi, să te-aduni?
Poate suntem o eroare a Armoniei divine
pe care o urlă cu disperare erele, continentele, culturile moarte,
o ascund sub metropole civilizațiile de celule hamice, gânditoare,
o transformă în lux.
Poate e o scurgere de Duh în materie,
pe care nimeni și nimic nu o mai poate întoarce la sursă.

Ori poate rolul nostru e altul: mult mai umil, mai mizer.
Să curățăm alveolele lumilor. Să filtrăm negativul luminii.
Să transformăm excrementele-n aur. Să sublimăm cumva suferința.
Din trupul nostru să facem un mic alambic pentru încă aspre deși cosmice Gânduri.
Din lacrimi să distilăm apă vie și arzătoare
pentru metalele grele, pentru zgura neagră a stelelor.
Din chin să eliberăm un fel de cânt, de vibrație
care să poată să ajungă la Tine, să-ți miroase frumos,
înapoi să urce pe scara dureroasă a genezei, să treacă de planete, de sori,
să depășească iarăși galaxiile, lumile toate,
ca să intre în matrice, înapoi,
în Gând,
să se contopească cu Tine.

M-ai închis în trup de femeie și dorești Zeiță să fii.
Iar eu nu pot înainta înspre Tine decât pe brânci, prin noroi, sudoare și sânge,
prin bărbați și copii, în genunchi, desfăcută, crucificată,
ca o sclavă, o târfă, o mamă a tuturor veșnic învinsă, veșnic îndurerată,
egală cu praful, cu drumul mare, cu calea,
fecioară, matroană, vrăjitoare, vestală laolaltă fiind:
violată și adorată, ucisă și totuși divinizată,
mereu trebuind să cad, să nasc, să o iau de la capăt.
Ca să urce prin mine înapoi, însângărată, dar pură,
scânteia care te satură, te hrănește.

Căci Tu nu te poți altfel reculege, fir cu fir, din materie.
Nu te poți altfel elibera din viață și moarte, din metamorfoză și imaginație.
Numai cu mine poți să fii Una.
Tu nu te poți decât *prin mine* salva.

Urcarea

Zăceam moartă ori adormită pe fundul unei bătrâne caverne,
nu știu cum ajunsesem acolo; căzusem; împrejur era un dens, pământos întuneric.

Întâi am simțit strâmtoarea pereților de umedă piatră veche, bătrână;
apoi am auzit o tăcere densă, adâncă; apoi am deschis, încetișor, ochii.

Zăceam undeva în adânc, era întuneric; simțeam deasupra
un lung culoar rece de aer, vroiam să scap de jos, din închisoare.

Și cu un mare efort, de parcă mă smulgeam din plumb, dintr-o rea gravitație,
m-am ridicat lent în genunchi, apoi în picioare, m-am apucat de colții de piatră;

am început cu mare trudă să urc.
Era un puț îngust și adânc, sau o falie

între două blocuri de stâncă, doi versanți printre care un izvor cursese cândva,
ori o lavă ferbinte țâșnise spre stele.

Era întuneric și frig, era o urcare adâncă; un fel de vânt viu
bătea în rafale, mă apucam de colții de piatră, colții îmi sfâșiau palmele.

Mai alunecam, mai cădeam, iarăși mă ridicam; oboseala mă făcea
să cred că mă pierd și că mor: o dată, de trei ori, de mii și milioane de ori.

Întunericul era dens, ca o materie moale și moartă ce trebuia frământată,
îl înghițeam cu plămâni, îl digeram cu stomacul și inima, îl aruncam afară cu mintea.

Trupul meu era un distilator chinuit, sângera,
camea vroia să înceteze, să moară.

Eram într-un istm îngust și adânc,
urcam din piatră în piatră, ca pe o dureroasă, invizibilă scară;

simțeam treptat sub mâini licheni și cochilii,
forme mărunte de materie vie, din ce în ce mai catifelată, mai caldă,

pipăiam cozi și aripi, apucam gheare, ciocuri, copite,
din când în când distingeam luciri, scânteieri, scurte fulgere;

în cotloane bănuiam comori fabuloase, apucam cupe, săbii, monezi,
dar un suflu aspru le risipea și mă trăgea mai departe.

Parcă aș fi fost într-un esofag uriaș, într-un gât de fiară sălbatecă,
auzeam uneori țipete, respirații iuți, fâlfăituri,

se dădea un fel de luptă nevăzută în jur, o trântă, o încleștare,
dar începeam să întrevăd la capăt puțină lumină.

Era din ce în ce mai greu, mai sfâșietor, trupul mă durea peste poate;
mi-era groază să nu cad în hău înapoi, mi-era teamă de ce voi găsi înainte.

Trupul meu era un distilator chinuit, supura,
camea vroia să înceteze, să moară.

Palmele îmi alunecau pe o materie din ce în ce mai netedă, mai fierbinte,
parcă eram într-un cuptor încins, în care o pâinișoară stranie se cocea,

sau un miez de metal se topea, se curăța și începea să iradieze roșu lumină,
și în aburul lui un fel de prunc alb cât o fasolă se străvedea,

undeva în pieptul meu dureros, gata să explodeze.
Până ce am ajuns, nu știu cum, la capăt, în vârf.

Eram într-un fel de cabină rotundă.
Vântul cel viu brusc se potolise.

Mă simțeam ușoară ca o pană într-o nacelă deasupra pământului;
o bucurie nedescrisă mă invada.

M-am apropiat de una din cele două ferestre rotunde
prin care un ocean de lumină se revărsa peste mine.

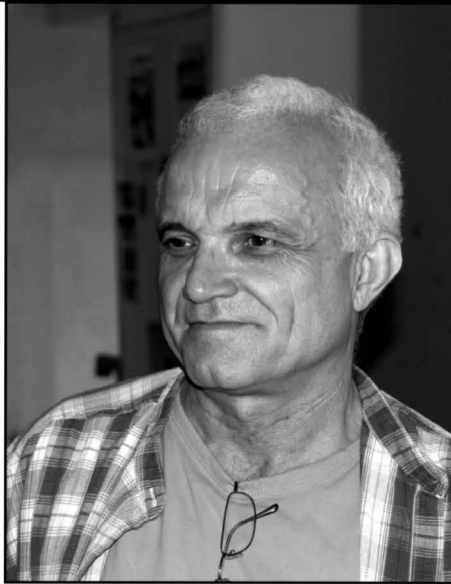
Am privit înafară, am privit prin rotunda fereastră:
eram într-o țeastă, într-un uriaș cap de om.

Priveam printr-un iris, vedeam lumea albastră
dintr-un om vast pînă la stele, mult mai cuprinzător ca pământul.

Omul acela se privea într-un fel de oglindă.
În ea se vedea o femeie ce se privește-ntr-o oglindă solară,

înconjurată de oameni vaști, transparentți, de lumină.
Din oglindă mă privea surâzând chiar Eu Însumi.

Liviu Ioan STOICIU



A visat un drac

năclăită, în pustiul inimii. Spune, aprinzând o țigară: sper că-mi dai voie, numai una fumez... Și insistă: că e năclăită. Noroc! Ridică paharul cu vișinată. E o femeie frumoasă la 44 de ani, are părul ondulat, parcă-i o păpușă din aceea de cauciuc surâzătoare, pentru adulți, cu buzele întredeschise sau rotunjite, la alegere, îmbrăcată în una din rochiile pe care și le împletește singură, cu epoleți, să aibă parte de mai multă trudă. O

să mă crezi poate nebună, dar azi am fost lovită în ceafă pe scara tramvaiului, am fost urmărită: mie nu-mi e însă frică, nu simt nimic nici când e cutremur. Cine să o urmărească? O fantomă? Privește în gol, îi vin în minte pașii celui din spate... La ce te gândești? Tresare. Știi, acoperișurile acelea de paie năpădite de mușchi ale străbunicii, la țară... N-o să mai vin la tine în vizită fără nimeni: râde. Și declamă – „tu, hoit

fii demn!” Își îndreaptă umerii: am avut semne, am visat un drac fără coarne, cu urechi ascuțite, păros, negru... Avea sex? Dă din cap. Am visat și eu, o vreme, un drac, în copilărie, îi răspunde, era roșu, bărbat cu coadă și coarne, e o poveste întreagă, că de la ea cred că mi s-a tras: coceam ouă negre, pe furiș. O găină slăbănoagă a făcut atunci, zile la rând, ouă negre, se adunase tot satul să le studieze, pe dinlăuntru erau normale – dacă ar fi fost puse sub o cloșcă ar fi ieșit pui de drac din ele, eram convinși. Popa își făcea cruce, susținea că dracii se nasc la fel ca oamenii, nu ies din ouă, dar tata le arunca la câini și eu degeaba le coceam în rolă, crăpau și se ardeau...

Dracii, dragă, am impresia că sunt dintr-un regn al lor, aparte, al elementului carbon. Și au voci care nu se aud... Vorbesc prin telepatie? Hai mai bine să batem în lemn și să schimbăm subiectul.

Mă întrerupe poetul Nicolae Sava

privindu-ți neamul, descumpănit. N-ai motiv să te îngropi în tine însuși, bate vântul: e miros de uitare... Trage aer în piept: ce e? S-a vărsat sticluta cu mir în sertarul cu manuscrise, nu-ți fă iluzii. Ce mi-ar fi plăcut să miros eu așa – n-ai direcție? Îți apeși o nară, acum știu care e direcția. Mă iubești?

Am atâta sânge să-ți dăruiesc: taie și aici. Vena mare? Hai, ia lama asta nouă, curaj... Voi fi ca o floare, încet-încet mă voi veșteji – floare bună să fie pusă la presat, mai apoi, într-o carte, carte venită din depărtare. De unde atâta disperare? Că: tot necunoscută ai rămas, dar nu ca o floare, ci dimpotrivă. Dimpotrivă (mă întrerupe poetul Nicolae Sava, intrat în cabană, nu departe de Mănăstirea Neamț), ce scrii tu acolo? Dimpotrivă. Hai, taie. Am atâta sânge...

Plin de supușenie

aplec, pe alee, să privesc de aproape o gânganie. E Maica Domnului, spui tu. O las pe Maica Domnului să traverseze asfaltul, pe piciorușele ei slabe, cu crucea în spate, după ea apărând altă Maică! Le urmăresc, plin de pace. Acum,

deodată, un copil, venind din spatele meu, strivește o Maică a Domnului sub pantofiori... Nu se poate! Închid ochii. Sunt

plin de supușenie: o roșeață ciudată având să mă inunde, îmi arde pielea. Mă îndrept. Eram la câțiva pași de poarta căminului de bătrâni, unde un cal de circ, bătrân, scotea

capul pe stradă și cerșea o bucăciță de zahăr, stăpânul lui murind acum o lună, după câte aveam să află... Nu aveți o bomboană, ceva dulce la dumneavoastră? Ba da... Mă caut, automat, în geantă, scot două batoane de ciocolată, abia le cumpărasem, dar cum să le dau calului? Mă tem. „Nu vă mușcă, mângâiați-l pe cap”, îmi spune portarul și-mi mulțumește, „nu mai are nici el zile multe, mai cărăm gunoiul, una, alta, avem căruță”... Dau bună ziua și plec,

săcâit, nu mă mai uit nici în stânga, nici în dreapta, în față imaginile mi se par voalate. Voalate de enormi nouri de gaz și praf interstelar... Doamne ajută!

Numai o clipă: sunt oprit, o doamnă împarte tuturor trecătorilor o fițuică tipărită în USA, cu titlul “Marea întrebare”, fac ochii mari: „Ești tu absolut sigur că dacă ai muri în clipa în care citești aceste rânduri, ai merge în cer?”

E o voință la mijloc

Era necesară trecerea mea pe aici? Nu sunt decât o simplă eliberare de energie, care mă înnebunește și care ar fi putut să lipsească și tot aia ar fi fost: sau sunt o simplă conexiune. Te alinți, toate cele ce se întâmplă sunt inevitabile, asta înseamnă că erai în program, era necesară trecerea ta pe aici, nu contează liberul arbitru, e universal valabilă. E în puterea ta să dezaprobi totul, să contești, să provoci oroare, irațional, sau să te pedepsești singur, să protestezi, să alegi durerea sau plăcerea, lauda sau modestia, să fii doar vrednic de milă. La mijloc fiind un mare dispreț? Fiind o nevinovată ignoranță, nu o constrângere – odată ce toate vin de la sine, de fapt. Am sosit pe neașteptate pe această lume? Poate a existat un târg, un act de intermediere, pentru a evita un rău și mai mare, de ce să ne luăm destinul în tragic? Poate facem un bine că ne chinuim pe aici, încercând să ne înțelegem fiecare acțiune involuntară. E continuu un impuls care ne pune în mișcare. Greșim? Și? Mergem înainte. Sau înapoi. Totul s-a dovedit a fi până azi o boală? Sfinte tare! Sfinte fără de moarte! Poate e o voință în acest sens – dacă tu o consideri o constrângere și o boală, e treaba ta: ea e o necesitate. Exact ceea ce spuneam: trebuia să treci pe aici, să stai o sumă de ani, să tragi o concluzie, să te redescoperi ca pe o comoară. Sigur, era inevitabil să-ți sapi singur groapa astfel, aceasta e regula. Suntem amplitudini, în diferite faze. Acum a venit poate vremea să te raportezi exclusiv la Dumnezeu, nu la oameni – mai reflectează, dacă ai ajuns să nu mai crezi chiar în nimic, slab, moale, pregătit fiind pentru orice gen de despărțire. Fii pe mai departe spontan, lasă lucrurile să curgă, nu e nevoie să te mai simți responsabil pentru nimic: așa a fost să fie, rămâi frumos și vrednic în ochii tăi, fii binedispus, de ce să-ți strici tocmai azi cheful? De aici înainte nu se poate produce decât vindecarea.

Mic fragment de jurnal tembel

...24 ani mai târziu. Sau în 2001. Întors de la cules de afine. Am și eu satisfacția retragerii la colțul roșu, acum, unde Nicolae Ceaușescu își mănâncă ficații la balconul din vila de la Nemțisor: ești un zero tăiat în patru, îmi strigă, văzându-mă reșezat la biroul lui, pe scaunul înalt, pe rotile, unde-mi lepădasem hainele vechi! Tu nu poți să-ți conduci pixul în fața hârtiei albe, darmite să conduci o țară, ca mine. Are dreptate. Tremur de frig.

Drag popor! Cad în genunchi: puneți-mă pe rug! Nu găsesc nici o justificare pentru tot ce am scris și semnat, n-am nici o scuză – îmi cer iertare, ați suferit atâta din cauza mea. Tumați peste mine gaz. Peste mine și peste toate manuscrisele. Tumați gaz peste toate cărțile și iluziile mele, peste toate textele publicate în presă, peste jurnalele mele, faceți din ele o grămadă și dați-le foc. Promit să nu mă mai întorc la masa de scris, și nici aici... Îmi vine să mă urc în cel mai înalt copac!

Urcat până în vârful celui mai înalt copac, fură ouă de cioară și e atacat de ciori. Visează? Mare prost.



Columna lui Traian, scena morții lui Decebal

Forum Traiani și Columna

Se împlinesc 1900 de ani de la inaugurarea **Columnei lui Traian**, monument reprezentativ pentru arta romană de la începutul secolului al II-lea al primului mileniu creștin și veritabilă cronică în imagini a marilor confruntări din anii 101-102 și 105-106 dintre legiunile romane conduse de împăratul Traian și oștile dacilor conduse de Decebal, ultimul mare rege dac.

Se știe că după marea victorie a armatelor romane sub comanda împăratului Traian din vara anului 106 d. Hr., la Roma triumful a fost sărbătorit timp de 123 zile. Spre deliciul publicului, în arenă s-au confruntat și au fost jertfite 11.000 diverse animale sălbatice și 10.000 de gladiatori. Ca un omagiu adus marelui biruitor Traian și pentru a lăsa posterității amintirea acestei mari victorii - cucerirea Daciei, această Californie a antichității -, Senatul a hotărât construirea la Roma a unui nou Forum, ce va purta numele împăratului triumfător - Forum Traiani.

Cum loc potrivit liber nu mai era pentru construcțiile ansamblului ce urma a fi realizat, s-a hotărât să fie tăiată șaua dintre două din cele 7 coline ale Romei, respectiv dintre Quirinal și Capitoliu, și prin evacuarea a 850.000 m.c. de pământ s-a realizat o suprafață construibilă de 275.000 m.p.

Pe această suprafață, obținută printr-un efort uriaș, s-a construit Forul lui Traian, după proiectul și sub supravegherea arhitectului Apolodor din Damasc, numit „maestrul faptelor lui Traian”, de către R. Bianchi - Bandinelli, mare specialist al artei romane.

Pentru realizarea marelui proiect, numit Forum Traiani, s-a lucrat între anii 107-117, cu fonduri din prada dacică și cu captivi de război. Să ne reamintim că după izvoarele antice și cifrele stabilite de savantul J. Carcopino, probabil încă exagerate, romanii au ridicat din Dacia, drept pradă de război, 165.000 kg de aur și 331.000 kg de argint, la care se adaugă 50.000 de prizonieri daci transformați în sclavi.

Forum Traiani cuprindea câteva construcții civile și religioase precum și câteva monumente remarcabile. Între acestea amintim un arc de triumf, statuia ecvestră în bronz aurit a lui Traian, un portic pe margini, decorat cu busturi de daci captivi, între care și bustul lui Decebal; bazilica Ulpia, cu cinci nave, 108 coloane înalte de 10,65 m și având în interior statui ale oamenilor iluștri și trofee

de război dacice; lângă bazilică se înalță Columna lui Traian, flancată de două biblioteci publice (una pentru lucrări în limba latină și una pentru lucrări în limba greacă).

Columna lui Traian

Columna Traiană, inaugurată la 12 mai 113, reprezintă unul din monumentele din Forum Traiani, ilustrativ pentru nivelul artei romane de la începutul secolului al II-lea d. Hr., care a reținut atenția și interesul multor specialiști români, de la Th. Antonescu, V. Pârvan, V. Christescu Constantin și Hadrian Daicoviciu, la D. Tudor și M. Gramatopol, dar și a unor mari specialiști străini în arta și istoria antichității romane, precum C. Cichorius, E. Petersen, K. Lehmann-Hartleben, I. A. Richmond, L. Strong, R. Bianchi-Bandinelli, P. Romanelli, A. Malissard ș.a.

Columna Traiană a fost numită și „**Columna centenaria**”, deoarece avea înălțimea de 100 picioare romane, respectiv 29,78 m., amintind de înălțimea colinei ce s-a tăiat, dintre Quirinal și Capitoliu; i s-a spus și „**Columna cochilis**” deoarece bandasculpturală se desfășoară în formă de melc, și, deseori, a fost numită „**Columna historiata**”, întrucât prezenta în imaginile sculptate istoria războaielor daco-romane.

Fusul coloanei, lucrat în marmură de Paros, stă pe o bază cubică cu latura de 5,50 m. În baza coloanei, în două nișe aflate la capătul unui scurt coridor, în 117, anul morții lui Traian, au fost depuse, din ordinul împăratului Hadrianus, urnele funerare ale cuceritorului Daciei și soției sale Plotina. După depunerea urnelor, coridorul a fost blocat cu un zid. Cu toate aceste măsuri, în Evul Mediu zidul a fost spart, iar urnele de aur furate.

Înălțimea coloanei era dată de suprapunerea a 19 tamburi din marmură, dintre care 17 împodobiți cu reliefuri, unul servind drept bază coloanei și un al doilea drept bază pentru capitel. Tamburii cilindrici ce compun fusul coloanei au un diametru de 3,50 m, străbătuți în centru de oscară cu 185 trepte, luminată de mici ferestre ce perforază pereții.

În vârful coloanei s-a aflat la început un vultur din bronz, înlocuit cu statuia lui Traian de către urmașul său la tronul imperial, Hadrianus. Statuia lui Traian s-a răsturnat în Evul Mediu, în împrejurări necunoscute. În aceste condiții papa Sixtus al V-lea a

Columna lui Traian, monument de artă și izvor istoric

ordonat să se ridice în locul statuii lui Traian, în 1589 sau 1590, statuia apostolului Petru, păstrată până în zilele noastre, așa cum pe Columna lui Marcus Aurelius, din Roma, în vârf se află azi statuia apostolului Pavel.

Înălțimea totală a Columnei Traiane, fără statuie, este de 39,83 m. Diametrul Columnei la bază este de 3,66 m, iar la vârf de 3,83 m, diferență mică cum se observă, dar suficientă și importantă pentru a crea iluzia vizuală a unei coloane absolut drepte. În același scop, înălțimea figurilor sculptate este de 0,60 m la bază și de 0,80 m spre vârf.

Deasupra porții ce permite intrarea în soclul Columnei este o inscripție, relativ bine conservată, care în traducere glăsuiește astfel: „Senatul și poporul Roman (au ridicat acest monument) Împăratului Caesar, fiul lui Nerva cel trecut între zei, Nerva Traian Augustul învingătorul germanilor, învingătorul dacilor, mare pontif, investit pentru a XVII-a oară cu puterea de tribun, aclamat de șase ori ca imperator (comandant suprem învingător), consul pentru a VI-a oară, părinte al patriei, pentru a se arăta cât de înalt era muntele și locul săpat cu eforturi atât de mari”.

Columna, monument de artă

Privind de pe balustradele bibliotecilor care flancau Columna, se puteau urmări ca într-un *volumen* sculpturile de pe fusul Columnei Traiane. Banda sculptată are o lungime de 200 m, formând 23 de spirale, pe ea fiind reprezentate 124 de episoade din cele două războaie dacice, separate printr-o victorie scriind pe scut, flancată de două trofee. În episoadele narațiunii istorice sunt reprezentate peste 2500 de figuri. Evident că pe Columnă predomină reprezentările cu militari romani. Ei sunt învingătorii, imaginile proslăvesc eforturile și capacitatea de luptă a armatei romane și talentul de mare strateg al comandantului lor, Traian învingătorul. În ansamblu, monumentul este o lucrare de propagandă pentru Imperiul Roman și pentru Traian. Reliefurile Columnei Traiane alături de „marea friză” încastrată azi în arcul lui Constantin I (Constantin cel Mare), formează cel mai vast complex sculptural al artei romane, conceput și realizat, cum s-a mai amintit, de către marele arhitect și artist Apolodor din Damasc, constructorul podului de peste Dunăre de la Drobeta.

Mulți istorici au văzut în Columna Traiană, în primul rând, un monument de artă și mai puțin un monument istoric. Ei consideră Columna o reprezentare artistică, o sinteză originală de „orientalism” și „occidentalism” din arta romană, suferind inevitabile exagerări și deformări ale unor evenimente istorice. K. Lehmann-Hartleben afirmă, fără rezerve, că valoarea Columnei ca izvor istoric este redusă. E. Strong vedea în reliefurile Columnei o reprezentare idealizată a evenimentelor istorice. Și I.A. Richmond excludea posibilitatea de a ne sluji de reliefurile Columnei pentru stabilirea cronologiei și localizarea evenimentelor celor două războaie dacice.

Acești istorici, care neagă sau auzerveze cu privire la valoarea Columnei ca izvor istoric, privesc reliefurile Columnei cu neîncredere, întrebându-se mereu unde e hotarul dintre adevărul istoric și convenția

artistică. Pentru savantul italian G. Becatti, din punct de vedere estetic Columna Traiană reprezintă, în primul rând, o creație originală a artei romane de la începutul celui de-al doilea secol al primului mileniu creștin.

Mai mult încă, în genul ei, Columna este cea mai strălucită creație, *culmea atinsă de reliefurile artistice romane*.

Columna Traiană ca izvor istoric

Există mulți specialiști care consideră Columna Traiană, în mod exagerat după modesta noastră părere, ca un autentic izvor istoric. Pentru unii dintre acești istorici, reliefurile Columnei reprezintă o cronică extrem de fidelă și de precisă a războaielor dacice, ei străduindu-se să identifice în imaginile celor 124 de episoade până și cele mai mici amănunte menționate de puținele știri literare sau puse în lumină de cercetările arheologice. Pe o asemenea poziție s-au situat istorici români precum Th. Antonescu și V. Christescu, dar și savanți străini precum germanul C. Cichorius, francezul S. Reinach sau englezul G.A.T. Davies. O asemenea teză, a valorii exagerate a Columnei Traiane ca izvor istoric, nu mai poate fi susținută astăzi. Mai aproape de adevăr sunt cei precum Carl Patsch care consideră Columna drept o reprezentare expresivă a războaielor dacice și că valoarea istorică de ansamblu a reliefurilor este justă, deși deseori vagă. Rezerve privind valoarea reliefurilor Columnei au enunțat la noi, cu aproape o jumătate de secol în urmă Constantin și Hadrian Daicoviciu.

Privită *sine ira et studio*, Columna Traiană ne poate da unele informații importante ca izvor istoric și aceasta cu atât mai mult dacă avem în vedere că soarta izvoarelor literare despre războaiele daco-romane a fost mai mult decât vitregă. După cum se știe, s-au pierdut comentariile împăratului Traian despre aceste războaie, după ce inițial au folosit ca sursă de documentare pentru sculptorii reliefurilor Columnei. S-au pierdut și lucrările însoțitorilor lui Traian în război, precum Getica medicului Criton. Au dispărut scrierile lui Dio Crisostomul care cunoștea bine Dacia căci îl vizitase pe Decebal la Sarmizegetusa prin anul 96 d. Hr. S-au pierdut scrierile închinat războaielor dacice de către celebrii istorici antici Appian, Arrian și Ammianus Marcellinus. Importanta lucrare a lui Suetonius care s-a păstrat, se încheie cu domnia lui Domitianus, fără a mai relata despre epoca lui Traian. Colecția de biografii împăratești, scrisă prin secolul al IV-lea d. Hr., cunoscută sub numele de „Historia Augusta”, începe relatarea cu împăratul Hadrian, urmașul lui Traian. Marele Tacit care își anunțase intenția de a scrie istoria domniilor lui Nerva și Traian, nu și-a mai realizat proiectul. În aceste condiții apelul la orice informații rezultate din cercetările arheologice atât de promițătoare în ultimul secol, sau din reliefurile Columnei Traiane, se impune de la sine.

Pe Columnă, în multe scene, apar și dacii cu căpeteniile lor. Dacii reprezentați pe reliefurile Columnei sunt redați cu realism și respect. Marele specialist al artei

Columna lui Traian, monument de artă și izvor istoric

20

romane, R. Bianchi-Bandinelli, spunea că imaginile din reliefurile Columnei sunt străbătute de un incontestabil respect față de dacii învinși într-o luptă inegală. Demnitatea figurilor lui Decebal și ale căpeteniilor dacice, rezistența îndârjită pe care dacii au opus-o romanilor, sunt pe Columnă mărturia unui respect și a unui umanism care înobilează creația artiștilor sculptori.

Semnificativă este figura regelui-erou Decebal. Chipul lui Decebal, redat pe Columnă de șapte-opt ori, este în deplin acord cu portretul literar cunoscut din relatările istoricului Dio Cassius. Plină de realism, respectând desfășurarea evenimentelor, este și celebra scenă de pe Columnă în care este redată sinuciderea lui Decebal, pentru a nu cădea viu în mâinile învingătorului și a fi târât apoi în cortegiul triumfal de la Roma.

Această scenă a fost confirmată deplin, în urmă cu peste 40 de ani, prin descoperirea stelei funerare a lui Tiberius Claudius Maximus de la Grammeni, lângă anticul Philippi, în Macedonia, de către arheologul american M.P. Speidel. Din inscripție rezultă că el, Tiberius Claudius Maximus, a avut misiunea să-l prindă pe Decebal, dar a reușit să pună mâna doar pe corpul neînsuflit al regelui-erou.

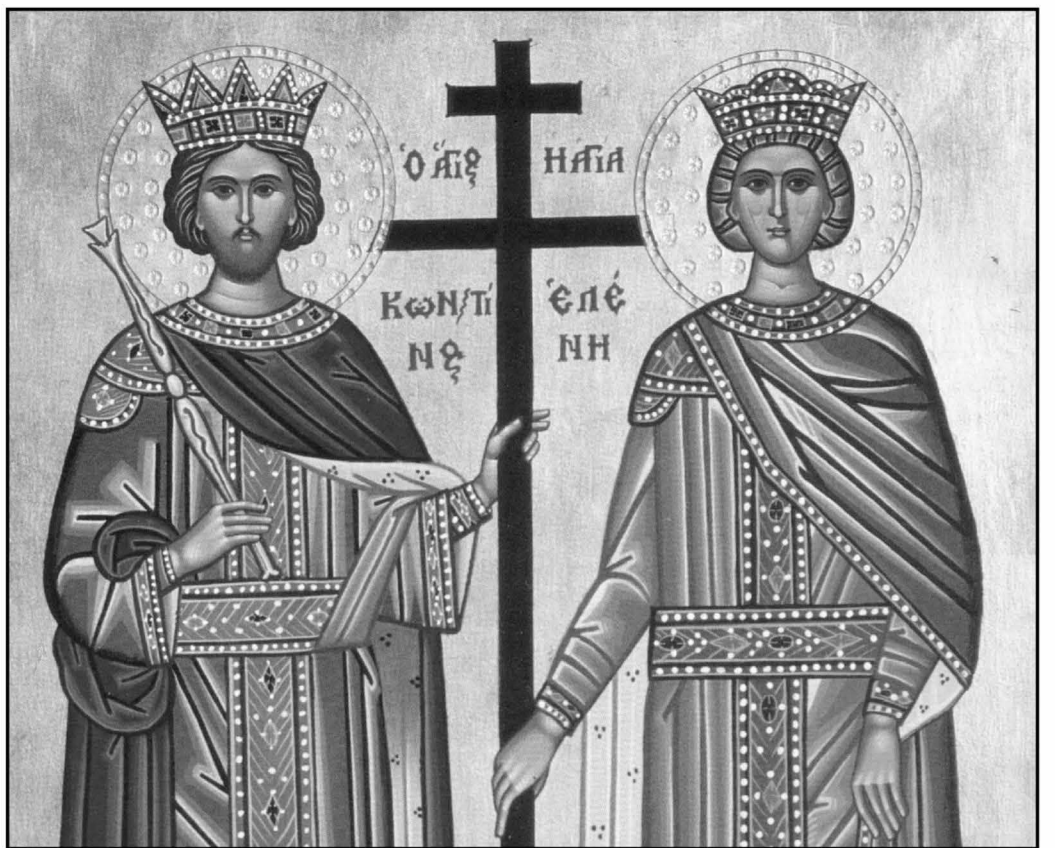
Exemplele de scene realiste de pe Columnă ar putea continua. Așa ar fi scena în care solii daci cer pace lui Traian în 102: scena trecerii Dunării pe podul de la Drobeta, în 105; scena asediului Sarmizegetusei, cucerită în 102, dramatica scenă a împărțirii ultimelor rezerve de apă, sau scena încărcării tezaurului dacic etc.

Ultimele scene de pe Columnă redau revenirea la viața normală, începutul conviețuirii între daci și romani. Adversarii de odinioară înțeleg că trebuie să conviețuiască, instaurându-se și în noua Provincie romană Dacia „pax romana”. „**Din marea ură s-a născut marea iubire**” spunea V. Pârvan, fondatorul școlii de arheologie modernă în țara noastră.

În fapt, prin organizarea și colonizarea Provinciei Dacia, începea romanizarea, proces istoric complex și de durată care a dus la formarea poporului român. Așa încât, într-un anume sens, putem spune că monumentul, de la a cărui inaugurare se împlinesc 1900 de ani, este un **simbolic act de naștere a poporului român**. Această realitate a fost sintetizată cu 90 de ani în urmă de către V. Pârvan în câteva cuvinte pline de înțelesuri profunde: „**Priviți pe alba Columnă din Roma povestea cea tristă a căderii Daciei. Sunt chipuri cioplite în marmoră rece, a marelui foc, care a topit două popoare într-unul.**”

Ca și la alte popoare, din vestul Europei, care s-au romanizat, și în Dacia flacăra vieții și civilizației romane s-a impus pentru veșnicie. Iată de ce noi, cei de azi, și urmașii noștri, ca reprezentanți ai romanității orientale, suntem datori să ducem mai departe această flacăra și nu zgura trecutului.

Ioan MITREA



Sfinții Împărați Constantin și Elena și Edictul de la Milan (313 d.HR)

Anul acesta se împlinesc 1700 de ani de când la Milan (Mediolanum), împărații romani Constantin și Licinius au trimis o scrisoare tuturor guvernatorilor din imperiu prin care religiei creștine i se acordau drepturile cuvenite până atunci doar cultelor păgâne. Edictul (sau decretul) de la Milan, din februarie 313, consfințea nu numai încetarea oricăror persecuții împotriva creștinilor, dar acorda acestora drepturi și libertăți de care nu se mai bucuraseră vreodată în Imperiul Roman.

În Edict se legifera: „*Eu, Constantin Augustul, cât și eu, Licinius Augustus, când ne-am reunit în chip fericit la Milano și am luat în discuție toate aspectele privind binele și siguranța publică, am socotit de cuviință că trebuie să reglementăm în primul rând – printre alte dispoziții menite să asigure viitorul majorității cetățenilor – pe acelea care se referă la respectul față de Divinitate, astfel încât să oferim și creștinilor, ca și tuturor celorlalți oameni, libera posibilitate de a urma fiecare credință pe care o alege, pentru ca orice natură divină există în sălașurile cerești să se poată îndupleca și manifesta în chip favorabil față de noi și față de toți cei aflați sub oblăduirea noastră.*”

De aceea am considerat – în spiritul unei politici sănătoase și pe deplin îndreptățite – că este necesar să decidem ca nici unui om să nu i se mai refuze această opțiune, fie că s-a legat sufletește de religia creștinilor, fie de alt cult despre care simte că este cel mai potrivit pentru sine: așa încât Divinitatea Supremă, a cărei cinstire o respectăm cu inimi eliberate, să ne poată împărtăși întru toate obișnuitele Sale favoruri și semne de bunăvoință.

Se cuvine, așadar, ca Excelența Ta să afle ce am hotărât: ca – suprimând în întregime toate restricțiile ce erau conținute în documentele expediate anterior pentru birourile tale cu privire la numele de creștini – să abolim prevederile ce ni s-au părut întru totul sinistre și străine de clemența noastră și să permitem de acum înainte oricărui dintre cei ce nutresc voința de a urma religia creștinilor să o poată face în mod liber și pe față, departe de orice temere și tulburare (din afară).

Am crezut că este necesar să aducem la cunoștință solicitudinii tale aceste decizii cât mai pe larg, spre a te convinge că le-am acordat numiților creștini îngăduința deplină și absolută de a-și practica religia.”

Cel dintâi dintre toți împărații, care primi o nouă naștere și viață spirituală în „*Biserica Martirilor*”, s-a născut în anii

280/285, la Naissus, în Dacia Mediterranea (azi Niș, Iugoslavia), ca fiu al ofițerului roman Caius Flavius Valerius Constantius (supranumit mai târziu, în epoca bizantină, Constantius Chlorus, din pricina figurii sale blonde) și al soției sale Elena, care era de origine din acel oraș sau din vreun sat traco-moesic din împrejurimi. La 1 martie 293, împăratul Dioclețian îl înălțase la rangul de cezar pentru partea occidentală a Imperiului pe Constantius Chlorus care a avut o atitudine binevoitoare față de creștinism. Când tatăl său a fost ridicat la această demnitate, fiul Constantin a fost adus ostătec la curtea lui Dioclețian, unde a rămas mai bine de zece luni, împreună cu mama sa, Sfânta Elena. Aici s-a simțit trăind precum „Moise la curtea lui Faraon” (**Vita Constantini**). În timpul acestei captivități, Sfântul Constantin a asistat la metodele barbare prin care erau torturați creștinii în anii 303-304. S-a simțit, desigur, apropiat de acești oameni smeriți și nevinovați. Își amintea că tatăl său îi trata într-un mod cu totul deosebit.

De aceea, măsurile persecuțiilor îi apăreau odioase, neobișnuite. Despre acest fapt mărturisește însuși Sfântul Constantin că, atunci când se afla la cetatea lui Dioclețian din Nicomidia și împăratul a publicat Edictul persecuției din 303-304, el a fost de față la primele măsuri luate împotriva creștinilor acuzați că au dat foc palatului imperial. La 1 mai 305, – când Dioclețian a abdicat și se credea că tânărul ofițer Constantinus va fi numit Cezar – el a fost reținut ostatic și la curtea lui Galerius, cu toate că tatăl său îl cerea alături de el.

În anul 306, obține de la Galerius, în cele din urmă, promisiunea de a pleca în Britania, la Constantius Chlorus, care moare la Eboracum (Yorck). Atunci trupele imperiale l-au proclamat împărat pe Sfântul Constantin cel Mare. Odată proclamat împărat, Sfântul Constantin moștenește de la tatăl său conducerea Britaniei și a Galliei, alegându-și ca reședință orașul Augusta Treverorum (Treveri = Triest). La 25 decembrie 307, el va fi recunoscut Augustus, adică împărat suprem al etemei Rome.

Dar, la Roma, în octombrie 306, se proclamase singur împărat Maxențius, ce avea să facă multe nelegiuiri, torturând pe creștini; el a procedat așa din dorința de a fi un restaurator al antichității romane și de sprijinire al cultelor păgâne tradiționale. Cu Maxențius avea să ducă Sfântul Constantin confruntarea decisivă pentru creștinism.

22

21

Vitalis

Sfinții Împărați Constantin și Elena și Edictul de la Milan (313 d.HR)

21

Între timp, persecuțiile împotriva creștinismului continuau. La 11 noiembrie 308 se proclama augustus și Licinius, un favorit al lui Galerius. Urcat pe tronul imperial, Licinius s-a remarcat printr-o duritate dusă la extrem, ajungând să suprima și pe soția și fiul lui Galerius, fostul său protector și prieten.

În anul 310, Imperiul Roman ajunge să fie condus de cinci împărați cu titlul de augustus, dintre care patru erau considerați legitimi: Galerius și Maximinus Daia în Orient, Sfântul Constantin și Licinius în Occident. Al cincilea, uzurpatorul Maxențius, era stăpân peste Roma și Italia. Dar, în cursul aceluiași an, Galerius se îmbolnăvea grav, încetând din viață pe la începutul lunii mai 311.

El a văzut în nenorocirea sa o pedeapsă dumnezeiască și, de aceea, a aprobat înainte de moarte, la Sardica (Sofia, Bulgaria) un edict prin care se acorda libertate creștinilor. Însă persecuțiile împotriva creștinilor au continuat datorită lui Maximinus Daia, urmașul lui Galerius. Persecuția lui Maximinus Daia a făcut numeroase victime îndeosebi din rândurile clerului creștin din Asia Mică, Egipt și Palestina.

În anul 312 izbucnește cea confruntare finală dintre Sfântul Constantin și Maxențiu ce va decide destinul Imperiului Roman și al creștinismului. Maxențiu luase toate măsurile pentru ca Roma să fie apărată cu strășnicie. În momentul începerii ostilităților, dispunea de o armată de 170.000 infanteriști și de 18.000 cavaleriști. La rândul său, Sfântul Constantin s-a îndreptat spre nordul Italiei, în primăvara anului 312, în fruntea unei armate care nu depășea 30-40 000 de oameni.

Bătălia cea mare s-a dat la 28 octombrie 312, la nord de Roma, în câmpia din cotul pe care îl face râul Tibru la nord-est de Pons Milvius (Podul Vulturului). Astăzi – *Prati di Tor de Quinto*. În legătură cu lupta de la podul Milvius, scriitorul creștin Lactantius, preceptorul lui Crispus – fiul cel mai mare al Sfântului Constantin, istorisește pe la anul 318 că, în ajunul bătăliei, împăratul a avut un vis în care a fost înștiințat ca, înainte de a porni la luptă, să înscrie pe scuturile ostașilor săi „*semnul ceresc al lui Dumnezeu*” (*caeleste signum Dei*). Ascultând de porunca primită, a doua zi, Sfântul Constantin a dat ordin să se înscrie pe scuturi monograma cu inițialele numelui lui Hristos, în limba greacă, cel mai probabil monograma chi-rho, sub forma „*literei X transversată de I cu capătul curbat*” (**De mortibus persecutorum** 44, 5). Cert este că monograma lui Hristos (numită și monograma constantiniană) apare pentru prima dată și pe monedele și medalioanele constantiniene din anii 312, 313, 315 și 317, deci aproximativ în același an cu bătălia amintită și la câțiva ani după aceasta.

În lucrarea „**Viața lui Constantin**”, scrisă de Eusebiu de Cezareea (265-340), se istorisește apariția pe cer, ziua, în amiaza mare, deasupra soarelui, a unei cruci luminoase împreună cu cuvintele: „*prin aceasta vei învinge*” (**Vita Constantini** 1, 28). Sfânta Cruce s-a revelat Sfântului Constantin și armatei sale când se aflau în Gallia, în drum spre Italia. În noaptea următoare, – istorisește Eusebiu – Mântuitorul s-a arătat iarăși Sfântului Constantin, învățându-l confecționarea unui steag numit *labarum*, având semnul Sfintei Cruci.

Astfel, cu ajutorul Proniei dumnezeiești, armata Sfântului Constantin a biruit la Pons Milvius; o mare parte din armata lui Maxențius, împreună cu acesta, s-a înecat în apa Tibrului. A doua zi, Sfântul Constantin a intrat triumfal în Roma, în aclamațiile pline de bucurie ale populației și senatorilor tiranizați de Maxențius. Împotriva tradiției, împăratul renunță la ceremonia urcării pe Capitoliu pentru a aduce jertfă în templul lui Jupiter, pentru victoria raportată. Totodată, declarându-se *maximus augustus*, Sfântul Constantin îl înștiință pe Maximinus Daia despre aceasta, cerându-i să înceteze imediat persecuțiile împotriva creștinilor.

Eusebiu de Cezareea (acest Herodot creștin) istorisește că Sfântul împărat Constantin, mulțumind lui Dumnezeu pentru victorie, a dat ordin ca în mâna statuii din forul roman să se așeze „*trofeul patimii mântuitoare*” a lui Hristos, adică Sfânta Cruce.

În urma victoriei de la Pons Milvius, Sfântul Constantin rămâne singur conducător în Occidentul roman. La începutul

lunii februarie a anului 313, el se întâlnește cu Licinius la Milano (Mediolanum) unde este dat vestitul Edict prin care se acorda libertate deplină creștinismului pe tot cuprinsul Imperiului, ordonându-se restituirea locașurilor de cult și a bunurilor confiscate Bisericii creștine.

După edictul din 313, împăratul Constantin a comandat construirea unei bazilici în cinstea Apostolului Pavel și la sugestia Papei Silvestru (314-335) („*Eodem tempore fecit Constantinus basilicam Beato Apostolo ex suggestione Silvestri episcopi*”), a depus osemintele într-o raclă de bronz. Este mărturia pe care o găsim în **Liber Pontificalis**, un fel de istorie bisericească.

Iubind unitatea Bisericii, Sfântul Constantin a intervenit pentru stingerea schismei donatiste care izbucnise în Africa de Nord, și a convocat la 1 august 314 pe toți episcopii occidentali într-un sinod la Arelatae (Arles), în sudul Galliei. Era primul sinod convocat de un împărat roman. Sinodul a confirmat pe Cecilianus al Carthaginei în rangul de episcop și i-a condamnat pe Donatus și pe adepții săi.

De asemenea, Sfântul Constantin a luat o serie de măsuri prin emiterea de legi care favorizau Biserica. Astfel, print-o lege din anul 316, se permitea eliberarea sclavilor în lăcașul bisericii, iar din anul 317 în funcțiile din administrație sunt admiși și creștini. Din anul 313, clerul creștin fusese scutit de obligațiile personale. În anul 321, prima zi a săptămânii, „*ziua Domnului*” (*Duminica*) sau a „*Soarelui dreptății*” (*Sol justitiae*) este declarată oficial zi de odihnă a creștinilor. Din anul 322 chipul zeului Soare dispăre definitiv de pe monede.

După anul 317, Licinius, care stăpânea în Orientul roman, și-a schimbat atitudinea față de creștini, luând măsuri tot mai severe împotriva lor. Începând din anul 320, i-a îndepărtat pe creștini de la curtea imperială, din unitățile militare importante și din administrația centrală. A interzis ținerea de sinoade episcopale și au fost oprite adunările mixte ale creștinilor în sfintele locașuri. Se interzicea creștinilor să viziteze pe cei aflați în închisori. Astfel, fără să ordone o persecuție împotriva creștinilor, s-a ajuns totuși la aceasta și la noi martiri, mai ales în partea orientală a Asiei Mici.

Relațiile dintre Sfântul Constantin și Licinius s-au înrăutățit. Conflictul dintre cei doi augusti s-a încheiat definitiv la 18 septembrie 324, când Sfântul Constantin și armata sa au reușit o strălucită victorie la Citrysopolis. În urma acestei izbâzi, pentru prima dată de la începutul domniei lui Dioclețian, deci după aproape 40 de ani, un singur împărat conducea întregul Imperiu roman.

În această calitate, Sfântul Constantin a anulat toate dispozițiile lui Licinius date împotriva creștinilor. A interzis aducerea de jertfe păgâne. Comunităților creștine le-a acordat ajutor pentru înălțarea și refacerea locașurilor de cult, iar episcopii, considerați personalități de frunte, deveneau un fel de consilieri imperiali, cum era, în primul rând, Osius de Cordoba.

Când comunitățile creștine din Orient au fost adânc tulburate de erezia lui Arie din Alexandria, care nega dumnezeirea Mântuitorului Hristos, Sfântul Constantin a

convocat pe toți episcopii creștini în primul sinod ecumenic. Întrunit la 20 mai 325, în palatul imperial din Niceea (în Bithynia Asiei Mici), sinodul a fost deschis printr-o cuvântare în limba latină, rostită de Sfântul Constantin. Condamnându-l pe Arie și adepții lui, sinodali au proclamat în renumitul Simbol de Credință (Cezul) de la Niceea, completat de al II-lea Sinod Ecumenic de la Constantinopol (381) că Fiul lui Dumnezeu cel întrupat este de-o ființă cu Dumnezeu-Tatăl. S-a fixat ca Sfintele Paști să fie serbate de creștini în duminica I după luna plină ce urmează echinocțiului de primăvară. Ședința de închidere a avut loc la 25 august 325, iar hotărârile (*canones*) au căpătat putere de lege și au fost aduse la cunoștință în toate părțile imperiului pentru a fi respectate.

Așa cum observăm, de la Sfântul Împărat Constantin cel Mare și Sfânta Elena, odată cu instituționalizarea politică a Bisericii, începe și perioada apogeeului său teologic. Este epoca sinoadelor ecumenice, a culmilor literaturii patristice, este perioada în care evlavie vie a poporului asimilează toată această bogăție și se exprimă în extraordinare manifestări ale iconografiei, arhitecturii, imnografiei, muzicii Bisericii, ca și în reușita vieții politice și sociale bizantine.

De-a lungul acestor secole, nu există nici o mărturie care să transmită un avertisment relativ la instituționalizarea Bisericii, la „*perihoreza*” internă și organică a domeniului politic și a celui eclesial. Dimpotrivă, conștiința eclesială vede în acest fapt o manifestare decisivă a adevărului Bisericii, a caracterului său universal (*katholikos*) și mondial (*oikoumenikos*). De unde și venirea primului artizan al recunoașterii Bisericii de către Stat, care a fost Constantin cel Mare, proclamat sfânt și „*egal cu apostolii*”.

Așa cum Biserica a văzut în persoana Sfinților Apostoli pe fondatorii Împărăției, manifestarea lui Dumnezeu pe pământ, fundamentele eșafodajului divin a cărui „*piatră din capul unghiului*” este Hristos, în persoana Sfântului Constantin cel Mare ea a văzut pe cel *întocmai-cu-Apostolii*, întemeietorul universalității și al mondialității vizibile a Bisericii.

În persoana lui Constantin cel Mare, în propria sa recunoaștere de către stat, Biserica a înțeles că adevărul naturii sale universale, asumarea lumii, transfigurarea ei în Împărăția lui Dumnezeu, lua dimensiuni istorice concrete. Biserica își asumă întreaga viață a omului, firea sa, adică modul universal al vieții umane, instituțiile, organizarea, „știința politică”, credința omului în Dumnezeu.

Constantin LEONTE

Note:

1. Christos Yannaras, **Adevărul și unitatea Bisericii**, carte tipărită cu binecuvântarea IPS Teofan, Mitropolitul Moldovei și Bucovinei, trd. Din limba franceză de Daniela Cojocari, Iași, Trinitas, 2008;

2. Ion Barnea, Octavian Iliescu, **Constantin cel Mare**, Edit. Științifică și Enciclopedică, București, 1982;

3. Lactantius, **De mortibus persecutorum**, trad., studiu introductiv, note și comentarii de Claudiu Arieșan, Ed. Amarcord, Timișoara, 2000, p. 223-229;

Viața personală a lui Constantin cel Mare și raportul său personal cu credința creștină reprezintă o problemă istorică care a fost îndelung discutată de către cercetători. S-au publicat referitor la acest subiect vederile cele mai contradictorii, sprijinite pe justificări logice. Christos Yannaras propune ca bibliografie inițială: Georges Ostrogorsky, **Histoire de l'Etat byzantin**, Paris 1963 (3), p. 73-74; E. Swartz, **Kaiser Constantin und die christliche Kirche**, Leipzig-Berlin, 1936 (2); N.H.Baynes, **Constantin the Great and the Christian Church**, London 1929; A. Pagnol, **L'empereur Constantin**, Paris, 1932; H. Gregoire, **La „conversion” de Constantin**, Revue l'Universite de Bruxelles 34 (1930/31), p. 231; K.Lietzmann, **Der Glaube Konstantins des Grossen**, SB der Preubischen Akademie 28/29 (1937), p. 263; A. Alföldi, **The Conversion of Constantin and Pagan Rome**, Oxford, 1948.



Pr. dr. Constantin LEONTE

Spiritul haretian în cultura română



Acad. Alexandru ZUB, Centrul "George Apostu", 2009

S-a mai scris pe această temă în răstimpul consumat de la moartea savantului și reformistului „om al școlii”. Eu însumi am socotit oportun să evoc acest spirit, ocazional, pentru a semnala din mers existența unui asemenea *trend* (dacă se îngăduie formula) în învățământul românesc, cu accente noi, abia sesizabile, în vremuri de acute convulsii sociale¹. „Haretismul, conchideam într-un eseu, cu două decenii în urmă, rămâne un fenomen complex și încă plin de resurse pentru cel care caută în trecut sugestii ameliorative”². Este o idee ce merită a fi repusă în discuție, chiar și nesistematic, într-un moment când sistemul nostru educativ se află încă în plină criză³.

Născut la Iași, în 1851, sub regimul Convenției de la Balta Liman, mort în 1912, la București, pe când România căuta să joace un rol de arbitru în noua criză orientală, Spiru Haret a traversat o epocă dintre cele mai demne de interes pentru istoria și cultura națională. A studiat la Dorohoi și Iași, în anii când „fierbea unirea” (după cunoscuta expresie), continuând-o în capitala noului stat extracarpatin, în anii marilor reforme, la Colegiul Sf. Sava și la Universitatea abia înființată. Moartea părinților și lipsurile materiale l-au făcut să asume de timpuriu răspunderi ce aveau să sporească mereu, până la cele de ordin ministerial, în țara ajunsă între timp independentă și pe cale de a se moderniza rapid⁴. Colaborarea cu P.S. Aurelian la societatea cooperatistă „Economia” l-a ajutat să înțeleagă mai bine realitățile unei lumi pline de convulsii, dar și gata să prospere. Stagiul de profesor la Școala normală a Societății pentru învățătura poporului român nu e mai puțin semnificativ sub latura amintită. Ajuns ministru al Instrucțiunii, în 1874, Titu Maiorescu l-a ajutat să plece la Paris, cu o bursă dedicată tinerilor studioși dar fără mijloace. La 3 iulie 1875, Haret obține acolo licența în matematici; la 9 august 1876 în fizică, iar mai apoi, la 30 ianuarie 1878, un doctorat în mecanica cerească, sub îndrumarea lui Victor Puisseux⁵. Invitat să predea la Universitatea din Grenoble, tânărul savant s-a întors totuși în patrie, devenind profesor la 27 de ani, membru corespondent al Academiei la 28, inspector general al școlilor în 1883, apoi secretar general la ministerul de resort, în 1885, iar în cele din urmă ministru (cu unele sincope) din 1897 până în 1910, ani în care a gestionat reforma educației la orice nivel⁶. Este un parcurs eminent, care l-a situat printre cele mai de seamă personalități ale epocii.

Școala românească, îndeosebi, îi datorează enorm lui Spiru Haret, matematician, astronom, profesor de elită și om politic neatins parcă de noxele politicianismului, după cum rezultă din mărturiile epocii, din studiile ulterioare și mai ales din prețioasa lui arhivă, pusă în valoare de G. Adamescu și de alți colaboratori⁷.

Ambițiile lui socio-profesionale s-au nutrit, se poate spune, din elanurile difuze ale timpului, ca și din ideile de optimizare existente în epocă. *Chestia țărănească* (folosim chiar titlul unei lucrări haretiene) se afla de mult pe tapet și constituia oarecum „nodul gordian” al societății noastre la începutul secolului XX. Ministrul instrucțiunii și cultelor era destul de bine plasat ca să-i aprecieze gravitatea. Trebuia să se asigure, de aceea, posibilitatea ca țărani să devină proprietari, să beneficieze de școală, justiție, administrare judicioasă la toate nivelele. Respectul proprietății trebuia să se armonizeze prin urmare cu un cult al muncii

bine făcute și cu valorile omologabile din trecut.

Inițiativele lui Haret de revigorare economică și culturală a satului s-au bucurat de succes în primii ani ai secolului, în pofida crizei persistente și a convulsiilor din mediul rural. Spiritul asociativ, dovedit fecund în lumea apuseană, începea să rodească și la Dunărea de Jos, unde se și vorbea de mișcarea haretiană ca de un fenomen plin de promisiuni pentru viitor, însă și periculoasă pentru ordinea existentă. Haret era adesea asociat cu poporanismul lui Stereșicualte orientări afine din epocă. Esențial era, în viziunea sa, apostolatul în slujba lumii rurale, folosirea corpului didactic pentru a se obține progrese în orice domeniu. Marele său merit, s-a spus deja, este de „a fi introdus în societatea românească - cu autoritate și dezinteres personal - instituții de un tip nou, participativ și un alt tip de acțiuni cu caracter obștesc, solidarist și acțional”⁸.

Cum remarcam mai demult, el era convins că învățământul joacă un rol de regulator social și de remediu la numeroasele carențe, plasând-o în miezul preocupărilor de reformă, de remodelare „științifică” a statului⁹. Ca și altor intelectuali din epocă, îi repugna diletantismul în politică, improvizația legislativă, căutând să pună la temelie reformelor un sistem coerent de gândire, definit apoi ca o „mecanică socială”, în acord cu tendințele timpului său.

Deși nota critică e prezentă peste tot în discursul haretian, nu acesta domină, ci nota constructivă, intenția de a genera un plus de bine în societatea românească. Contactul permanent cu realitatea, cu lumea concretă, asupra căreia voia să-și exercite influența melioristă rămâne caracteristic în cazul său. Tot astfel, proiectul definirii ei cât mai exacte, prin apel la concepte și formule matematice. Prin *Mécanique sociale*, el voia să rezolve problemele stabilității echilibrului social, identificând principiul minimei acțiuni, după cum singur rezuma finalitatea operei într-o misivă către Gustave Le Bon, unul dintre cei mai de seamă specialiști în domeniu¹⁰. Apelul la Auguste Comte, în chiar prefața volumului, nu e o simplă curtoazie de autor ce se voia raportat la o tradiție onorantă, ci un fel de a-și motiva demersul, disociind „dinamica socială” a părintelui filosofiei pozitive de „mecanică socială” pe care ținea el însuși să o recomande¹¹. Haret se vedea astfel un devot al „metodei științifice a problemelor sociale”,

într-un moment când unii declarau știința deja falită sau anarhică¹².

Această raportare tonică la rolul științei în lumea modernă, cu aplicație la zona socialului, constituie una din cele mai prețioase moșteniri lăsate de Haret, savantul pasionat de mecanica astrelor, dar silit de împrejurări să se ocupe de rânduielile sociale *more mathematico*. „Se poate spera, conchidea autorul în prefață, că într-o zi vor fi introduse (asemenea) metode în rezolvarea multor chestiuni care azi sunt prea adesea lăsate pe seama inspirației de moment, sau a hazardului, sau a pasiunilor”¹³.

La fel aveau să gândească, peste numai un septenal, fondatorii *Asociației pentru știință și reformă socială*, însă fără a mai pune același accent pe matematizare. Politica, redusă de regulă la expediente și intrigi, dacă nu la simple infamii, trebuia să devină, în viziunea lui Haret, „o știință foarte grea, însă edificată pe baze sigure și solide”¹⁴. Sintagma însăși nu era cu totul nouă, căci o folosisese un confrate cu ceva timp înainte¹⁵, iar un altul recomanda cvasi concomitent să se recurgă la metode matematice și „pe terenul mișcător al vieții”, deși acesta comportă un număr imens de variabile¹⁶.

Acțiunea lui Haret, definită ca atare îndeosebi pe tărâm social, a avut un corolar teoretic, prin sinteza sociologică din 1910, iar prin aceasta o posteritate mai fecundă, la care s-au raportat mereu biografii și exegeții săi. Trebuie spus însă că Haret se înscria într-un curent de gândire, pe traseul căruia, venind din domenii diferite, pot fi întâlniți P.S. Aurelian, G. Panu, Dr. C. Istrati, V. Kogălniceanu, R. Rosetti, A.D. Xenopol, N. Iorga, nume ce ar merita, fiecare în parte, să fie analizat sub unghiul amintit.

Cu unii, Haret a colaborat destul de intens, în învățământ, cercetare academică, dialog social, spiritele afine întâlnindu-se firesc pe linia unei demofilii de sorginte pașoptistă, însă cu nuanțe impuse de noile împrejurări. Poate că cel mai aproape, ca tip de a se raporta la realitatea socială și de a teoretiza domeniul, este A. D. Xenopol, istoric, filosof, economist și sociolog de marcă, unul care debutase cu studii despre cultura națională și civilizațiile lumii, pentru a-și încheia cariera, spectaculos, cu o teorie a istoriei¹⁷. Afinitățile evocate nu i-au împiedicat pe cei doi să se confrunte public, pe tema reformelor școlare, domeniu atât de aporetic, atunci ca și acum¹⁸. Nu e locul să căutăm nuanțele.

Același lucru se poate spune și privitor la relația cu mai tânărul Nicolae Iorga, a cărui atitudine critică față de contemporani l-a pus în nesfârșite situații conflictuale. În ultimii ani ai secolului XIX, el a publicat două studii analitice extrem de severe (*Opinii sincere*, 1899; *Opinii pernicioase ale unui rău patriot*, 1900), în care îndemna totuși „să profităm de acest secol pentru a desăvârși organizarea noastră, pentru a învia idealismul nostru, pentru a învăța să muncim, fiindcă din munca fiecăruia, adunată la un loc, se întrupează măreția unui popor”¹⁹.

În ansamblu, se poate spune că ultimii ani din secolul XIX și primii lustri din secolul următor au cunoscut, în România, o mulțime de proiecte novatoare, sub semnul unei resurecții semnificative a spiritului public. Sintagma ultimă, „spirit public”, circula intens în epocă, dar a fost investită cu prestigiu european, tocmai atunci, între alții, de un analist al influenței franceze în România²⁰. Într-un anume sens, Haret a fost, la timpul său și a rămas o chintesență a acelui spirit, un reper

de neocolit în evoluția acestuia, legat mai cu seamă de sfera educațională, însă definitiv și pentru lumea românească modernă în ansamblu²¹. El a însemnat nu numai legislație și organizare școlară, într-o epocă de mari convulsii, ci și soluții de redresare a satului românesc, în primul rând, soluții pragmatice și mereu actuale.

I s-a spus îndeobște *spirit haretian*, însă am putea găsi și alte definiții, oarecum la fel de motivate, din moment ce un asemenea spirit exista și în cercul *Junimii*, la Iași, din care făcuseră parte Maiorescu, Xenopol, Conta, Eminescu, de al căror nume e strâns legată și istoria școlii²². Nu e de mirare că *Societatea academică* din Cernăuți (1895) se numea tot *Junimea*, revendicându-se de la faimoasa înaintașă. În același spirit, s-au fondat o mulțime de asociații, cluburi, societăți, ligi culturale, ca un semn că lumea intrase în alt ciclu al istoriei, unul stând – cel puțin aparent – sub zodia solidarismului.²³

E un vast capitol de istorie, încă neexplorat cum se cuvine. Îl vom găsi acolo, mereu, în ipostaze multiple, pe Spiru Haret sau măcar spiritul său de exemplară devoțiune față de comunitatea apartenență.

Alexandru ZUB

Note:

¹ Alexandru Zub, *În spirit haretian*, în vol. *Școala Normală de la Șendriceni. Evocări, 1917-1957*, București, Litera, 1978, p. 7-9 (infra: *Școala Normală*); *Înapoi la Haret!*, în vol. *Chemarea istoriei: un an de răspântie în România postcomunistă*, Iași, Junimea, 1997, p. 128-133 (din *Cronica*, 38/1990, p. 1, 2); *Spiru Haret – lecția reformatorului*, în *Dacia literară*, XXII, 3/2011.

² Idem, *Chemarea istoriei*..., p. 133.

³ Cf. Nicolae Arsenie, *Haret, criza și cota neunică*, în *Flacăra* lui Adrian Păunescu, XI, 5 (4-10 feb. 2011), p. 11; Viorel Barbu, *Un proiect care merită o șansă: legea educației naționale*, în *Ziarul de Iași*, 5 feb. 2011, p. 6.

⁴ Cf. Șerban Orăscu, *Spiru Haret*, București, EȘE, 1976, p. 7-15.

⁵ *Ibidem*, p. 19-26.

⁶ *Ibidem*, p. 28-38.

⁷ *Operele lui Spiru C. Haret*, vol. I-XI, București, f.a.; Iași, Moldova, 2010 (infra: *Operele*).

⁸ Ș. Orăscu, *op. cit.*, p. 110-112.

⁹ Cf. Alexandru Zub, *Școala Normală*..., p. 8.

¹⁰ *Operele*, X, 2010, p. 293.

¹¹ *Ibidem*, p. 297.

¹² *Ibidem*, p. 298.

¹³ *Ibidem*, p. 300.

¹⁴ *Ibidem*, p. 301.

¹⁵ L. Winiarski, *Essai sur la mécanique sociale*, în *Revue internationale de sociologie*, Janvier 1899 (apud *Operele*, X, p. 292).

¹⁶ Émile Picard, *La mathématique dans ses rapports avec la physique*, Rome, 1908 (apud *Operele*, X, p. 302).

¹⁷ A. D. Xenopol, *Scrieri sociale și filozofice*, București, Ed. Științifică, 1967, *passim*.

¹⁸ N. C. Enescu, *Politica școlară în polemica A. D. Xenopol – Spiru Haret*, în vol. *A. D. Xenopol. Studii privitoare la viața și opera sa*, București, Ed. Academiei, 1972, p. 337-344.

¹⁹ N. Iorga, *Opinii sincere și pernicioase ale unui rău patriot*, ed. Andrei Pippidi, București, Humanitas, 2008, p. 7.

²⁰ Pompiliu Eliade, *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie. Les origines*, Paris, Leroux, 1898; trad. rom., Univers, 1982.

²¹ Cf. Ion Bulei, *Lumea românească la 1900*, București, 1984; *Atunci când veacul se naște*, București, 1990.

²² Cf. Alexandru Zub, *Junimea, implicații istoriografice*, Iași, 1976.

²³ Cf. Petre Dan, *Asociații, cluburi, ligi, societăți. Dicționar cronologic*, București, 1983.

Spiru HARET - omul din scrisori



Acum 75 de ani, din inițiativa unui comitet, avându-l în frunte pe Gh. Adamescu, apăreau *Operele lui Spiru C. Haret* (București, „Cartea Românească”, 1938), în 11 volume, incluzând documente oficiale, discursuri parlamentare, lucrări științifice și scrisori ale fostului ministru. Dincolo de contribuția acestuia la modernizarea învățământului românesc (crearea Casei Școalelor, dezvoltarea învățământului profesional, reglementarea funcționării ciclurilor primar, secundar și universitar, revizuirea programelor și manualelor școlare, construirea de școli, susținerea inițiativelor menite să ridice țărâna etc.) rămâne întrebarea cum va fi fost omul care a reușit toate acestea.. Dacă opera lui este astăzi (re)cunoscută, viața rămâne învăluită în discreție. Tocmai din acest motiv, voi căuta, în paginile următoare, să reconstitui, pe cât posibil, omul din scrisori, într-un portret de tip puzzle, din zece piese.

1. Independent

Ceea ce a asigurat succesul întreprinderii lui Spiru Haret a fost curajul său. Încă din primii ani de ministeriat el și-a negociat, cu îndrăzneală, libertatea de mișcare, ceea ce i-a permis să-și implementeze proiectul de reformare a școlii. În corespondență, Haret ține să își reitereze independența, avertizându-l pe Ion Bianu că este agasat de intervențiile colegilor și amicilor liberali: „Să nu-ți fie cu supărare, dar găsesc că unii amici sunt mai grei de purtat în spinare, pentru un Ministru, decât inamicii. Dar amicii fac rău că nu știu să aleagă între Miniștrii cari sunt decisi să sufere orice, ca să-și păstreze portofoliul, și ceilalți.” (27 iunie 1897) De altfel, de fiecare dată când își simte amenințată autoritatea, el reacționează tranșant, câștigându-și astfel respectul. Deranjat de „militarizarea” școlilor, Haret se plânge imediat lui Dimitrie Sturdza, amenințând cu demisia: „De aceea vă rog cu insistență ca, dacă nu este posibil ca să mi se permită să administrez școlile cum înțeleg eu, să fiu descărcat de o sarcină care îmi impune responsabilități și nimic altceva.” (1 iunie 1908) I se va da dreptate și va acționa cum dorește.

2. Conștiincios

Principiul călăuzitor al activității lui Spiru Haret este ideea datoriei. Din acest motiv, ministrul va căuta să insuflă și celor din jurul său acest sentiment, convins că numai așa poate contribui la propășirea școlii românești. Învățătorului V. Dorin, spre exemplu, care i se plânge de greutățile slujbei de învățător, Haret îi reamintește, în termeni solemni, că: „Datoria oricărui bun român este de a munci din greu pentru țară; și greul este cu atât mai mare, cu cât cineva-și înțelege datoria în mod mai complet, mai sincer și mai desinteresat.” (24 ianuarie 1902)

Correspondența dezvăluie un Haret pasionat de călătorii. Nici când e la Karlsbad, Bellagio, Viena, Pallanza, Menton, Cannes, Paris, Nizza, Milan, Bad-Ems sau Eaux-Bonnes, el nu are liniște. Trimite permanent directive pentru subordonații rămași în țară. Nu disprețuiește nici stațiunile de la noi. Sinaia, Bușteni, sau Sărata-Monteoru sunt locurile preferate, iar la Valea Călugărească își cumpără o moșioară cu vie, unde se retrage ori de câte ori are răgazul, spre a se relaxa. Nu-i mai puțin adevărat că și aici muncește, luând cu sine dosare și purtând corespondență susținută cu oamenii de încredere.

3. Exigent

Haret și-a creat reputația unui om intransigent. Exigent cu sine și cu ceilalți. Este o poză la care a muncit cu grijă, după cum se vede din scrisorile sale, în care apar, periodic, referiri la importanța prestigiului de care trebuie să se bucure un ministru. Pentru aceasta, el va cere colaboratorilor săi să ia măsuri drastice. Iată, spre exemplu, un îndemn adresat lui Gh. Adamescu, secretar în minister, pe care îl ruga să verifice cine nu a îndeplinit ordinul său de publicare a unor formulare statistice: „ți citez un caz concret, pe care te rog să-l urmărești cu toată severitatea, și să-mi dai răspunsul asupra lui. La 26 septembrie, eu am pus o rezoluție ca să se dea niște formulare de acestea să se imprime la C. Göbl. Ele însă nu s-au dat acolo. Te rog să urmărești lucrul, să vezi dacă e adevărat că ordinul meu nu s-a executat, cine e de vină, și cui s-au dat acele imprimate.” (27 decembrie 1901) Asemenea îndemnuri abundă în corespondența sa.

4. Corect

Prin natura funcției sale, Spiru Haret nu a fost scutit de presiuni. Lucid, și-a dat seama de poziția ingrată în care se găsea, dar a găsit și soluția, pe care i-o recomandă aceluiași Gh. Adamescu: „Răspunsul meu e categoric: să nu aibi încredere în nimeni absolut. Nu e unul care, când ți vorbește, să nu aibă în vedere vre-un interes oarecare al lui.” (2 noiembrie 1901) Contează să fii drept, iar Haret va fi. Când, în disputa dintre X și Y pentru un post de institutor, Consiliul Permanent îi atrage atenția că Y este mai bine pregătit, el dă dreptate colegilor săi, chiar dacă pentru X intervenise un ministru. Într-un alt caz, ministrul găsește o cale de mijloc: „Lui Radu Rosetti pusesem mai de demult să i se iee 40 exemplare din fondul învăț.-secundar. Dar acela fiind angajat tot, nu s-a putut. Acum în urmă am zis să i se ia din fondul învățământului primar. El vorbește de 250 exemplare. Asta nu se poate. Nu vreamama soacră.” (Scrisoare către Ion Bianu, 11 iulie 1907)

Ca ministru, Spiru Haret va fi foarte atent și la conduita funcționarilor cărora le va pretinde să-și facă datoria fără excese. Scrisorile sale conțin suficiente mostre în acest sens. În linia politicii inaugurată la noi de Cuza, el cere exemple, convins că numai astfel poate lecui relele apucături ale unora dintre subordonați: „Domnule Adamescu, urmărește, te rog, această afacere. Nu acum întâia oară mi se tot spune că unii din funcționarii noștri fac pe grozavii. În timpul acesta, ordinele mele stau neexecutate cu lunile. Trebuie făcut un exemplu.” (28 iulie 1901). Alt caz, aceeași meteahnă: excesul de zel. Și aceeași preocupare a lui Haret de cumare a unor asemenea apucături care se răsfărgeau asupra profesorilor: „Te rog să chemi pe Boldescu, și să-i tragi din partea mea o scuturătură cum se cade. Ce înseamnă asta, să-și permită D-lui să vorbească unui revizor, cum nu i-aș vorbi nici eu? Fă-l, te rog, să-i treacă gustul de a mai face pe marele.” (Scrisoare către Gh. Adamescu, 6 decembrie 1901)

5. Vigilent

Convins că dascălii trebuie să reprezinte un model, Haret va lua măsuri prin care să (le) impună un comportament adecvat. În acest sens, el emite circulare menite să combată jocurile de noroc, purtarea corsetului de către fete, plimbările școlarilor neînsoțiți de către părinți prin oraș etc. Atent la orice detaliu care ar fi putut compromite imaginea școlii, ministrul va insista pentru stingerea unui conflict apărut la liceul din Ploiești sau pentru cumarea tulburărilor din școlile macedonene. La auzul veștii că lângă Colegiul Sf. Sava funcționează un bordel, el cere măsuri energice pentru a preveni un posibil scandal mediatic: „Iubite domnule Adamescu, mi se spune că peste drum de Lazăr, în strada Schitu-Măgureanu No. 7, este o casă a Ministerului Domeniilor, închiriată unor prostituate. Trebuie făcută o adresă confidențială, dar foarte stăruitoare, la Domenii, rugându-i ca, cu orice preț, să se rezilieze contractul de la April, și dacă se poate chiar înainte, arătându-le ce scandal este.” (16 ianuarie 1902)

6. Solidar

O altă trăsătură caracteristică lui Haret este solidaritatea. De-a lungul activității sale el va încerca să îi ajute pe învățători, dovedindu-se receptiv când cererile lor sunt îndreptățite: „Cu această ocazie, permite-mi să te rog să-mi spui dacă cunoști pe un învățător Ioan S. Mazîlu, din Mărunțiș (Buzeu), care-mi scrie că i se fac mizerii mari acolo, și cere să-l apăr la Consiliul Permanent. Asta nu o pot face. Dar dacă aș ști că e om corect și învățător bun, aș căuta să văd cum îl pot ajuta.” (Scrisoare către Petre Gârboviceanu, 3 decembrie 1905) Solicitudinea sa se vede nu doar în cazuri individuale, ci și în atitudinea față de profesorii care își fac treaba, ale căror interese caută să le reprezinte: „Dar, mai presus de acestea, ia gândește-te cine s-a ocupat vreodată de învățător, odată numit? Cine a căutat să-i ridice moralul, să-l susțină, să-l îndrepteze, să-l consilieze? [...] i numea, i socotea, i transfera și-i jupuia toți, începând cu Ministrul, trecând pe la prefect, deputat, revizor școlar, alegător influent și terminând cu primarul și cu notarul satului. Poftim de fă naționalism și umanitarism în asemenea condiții, dacă-ți dă mâna.” (Scrisoare către Spiridon Popescu, 29 decembrie 1901) Lupta pentru oamenii săi va continua până la finalul carierei politice, când, văzându-se în imposibilitatea de a obține resursele necesare, îi trimite lui Ion I. C. Brătianu o scrisoare plină de reproșuri: „Să nu se zică că partidul mă aprobă, pentru că mă aplaudă când vorbesc la Cameră. Nu este vorba de aprobări academice, ci de acțiune; și ca acțiune, am o probă în faptul că nu e cu puțință să capăt pentru bieții învățători și preoți nici chiar dreptul lor de om, dreptul de a-și avea casa și gospodăria lor în satul und sunt datori să trăiască toată viața, și să serve de pildă de oameni așezați, cuminți și economi, pentru toți sătenii.” (24 februarie 1910)

Solidariatea sa nu îi vizează doar pe dascăli. În contextul acutizării problemei țărănești (care avea să degenereze în răscoalele din 1907) Haret îi scrie lui D. A. Sturdza, în iunie 1906, pledând pentru rezolvarea reală a situației. El încearcă să îl capaceze pe influentul politician, atrăgându-i atenția asupra potențialului electoral al acestei categorii sociale. Dacă în epocă soluțiile vehiculate erau fanteziste sau ipocrite (a se vedea sămănătorismul, poporanismul sau socialismul), Haret judecă situația lucid, propunând măsuri care să îmbunătățească, treptat, soarta țărănimii, al cărei apărător se făcuse, cu decenii în urmă, Eminescu: „Va trebui ca cu egală energie să se urmărească nu numai chestia vânzării și arendării pământului la țărani, dar și îmbunătățirea metodelor lor de cultură, răspândirea instrucției la adulți ca și la copii, chestia tocmelilor agricole, a justiției țărănești, a alcoolismului, a sănătății publice la țară, a veniturilor comunale, a administrației, a cârciumelor: cu un cuvânt tot ce se referă într-un fel oarecare la îmbunătățirea stării materiale și morale a țărâniei.”

25



Adrian JICU, Centru "George APOSTOL", 2012

Spiru HARET

- omul din scrisori

24

7. Patriot

Ceea ce definește însă activitatea lui Haret este patriotismul, înțeles în sensul său benign, de promovare a intereselor românești. Pentru el, menirea școlii este aceea de a apăra ideea națională, prin orice mijloace. I-o mărturisește lui Simion Mehedinți, plângându-se că strădaniile sale fuseseră compromise de succesorul său: „Știi că ți-am spus odată că eu urmăream, încă din Ministerul meu trecut, ideea ca în satele ungurești și bulgărești să aduc învățători tot energici și buni Români. Pentru satele ungurești din Moldova, aproape reușisem. Dar Dl. Vlădescu i-a adus înapoi pe toți cei pe care eu cu atâta greutate îi mutasem. [...] Dar oricare ar fi cauza, nu trebuie pierdută din vedere *cauza* cea mare a învățătorului național.” (29 septembrie 1907) De altminteri, tot ceea ce a făcut Haret slujea idealului românesc.

8. Imparțial

Într-o lume politizată, Haret va încerca să protejeze școala de influența politicului. Deși el însuși politician convins, nu va amesteca politica în treburile școlii, cum făceau conservatorii: „Pe când noi ne-am dat atâtea silințe ca să nu amestecăm pe dascăli în luptele politice, și le-am cerut numai muncă bună și cinstită pentru binele comun; pe când noi am respectat în modul cel mai absolut convingerile tuturor, până într-atâta încât nu am atins nici pe directori și alți funcționari ai mei, cari erau membri în cluburile conservatoare și făceau politică în contra mea, adversarii se poartă așa cum vezi.” (*Scrisoare către Panait Volănescu*, 21 februarie 1905)

9. Constructor

Oricât de avangardist ar suna termenul, Spiru Haret a fost un foarte bun manager, știind să se înconjoare de profesioniști. Loiali, aceștia au pus în practică ordinele sale, însușindu-și programul său. Haret a câștigat profesorii și învățătorii de partea sa prin promovarea valorii, prin seriozitate și prin spiritul său de dreptate. Nu-i mai puțin adevărat că a avut și abilitatea de a lucra prin intermediari, distribuind sarcinile delicate subalternilor, pentru a-și crea faima de om autoritar. Nu va fi însă o autoritate formală, ci una autentică, derivată din buna pregătire științifică, din cunoașterea realităților școlii românești și, mai ales, din măsurile administrative eficiente.

Adevărata sa vocație rămâne aceea de constructor. Atât în sensul prim al termenului (să nu uităm că s-au construit, în ministerele sale, mii de școli și de biblioteci rurale), cât mai ales ca factor decizional care a clădit un sistem educațional românesc modern. Chibzuit toată viața, Haret va putea combate acuzele conservatorilor cu realizările sale incontestabile: „În patru ani, eu am făcut să se construiască 1000 de săli de clasă și am făcut și împrumuturi comunelor din resursele ordinare ale Casei, fără nici un împrumut; din contră, tocmai în anii aceștia am făcut să crească soldul dela 600.000 lei la 3 milioane.” (*Scrisoare către directorul ziarului „Voința națională”*, 30 iulie 1906)

10. Demn

Deși momentele grele nu au lipsit (acuzatii, atacuri polemice, geamurile casei sparte cu pietre de către simpatizanți conservatori, amenințări cu exterminarea pe cale fizică), Haret nu va pregeta să-și facă datoria până la sfârșitul vieții, când răspunde acuzațiilor de instigare aduse de opoziție cu demnitatea omului împăcat cu sine și convins că și-a îndeplinit misiunea: „Vă declar că am instigat și înainte de 1907, și după 1907; că instig și astăzi pe cât pot, și voi instiga atât cât voi mai avea zile. Am instigat și voi instiga pentru scoaterea țărâniei din întunec, neștiință și sărăcie, pentru scoaterea ei de sub robia străinilor și a cămătarilor, a acelora a căror parte o luați d-voastră astăzi, prin încurajarea trusturilor, prin persecutarea băncilor populare și a obștilor sătești. Instig pentru ca masa celor dezmoșteniți de soartă, de vitregia timpurilor și de o oligarhie fără suflet, să se ridice și ei în rândul oamenilor.” (*Scrisoare deschisă către P. P. Carp*, 1 martie 1912) Aceste rânduri scrise la finalul vieții constituie, în egală măsură, un sugestiv autoportret al Omului Spiru Haret.

Adrian JICU

Arhitectura Școlilor Haret

În valul de transformări post-revoluționare din a doua parte a secolului al XIX-lea se înscrie și reforma învățământului începută în anul 1864 și continuată până în primele decenii ale secolului XX. După unirea Principatelor, în cele două țări române, acum unite, funcționau mai puțin de două mii de școli. *Legea Instrucțiunii* din 1864 prevedea pentru prima dată obligativitatea și gratuitatea învățământului primar, subvenționarea cu rechize și cărți a celor fără posibilități financiare, precum și construirea de școli în fiecare comună. Însă lipsa resurselor bugetare, a personalului calificat, precum și baza materială deficitară au determinat în final eșecul acestui proiect. A fost totuși un prim pas important care a prefigurat seria de acte normative care au condus în următorii ani la dezvoltarea fără precedent a învățământului din România.

A fost visul și șansa carturarului, politicianului de marcă și, nu în ultimul rând vizionarului Spiru Haret să pună bazele unui învățământ modern și eficient, în special în mediul rural, acolo unde, până atunci, învățământul era aproape inexistent. Profesor de matematici și geometrie descriptivă la Școala Națională de Poduri și Șosele din București, Haret a avut strânse legături cu lumea construcțiilor. În calitate de inginer hotarnic, a realizat o serie de planuri și expertize topografice la moșii și în sate din județele Ilfov, Buzău sau Dolj. Din 1883 până în 1884, a fost inspector general al școlilor, apoi secretar general în Ministerul Instrucțiunii Publice și ministru al Instrucțiunii și Cultelor între anii 1897 și 1910. De asemenea, a fost deputat de Ilfov în cinci parlamente, din 1896 până în 1912. În aceasta perioadă, a inițiat și a aplicat reforma învățământului care-i poartă numele, timp în care au fost construite nu mai puțin de 2243 școli, din care 1980 școli în timpul cât a fost

ministru. El a fost cel care a lansat ideea care a stat la baza reformei: “în fiecare sat, o școală”.

Primul pas în realizarea reformei învățământului după Legea din 1864 a constat în studierea pe teren a necesităților locale. Pentru aceasta, s-au formulat mai multe chestionare care au fost distribuite în teritoriu prin intermediul revizorilor școlari, învățătorilor și preoților. Pe baza răspunsurilor, au fost întocmite statistici și rapoarte prin care se identificau problemele cu care se confrunta sistemul. A urmat o dezbatere publică la care au fost invitați personalități politice și culturale ale vremii. Petre Carp, Cristian Tell, Titu Maiorescu, Vasile Conta au depus amendamente la legea existentă, formulând și alte acte normative care vizau dezvoltarea pe termen lung a sistemului de educație publică.

Un moment extrem de important al reformei a fost promulgarea de către regele Carol I a *Legii învățământului primar și normal*, pe 21 septembrie 1893. Legea prevedea construirea a cel puțin unei școli primare în fiecare comună. În cazul mai multor comune mici, se putea construi o singură școală dacă numărul de copii era mai mic de 80 și distanța maximă pe care trebuia să o parcurgă elevul până la școală nu depășea trei kilometri. În cătunele aflate la o distanță mai mare de 3 km, era prevăzut să fie construite școli de cătun cu o singură sală de clasă. Responsabilitatea construirii școlilor revenea Consiliilor generale de județ, iar controlul era asigurat de reprezentanții consiliilor și, separat, de funcționarii ai ministerului. Reglementarea modului de construire era prevăzută într-un act normativ special, numit “*Regulament pentru construirea localelor de școli primare urbane și rurale*”, semnat de Carol I, odată cu promulgarea Legii învățământului. Acest regulament cuprindea dispoziții ferme și obligatorii privind alegerea terenului, suprafața minimă necesară care era de 800 mp, scurgerea apelor, amplasarea clădirii pe parcelă, dimensiunile claselor, forma și mărimea ferestrelor, tipul de învelitoare etc. Practic, nimic nu era lăsat la întâmplare, fiecare detaliu impunea respect pentru ordine și calitate. Pornind de la indicațiile cuprinse în acest Regulament, au fost elaborate o serie de proiecte directivă care să fie aplicate în funcție de condițiile specifice ale amplasamentului. În Regulament au fost prevăzute pentru zonele rurale trei tipuri de școli, și anume: *școală de cătun cu o clasă*, *școală inferioară cu o clasă și locuință* pentru învățător și *școală superioară cu două sau trei săli de clasă plus locuința* învățătorului sau a directorului.

În 1884 ministrul D.A. Sturza, avându-l colaborator pe Spiru Haret în calitate de secretar general al ministerului, a prezentat o inițiativă legislativă care a stat la baza tuturor transformărilor preconizate pentru sistemul de învățământ, inițiativă ce avea să fie continuată de Petru Poni și Take



Școala din comuna Bogdănești, județul Bacău

26

25

Vitalia

Ionescu. În anul 1886, se înființează un birou central în cadrul ministerului condus de inginerul Gheorghe Duca și de arhitectul Louis Blanc, cu menirea de a elabora proiectele și a caietele de sarcini pentru construirea de edificii școlare. După 1888 lucrările de concepere a clădirilor au fost încredințate bază de contract direct unor importante firme de arhitectură.

În doar zece ani, între 1886 și 1896, pe teritoriul României au fost ridicate 984 de școli, sub atenta îngrijire a unui departament special, înființat în 1896, denumit *Casa Școalelor*, instituție care se ocupa de asemenea cu edificarea imobilelor școlare de la una la patru clase, conform proiectelor-tip agreate de Minister. Planurile și specificațiile tehnice au fost întocmite de Spiru Haret cu concursul arhitectului ministerului, Alexandru Săvulescu. Schițele pentru școlile tip erau directive, planurile fiind adaptate la condițiile amplasamentului din fiecare localitate.

Finanțarea construcțiilor era asigurată de Casa Școalelor, dar și din bugetele locale. În epocă, entuziasmul ridicării nivelului intelectual al românilor era atât de puternic, încât numeroase persoane sau familii importante s-au înscris pe lista de subscripție publică în calitate de donatori: Ion Ghica, Alexandru Marghiloman, Alice Rosetti, Mihail Sturza, Gr.Cantacuzino, Paul Catargi sau V.I.Bratianu. În felul acesta, până 1911 au fost construite în acest sistem un număr impresionant de școli, repartizate uniform pe întreg teritoriul țării.

Un studiu elaborat recent sub egida Muzeului Național al Satului "*Dimitrie Gusti*" face o radiografie amănunțită a acestui ambițios program de construcție de școli, cu exemple concrete din diverse zone ale țării. Reputatul arhitect Petru Motru enumeră regulile strict aplicabile în ridicarea edificiilor școlare tip "*Spiru Haret*". Documentul este extrem de prețios datorită clarității și conciziei sale, dar și pentru faptul că majoritatea condițiilor de execuție, vizînd utilitarismul și confortul sunt valabile și astăzi. Iată câteva dintre ele:

Sălile de clasă vor fi dreptunghiulare avînd raportul între laturi de 5 la 3, lungimile maxime ale laturilor fiind de 12, respectiv 6,5 metri, iar înălțimea între 4 și 5 metri.

Ferestrele vor fi amplasate pe latura lungă, înălțimea acestora nu trebuie să depășească lățimea clasei și vor fi împărțite în trei. Partea superioară va fi ușor cintrată cu taietura oblică înăuntru, astfel încât cel din urmă școlar din partea opusă ferestrelor să poată vedea încă cerul liber. Pentru a avea lumină suficientă se recomandă ca suprafața ferestrelor să fie aproximativ a șasea parte din cea a pardoselii.

Ușile vor avea 90 de centimetri lățime și 2,15 centimetri înălțime.

Încălzirea sălilor de clasă se va face cu sobe de cărămidă cu cahle smălțuite, fiind interzise cele din fontă. Temperatura minimă pe timp de iarnă trebuie să fie de 14-16 grade.

Vestibulul va fi astfel dispus încât să poată servi de vestiar și se va proceda cu o firidă lungă pentru punerea merindelor copiilor și nișe pentru apa de băut și lemne de foc tăiate.

În școlile de grad I și II se va realiza o sală pentru lucru manual.

Suprafețele și volumele sălilor de clasă vor fi proporționale cu numărul de elevi, fiecaruia fiindu-i distribuit 1-1,25 metri pătrați și 4,5-5 metri cubi.

Intrarea în clase se va face obligatoriu din vestibul sau coridoare.

Pentru finisaje interioare se recomandă tencuielile drepte din var gras, fără profiluri adăugate, iar pentru tavan tencuiala va fi pe șipci sau trestie.

Pardoseala trebuie să fie făcută din lemn, fiind interzise cele din piatră, cărămidă, ciment sau pământ.

Pereții și tavanul vor fi văruiți simpli.

Mobilierul școlar va fi format din pupitre, catedră, dulapuri, tablă, o biblie, icoana Mântuitorului sau a Fecioarei Maria, portretele suveranilor și alte obiecte necesare procesului didactic.

Locuința directorului sau a învățătorului va fi parte integrantă a proiectului școlii, cele două construcții definind un ansamblu. Pentru locuința directorului sunt prevăzute două camere, un loc de masă, bucătărie, pivniță și o cameră pentru personalul auxiliar, iar pentru cea a învățătorului minim o cameră, o pivniță și o bucătărie.

Aprobarea Regulamentului presupunea distribuția rapidă în teritoriu a proiectelor tip, dar întârzierea trimiterii acestora, precum și alte condiționări de ordin local, au determinat autoritățile să propună în acest timp și alte variante de proiecte. Luând în considerare aceasta realitate, în anul 1901, ministrul Spiru Haret transmite prefectilor o decizie prin care se renunța parțial la condițiile stricte de până atunci, lăsând posibilitatea diversificării atât a proiectelor propuse, cât și a materialelor folosite în funcție de specificul zonei de amplasament. Astfel, prefectii puteau să decidă singuri asupra materialelor și a prețurilor propuse, singurele restricții rămânând legate de dimensiunile minime ale sălilor de clasă, ferestrelor sau spațiilor comune.

Școlile erau construite ținînd cont de recomandările privind amplasarea, dimensionările spațiale și finisajele de bază, însă diverse sisteme constructive sau materiale de construcții puteau fi înlocuite, cum ar fi: fundațiile din beton cu cele din cărămidă sau piatră, zidăria din cărămidă cu cea din piatră, acoperișul din olane cu cel din tablă, iar în anumite zone întreaga structură a fost realizată din bîrne de lemn. Totuși, marea majoritate a clădirilor de școli au fost relizate după proiectele tip inițiale impuse de Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice condus de Spiru Haret, singurele modificări fiind adăugarea unor spații de depozitare suplimentare sau accese secundare.

Este de remarcat faptul că, în funcție de zonă, de constructor sau de posibilitățile financiare ale comunei, accesul principal capătă rezolvări care particularizează soluția de arhitectură, fiind marcat prin diverse elemente cum ar fi foișoare, traforuri din lemn, ancadramente, înscrisuri sau decroșări volumetrice care subliniază simetria fațadei. O caracteristică a stilului arhitectural al școlilor Haret este prezența ferestrelor corespunzătoare sălilor de clasă dispuse simetric față de axa intrării. Aceste ferestre, terminate drept sau în segment de cerc, cu sau fără ancadramente, definesc o imagine specifică, perpetuată în conștiința publică drept *arhitectura școlilor tip "Spiru Haret"*.

Din păcate, tranziția ultimelor decenii și-a pus amprenta și asupra acestor clădiri, multe fiind abandonate sau chiar distruse de indiferența autorităților, altele fiind "modernizate" de către constructori sau proiectanți neinspirați, producându-se

astfel distrugeri iremediabile unor valori de patrimoniu. În comparație cu aceasta realitate nefastă, personalitatea lui Spiru Haret poate constitui un adevărat exemplu pentru pentru generațiile viitoare în ce privește importanta promovării valorilor naționale și afirmării identității noastre culturale.

Studiind opera marelui cărturar și efectele aplicării Regulamentului pentru școli inițiat de acesta, se poate observa un puternic caracter de actualitate, principiile care au stat la baza concepției acestuia fiind valabile și în zilele noastre. Reforma învățământului promovată de Spiru Haret a avut efecte pe termen lung, acționînd ca un factor civilizator și contribuind la situarea României la acea vreme pe un loc onorant în contextul țărilor europene în domeniul învățământului public.

arh. Constantin AMĂIEI



Școala cu clasele I-VIII "Alexandru Ioan Cuza", Bacău

Bibliografie:

"Școlile Spiru Haret – program al arhitecturii comunitare de-a lungul sec.XX" elaborat sub egida Muzeului Național al Satului "Dimitrie Gusti" București, 2012, autori: conf. univ. dr. Paula Popoiu, dr.Vivian Dragomir, arh. Petru Motru

Descoperirile savantului George Emil Palade, laureat al Premiului Nobel pentru Medicină, creator al biologiei celulare



C.D. ZELETIN, Centrul "George APOSTOL", 2010

De la nașterea savantului George Emil Palade s-au împlinit o sută de ani, la 19 noiembrie 2012. Publicăm, cu permisiunea domnului prof. dr. C.D. Zeletin, scriitor, membru titular al Academiei de Științe Medicale, președintele Societății Medicilor Scriitori și Publiciști din România, interviul pe care acesta l-a acordat doamnei Alina Boghiceanu pentru revista "Viața Medicală", nr. 13 (1211), septembrie 2012.

- Domnule profesor, după câte știu cunoașteți bine și „pe viu” biografia marelui savant, **George Emil Palade**, primul român laureat al Premiului Nobel (1974) pentru medicină, și familia sa - din care faceți parte. Care sunt prima dv. amintire și, firește, primele impresii pe care vi le-a făcut?

- Aveam șase sau șapte ani, deci în 1941 sau 1942, acasă în Burdusacii mei nati din fostul județ Tecuci, astăzi județul Bacău, când, într-o seară, mai exact *entre chien et loup*, cum spune francezul, adică atunci când începi să nu mai deslușești bine, cineva bătu într-o scândură a gardului dinspre hudiță, nu în poarta de la drum, cum ar fi fost firesc. Bunica Natalia trebuia pe acolo și eu pe lângă ea. Un tânăr chipeș, înalt, cu un fel de a vorbi luminos și apăsător, se recomandă: „Bună seara, doamnă! Numele meu este Traian Bocioacă. Sunt numit învățător la Burdusaci și aș vrea să mă prezint domnului director Constantin Dimoftache”. Perspicace, bunică-mea își dădu seama, chiar dacă nu-l vedea clar, că tânărul de după șipci nu știe că bunicul se pensionase de șase ani. Pe deasupra, îl recunosc după timbru. „Măi, măi, da’ mata n’ăi fi cumva Gigi Palade?” „Te pomenești că m-ai nimerit! Sărut mâna, mătușică Natalia, da’ iscusită ureche ți-a mai dat Dumnezeu!” Era, bineînțeles, fiul fratelui ei, Emil, George Emil („Gigi”), viitorul laureat al Premiului Nobel... A stat la noi și la Șendrești de peste dealul împădurit de la est vreo săptămână, iar soții făcea și la Burdusaci și la Șendrești, la cealaltă soră a tatălui său, Lucreția Mihalache, în sâtcu Văratice, leagănul tutovean al Pălădeștilor... Am amintiri și dinaintea acestui episod, dar nu știu dacă nu cumva ele se confundă în reprezentările mele cu elemente din povestirile de familie. Primele mele impresii? Era voios, foarte frumos, nu foarte apropiat, înzestrat cu un simț particular al plasticității limbii. Părea că își înfrânează permanent exuberanța nativă, impresie pe care mi-a lăsat-o toată viața. Când, în 1945, am plecat la Bârlad, elev al prestigiosului liceu „Gheorghe Roșca Codreanu”, printre cele câteva cărți luate cu mine a fost și „Povestea vorbeii” de Anton Pann, apărută în 1943 la Casa Școalelor, cu excelențele desene ale lui Athanasie Demian, creator al unui stil propriu în arta desenului, folosit din plin în cărțile lui de către muzicologul George Breazu și de revista „Gândirea” de la Cluj, al cărei unul dintre fondatori era. Îmi aduc perfect aminte cum, citind-o, mă opream uneori,

spunându-i fratelui meu, Paul: „Uite, expresia asta am auzit-o la unchiul George!” Îl moștenise, în această privință, pe tatăl său, Emil Palade, căruia noi îi spuneam *moș Nicu*, fratele bunicii Natalia, deoarece numele de botez îi era Ioan. Existența unchiului George, chiar dacă nu mai era în țară, a fost de-a lungul vieții mele un reper înalt, mai ales în privința minții lui de o acuitate mare și de un echilibru perfect, a vieții devotate complet științei și, deci, a descoperirilor lui epocale, fundamente ale biologiei celulare lăsate în urmă. Eu sunt unul dintre admiratorii lui. Am avut de timpuriu revelația geniului său. Nimeni, niciunde și nicicând, nu mi-ar fi transmis mai bine inefabilul pe care îl presupune geniul. Dacă aș fi respirat în preajma lui Pasteur, n-aș fi fost impresionat mai mult.

- În cartea de interviuri cu George Emil Palade, realizate de Radu Iftimovici la San Diego, am dat peste următorul răspuns al savantului la întrebarea privitoare la rădăcinile familiei: „Eu le știu, dar cred că le știe mai amănunțit nepotul meu de la București, prof. dr. Constantin Dimoftache, alias poetul C. D. Zeletin. El s-a ocupat de arborele genealogic al familiei. Te sfătuiesc să-l contactezi”. Vă rog, domnule profesor, să precizați care sunt aceste rădăcini și unde se află ele în configurația provinciilor României.

- Urmând unor cercetări personale de arhivă, care s-au întins, intermitent, de-a lungul întregii mele vieți, cred că, pe linie paternă, primul strămoș este Șandru, părcălab de Roman, atestat documentar ca trăitor prin anii 1528-1546. Printre urmașii acestuia, care au preluat în timp patronimul Făghian (de unde și satul Făghieni, astăzi în județul Bacău), la a șaptea descendență o aflăm pe Safta Făghian, căsătorită în 1790 cu Lupu Palade. Răzeș înstărit, el a migrat în acest sat din nordul fostului județ Tecuci, sat pierdut între codri și râpe, urcând din Cudalbii Covurluiului, astăzi în județul Galați. Fugea cu averile lui, prisaca mai întâi, din calea turcilor, dintr-un ținut plat, expus, în unul foarte felurit și ascuns între păduri. Safta Făghian și soțul ei Lupu Palade sunt răs-străbunicii preotului Gheorghe Palade din cătunul Văratice, comuna Șendrești, județul Tutova (astăzi în județul Bacău), bunicul lui George Emil Palade. Deci, strămoșii dinspre tată ai savantului au fost răzeși bogați. De altfel, mare iubitor de istorie, George Emil Palade a fost interesat o viață de problema răzășească. Într-o scrisoare pe care mi-a adresat-o târziu, la 3 februarie 2003, găsesc următorul pasaj: „Răzeșii din țara de Jos marchează extin-derea teritoriului Moldovei spre țara de Jos fără operații militare. Miron Costin, spre sfârșitul secolului șaptesprezece, a achiziționat multe răzășii din țara de Jos”. Într-adevăr, una dintre ele se afla în aria Burdusacilor mei nati, care înglobau și satul Opișești, cu moșia fraților preot Ioan și general doctor Traian Mironescu, în vechime cumpărată de la Ioniță Costin, foarte cultivatul fiu al cronicarului. Șendreștii Pălădeștilor se află la aproximativ 5 km la răsărit de Opișești... Trebuie, de asemenea, reținut faptul că Pălădeștii de care vorbesc erau români și nu greci (paharnicul Costandin Sion, în *Arhondologia* lui, vorbește de alți Palade). Ei și-au luat numele de la Paladie, sfânt celebrat de biserica ortodoxă la 28 ianuarie, împreună cu Efreim Sirul, autor al triadei de metehne, minunat alăturate (chiar în sensul psihologiei de nuanță medicală), în tulburătoarea lui rugăciune: „Doamne și stăpânul vieții mele, duhul trândăviei, al grijei de multe și al grăirii în deșert nu mi-l da mie!” În privința mamei lui George Emil Palade, născută Cantemir, ea coboară pe linie maternă dintr-un bogat boier din Câmpulung Muscel, patriarhalul Ion Ciolan, căruia Ion Negulici i-a pictat portretul. Tatăl ei, Ioan Cantemir, institutor, descinde din Ion Mateiaș (sau Matei, sau Mateescu sau Cantemir), transilvănean învățat, revoluționar de la 1848, urmărit și osândit la moarte de unguri, motiv pentru care a trecut munții cu turmele de oi, pe la Cheia, și s-a stabilit în satul Scurtești, în ținutul Buzăului.

- Ar fi foarte potrivit să ne spuneți, în hățișul genealogic al acestei familii, care sunt intersecțiile în care s-au ivit personalități distincte dedicate trăirii cărturărești, artistice ori spirituale...

- Sunt mai multe: profesori și juriști, medici și scriitori, preoți și chiar un episcop, mare teolog și compozitor de muzică bizantină, un tenor de notorietate europeană (*Scala*) etc. Mă opresc însă numai la bunicul dinspre tată al savantului, preotul Gheorghe Palade (1854-1928). Născut la Făghieni și rămas orfan de mamă, a fost luat de mic de unchiul său, călugărul Gherman Palade, starețul Mănăstirii Răchitoasa, și crescut în mediul destoiniciilor gospodărești ale călugărilor acestei mănăstiri, cea mai bogată din Moldova (avea peste 50 de moșii presărate până la Nistru), decăzută însă după reformele drastice ale domnitorului Alexandru Ioan Cuza și după retragerea ierarhilor greci spoliatori în urma secularizării. Tânărul Gheorghe Palade a crescut însă în mediul de puritate morală și elevație spirituală întronat cu rigoare de starețul Gherman Palade, care a avut grijă să-și trimită nepotul să urmeze Seminarul de la Roman. După absolvire, tot unchiul său l-a îndreptat spre Mănăstirea (fără călugări) de la Șendrești, plasa Pereschiv, ținutul Tutovei, unde s-a căsătorit și a avut mai mulți copii. E interesant, ba chiar important, să menționez faptul că Mănăstirea Răchitoasa patrona, pe lângă Mănăstirea de la Șendrești, și schitul Fătăciuni, la 3 km sud de Șendrești părintelui Gheorghe Palade, schit izolat între dealuri împădurite (pe atunci!). E foarte grăitor faptul că, încă din anul 1741, exista aici o legătură de cărți bisericești. Schitul a fost ars de tătari în două rânduri și refăcut în 1752 și în 1865, dar a dispărut apoi. Exista pe lângă schit și o școală pentru copiii satului, avându-l dascăl pe iero-monahul Inochentie Pocrovanu: alt fapt demn de amintit. Preotul Gheorghe Palade purta părul împletit la spate într-o coadă, era sobru, blând, profund credincios și moral, cu un apreciabil simț al măsurii, devotat bisericii și gospodar destoinic. Sensibil într-ale cărturăriei și extrem de corect, răspunde, din singurătatea lui, *Chestionarului lingvistic* al lui Bogdan Petriceicu Hasdeu. Prețuit de episcopul Iacov Antonovici al Hușilor, istoric, epigrafist, membru de onoare al Academiei Române, îi găsim numele imprimat în lista abonaților la cele cinci masive volume ale *Documentelor bărlădene* ale episcopului cărturar, ceea ce indică interesele intelectuale ale preotului de la Șendrești. Târziu, la 10 iulie 1921, după ce copiii săi terminaseră de mult studiile secundare și, după caz, pe cele universitare, deci scăpase de marile griji de tată, apăsător totuși de amintirea eforturilor supraomenești de a-și fi dus, dintr-un sâtcu presărat în jurul unei râpe împădurite, am numit Văraticeii Șendreștilor, copiii în orașele din jur, parcurgând cu trăsura ori căruța distanțe foarte mari, îl găsim semnând *Memoriul* redactat la Bârlad de profesorul și poetul George Tutoveanu (1872-1957) și trimis Ministerului Instrucțiunii Publice, prin care se solicita înființarea unui liceu teoretic de fete în Bârlad. Răspunsul, pozitiv, a venit repede, după trei săptămâni - o, *tempora!* Dintre copiii părintelui Gh. Palade, ultima, bunica mea, Natalia, urmasă, în urmă cu 20 de ani, pensionul particular din Bârlad al Nathaliei Drouhet, născută Olivari, mama celebrului comparatist, profesorul Charles Drouhet de la Universitatea din București. Părintele Palade, să zicem, „își luase grija”. Și totuși...

- Precizați succint, vă rog, însușirile temperamentale și caracterologice ale părinților savantului.

- Încep cu tatăl, Emil Palade, profesor de filosofie și pedagogie la Școala Normală din Buzău. Și deștept și inteligent - noțiuni diferite totuși, atâta vreme cât există oameni inteligenți care nu sunt deștepți... Deșteptăciunea e inteligența trează la apelurile, potențiale ori exprimate, ale

C.D. ZELETIN: ” Dacă aş fi respirat în preajma lui Pasteur, nu aş fi fost impresionat mai mult”

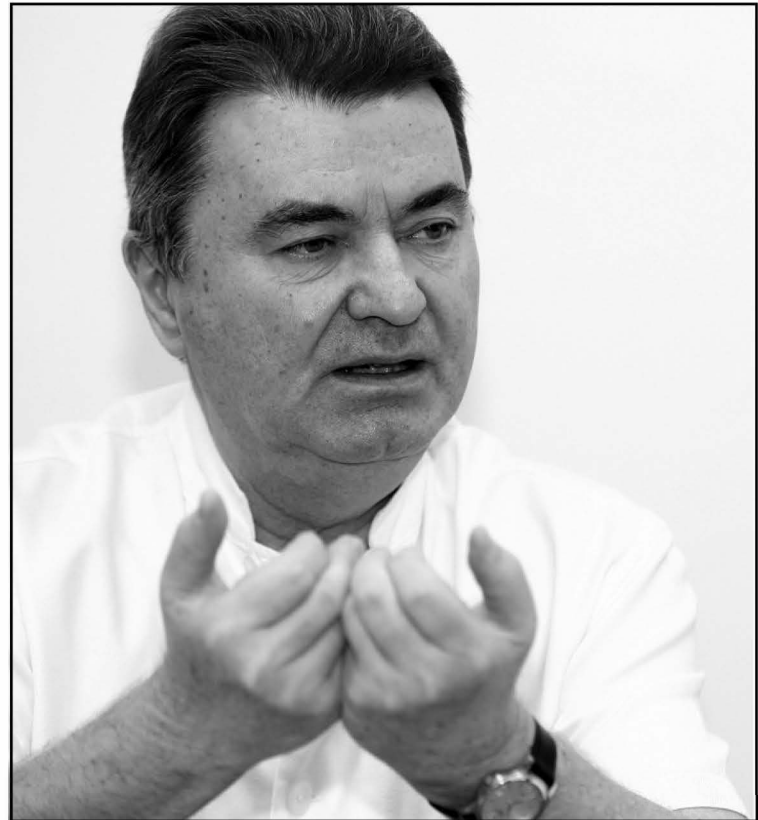
27

ambianței, ale clipei prezente. Fiica lui, doctorița Constanța Palade, obișnuia să spună, nu fără a sublinia din ochi nuanța hiperbolică: „Tata e cel mai *intelligent* om din lume!”. Alteori spunea: „Tata e cel mai *deștept* om din lume!”. În amândouă formulările avea dreptate. Foarte cultivat, ușor ironic, *causeur*, însă puțin dispus la destăinui, era înzestrat cu un nemaipomenit talent la îndeletnicirile practice: tâmplărie, tapițerie, croitorie, artă culinară – tot ce voiai! Evident, la modul profesionist. Pe toate le făcea fără cusur și cu foarte mare plăcere. Îngemănarea dintre inteligență și aplicațiile practice i-a moștenit-o fiul George. Și să nu uit încă o însușire a minții: pătrunderea lesne în miezul lucrurilor. Mama, Constanța Palade, născută Cantemir, a fost institutoare. Foarte frumoasă, foarte elegantă până la adânci bătrâneți, nu prea îndemânică, ba chiar lipsită de simț practic, plutea peste realități, capricioasă și, în consecință, uneori imprevizibilă. Se baza pe soțul care o adora. Aș putea spune, cu mâna pe inimă, că atârna de el, probă că, atunci când el a murit (1952), s-a îmbolnăvit sufletește grav, nu se mai regăsea pe ea însăși până la a nu mai putea vorbi. Nu era glumă sau capriciu: nu și-a revenit decât după aplicarea de șocuri electrice. Moș Emil și tanti Tanți alcătuiau o unitate a două personalități strict antinomice. Pe mine mă iubea mult, dar și în amintirea faptului că moș Emil a insistat ca eu să urmez, în acele vremuri grele, Facultatea de Medicină, mai mult practică și mai puțin imaginativă, asiguranță-mă ca prin această alegere pot să mă consacru și scrisului artistic. Moș Emil era un spirit pozitivist, atent la realități, iubitor de logică și ordine, tanti Tanți trăia într-o lume ideală, proteică, oare-cum imaginată. Era ca o mireasma a unor realități fără de care, totuși, nu putea trăi.

- Dar cele două surori ale lui George Emil Palade?

- Sora mai mare, Adriana (1911–2002), numită în familie Adina și Ady, profesoară de istorie și geografie, a fost pentru mine - și cred că era pentru toți - o minune! Foarte frumoasă, cu o noblete a figurii cum rar am întâlnit, sobră, restrictivă, foarte cenzurată, cu o vagă tristețe în figură, pe care i-o bănuiai fără să fii sigur că există, cu o decență, o modestie, cu un bun-simț și cu simțul măsurii emblematic, absolut în afara oricărei ostentații. Era o ființă profundă și de reazem, deosebit de cultivată. Noi, toți trei frații, am iubit-o foarte mult și regret că nu mi-am forțat mintea spre a găsi cel mai subtil mijloc - dacă ar fi putut exista pentru exigența și discreția ei - de a i-o fi mărturisit. Constanța, numită Cim, sora cea mică (n. 1920), trăitoare astăzi, la bătrânețe, în SUA, a fost unul dintre medicii pediatri renumiți din București, lucrând multă vreme la Spitalul de Copii Caraiman. Interesată cu deosebire în leucemii, a studiat la Paris cu unul din cei mai renumiți specialiști în acest grup de maladii foarte serioase, profesorul Jean Bernard. A fost o doctoriță bravă. Curajul terapeutic și, în consecință, originalitatea gândirii au caracterizat-o. Cunosc nu puține cazuri grave când, trecând peste confortul stereotipiilor, chiar dacă acestea erau asigurate de erudiție terapeutică în problemă, cutezanța doctoriței Cim Palade a scos bolnavi din neant, i-a tras cu un braț puternic din alunecarea în prăpastia finală. Acești foști copii bolnavi sunt astăzi părinți sau bunici. Zilele trecute chiar, un sexagenar îmi spunea: „Existența mea este opera doamnei doctor Cim Palade”.

Alina BOGHICEANU



Radu Șerban PALADE

George Emil PALADE - omul și opera

George Emil Palade s-a născut în data de 19 noiembrie 1912 la Iași. Era cel de al doilea copil al lui Emil Palade și al Constanței Palade, născută Cantemir. Tatăl lui a fost profesor de filosofie și pedagogie, mulți ani director al Școlii Normale „Spiru C. Haret” din Buzău. Mama era institutoare. Așa cum singur mărturisea mai târziu, de mic a fost crescut în respect pentru carte, școală și educație. A început școala primară la Iași (1919-1921) și a continuat-o la Buzău (1921-1923), unde i s-a mutat familia. Urnează cursurile Liceului „Alexandru Hasdeu” (astăzi Liceul Bogdan Petriceicu Hasdeu) din Buzău, între anii 1923-1930. A fost premiant din clasa întâia până la sfârșitul liceului. Absolvă bacalaureatul cu nota zece.

A urmat Facultatea de Medicină din București (1930-1936). De timpuriu, în cursul studiilor universitare, manifestă un interes particular pentru științele biomedicale fundamentale, sub influența lui Francisc Rainer, profesor de Anatomie, și a lui Andre Boivin, profesor de Biochimie. Apreciat pentru calitățile intelectuale remarcabile, dar și pentru puterea neobișnuită de muncă, G. E. Palade începe să lucreze încă din timpul studiilor universitare, ca preparator, la Catedra de Anatomie, condusă de profesorul F. Rainer.

Este primul clasificat la concursurile de externat și internat. Lucrează astfel, în Așezămintele Eforiei Spitalelor Civile din București timp de șase ani (1933-1939), în special în clinicile de medicină internă.

La inițiativa profesorului Rainer, își alege ca temă a tezei de doctorat un subiect neobișnuit, și anume studiul anatomo-microscopic al nefronului cetaceului *Delphinus*. Pentru a colecta rinichii de delfin, întreprinde expediții de pescuit pe Marea Neagră, ajutat

de colegii lui Ion Juvara și Dumitru Vereanu. După capturarea cetaceului, pe puntea ambarcațiunii, rinichii erau extrași și tratați imediat în soluții fixatoare. După secțiunile microscopice ale nefronului realizează desene, care-i permit reconstituirea tridimensională a tubului urinifer. Această realizare de excepție a constituit mulți ani o piesă de mare valoare a Muzeului Catedrei de Anatomie de la Facultatea de Medicină din București. Lucrează la acest subiect timp de șase ani și elaborează teza de doctorat intitulată „Tubul urinifer al delfinului. Studiu de morfologie și fiziologie comparativ”. Susține public teza în iunie 1940 și astfel își încheie studiile universitare. Lucrarea e apreciată la superlativ, atât de profesorii Facultății de Medicină cât și de Grigore Antipa, care îl felicită personal.

După o scurtă perioadă când este asistent la Catedra de Medicină Internă, condusă de profesorul N. Gh. Lupu, la Spitalul Colentina din București, se reîntoarce la Catedra de Anatomie, aflată sub conducerea lui F. Rainer (1941), unde lucrează ca preparator, asistent, șef de lucrări, iar mai apoi conferențiar (1935-1946).

În timpul celui de Al Doilea Război Mondial este concentrat ca medic militar în cadrul Forțelor Aeriene.

După cum avea să mărturisească mai târziu, G. E. Palade susținea că a avut marea șansă de a se întâlni, în anii formării lui profesionale, cu trei magiștri providențiali: Francisc Rainer, Andre Boivin și Gr. T. Popa. Francisc Rainer susținea că „Anatomia este

George Emil PALADE - omul și opera

28

știința formei vii”, cu alte cuvinte că structura e o expresie morfologică adaptată funcției. Andre Boivin, profesor de biochimie și imunologie, pionier al studiului acizilor nucleici, explica și demonstra cum substratul biochimic asigură funcționalitatea structurii. Gr. T. Popa, care a urmat la conducerea Catedrei de Anatomie după pensionarea Profesorului Rainer (1944), era un cercetător consacrat. Descriesese sistemul port hipotalamo-hipofizar, împreună cu Unna Fielding, în laboratoarele de la Cambridge, și considera că „totuși trebuie dovedit experimental”. În acest fel, ideile celor trei mari oameni providențiali, curn avea să-i numească mai târziu, se interpenetrau și se completau reciproc: studiul morfologic se impunea a fi urmat de analiza biochimică a substratului studiat, iar totul trebuia apoi verificat experimental. Această concepție amplă și unitară asupra fenomenelor biologice o dobândește la Facultatea de Medicină din București.

În 1941 se căsătorește cu Irina Malaxa. Au avut împreună doi copii: o fiică, Georgia Palade van Dusen, și un fiu Phillip Palade. Irina Malaxa moare în anul 1969.

În 1944 publică în *Analele Academiei Române*, Tomul XIX, lucrarea „Le ligament cruciforme. N'est-il qu'un Retinaculum? Ses relations avec le ligament interosseux”.

Profesorul Gr. T. Popa intuiește potențialul enorm al capacităților intelectuale ale lui G. E. Palade și-l sfătuiește să se ducă la studii în străinătate. În iunie 1946, după încheierea sesiunii de examene, pleacă în S.U.A., cu scrisori de recomandare din partea lui Gr. T. Popa. Lucrează în calitate de „Visiting investigator” în laboratoarele conduse de Robert Chambers la New York University. În timpul unui seminar, are ocazia să-l cunoască pe Albert Claude, care lucra în Departamentul de Citologie de la Institutul Rockefeller pentru Cercetări Medicale (astăzi cunoscut ca Rockefeller University). A. Claude încerca să studieze la microscopul electronic particulele submicroscopice, numite microzomi, pe care le obținea în urma ultracentrifugării celulelor. După o discuție de aproximativ o jumătate de oră, A. Claude îl invită pe Palade să lucreze în laboratorul său de la Institutul Rockefeller. A fost o șansă extraordinară, pentru că în acel moment, Institutul Rockefeller reprezenta un centru de excelență în cercetarea medicală. Grație generozității lui John D. Rockefeller, existau fonduri suficiente, cercetătorii erau liberi să-și aleagă tema de studiu și nu existau obligații didactice. În laboratoarele de citologie conduse de A. Claude, G. E. Palade începe să lucreze cu George Hageboom și Walter C. Schneider la fracționarea celulară și curând reușesc să izoleze mitocondria din hepatocitul de șoarece (1948). Succesul se datorează introducerii soluției de sucroză (giucoză) ca mediu de suspensie al celulelor, ceea ce a permis ca în momentul fracționării prin ultracentrifugare, organele celulare să nu se mai distrugă, așa cum se întâmpla când mediul de suspensie era apa sau serul fiziologic. A fost ideea lui G. E. Palade, care și-a amintit că în anii copilăriei, când mama și mătușile preparau dulcéțurile, foloseau soluția concentrată de zahăr pentru a păstra intactă forma fructelor în timpul fierberii. Această ingenioasă asociere a fost urmată de succese nebănuite, permițând izolarea și a altor organe celulare, cum ar fi complexul Golgi, lizozomii, granulele secretorii.

Între 1948 și 1951 lucrează ca Asistent Professor în Departamentul de Patologie și Bacteriologie al Institutului Rockefeller din New York. Între anii 1951-1956 este Associate Professor la laboratoarele de Biologie Celulară din cadrul aceluiași institut.

O altă importantă inovație a lui Palade, adusă la studiul microscop-electronic al celulei, o reprezintă metoda de conservare a țesuturilor folosind soluția tamponată de Veronal acetat (pH 7-7,5) alături de fixatorul de tetraoxid de osmiu (OsO₄). Acesta a fost numit „fixatorul Palade”, introdus în 1952, și a permis izolarea structurilor la pH-ul lor fiziologic, adică o conservare nealterată a compoziției biochimice tisulare. Aceste tehnici au adus o creștere substanțială a gradului de acuratețe în explorarea structurii celulei cu ajutorul microscopului electronic. De la 2500 Å, limita rezoluției la microscopul optic, s-a ajuns la cca. 2 Å, rezoluția microscopului electronic. Astfel în 1953, G. E. Palade stabilește structura mitocondriei, vizualizând „cristale mitochondriale”, creștele mitochondriale, iar apoi descoperă ribozomii, inițial numiți „particulele Palade” sau „granulele Palade”, descriși ca „mici particule componente ale citoplasmei” (1955).

Împreună cu Keith Porter, studiază reticulul endoplasmic, în diferitele lui aspecte: rugos și neted (1954, 1955, 1957), un adevărat sistem circulator al celulei. În aceeași perioadă de timp (1955), lucrează alături de Sanford Palay, la cererea lui Herbert Gasser, președintele Institutului Rockefeller, la studiul sinapselor interneuronale și neuromusculare, cărora le definește infrastructura suportului biochimic de transmitere a influxului nervos. Descrie pentru prima dată structura fină a corpusculilor Nissi din neuroni. Toate aceste cercetări încununate de succes au reprezentat descoperiri fundamentale în medicină și biologie.

În 1955, împreună cu Philip Siekevitz, biochimist, Palade începe o colaborare fructuoasă, care va dura mulți ani. Astfel, ei izolează și studiază ribozomii, stabilind că aceste organele celulare sunt locul sintezei proteice la nivel citoplasmatic. Tot ei precizează că „microzomii”, descriși de A. Claude, sunt de fapt fragmente de reticul endoplasmic (1956).

În 1956 devine Profesor în cadrul Laboratorului de Biologie Celulară, iar din 1961 până în 1973 conduce (Head) laboratoarele de Biologie Celulară de la Universitatea Rockefeller din New York. În 1961 e ales Membru al National Academy of Sciences (S.U.A.).

Grație descoperirilor amintite, Departamentul de Citologie al Institutului Rockefeller a devenit cel mai important centru de cercetare în biologia celulară, cu o recunoaștere unanimă la nivel național și internațional. Primele lucrări ale lui Porter și Palade sunt publicate în *Journal of Experimental Medicine*, editat de Rockefeller Press, dar editorii și-au dat seama repede că noile descoperiri depășeau interesul unei reviste de larg orizont. În 1955 ia naștere *Journal of Biochemical and Biophysical Cytology*, periodic devenit în 1962 *Journal of Cell Biology*. K. Porter a fost prim editor, iar în colectivul de redacție, alături de alți renumiți cercetători se afla și G. E. Palade. Este momentul în care biologia celulară se conturează ca un domeniu distinct în studiul medicinei și biologiei.

Alături de Marilyn Farquhar, începând cu anul 1961, Palade publică studii privind permeabilitatea glomerulară, arătând că, în glomerul, membrana bazală este principala barieră care se opune filtrării moleculelor de 100 Å diametru sau mai mari. Urmează studii dedicate organizării complexelor joncționale intercelulare. Sunt cercetate epiteliile endocrine tiroidiene, digestive și ale aparatului urinar (1963) și apoi de la nivelul tegumentului (1965). Studiile privind complexele joncționale intercelulare au demonstrat că joncțiunile ermetice au rolul funcțional de a se opune trecerii proteinelor în spațiile intercelulare.

Între 1962 și 1973 G. E. Palade și Ph. Siekevitz întreprind cercetări în domeniul biogenezei membranelor, al secreției proteinelor și al permeabilității capilare. Studiind sinteza proteică și transportul intracelular al proteinelor, Palade și Siekevitz cercetează structural și biochimic procesele care au IDC în celula exocrină pancreatică. Este urmărit transportul vectorial al proteinelor sintetizate spre cavitățile microzomale ale reticulului endoplasmic. Utilizând tehnica autoradiografiei la microscopul electronic, Palade și Caro (1964) evidențiază rolul complexului Golgi în transportul intracelular, arătând formarea la acest nivel a unor vacuole condense, care sunt pe parcurs transformate în granule secretorii. Împreună cu James Jamieson, demonstrează prin studii complexe (1965-1971) calea transportului vectorial proteic intracelular, de la ribozomii atașați de reticulul endoplasmic rugos, spre complexul Golgi, de unde granulele secretorii sunt eliberate prin exocitoză la nivelul membranei plasmactice. Aceste studii aveau să fie sintetizate și prezentate de G. E. Palade la conferința Nobel (Nobel Lecture) în 1974.

Succesul s-a datorat în primul rând cercetării proceselor de sinteză proteică la nivelul celulei exocrine pancreatice, știut fiind că 99% din proteinele sintetizate la acest nivel sunt destinate producerii enzimelor digestive. Este meritul lui Palade de a alege un model experimental optim, ceea ce explică și așa numitul „secret” al succesului, pe care îl avea în activitatea lui.

În urma studiilor citologice cu ajutorul microscopului electronic, G. E. Palade a sesizat că membranele joacă un rol important în organizarea și patologia celulară. Inițiază o serie de cercetări privind biogeneza membranelor, pe care le realizează împreună cu Meldolesi și Jamieson (1971). Împreună cu E. Weibel, G. E. Palade descoperă în celulele endoteliale corpusculii cunoscuți sub numele Weibel-Palade (1964).

În 1970, se căsătorește cu Marilyn Farquhar.

În 1973, G. E. Palade împreună cu Marilyn Farquhar și James Jamieson, însoțiți de colaboratorii lor, s-au mutat la Facultatea de Medicină de la Yale University (New Haven). Așa cum mărturisea: „Principala rațiune pentru care m-am mutat a fost credința mea că a sosit timpul de a fructifica interacțiunea pe care noua disciplină, Biologia Celulară, o poate oferi domeniilor tradiționale de interes din școlile medicale, Patologia și Medicina Clinică”. Ideia lui era de a oferi biologia celulară medicinei, fiind convins că viitorul depinde de fructificarea informațiilor furnizate de noua disciplină în înțelegerea bazelor celulare și moleculare ale bolilor. La Yale a înființat pentru prima dată o Secție de biologie celulară, care, pe măsura organizării laboratoarelor și a recrutării și formării cadrelor, s-a transformat într-un prestigios Departament. A fost inițiat un nou program de cercetare, prin care Palade a considerat că trebuie să continue temele de larg interes, cum ar fi biologia membranelor. Treptat a fost constituit un grup de cercetători, care au devenit extrem de apreciați pentru rezultatele obținute.

Între 1973-1983 este Profesor și Conducătorul (Chairman) Secției, și apoi al Departamentului de Biologie Celulară de la Facultatea de Medicină, Universitatea Yale, New Haven. La Yale, G. E. Palade a susținut cursuri pentru studenți și doctoranzi, considerate de auditori adevărate capodopere, care au urmărit să integreze cunoștințele de fiziopatologie și de clinică medicală și prelegerea de biologie celulară, ceea ce reflecta largul orizont biologic și medical al profesorului, fost clinician. Cursurile erau neobișnuite prin noutatea și complexitatea lor și deschideau noi perspective de gândire și abordare în medicină. Curând, modelul acesta de curs a devenit foarte popular și a atras mulți cercetători și medici din departamentele științelor fundamentale, dar și din rândul clinicienilor, interesați și curioși în ceea ce privește informațiile integrative și perspectivele deschise. S-a ajuns ca notițele de la cursuri și înregistrările să circule și în alte facultăți de medicină din S.U.A. și din străinătate. A fost un moment unic, am putea spune crucial, care a modificat maniera de gândire și organizare a unui curs universitar în științele medicale.

G. E. Palade a fost Președintele Societății Americane de Biologie Celulară și a făcut parte din numeroase comitete redacționale ale unor prestigioase publicații medicale: *Journal of Biophysical and Biochemical*



George Emil PALADE

30

George Emil PALADE - omul și opera

Cytology (1955-1960), Journal of Biology (1960, 1965-1967, 1974-1977), Journal of Molecular Biology (1968-1972), Hepatology (1985-1990), Journal of Membrane Biology (1970-2000). A fondat Annual Review of Cell and Developmental Biology, a cărui editor a fost timp de zece ani (1984-1994).

În 1974 a primit Premiul Nobel pentru Fiziologie și Medicină, împreună cu Albert Claude și Christian de Duve „pentru descoperirile lor privind organizarea structurală și funcțională a celulei”. Prelegerea sa, în cadrul reuniunilor numite „Nobel Lecture”, s-a intitulat „Aspectele intracelulare ale proceselor de sinteză a proteinelor” și a cuprins concluziile a 20 de ani de cercetări privind atât procesele biochimice, cât și studiile de microscopie electronică, exemplificate prin adevărate „bijuterii” micrografiate, dar și prin scheme realizate cu mâna proprie, cu talent de desenator și cu orărească capacitate de sinteză și intuiție. La banchetul Nobel a spus printre altele: „Biologia Celulară a făcut în sfârșit posibil un vis de secole: analiza bolilor la nivel celular - primul pas spre controlul lor final”.

A primit multe premii și distincții prestigioase, dintre care amintim: Lasker Basic Science Award (1966), Gardner Special Award (1967), Louisa Gross Horwitz Prize of Columbia University (1970), iar mai târziu, National Medal of Science (1986), distincție care i-a fost înmănată la Casa Albă de Președintele S.U.A., în cadrul unei ceremonii speciale.

În 1975 a devenit Membru de Onoare al Academiei Române.

După primirea Premiului Nobel, considerată distincția cea mai onorantă pentru un om de știință, recunoașterea meritelor și influența în lumea științifică ale lui G. E. Palade au crescut. A făcut parte din Delegația pentru Cercetări Biomedicale Fundamentale, care a obținut în anii 1980 din partea Congresului S.U.A. creșterea fondurilor pentru National Institute of General Medical Sciences. A fost membru al N.I.G.M.S. și Director al Comitetului de Consilieri.

Cu toate obligațiile didactice, administrative și organizatorice avute, a continuat studiile și în această perioadă și a publicat câte șase-opt articole anual, în special în domeniile de interes major: biologia membranelor și permeabilitatea capilară. Interesul în aceste domenii era vechi. Încă din 1953 el a descoperit că celulele endoteliale ale capilarelor musculare conțin numeroase vezicule de circa 70 nm diametru, pe care le-a numit vezicule plasmalemale. A emis ipoteza că ele participă la transportul macromoleculelor prin peretele capilar și a introdus ideea de „transport în quanta” (1960). Aceste studii au fost mult amplificate și dezvoltate în colaborare cu Nicolae și Maya Simionescu.

G. E. Palade se implică, din dorința de a ajuta cercetarea științifică din România, în proiectul de edificare a unui institut de cercetare în biologia celulară la București. În septembrie 1979, la București, participă la simpozionul inaugural al Institutului de Biologie și Patologie Celulară, alături de o serie de renumiți cercetători, foști discipoli ai lui: Gunter Blobel, Marilyn Farquhar, David

Sabatini, Nicolae și Maya Simionescu, precum și colegul și prietenul Christian de Duve.

Continuă studiile privind biogeneza membranelor și traficul membranal. La Yale, introduce ca metodă de studiere imunoizolarea, pentru a putea analiza biochimic și a urmări structural elementele minuscule, cum ar fi veziculele transcitotice (1978, 1982, 1988). Ajunge la elaborarea protocoalelor de imunoizolare, care sunt astăzi unanim utilizate în studiile de biologie celulară. După 17 ani de cercetări în laboratoarele de la Yale, G. E. Palade demonstrează cum sunt procesate și transportate proteinele secretorii și membranare, precum și modul în care este controlat traficul vezicular în celulă. La Yale, Palade a format cel mai performant grup de cercetători din domeniul biologiei celulare din S.U.A. (1980-1990). Pe de altă parte, a fost încredințat că e absolut necesară o nouă construcție, care să ofere condiții optime pentru desfășurarea în laboratoare special amenajate a cercetărilor din domeniile științelor medicale fundamentale. Inițiază un proiect pentru o nouă clădire destinată laboratoarelor de cercetare și, printr-o activitate susținută, cu multă perseverență și diplomatie, obține fondurile necesare. Construcția începe în 1989, iar Centrul de Medicină Celulară și Moleculară se deschide în 1991. Vincent Marchesi, fost elev al lui la institutul Rockefeller, devine primul director. G. E. Palade nu a ajuns să vadă clădirea terminată, deoarece s-a mutat între timp la San Diego (1990).

La Universitatea California, San Diego (UCSD), ocupă funcția de Decan Științific al Facultății de Medicină, La Jolla. Timp de zece ani, el va desfășura o activitate prodigioasă pentru a pune bazele științelor medicale fundamentale din această facultate și va exercita o muncă asiduă de recrutare a cadrelor pentru noile departamente create. În primele luni de la sosirea la San Diego, îl aduce pe Roger Tsien ca profesor de chimie. Obține fonduri de la Markey Charitable Foundation pentru burse în biologie, chimie, neuroștiințe și pentru științele biomedicale din Facultatea de Medicină. În acest fel, a reușit să atragă tineri absolvenți bine pregătiți pentru a rămâne la San Diego. A urmat crearea unui Departament de Medicină Celulară și Moleculară competitiv și pentru aceasta a continuat recrutarea de valoroși cercetători (C. Glass, X. D. Fu, P. Novick, Susan Ferro - Novick, R. Stan).

Deschide noi câmpuri de cercetare, care includ traficul membranal, dar și motilitatea celulară, glicobiologia și genetice la soarece, transcriptia genei, procesarea ARN. În opt ani s-a finalizat Departamentul (Catedra), iar cercetătorii au devenit consacrați în domeniul lor de activitate.

Încă de la Yale, G. E. Palade a susținut ideea că biologia celulară și moleculară este o disciplină de graniță în științele biologice și medicale. Ca atare, la UCSD el dezvoltă domenii noi de cercetare, care depășesc granițele obișnuite ale disciplinelor. Crează și activează ca lider la Faculty of Basic Biological Scientists, care urmărea promovarea cercetării interdisciplinare, în vederea identificării unor noi posibilități de dezvoltare și de însușire a științelor fundamentale.

Imunologia și genetice au fost domeniile cărora li s-au acordat prioritate și posibilitatea de a se dezvolta la UCSD. Tot acum concepe Genetics and Genomics Program.

Cu toate greutățile administrative pe care le impunea funcția de Decan Științific, a continuat cercetările în laborator. A abordat mai multe teme precum: traficul vezicular în hepatocite, mecanismele de permeabilitate vasculară din capilare în stare normaiă, în timpul angiogenezei și în inflamație.

În 1992 devine Președinte de Onoare al Universității de Medicină și Farmacie „Carol Davila” București. Este desemnat Cetățean de Onoare al Bucureștilor, al Iașului și al orașului Cluj-Napoca.

În decursul anilor, i s-au înmănat multe titluri onorifice (18), premii (13), diplome de excelență (19) și medalii (40), în afara celor menționate anterior.

În ciuda unui program academic, științific și administrativ foarte încărcat, el își rezerva timp pentru lectură, în special în domeniul științelor istorice. Era foarte documentat și pasionat de istoria Imperiului Roman și cunoștea în detaliu istoria noastră națională. Îi plăcea să citească și poezie. Era încântat când avea ocazia să recite poeziile, nu puține, memorate în limba română. Asculta muzică aproape în fiecare seară și a fost un admirator al artelor plastice, în special al sculpturii grecești din antichitate și al impresionistilor francezi. Avea o bibliotecă amplă, care cuprindea volume de istorie, albume de artă și o colecție de CD-uri cu muzică simfonică, de operă, mai ales a compozitorilor clasici. Era atras de muzee, teatru, operă, pe care le frecventa cu interes de câte ori avea ocazia. În deplasările făcute la reuniunile științifice, își planifica cu regularitate vizite la obiectivele culturale din regiune pentru „hrana sufletului”, cum îi plăcea lui să spună. Era bucuros să organizeze excursii la munte și la mare. În tinerețe, mergea în vacanțe la plajă pe malul Mării Negre și făcea ascensiuni în munții Carpați, cu precădere în Masivul Bucegi. În ultimii ani își petrecea concediul la Aspen, Colorado. Savura bucătăria fină, în special cea franceză, și știa să aprecieze un vin de calitate.

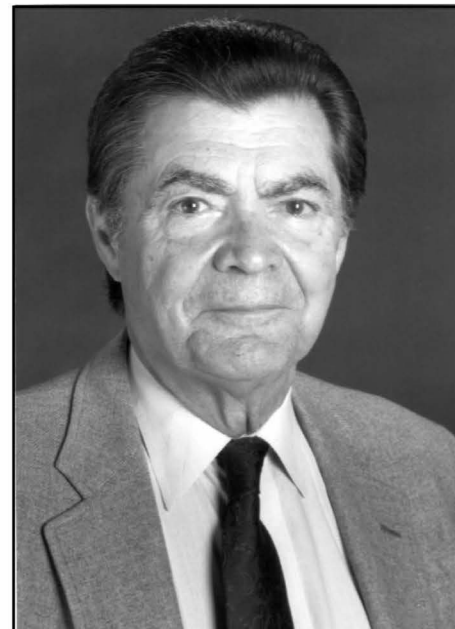
Când l-am însoțit într-o deplasare la Iași, am fost invitați la o degustare de vinuri. Prin întrebările pe care le puneam, privind buchetul, aciditatea, culoarea și consistența, mi-am dat seama că era un cunoscător al artei și științei oenologice.

Se retrage din funcția de Decan Științific la sfârșitul anului 2000, dar, la cererea conducerii facultății, continuă să facă parte din rândul consilierilor. Vine în fiecare zi la universitate, activând în Comitetul Consilierilor și având întâlniri cu cercetătorii din laboratoare, până în anul 2002, când împlinște 90 ani.

La 85 ani primește Premiul MERIT, de la Institutul Național de Sănătate, pentru prodigioasa lui activitate.

În anul 2003, Universitatea de Medicină din statul Wayne primește numele de „George Emil Palade”. La aceeași universitate se hotărăște organizarea anuală a unor sesiuni științifice, numite „Conferințele G. E. Palade”, precum și instituirea unei distincții „Medalia G. E. Palade”. Primul laureat a fost G. Blobel, discipol al lui la Institutul Rockefeller.

În anul 2004, Decanul Facultății de Medicină de la UCSD, Ed. Holmes, ia decizia ca blocul de laboratoare în care G. E. Palade și-a realizat cercetările, să se numească „George Palade Laboratories of Cellular and Molecular Medicine”, iar peste câțiva ani stabilește ca numele Catedrei să fie „George



Palade Chair in Cell and Molecular Medicine”. Primul care a condus această catedră, a fost Peter Novick, adus la UCSD de către G. E. Palade.

Într-o carieră de peste 60 ani (1940-2002), G. E. Palade a avut peste 80 de discipoli și a publicat peste 325 de articole științifice. A creat mai multe generații de cercetători, care au răspândit biologia celulară pe toate continentele. Ușa biroului era permanent deschisă, și la propriu și la figurat, iar el gata permanent să sfătuiască, să îndrume ori să-i ajute pe cei care îi cereau părerea cu privire la munca din laboratoare. Era permanent interesat de rezultatele obținute în activitatea de cercetare și deseori îi chema în biroul lui pe colaboratori pentru a discuta împreună noile realizări.

În anul 1998, UCSD a organizat un simpozion în onoarea sa, la care au participat colegi și foști colaboratori, dintre care unii au venit din Italia, România, Norvegia, special pentru acest eveniment. Dorința lor a fost de a-și exprima respectul, recunoștința, întreaga grație pentru mentorul lor, considerat un etalon și un exemplu de urmat, cu rol esențial în formarea lor profesională. A fost ultima dată când G. E. Palade a vorbit în public. A mulțumit tuturor vorbitorilor și colaboratorilor, iar în final a afirmat că pentru el, numele discipolilor lui au rezonanța „versurilor unui poem”.

A murit la 7 octombrie 2008, la vârsta de 95 ani, la Del Mar, San Diego, California.

În aceeași zi au fost anunțate numele laureaților Premiului Nobel din anul 2008. Premiul Nobel pentru Chimie a fost acordat lui Roger Tsien. Laboratoarele în care a lucrat R. Tsien sunt situate în clădirea „George Palade Laboratories”, o coincidență surprinzătoare și o dovadă de premoniție, pentru că Palade a fost cel care a insistat și a avut o contribuție decisivă în aducerea la UCSD a acestui laureat Nobel. Torța luminii științifice a trecut la noua generație.

Credința lui G. E. Palade a fost aceea că lucrul cel mai important în viață este de a lăsa ceva generațiilor viitoare. E considerat de mulți părintele biologiei celulare. A adus contribuții majore științifice și academice în trei mari universități americane: Rockefeller, Yale și San Diego. A făcut descoperiri fundamentale, care au deschis noi orizonturi de cunoaștere și gândire în medicină și biologie. David Sabatini, un vechi colaborator, a spus că G. E. Palade „era printre cei mai admirați și iubiți contemporani”. A fost numit „A Man for All Seasons” și „Superscientist of the XX-th century”.

„Palade a fost pentru biologia celulară ceea ce Einstein a fost pentru fizică” a afirmat Gunter Blobel, primul dintre discipolii lui care a primit Premiul Nobel.

Radu Șerban PALADE

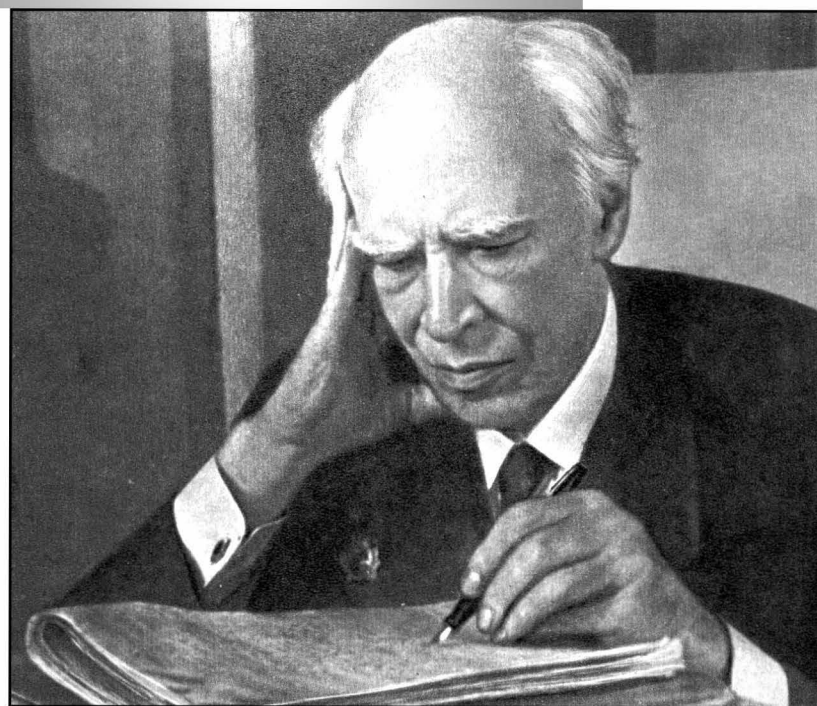
STANISLAVSKI

În 1906, când, la Berlin, și-a prezentat grupajul de spectacole alcătuit din *Unchiul Vania*, *Azilul de noapte* și *Un dușman al poporului*, Stanislavski cucerea, în fapt, gloria europeană și câștiga de partea sa - de partea concepției sale - cea mai mare parte a regiei de pe continent, ai cărei practicieni se aflau de față; mai puțin pe Gordon Craig, ale cărui idei teatrale nu se întâlneau câtuși de puțin cu cele stanislavskiene (și e suficient să cităm, fie și în paranteză, șocanta idee a dispariției actorului și înlocuirea lui cu supramarioneta, ca singura șansă de a elibera „teatrul de mâine” de „realismul grosolan” care îl domină). Cucerit cu totul de viziunile scenice ale lui Stanislavski, un cunoscut regizor german, Otto Falkenberg, a extras din acestea o suită de reguli, vreo douăsprezece, referitoare la montarea scenică și - publicându-le în „Deutsche Theater Zeitung” - le-a oferit drept care de învățătură celor ce ar fi dorit să-l urmeze pe maestru, folosindu-se de experiența și de metodele lui. Și n-au fost deloc puțini cei care au devenit regizori și actori stanislavskieni, făcând chiar epocă în teatrul european. Cea mai mare parte a regulilor se refereau la actor, acesta fiind pentru Stanislavski factorul cel mai însemnat pe scenă. Lui i se acordă maxima importanță în demersul regizoral, fiind exclusă din principiu ideea de a face din el o simplă unealtă în mâna regizorului; dimpotrivă, actorul cu personalitate, actorul creativ și dinamic va fi colaboratorul principal al directorului de scenă, conlucrarea, polaritatea artistică dintre ei garantând izbânda actului creator. „În ce privește metoda mea personală - preciza Stanislavski - îl las pe actor, la primele repetiții, să-și dea drumul, adică îi îngădui să joace rolul așa cum crede el de cuviință, fără să intervin; caut, astfel, să descopăr posibilități pe care să le folosesc apoi pentru întregirea viziunii mele.” Și recunoaște că asemenea posibilități sunt uneori atât de neașteptate și de valoroase încât pot influența însăși ideea fundamentală a spectacolului. Dificultatea, dar și spiritul creator al muncii regizorale apar în momentul în care propunerile individuale ale actorilor trebuie însumate, asamblate într-o viziune unică, logică, armonioasă, consonantă. De aici înainte, spectacolul devine al regizorului. Zice Stanislavski: „Problema regizorului constă în însumarea tuturor forțelor izolate, atât ale actorilor, cât și ale întregului aparat scenic, într-un organism viu”.

În dodecalogul extras de Falkenberg din concepția regizorală stanislavskiană, acestei capacități a regizorului de a însuma toate forțele aparatului scenic într-un organism viu, i se rezervă, de asemenea, un loc de seamă, cu precizarea că totul se întâmplă urmând principiile muzicii, valabile nu numai pentru elementul verbal, ci și pentru cel vizual al unei reprezentații teatrale, deoarece și verbul și gestul se condiționează reciproc în spațiul scenic. Sigur că, în teatru, aceste principii vor fi aplicate în alt chip decât în muzică, unde melodică și ritmică, adică toate elementele dinamice, sunt stabilite mai dinainte de compozitor; în

teatru ele sunt determinate de desfășurarea acțiunii și a psihologiei și vor fi descoperite și puse în relație de reciprocitate de către regizor. Tot el, regizorul, stabilește decorul, mobilele, accesoriile, lumina, tempo-ul, felul vorbirii, măsura, ritmul fiecărei scene etc. „A face așa ca aceste reguli principale să devină legi de viabilitate pe scenă este partea esențială a artei regizorale” își încheia Falkenberg exercițiul de admirație față de Stanislavski, exercițiu pe care l-ai învățat și l-au practicat perioade întregi numeroși regizori din teatrul european, regizori care l-au socotit pe celebrul rus maestrul lor necontestat.

Venise vorba, mai înainte, de „desfășurarea acțiunii și a psihologiei”. E necesar să accentuăm aceasta, pentru că tot lui Stanislavski îi datorează teatrul european preocuparea pentru adevărul psihologic, pentru nuanțe și pentru firescul relațiilor. El a impus - atât în plan teoretic, cât și în praxisul scenic - metoda creației actoricești bazate pe memoria afectivă și pe acțiunile fizice, interpretul plecând de la propriile experiențe de viață spre înțelegerea și realizarea scenică a personajului. Obținerea veridicității profunde, care să redea iluzia vieții autentice, în aceasta consta esența idealului estetic stanislavskian, ideal slujit și împlinit prin activitatea sa la teatrul de Artă din Moscova (MHAT), pe care el însuși l-a fondat (în 1898, împreună cu V.I. Nemirovici-Dancenko). Aproape toți istoricii de teatru care se referă la acest aspect al activității lui regizorale, citează cazul spectacolului cu piesa lui Cehov „Trei surori”, spectacol în care veridicitatea, iluzia vieții autentice, fusese o adevărată idee obsedantă. Regizorul își dorea ca spectatorii să uite că sunt la teatru și să se creadă în vizită la surorile Prozorov. În acest scop, scena trebuia să fie un adevărat tablou de viață, cu atmosfera specifică epocii și mediului, cu reconstituirea minuțioasă a detaliilor din casa și grădina familiei. Iar în jocul actorilor - atitudinile cele mai firești, intonațiile și gesturile cotidiene. De dincolo



de scenă se auzeau ecourile vieții obișnuite - cântec de păsări, lătratul unui câine, suieratul unui tren. Reconstituirea cvasidocumentară a celor mai mărunte detalii din decor (forma căpițelor de fân, desenul din dantele etc.) întârea obsesia verosimilității. Vor interveni însă unele nuanțări și chiar renunțări (fie și temporare) atât sub influența colaboratorului său cel mai apropiat - dramaturgul Vladimir Nemirovici-Dancenko, care îl îndeamnă spre marele repertoriu (Ibsen, Hamsun, Leonid Andreev, Cehov), cât, poate, și afectat de opiniile lui Gordon Craig asupra decorului. Scenograf strălucit, înnoitor, Craig amenda violent decorul realist, socotindu-l o absurditate și recomandând forma sugestivă a acestuia: „Prin sugestie veți plâsmui pe scenă iluzia oricărui lucru: a ploii și a vântului, a soarelui și a grindinii, a căldurii intense și nu luptând cu natura însăși pentru a-i smulge comorile și a ni le pune în fața ochilor. Realitatea, exactitatea amănuntului sunt inutile pe scenă. Orice decor de proporții normale dispare ca semnificație” (s.n. Șt. O.). Nici ideea iluziei spectatorului că se află nu la teatru, ci (de ex.) în vizită la surorile Prozorov, adică implicarea lui în acțiunea scenică, nu e acceptată de Craig: „Distanța dintre sală și scenă - zice el - e distanța dintre două tărâmurile deosebite, e distanța de la realitate la ficțiune”.

Și a mai fost ceva care a contribuit la nuanțarea concepției regizorului:

cercetările, întreprinse, împreună cu Meyerhold (1905), la secția experimentală a Studioului Teatrului de Artă. Rezultatul acestor cercetări: simplificarea decorurilor și costumelor, renunțarea la exactitatea lor documentară și întărirea ideii că acestea nu sunt decât un cadru sugestiv necesar stărilor de spirit și evoluției personajelor. Apogeul acestor cercetări e atins în următoarea declarație a lui Stanislavski: „Realismul, înfățișarea moravurilor și-au trăit traiul. A venit vremea irealului pe scenă... Nu trebuie să înfățișăm viața însăși, așa cum decurge ea în realitate, ci așa cum o simțim în visurile noastre, în momentele noastre de transportare, adică neclară. Toată această stare sufletească trebuie s-o redăm cu mijloacele scenei așa cum o fac pictorii de formație nouă pe pânzele lor; muzicienii de orientare nouă în muzica lor; iar noii poeți în versurile lor; operele acestora nu au contururi clare... Forța noii arte rezidă în combinațiile de culori, linii, note muzicale, în alcătuirea armonioasă de cuvinte. Astfel se creează niște stări sufletești vagi care îi contaminatează și pe spectatori. Acești artiști recurg la aluzii care îl determină pe spectator să creeze cu propria sa imaginație.”

Nemulțumit, totuși, de rezultatele experiențelor și dându-și seama că nu poate renunța cu totul la concepțiile sale estetice, se desparte de Meyerhold, închide Studioul și revine la teatrul psihologic, la atmosfera realistă a spectacolelor, la disciplina riguroasă a actorilor orientați spre frământările lăuntrice ale personajelor. Aproape întreg veacul XX s-a vorbit cu admirație (sau, de la o vreme, dimpotrivă) despre regizorul și actorul stanislavskian atunci când s-a observat la aceștia înclinarea spre detaliul realist, spre adevărul psihologic și firescul relațiilor, spre trăire și nuanțe.

„Cel mai desăvârșit slav al teatrului”, cum l-a numit Victor Ion Popa, rămâne - nu numai pentru teatrul rus, ci pentru o arie greu de delimitat - un reformator care, cu „canonul îndărătniciei sale estetice”, a tăiat o cărare prin hățișul teatrului „limpezind o parte de lumină”. (Id.). El a eliberat teatrul de povara unei tradiții romantic-simboliste moștenite de la Wagner și a impus așa-numita direcție stanislavskiană în formula realismului sintetic și intimist. A fost o etapă importantă în istoria teatrului, o etapă în care s-au născut opere scenice semnificative și în care își au încă înfipte rădăcinile unele tendințe ale teatrului contemporan.

Ștefan OPREA



Ștefan OPREA, primind Diploma de Onoare și Titlul Prieten al Centrului „George APOSTOL”, 2012

Petru BEJAN și "Amurgul frumosului"

Cartea universitarului Petru Bejan, *Amurgul frumosului*, Editura Fundației Academica Axis, Iași, 2012, are o uimitoare unitate prin problematică, prin concepție, dar și stilistică, întemeiate pe acuitatea percepției fenomenelor artistice în dinamica lor, pe o temeinică informație, pe nerv analitic, pe de o parte, și pe o nevoie funciară de sinteză, pe de alta. Ea este rezultatul încercării de a găsi un sens în meandrele evoluției artelor, în special a celor vizuale, acolo unde Petru Bejan se simte confortabil prin cunoaștere, deși acestea sunt mereu surprinzătoare din pricina aceluși continuu elan avangardist al secolului trecut, nestăvilit până astăzi. În fond, profesorul Petru Bejan este un hermeneut, așa cum se poate, de exemplu, observa foarte bine în altă carte a sa, intitulată *Lumea artei*, apărută anul trecut la aceeași editură, unde există comentarii pertinente ale unor tablouri aparținând unor pictori autohtoni contemporani. Profesorul simte nevoia de ordine când e vorba de înțelegerea sensului, fiindcă pentru el hermeneutica „legitimează metodologic interpretarea operei de artă” („Gâlceava interpretării”, în *Amurgul frumosului*). Miticul Hermes (Mercurius Trismegistus) și textele sale însemnau un anumit fel de cunoaștere, care presupunea inițiere, pentru a avea acces, în cazul nostru, în zona incifrată a operei artistice. Petru Bejan susține într-un limbaj savuros și ironic, dar și cumpănit, pornind de la o afirmație cel puțin neroadă a cuiva („Te naști critic sau nu ești.”), că înăscut este criticul veleitar, „omul aparențelor și al improvizăției”, cel care „compune banalități cu pretenții savante, spre deliciul publicului snob, superficial”, pe când criticul „făcut”, înțelegem noi, este cel care s-a format „cu migală între pereții răcoroși ai școlii sau ai bibliotecii” („Un erou umil?”, în *Amurgul frumosului*). Evident, profesorul Petru Bejan face pledoarie în favoarea studiului profund și continuu, având, asemenea altora, frisoane când e vorba de comentarii „după ureche”. Am simțit uneori „talentul literar” al lui Petru Bejan, capabil, ca în studiul amintit, să creeze tipologii, precum aceea a „omului cu pipă”, pentru care face trimitere concretă la o emisiune televizată. Dar să ne întoarcem la *chestiune*, vorba lui Caragiale...

Amurgul frumosului cuprinde studii și articole publicate în presa culturală și nu numai, inclusiv în „Vitaliu”, grupate în patru „segmente” cu titluri semnificative: „Măsura depășită”, „Împotriva tradiției”, „Pe versantul interpretării” și „Pedagogia gustului”, însumând douăzeci și trei de titluri. Cartea este precedată de un „Cuvânt prevenitor”, închizându-se cu un interviu acordat de critic *Ziarului Lumina*, interviu care „deschide” cartea spre același orizont imprevizibil al artelor vizuale. Titlul cărții, vom afla în curând, are legătură cu „profețiile” mai vechi dinspre Hegel, Nietzsche, Heidegger, Marcuse, ajungând până la viziunea sau tonul apocaliptic al lui Gianni Vattimo, care constata *amurgul* și chiar *moartea* artei. Conceptul însuși de operă de artă a fost pus sub semnul întrebării, din moment ce unii decretează că „totul este artă”. De o vreme, se întâmplă pulverizarea criteriilor / normelor prin care un obiect ar putea

fi considerat operă de artă, iar acestea s-au relativizat atât de mult, încât „un Robert Morris” (o înțepătură ironică prin articolul proclitic „un”), printr-un act notarial autentic, retrăgea construcției de metal pe care o crease „orice calitate estetică și orice conținut” („Arta și retorica eschatologică”). Artă se numește până la urmă ceea ce face artistul, chiar dacă el nu face uneori „mai nimic”. În aceste condiții, desigur, ne întrebăm de unde am ști că artistul e artist. Sunt ambiguități greu de lecuit în zona unor noțiuni folosite de milenii, precum artist, artă, artistic, operă de artă, frumos... Noutatea „cu orice preț”, zicem noi, pare a fi steagul sub care se așază de-o vreme încoace creatorii, mai ales cei din zona artelor vizuale, iar Petru Bejan, dominând această zonă prin anvergura informației și subtilitatea comentariului, vorbește despre experimente precum „pensule vii” (tinere nud muiate în vopsea și „aruncate” pe o pânză, într-un show monden), de expoziții în săli goale, fără lucrări, de *action painting*, adică pictură gestuală (pânze stropite la întâmplare cu vopsea) sau de „un John Cage” care a promovat „muzici ale tăcerii”...

Desigur, toate acestea și altele au o istorie de care vorbește Petru Bejan încă din „Cuvânt prevenitor”. Chiar de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, Karl Rosenkranz, în *Estetica urâtului* presupunea și propunea de fapt o reevaluare a raportării noastre la conceptul de „frumos”. Creația artistică începea deja să-și revendice alte repere decât cele tradiționale. Dacă unii comentatori (optimiști) socotesc, afirmă autorul, că secolul trecut a fost dominat de o efervescență și o dinamică a artei menite să-i susțină viabilitatea și vitalitatea, alții (pesimiști) i-au cântat prohodul. Mai „vechii” Hegel, ori Ortega y Gasset, dar, mai ales, mult mai apropiații de zilele noastre Hans Sedlmayr, Jean-Paul Doguet, Harold Rosenberg, Paul Ardenne, Donald Judd, Arthur Danto și alții au conturat un tablou apocaliptic, susținând decăderea continuă a artei, dezestetizarea ei, dezumanizarea ei într-o eră post-estetică etc., pentru că însuși conceptul de operă de artă și-a pierdut majestatea și solemnitatea. Cotidianul, concretul au năvălit pe teritoriul artei, despuind-o de aura ei metafizică. Prin Duchamp, au intrat în spațiul expozițional obiectele „gata-făcute”, au apărut apoi experimente de tip *performance*, *happening*-urile și instalațiile. Tehnologia ultimelor decenii (cea digitală) a făcut posibilă apariția operei de artă virtuale, lipsite adică de materialitate. Artistul contemporan se scutură cu bună știință de ceea ce, prin tradiție, înseamnă *frumosul* în artă, pentru că însuși *gustul* este facultativ. Kitsch-ul, urâtul, banalul s-au „academizat”, notează Petru Bejan, opera nu trebuie să fie „frumoasă”, ci interesantă, după cum afirma amintitul Donald Judd. Marile galerii expun mai ales aceste „experimente” în fața unui public ce și-a ramificat și el opțiunile (la care putem adăuga și lipsa de educație a acestui public, lipsa de gust, snobismul), în timp ce muzeele lumii, ca niște situri arheologice, ca niște mausolee conservă arta clasică. Nostalgicii șevaletului sunt împinși spre periferia artei, în timp ce galeriile oferă „vizibilitate frumosului

superficial, etalat în forme kitsch, adesea insalubre”. O asemenea secvență, ca aceea abia citată, sugerează poziția lui Petru Bejan în raport cu unele „izbucniri” ale artelor vizuale contemporane, deși în altă carte a sa, intitulată *Lumea artei*, comentând o lucrare a cunoscutului critic de artă Valentin Ciucă (*Un secol de arte frumoase la Iași*), Petru Bejan atacă „lentoarea” artiștilor plastici moldoveni, cuminenția, localismul, fapt care ar explica absența acestora de pe simezele occidentale, remarcând „inapetența spre inovație sau inadecvarea la teme și tehnicile occidentale” („Obediență sau erezie?”, în *Lumea artei*).

Varietatea extraordinară de forme și atitudini în care se actualizează artel vizuale, schimbările dramatice ale lumii de azi sub semnul globalizării cât și viteza acestor schimbări, toate acestea îl îndreptătesc pe autor să-și pună problema dacă „frumosul” mai este dispus să legitimeze „practicile artistice emergente” sau în ce măsură, astăzi, *frumosul* mai este în „actualitate”, din moment ce radicalismul insurgent pare a nu se putea concilia deloc cu tradiția artistică a veacurilor trecute.

Cartea universitarului Petru Bejan mi-a stârmit, printre altele, amintirea unui amănunt bizar dintr-o carte despre cultura și civilizația mesopotamiană. Din molozurile Babilonului, de pe niște tăblițe de lut a ajuns până la noi lamentația unui „creator”, care se plângea că nu mai are despre ce să scrie, fiindcă toate subiectele fuseseră deja tratate. Cartea mi-a amintit și de Delacroix, care, în jurnalul său, nota ceva asemănător, afirmând că orice s-ar spune, „lumea este în cădere”. Într-un capitol închinat fenomenului artistic contemporan, J.-F. Mattéi (*Barbaria interioară*) relatează că nu cu mult timp în urmă, un pictor japonez s-a arucat de pe o clădire înaltă pe o pânză așezată chiar de el la baza acesteia. Pânza aceea care conservă urma trupului zdrobit al pictorului este expusă acum la Muzeul de Artă Modernă din Tokio. Dacă „apofaticos”, din greaca veche, se referă la cunoașterea lui Dumnezeu prin antinomii, mai precis prin negație, desigur că artistul contemporan, *mutatis mutandis*, pare a fi pe această cale în raporturile sale cu arta, după cum afirmă Petru Bejan, deoarece arta contemporană tinde să absolutizeze negația. Acel John Cage, citat de autor, dezintegrează printr-o zicere năucitoare conceptul de artă: „Niciun subiect, nicio imagine, niciun gust, nicio frumusețe, niciun mesaj, niciun talent, nicio intenție, nicio artă, niciun sentiment”. O astfel de atitudine pune sub semnul întrebării posibilitatea concilierii prezentului cu tradiția. Profesorul și criticul Petru Bejan nu crede în moartea artei, chiar dacă identificăm uneori semne în lumea artei mai mult decât bizare, fiindcă noutatea recuperează mereu ceva din tradiția la care se raportează agresiv, polemic sau ironic.

Așa cum arată lumea în care trăim, în domeniul artei – și asta cred că e bine! –, artiștii au experimentat și experimentează mereu „și mă tem că nu ne vom opri aici”, afirmă criticul în interviul din finalul cărții sale.

Dan PETRUȘCĂ



„Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Despre fuziunea atomică la rece sau lecția stilului sobru

Pluralitate și totalitate

Regenerarea și iluminarea, repetiția și eliberarea nu reprezintă neapărat un proces dialectic prin care putem accede la valorile lumii, ci, poate, două ipostaze ale căutării și navigării dincolo de hotarele ei convenționale. Ele sunt doar forme, trasee inițiatice, ca în imaginea de pe coperta volumului *Rândunica din nasul lui Buddha* (Editura Universitas XXI, Iași, 2012, 240 p.), al cărei desen, abolind legile perspectivei, surprinde absența conținutului reprezentării, caracterul iluzoriu al acesteia, prin identitatea de culoare cu fundalul inform, cu nimicul. Titlul volumului lui Gheorghe Iorga pare, așadar, o metaforă pentru intersecția dintre manifestarea ființei și ne-ființa fără chip de cuprins; el sugerează totodată opțiunea autorului pentru o fenomenologie a conștiinței artistice de pe nenumăratele meridiane ale lumii, survolate din proximitatea euroatlantică până la depărtarea pacifică.

Articolele și studiile (*I. De la Orfeu la Jonathan Culler, II. Varia. Privirea Celuilalt, III. Lecția stilului sobru*) configurează o hermeneutică a imaginarului, prin care criticul exorcizează demonii identitari și relevă dimensiunea lui ecumenică, subliniind transformarea miturilor culturale, i.e. necesitatea reinterpretării lor în raport cu canonul, ca în *Disimulări orientaliste. Citind printre rânduri la... Teheran*. Altfel spus, Gheorghe Iorga inițiază un dialog între civilizații, care demonstrează că pământul nu e doar rotund, dar și că el se mișcă.

Doctor în literatura persană și traducător al unor autori de referință, precum Omar Khayyam și Sadegh Hedayat, Gheorghe Iorga deschide granițele imaginare, care izolează spațiile culturale, asumându-și învățătura *Divanului* goethean: el nu „construiește” artificial contrastele, dovedite sau nu, dintre Orient și Occident, ci caută elementele pe care «spiritul» comun le unește”, fiind mărturia unei înțelegeri a acestora „din interior, și nu în oglinda schemelor” născocite de occidentali (p. 48).

Interpretarea reacreditează literatura ca expresie a unei sensibilități și viziuni particulare despre lume, reliefate prin analiza comparativă a unor poetici individuale; ea transgresează însă filiațiile istorice reale și se instalează într-o zonă virtuală, subtilă, a ecourilor și rezonanțelor estetice provocate de o recitare simpatetică, integratoare, abolind distanțele: astfel, în *Poetica lucrului imaginat*, americanul Wallace Stevens (secolul XX) și arabul Abu Nuwas (secolul VIII) împărtășesc aceeași concepție privitoare la rosturile poeziei.

Fără a ajunge la anarhismul lui „anything goes”, acest tip de comparatism este o strategie de insolitare a unor opere de referință, erodate de clasificările canonice din critica și istoria literară; fără să le decontextualizeze, el valorifică parcă lecția Orientului în configurarea propriei viziuni critice, de refuz al limitelor istorice.

Repetiție și diferență

Studiile despre marii poeți persani, Rumi, Omar Khayyam și Hafez, relevă caracterul concret al poeziei arabe clasice, dar și legătura ei indisolubilă cu metafizica și teritoriul lumilor imaginale (teoretizate de Sohrevardi în secolul al XII-lea), ori cu experiențele extatice, încorporate de estetica fulgurantă care o fundamentează; surprinzător apare caracterul ei subversiv în

raport cu religia și cu politica islamului: „Se înțelege că răul e lucrarea simțurilor în limbă (...) Astfel, la arabi, poezia se separă de rațiune și imaginație, care au fost «confiscate» de Coran și de sufism. Poezia se instaurează ca știință proprie care nu se teme de lucrarea simțurilor în raport cu Ființa. Știința poeziei emană din lucrarea simțurilor în limbă și din confruntarea subiectului cu viul, fie uman, fie cosmic. Aceasta e știința poetică aflată la fundamentul răului, în contradicție cu știința coranică, ruptă de simțuri și de sensibil, instaurându-se ca știință a Revelației conduse de rațiune și imaginație.” (p. 29)

Codificarea gazelului, „secretele metafizice” și „ciudățeniile poeziei arabe”, viziunea simbolică asupra lumii, care deschide limbajul spre o „semantică înșelătoare”, sau capacitatea de a reprezenta nereprezentabilul dezvăluie rafinamentul și complexitatea universului spiritual evocat, iar pentru a-l face accesibil, criticul îi raportează principiile la cele ale poeziei aristotelice și platoniciene.

Goethe, Hegel și Heidegger sunt invitați la „Divanul occidental-oriental”, unde autorul schițează *Un orientalism al inimii*, pasiunea intelectuală pentru literatura arabo-islamică și moștenirea culturii persane (încă din secolul al XVIII-lea și Romanticism), dimensiunea lor esențial chietistă, cât și efectul înnoitor asupra imaginarului artistic euroatlantic, produs al modelului elen.

În sens larg, alteritatea apare ca element necesar pentru definirea identității, a cărei fragilitate apare sub diverse chipuri: anonimă, prin travestiul vocii auctoriale în vocile contradictorii din *Scrisori persane*, alienată și convertită la „sărăcie” de Beckett, care abandonează engleza și adoptă limba franceză, spectrală în *Ignoranța* lui Kundera, fetișizată de stereotipiile globalizării și ale consumerismului în creațiile lui Petru Cimpoeșu și Michel Houellebecq; ea este o temă și o strategie prin care scriitorul confruntă un ethos cu limitele lui externe sau interne, ale propriei culturi, în registre variind de la comic la ironic și absurd și în ipostaze ale diferențelor radicale sau complementare.

Studiile lui Gheorghe Iorga relevă că alienarea, moartea și neantul se regăsesc în planul ficțional, al convențiilor artistice: atât codul poetic oriental, cât și regulile reprezentării occidentale au în comun caracterul autoreflexiv și tendința de anulare a identității subiectului creator sau a

personajului, în beneficiul unei existențe estetice, impersonale, situate în imanența operei.

Complementară, nevoia de renovare spirituală se manifestă ca „descentrare”, în fascinația pentru departe, diferență și iluzie, vizibilă în *Mesajul* lui Pessoa; în cultura europeană „a suferinței”, aceasta a fost însă realizată utopic: o demonstrează lectura mitopoetică a ultimului sonet din *Cartea* lui Mallarmé (care „a înglobat toate limbajele și a integrat toate artele” - p. 53) și evaluarea vizionarismului rimboudian (restituind „ceea ce are formă ca și cum ar fi inform” - p. 63), care abolește reprezentarea mimetică și cunoașterea prin limbaj.

Reflectând la direcțiile de dezvoltare ale literaturii, Gheorghe Iorga pare a sugera că metisajul cultural ar putea împlini, prin dinamica sa organică, nostalgia de unitate a lumilor multiple și ar vindeca viziunea actuală, cotoptă de „nihilism și apatie” și pândită de pericolul aculturației.

În pledoaria sa interculturală, el are capacitatea de a centra exegeza pe o singură particularitate, care pare a remodela înțelegerea textelor ori biografia scriitorilor, importantă pentru reflectarea Celuilalt, interior sau exterior; studiile lui relevă adevăruri spirituale „stranii” despre poeticele trecute și configurează uneori portrete individuale exemplare, ca, de exemplu, *Arthur Rimbaud: itinerarul unui mit, itinerarul unui blestem, Fragmente din imaginarul «Cetățeanului»* (Rousseau), *«Convertirile» lui Samuel Beckett* și *Fernando Pessoa fără heteronimi*, ori de grup, ca în *Poezia persană și ispitele modernității* și *Mai nimic despre francofonie*.

Pluralitate și multiplicitate

Situarea lui Gheorghe Iorga față de contextele culturale, biografii și bibliografii este polemică, interpretând temele și tehnicile literare ca reflectări subversive ale experienței istorice și presiunii politice care se exercită asupra individului și societății ori a discursului individual și public. În același spirit, în exegeza cărților de teorie literară urmărește probleme ca definirea literaturii, a funcțiilor ei (cea mai importantă fiind cea „umanistică”, după un teoretician brazilian prezentat) și ale spiritului critic (de angajare într-un sistem de valori), ori *Mizele intertextualității* (ca reflectare a textului mozaicat, premisă a caracterului eterogen al reprezentării). El sfidează dintr-o poziție



„Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

marginală ordinea și adevărurile instituite autoritar, visând că dialogul poate crea o cultură a „mutațiilor permanente”, care ar duce, poate, la depășirea impasului autist în care se află. De altfel, această atitudine și-o declară deschis pe ultima copertă, relevând legătura ascunsă dintre propriul act critic și haikuul lui Issa (care inspiră titlul volumului) și totodată nevoia de *Celălalt*: „Din nasul/ Marelui Buddha/ Iese o rândunică.”

Analiza, care transgresează spațiile și epocile, situează poetica în perspectivă transdisciplinară, în relație cu diferite tradiții. *Orfeu: mitem și poezie* relevă forța germinativă a gândirii arhaice și metamorfozele surprinzătoare ale mitemului în lirica antică și modernă, ale lirismului instrumental magic în voce elegiacă. *Reflecțiile despre neant* relevă influența gândirii orientale (budismului, școlii taoiste și de la Kyoto) asupra misticii și filosofiei occidentale în gândirea indeterminării, vidului/neantului/nimicului (la Sf. Ioan al Crucii, Meister Eckhart, Pascal, Kant, Hegel, Heidegger), dar și diferența specifică a acestora în raport cu nihilismul, cu consecințe importante pentru cugetarea poetică. În *Metafizică și poezie*, autorul prezintă disputa a două moduri de raportare la ființa situată între realitate/adevăr și iluzie. Ea a fost inițiată de Platon și atenuată de Heidegger, prin reorientarea cunoașterii dinspre rațiune spre sacru, dar reprezentările filosofice videază ontologic ființa: căci întemeiată prin gândire/Logos și limbaj/cuvânt, aceasta apare ocultată și înstrăinată de lume. Poezia europeană, asemenea celei orientale, accede la ființă prin mijlocirea sensibilului și la o cunoaștere care respectă legile limbii, unică substanță deturnată prin modelare de la rosturile „naturale”, tranzitive, construind o ontologie fictivă pentru o „ființă care este pur neant” (p. 100). Astfel încât, în finalul studiului, autorul se întreabă: „cum gândește poezia, dacă ea nu gândește prin enunțuri?” (104)

Lecția stilului sobru

Bogata informație desfășurată, prezentată cu rigoare, ilustrată cu citate și cu indicarea surselor, face parte din strategia „detectivistă” a unui spirit curios și entuziast, pentru care cunoașterea este o aventură a căutării, ce are ca miză relevarea unității în diversitate. În epoca actuală, marcată de subiectivizarea discursului critic și de eseistică, ceea ce pare o paradă orgolioasă de erudiție este mai degrabă o asceză a eului, respectul unui cârturar pentru adevărul reflectat de oglinda altor priviri, ieșire din abulie prin „conlocuire”. Reasamblarea „materialului” concret, prin surprinderea unor detalii subtile, condensarea și eleganța discursului, bucuria însăși de a înțelege și de a iubi semnele gândirii altora își asumă *Lecția stilului sobru*, oferită de estetica haikuului („atom poetic”), căreia autorul îi consacră ultimul capitol.

Ori poate că acest gen de interpretare, de la rădăcina până la foșnetul umbrelor textuale, se datorează competenței de traducător a lui Gheorghe Iorga; asemenea rândunicii lui Issa, care își face cuibar temporar în vid, în intimitatea celui care a atins indeterminarea, cititorul, sedus de respirația subtilă a spațiului critic, parcurge prin lectură traseele lui vagi și locuiește o vreme zborul gândit de autor.

Sabina FÎNARU

Myronii, strămoșii românilor

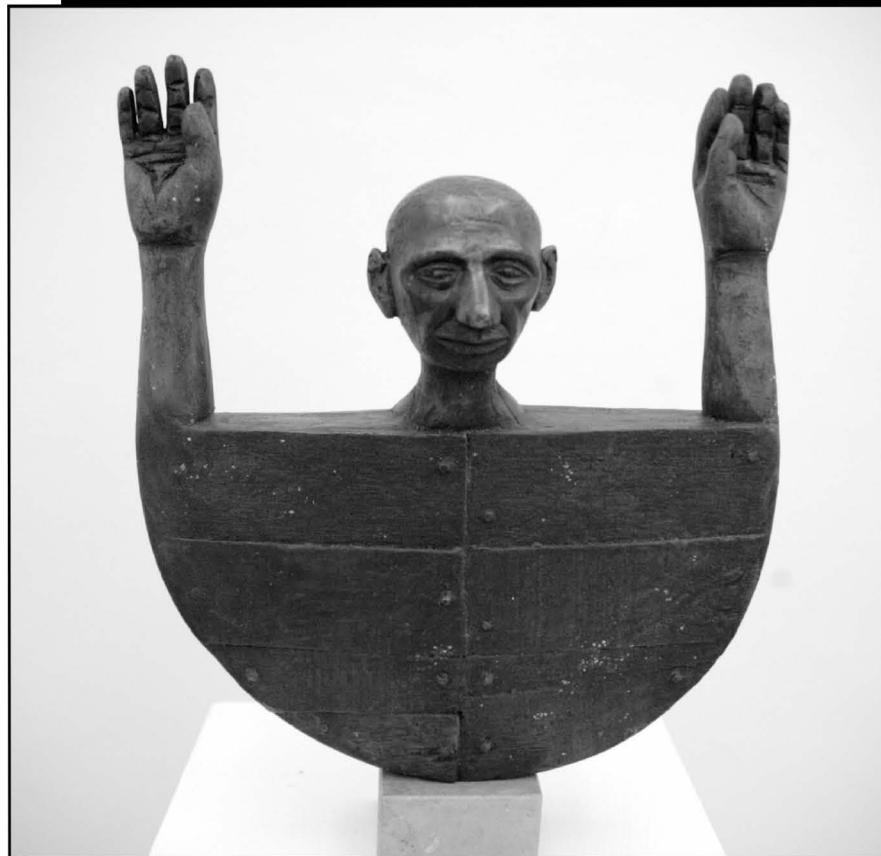
Spre Vest prin Nord Est, ultima carte a scriitorului Doru Kalmuski, cu un titlu ce trimite, poate nu întâmplător, la celebrul film *North by Northwest* al lui Alfred Hitchcock, imaginează, în registrul cvasi-incident cu care ne-a obișnuit prin remarcabilele antecedente editoriale - „Religia minciunii (utopia rațiunii)”, „Isus la București (utopia credinței)”, „Formula supraviețuirii”, „Adevăratul Eden”, „Semnele Apocalipsei” - un posibil viitor al realului în care supraviețuim.

Scriitorul, aflat la cea de-a paisprezecea apariție editorială, propune și de astă dată o temă extrem de incitantă care vizează într-un mod cât se poate de realist devenirea României în ultimii ani. Spun realist, pentru că personajele, desprinse din fauna noastră politică, sunt extrem de minuțios creionate, cu mare atenție la amănuntele fizice și la gesturile lor, dar mai ales la definirea modului de a gândi, de a-și justifica teoriile și faptele.

Cu un subtilu de thriller, *Afacerea Chardonnay* nu este o carte ușoară, deși se citește repede, ca un roman de aventuri. De fapt, e o adevărată aventură confruntarea cu un univers utopic în care descoperim tulburătoare asemănări cu viața noastră. Relatarea arborescentă, cu multe intersecții descriptive, obligă la o lectură concentrată, căci autorul așază pe fiecare ramură narativă, ca pe niște nestemate, amănunte deloc decorative. Este notabilă arta de a compune întregul din elemente minore la prima vedere, dar care se dovedesc esențiale în desfășurarea acțiunii sau în caracterizarea personajelor.

Bref, într-un teritoriu ușor de găsit pe harta Europei, a cărei asemănare cu România este izbitoare, se află un stat măcinat de conflicte, lăcomie și orgolii, de ignoranță vanitoasă și în care legea se aplică discreționar. Populația, departe de a fi un popor, se află la cheremul marilor rechini ai capitalului, a nemiloaselor transnaționale care manevrează presa și, prin ea, opinia publică. Nu-i deloc de mirare pentru cititorul român că mișună aici guzganii rozalii, matrozi diabolici, securiști, pământarii politici, clerici de culoare roșie, judecători corupți, mafii de toate felurile, uniți prin dorința de putere și de înavuțire. Într-un meleag al acestui teritoriu, încă neatins de binefacerile civilizației moderne, viețuiește populația Myronilor, caracterizată prin blândețe, înțelepciune, integritate spirituală și respect al tradițiilor, „un soi de trib care mai crede că Luna e periodic devorată de vârcolaci.” Sub pământul sterp unde ei sunt stăpâni, Union Ressources, o companie multinațională, descoperă un zăcământ aurifer fabulos pentru care solicită autorităților dreptul de concesiune. Numai că Myronii nu sunt dispuși să fie strămutați, refuză să devină sclavii finanței mondiale, iar mai marii Puterii, stimulați de spăgile promise de capitaliștii vestici, decid să treacă la represalii.

Apocalipsa represiunii îndreptate împotriva Myronilor, locuitorii ipotetici ai unei Roșii Montana pline de aur scoasă la mezar de către diriguitorii unui sistem criminal, pare să fie sfârșitul preconizat al unui protest fără șanse de izbândă. Drogați cu promisiuni mincinoase și speranțe fără de acoperire, Myronii, niște oameni acolo și ei, sunt doar „suflete care nu-și găsesc calea”, pentru că, funciarmente, ei nu pot avea decât reacții emoționale în fața agresiunilor.



„Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Scenariul acestui conflict prilejuiește autorului o incizie usturătoare în societatea de după Revoluție și dezvăluie fără menajamente încrengătura relațiilor dintre așa-zisele gulerele albe, justiție, armată și biserică, mânuite din umbră, cu abilitate, de plutocrația de carton.

Nașterea clasei celor avuți, după cei cincizeci de ani de egalitarism a sărăciei, este evocată pe un ton de revoltă temperată, cu empatia celui educat în spiritul cunoscutelor expresii *capul plecat, sabia nu-l taie* și *obraznicul mănâncă praznicul*. La modul peiorativ, firește:

“Era o specie nouă această plebe zămislită din negurile absolutismului colectivizat, fie și pentru faptul că inventase o muzică specifică ei, caracteristică plămădei proprii și capabilă să-I răsplătească instinctele. Îi lipsea, e drept, o denumire științifică – nu se născuse un Marx care să o definească – dar la fel de hotărâtă ca la momentul potrivit să țâșnească în cea mai mare iuțeală din fundăturile puțind a dejecții de câine și să se reverse asupra miezului orașelor, asupra magazinelor lustruite în travertin și marmură, ce se întrecea în oferta de nimicuri, asupra vitrinelor deșănțat luminate ce exhibau produsele de marcă, asupra inexpugnabilelor citadele bancare în fața cărora slugi deghizate în generali cu fireturi grele despicau grăbit aerul pentru a face loc domnilor ce coboară, doamnelor parfumate care poartă mânuși până la cot, deși nu e iarnă. Copiii acestora nu se îmbrăcau din spelunci second-hand, nu așteptau la început de lună ajutorul social, nu frecventau școala pentru a căpăta la recreația mare paharul de iaurt.”

Doar faptul că nu poartă numele cunoscuților eroi de primă pagină, nu face imediat recognoscibile personajele din roman. *Pour les connaisseurs*, identitatea lor e una comună cu a unui Iliescu, a unui Voican Voiculescu, a unui Atanasie Stănculescu, Mihai Chițac, Traian Băsescu ori Dan Voiculescu. Atitudinal, comportamental și ca mod de gândire, măștile Domnului Jonas – secretar de stat al Internelor, Domnului Chardonnay părintelui Colina, sunt suficient de transparente. Sunt lesne de recunoscut cei care s-au aflat în spatele dezastrelor care au distrus tot ce era de distrus în țara asta, apărați

de preceptele generoase ale democrației care le-au permis jefuirea legală a României și au dus la degradarea morală a poporului.

Din planuri temporale diferite, Kalmuski, cu spiritul său liber, nervos și critic, reface un tablou de situații ale căror protagoniști sunt personaje care au făcut mult „bine” țării în anii de după 1990. Securiști, politicieni, militari, oameni de afaceri învârt averi fabuloase dobândite pe căi oculte, dar mai ales, rotesc într-un carusel al minciunilor, perversităților și înșelăciunii, un popor întreg, care viețuiește într-o țară unde „Nu realitatea se dizolvase, ci credința oamenilor că pot fi deasupra ei și, din cauza asta, orice întreprindere a lor ducea spre absurd. Absurd care nu numai că ținea loc de viață, dar își găsisese propria rațiune...”

Între ele, beneficiază de portrete notabile: *Generalul*, meșter absolut în manipularea opiniei publice și profesionist al crimei, pentru care „Dacă trebuie, vom merge în iad, dar vom merge chiudind!”, asistat de aghiotantul lui, Jonas cu instinctul său de prădător viril, sau *Președintele* partidului de guvernământ, care se conduce după deviza „Libertatea e ceea ce banii spun că este”. Cu toții au parte de reprezentări sfichiuitoare care le reliefează caracterele gregare, parșive și insolente, de o perfidie care frizează inumanul.

Kalmuski încearcă să dea deoparte vâlul zdrențuit al democrației de pe edificiul ruinat al unei națiuni aflată în disoluție, națiune resemnată să soarbă otrava corupției, incompetenței și a fraudei de zi cu zi. Și, odată cu resemnarea, condamnarea la dispariție urmează, ireversibil.

După masacrul insurgenților, în momentul inventarierii cadavrelor, atât de aidoma tristului final al Revoluției Române și al Mineradelor, maleficul General, mai stăpân pe situație ca niciodată, își explică deciziile macabre: „Să se curețe până nu apare presa ca data trecută... Au murit bărbații, colonelii. Au rămas fătălăii, rânđașii și poponarii. Suplinitorii și simulanții se tocimesc cu tarabagii. Vor s-o ia spre vest, dar prin nord-est. Știi ce înseamnă asta? Revoluția Mondială. Singura rezolvare e nimicirea. Și singura speranță, credința în Salvatorul care s-o aducă. Până atunci, să punem tunurile pe

ei... O să le dau scursurilor o lecție pe care să n-o uite o mie de ani...”

Cu siguranță nu exagerez când afirm că autorul este un maestru al descrierii, un artist al amănuntului care te face să simți, aproape organic, mirosul fetid al putreziciunii morale, miasma trădării sau gustul amar al înfrângerii unui popor care tinde să se arunce prin el însuși în haznaua istoriei:

“Nu știu dacă mai suntem un popor... Suntem ce-au făcut alții din noi. Ne-au injectat tot felul de otrăvuri, ca la pui. Și ce-am ajuns? Nici îndeajuns de răi ca să fim temuți, nici buni ca să ne zugrăvească în biserică. Un amestec căliu în care nici parvenirii nu cred despre ei că s-au ajuns, ci doar întind gâtul să vadă dacă e destul de sus.”

Într-o tehnică a narațiunii tip puzzle, - specifică autorului, influențată de invazia videoclipurilor, programelor de știri și filmelor moderne, care, într-un limbaj vizual agresiv reprezintă expresia vitezei, a grabei în care trăim -, episoadele cărții se succed într-o ordine aparent aleatorie, dar sunt dirijate de o logică ce se lasă descoperită abia după lectura primelor zeci de pagină. Povestea curge alert și în forță, într-un colaj aglomerat de caracterizări, în alternanță cu întâmplări din viața protagoniștilor.

Remarcabilă capacitatea de previziune a scriitorului care imaginează situații ce aveau să se petreacă de-adevăratelea după ce cartea fusese dată la tipar, așa cum este remarcabilă anticiparea a episodului care povestește suspendarea Președintelui, secvență așternută pe hârtie mult înainte de vara lui 2012, .

Un capitol substanțial este consacrat atitudinii bisericii față de conflictul dintre autorități și pașnicii Myroni. Clerul, ca întotdeauna, este aliatul Puterii cărea îi găsește scuze biblice pentru nelegiuiri: „Biserica – istoria o învățase de-a lungul mileniilor – trebuia să se țină departe de frământările și zădărniciile lumești. Să dea Cezarului ce-i al Cezarului. Să nu se amestece în borșul celor ce făceau croiala deșertăciunii. Biserica era Mireasa lui Dumnezeu iar rânduielile Bisericii erau porunci ale Domnului care a lăsat ca lumea să se războiască, să se perpelească, să sufere și să se macine, să se batjocorească și să se umilească, să se închipuie în păcatul trufiei mai puternică decât El. Așa lăsase El lumea și toți care se ridicaseră împotriva acestei rânduieli își găsiseră pierzania, ori uitarea, înghițiți de veșnicie.”

Somnul națiunii generează monștri. Puțin schimbat, titlul celebrului tablou al lui Goya, putea fi motto-ul acestei cărți-avertisment asupra dominației serviciilor secrete, a absolutismului structurilor de putere puse în slujba unui sistem abject pentru care poporul nu înseamnă decât masă de manevră.

Imaginând „Afacerea Chardonnay”, Doru Kalmuski nu a făcut decât să transcrie într-un registru dramatic situații pe care, dacă nu le-am fi trăit, le-am fi considerat halucinante, dacă nu imposibile.

Dar, nu-i așa?, folosim cuvântul „incredibil” din ce în ce mai des, obișnuți deja ca evenimentele din viața noastră de zi cu zi să ne depășească imaginația.

Val MĂNESCU

Un roman nescris, dar trăit

Era de așteptat ca “pădurea mare, cu puține cărări”, care este corespondența lui Liviu Rebreanu, să o poată străbate și să o restituie prezentului și posterității același inegalabil editor al marelui romancier – *Niculae Gheran*. O pădure, până la un moment dat, chiar și lui inaccesibilă în întregime, nu în ultimul rând și din cauza rezistenței celor ce o dețineau. În binecunoscutul său stil ironic-amar, Niculae Gheran rememorează aventura pătrunderii în “pădurea” corespondenței lui Rebreanu și a parcurgerii “cărărilor” ei. Descoperirile, identificările răsplătesc însă efortul editorului în beneficiul istoricului literar și al biografiei, dar și al nostru, cei care l-am citit și îl mai recitim pe Rebreanu și pe alți mari scriitori români. Luptele duse cu moștenitoarele scriitorului nu au fost nici puține și nici ușoare. Sintagma “les veuves abusives” nu e deloc nepotrivită și în cazul familiei lui Rebreanu. Cu umor și cu o anumită bonomie gravă, Gheran își încheie astfel eseul introductiv la epistolarul intitulat „Intime,,: *“În afară de alcătuirea sumarului, mi-am asumat grija prefeței, a notelor și comentariilor. Nu cu puține regrete. Cândva, cu Puia alături, îmi venea ușor să o întreb despre lumea din cercul aflat în jurul familiei, nume inexistente în vreo istorie de literatură, în enciclopedii și dicționare. Astăzi mă întreabă alții pe mine... Cu noile scrisori descoperite în arhivă, mă descurc în bună măsură, apelând la corespondența Puiei, tipărită cândva împreună. Dar nu total. Hodoronc-tronc, mai apare și câte un Gogu? Care Gogu? Că nu-i vorba de Gogu Georgescu. Și, sincer vorbind, nici nu sunt tentat să merg după Fanny și Puia să le mai întreb câte ceva. Cel puțin deocamdată. Las totul pentru mai târziu, nu prea mult, eventual pentru o ediție postumă, când mă voi revedea cu dânsle în purgatoriu, că în paradis nici ele nu trag nădejdea să ajungă”*.

Masivul volum de corespondență dintre Liviu și Fanny Rebreanu, publicat la Editura Academiei, este rodul colaborării marelui editor cu Dana Hiticaș-Moldovan, Lorena Popescu și Teodor Papuc. Se cuvine să remarcăm contribuția celor trei eminente cercetători, profesionalismul, migăloasa lor muncă de transcriere filologică a epistolelor, de confruntare a documentelor și colajare a textelor. De altfel, ei sunt și cei mai în măsură de a

prelua ștafeta de la “clasicul” Gheran și de a edita în continuare corespondența marelui scriitor. Este vorba de încă vreo 2000 de scrisori adresate lui Liviu Rebreanu de către numeroase personalități de prim-plan ale culturii și artei românești și ale vieții social-politice din prima jumătate a secolului trecut. Ar fi vorba de vreo cinci volume de dimensiunile celui apărut.

Corpusul de față conține 405 scrisori - 237 ale lui Rebreanu și 166 expediate de Fanny - din perioada 14 august 1911- 24 decembrie 1943. Peste 32 de ani de dialog epistolar. Ediția este alcătuită la cel mai înalt nivel filologic și nu numai. Aparatul critic ce aparține lui Niculae Gheran, impecabil întocmit și redactat, sursă de informație nu o dată inedită, mi s-a părut uneori chiar mai captivant la lectură decât epistolele înseși. Acestea, la rândul lor, și mă refer mai ales la cele ale lui Rebreanu, surprind printr-o anumită poezie, fie ea și una mai degrabă a concretului. Editorul însuși este surprins: “Cine s-ar fi așteptat ca în corespondența particulară să se afle în fața unui Rebreanu liric?” Și asta e cu atât mai de mirare cu cât, nu numai că creatorul romanului românesc modern este “un autor obiectiv, detașat de lumea personajelor sale”, cum precizează Niculae Gheran, ci, așa spune, și fiindcă le citim având în minte jurnalul scriitorului atât de domestic și atât de departe de vreun fior liric sau metafizic. Ceea ce nu înseamnă că scrisorile soților Rebreanu, de obicei întinse și pline de amănunte, dar și de efuziuni, nu sunt literalmente lipite, și ele, de cotidianul rareori spectaculos și extrem de solicitant, în linia *primum vivere*, privind cerințele unei familii cu un venit apreciabil, dar parcă mereu neîndestulător. Pentru capul familiei, pe care cade toată greutatea, pare să fie, vorba cronicarului, o povară mai degrabă dulce, scrisorile lui Rebreanu atestând un atașament, o dăruire și o iubire de nimic umbră față de Fanny și Puia, “*sfânta mea soție și iubită nevastă*”, “*mult iubitele mele suflete*”, “*Fănicuțul meu drag*” etc. Femei pragmatice, costisitoare, risipitoare, mai mult decât ar putea-o motiva chiar și statutul pe care li-l conferea, nu-i așa?!, numele de Rebreanu... Între altele, Niculae Gheran relatează, în textul ce prefațează volumul, fapte privind comportamentul și relațiile scriitorului cu cealaltă parte a



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

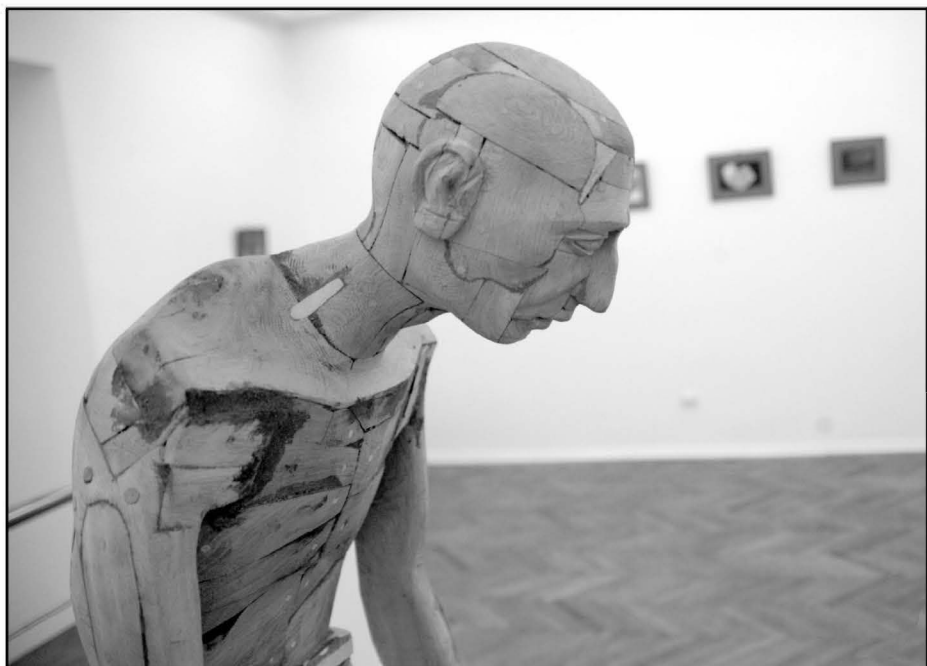
familiei, cea din Ardeal, de care Fanny a reușit să-l îndepărteze total. Corespondența particulară stă mărturie modului în care și-a tratat Rebreanu frații - Florica și Emil, tragedia acestuia fiind și rezultatul nefast al atitudinii cumnatei sale; Tiberiu, care în regimul instaurat după august '44 mai înfundă și pușcăria deoarece era fratele “trădătorului de neam” - și mama. Fără a-l judeca noi pe Rebreanu care, atât în timpul vieții, cât și în posteritate, a fost ținta unor infecte campanii defăimătoare și a multor acuzații întemeiate sau nedrepte - colaboraționism, trădare, dezertare din armata austro-ungară, urmărit juridic și acuzat în Ardeal, suspect la București, înjurat la Iași -, nu putem ignora faptul că și-a neglijat mama, iar poate că *neglijat* e un cuvânt prea blând, că o ocolea ori de câte ori mergea în Transilvania. Pe când Fanny și Puia nu pridideau cu vacanțele și cumpărăturile de lux la Paris, la Veneția, la Karlsbad ori în țară, mama scriitorului nu avea cu ce să-și procure o proteză dentară și purta haine peticite. Scrisorile soției abundă în solicitări sau, cum observă Niculae Gheran: “bani, bani și iarăși bani, răsplătite epistolar de Fanny cu un „compliment” în care abrevierea unor cuvinte nu le schimbă sensul: „*Sunt mândră că ești în stare să ții un c... de miere. Nu uita că c... muierii tale e cam mare! Săc!*”. Și Rebreanu nu uita, solicitările îi erau satisfăcute cu vârf și îndesat.

De remarcat că soții Rebreanu își scriu cu o consecvență, care ea însăși este admirabilă, dincolo de cererile de bani ale lui Fanny, de presiunile ei sau de alte interese. Din străinătate ori de la Valea Mare, de la București sau din alte părți ale țării unde se află în diverse calități, nu o dată ca reprezentant și conducător al breslei, scriitorul găsește întotdeauna timp - nici nu știi de unde! - să aștearnă pe hârtie și să expedieze adevărate dări de seamă, nu vreau să le numesc rapoarte, în serial, în care consemnează și cele mai neînsemnate detalii cu o minuțiozitate... ardelenească. “*S-a mai încheiat o zi și, oricât ar fi de târziu, trebuie să-ți povestesc întâmplările. Cărțile poștale, oricât ar fi de dese, nu-ți pot spune mare lucru*”, îi scria el din Madrid. Sau din Granada: “*Să continuăm de unde am lăsat-o...*”. Orice întârziere, cât de mică, a epistolelor unuia sau altuia dintre corespondenți - din cauza poștei sau unor transmițători ocazionali, cum s-a întâmplat

de multe ori în anii războiului prim, când scriitorul, urmărit de autoritățile austro-ungare, se refugiase la Iași, atunci capitala provizorie a României - se soldează cu reproșuri, provoacă îngrijorări, declanșează mici drame de comunicare și alarme ce se dovedesc aproape de fiecare dată false. Oricum, cei doi parteneri de dialog epistolar au ce să-și spună, au ce să-și mărturisească, inclusiv dragostea, dorința de a se revedea, de a se reuni cât mai grabnic. G.Călinescu deplângea “lipsa corespondenței sentimentale și a corespondenței în genere” din cultura noastră și regreta că “n-avem scrisori de artiști și scriitori către femei și invers”. Divinul conchidea: “Când, într-o cultură, un bărbat și o femeie nu au să-și spună nimic, acea cultură nu-i eminentă”. Iar apoi, în stilu-i inimitabil, întreba retoric: “Unde este Elena pentru care s-a aprins război? Unde este pasionata Fedră? Unde este Beatrice care l-a așteptat pe Dante în Paradis, unde este Laura pentru care Petrarca a plâns elegant douăzeci de ani, unde este Angelica pentru care își pierde mințile Orlando, unde este Isolda lui Tristan, unde Eloisa lui Abelard, unde chiar Manon a lui Grioux, unde Silvia lui Leopardi, unde Atala, unde Otilia lui Goethe, unde Corrina, unde Delphina!”

Având acum pe masă corpusul de scrisori Liviu-Fanny Rebreanu, dar mai ales după ce, în anul 2000, Editura Polirom a restituit miraculos culturii noastre, sub titlul “Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit”, o mare parte din corespondența inedită Eminescu-Veronica Micle (108 epistole), ajunsă la capătul unui lung lanț de întâmplări departe de țară, putem spune că nu suntem săraci de tot în privința “scrisorilor de scriitori către femei și invers”. Ar fi totuși exorbitant să o comparăm pe Fanny cu legendarele femei invocate de Călinescu. Altfel, desigur, stau lucrurile când e vorba de Veronica Micle. Cu ea pășim într-un alt tărâm: în tărâmul mitului. Unicul mit al iubirii pe care noi, românii, ni-l putem revendica...

Corespondența dintre Liviu și Fanny Rebreanu este, așa-zicând, una de lucru în mai multe sensuri. Cel mai important dintre acestea privește devoratoarea “meserie”, cum o numește Rebreanu însuși, de *uvrier* cu condeiul, traviul de zi cu zi și mai ales de noapte, la masa de scris luminată de o lampă de gaz și învăluită



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Un roman nescris, dar trăit

35

misterios în fumul de țigară amestecat cu aburul de cafea. Rebreanu este înainte de toate un mare profesionist, un “ocnaș” al scrisului. Nu ni-l putem imagina scriind în vacanțe “de creație”. El nici măcar nu are vacanțe. Implorărilor repetate ale lui Fanny de a se odihni alături de familie nu li se dă curs. În ceea ce privește efortul, truda, obsesia scrisului, în istoria literaturii române, ar putea fi comparat doar cu Marin Preda. Cu deosebirea că Rebreanu este mult mai încrezător în menirea și în forța sa, pe când creatorul “Moromeților” se îndoiește mereu, e neliniștit și sceptic; ar fi vrut să scrie cărți care “să creșteze sufletul, care se împlântă în el, îl schimbă și devin parte componentă a conștiinței umane”, precum “Anna Karenina” sau “Moartea lui Ivan Ilici”. Liviu Rebreanu e sigur pe ceea ce face și are încredere în destinul operei sale. Nu este trufaș, dar nu are nici depresii. E liniștit și mulțumit de scrisul său. Nicolae Gheran schițează, în “Cuvântul înainte” la volumul “Intime”, un profil al “robitului scrisului” care a fost Liviu Rebreanu, față în față cu cel al lui Fanny. “Muritor de rând”, om al realului, pe Rebreanu “Lumea ficțională l-a atras însă întotdeauna mai mult, dovadă că uneori a preferat să se retragă la lumina unei lămpi de gaz, decât să-și însoțească familia în vacanță, la început la Mamaia, apoi la Paris, la Karlsbad sau Veneția. Pe marginea romanelor sale, nota consecvent ziua și ora când s-a așezat și s-a ridicat de la masa de lucru, singurul loc unde se simțea bine. Cine corelează această cronologie cu datarea corespondenței, ajunge la concluzia că și-a elaborat opera numai când s-a aflat departe de familie, de gălăgia din jur. De aceea, casa de la Valea Mare a fost oaza lui preferată. A avut deopotrivă norocul și ghinionul de-a descoperi în Fanny o femeie autoritară, care l-a săcâit cu veleități artistice, dornică să se afirme cu orice preț, muiere cicălitoare și cheltuitoare, dar și perseverentă în ocrotirea sa, scutindu-l de griji terestre. Înfigăreață, l-a susținut moral ca nimeni altul în momente de cumpănă, l-a încurajat, continuu, ținându-l cât mai departe de hamalături cotidiene. Egoistă, mereu în favoarea fiicei sale, s-a ferit și chirurgical să-i aducă pe lume un alt moștenitor, dornică să-l știe cât mai aproape de familia ei, dar și cât mai departe de bistrâni. Pe nesimțite, el s-a supus acestei dominații...”.

Peste toate, bune și rele, unor asemenea femei, soții, iubite ale unor bărbați de seamă, pe care le elogia și G.Călinescu, trebuie să le fim recunoscători. Conștientă de rostul și rolul ei în destinul lui Rebreanu, Fanny și le-a asumat cu orgolioasă umilință, dar și cu un puternic instinct pragmatic: “N-ai trimis nimic pentru jurnal” - îl muștruluia ea într-o epistolă, pe când scriitorul se afla la Iași. “Probabil că nu mai vrei să scrii la Lumina. Cel puțin spune-ne te rog. Ar fi grozav să-mi spună cei de la redacție că nu mai am de luat nimic. Nu pe tine te plictisește lucrul ăsta. Pe mine mă omoară. Înțelegi, mă omoară. Scrie des, scrie în fiecare zi, trimite două foiletoane pe săptămână”. În fond, pragmatismul lui Fanny rezonază perfect cu cel al soțului

său. Ei sunt un exemplu de ceea ce se numește, cu o sintagmă compromisă din cauza contextelor în care a fost multă vreme folosită, potrivire de caracter. Egoistă, dornică de câștig, cum o caracterizează și Nicolae Gheran, ea îl îndeamnă și el acceptă, să întrețină prietenii profitabile, precum, de pildă, cea cu Elvira Popescu, căsătorită o vreme cu bogătașul Jean Manolescu-Strunga și, de aceea, “o bună găscă de jumuit”. Fanny veghează de la orice distanță, supraveghează totul, scrisorile ei sunt pline de sfaturi îngrijorate și mai mereu imperative: “Du-te la Agapia, scutești mesele și cunoști ceva frumos. Plimbă-te Liviule ori de câte ori te invită. Uite, poate vezi pe Mișulică. Nu fi copil. El are destul. Fii prieten cu el. Poate faci ceva bun cu el. Încearcă. Fii deștept”. Am citat dintr-o scrisoare din octombrie 1918, când Rebreanu se afla la Iași. În aceeași lună, a aceluiași an, el îi scria entuziasmat tot din capitala Moldovei, devenită în timpul primei conflagrații mondiale și capitala provizorie a României: “Trăim vremuri mari de tot, Fănicule scump. Îți închipui tu cât sunt de nerăbdător... În câteva zile se aranjează însă tot și vor urma vremuri fericite de-acuma. Până la Crăciun se speră că va fi pace generală”. Dar, în aceeași epistolă, îi mai comunică ceva: “Îmi pregătesc bagajele. Voi veni și cu 25 kg. fasole albă”. În misiva imediat următoare revine la planul istoriei mari “Când mă gândesc că peste câteva zile poate vom avea Ardealul, vom fi România-Mare, nu mai pot face nimic decât să mă bucur... Astfel se face că și cu scrisul meu am rămas în urmă puțin”. Dar numai puțin. Rebreanu e aidoma unui țăran gospodar pentru care ogorul său înseamnă totul și ca atare el trebuie lucrat din zori până în noapte și din seară până în zori.

Faptul că după moartea “uriașului”, Fanny a căutat să-și înfumusezeze mai mult decât era cazul imaginea în posteritate, redactând, cum stabilește editorul printr-o riguroasă confruntare și atentă analiză, niște epistole de un patetism excesiv, și antedatându-le pentru a da impresia că nici un moment, mai ales cele faste, din cariera soțului său, nu i-a scăpat sau la care să nu fi participat cu întreaga ei ființă, nu-i umbrește rolul de o însemnătate incontestabilă. Câteva scrisori, acestea redactate și expediate chiar la datele când se produc faptele și evenimentele evocate, debordând de efuziuni și elogi, sunt impresionante. De pildă, cele trimise din

București la Valea Mare, în august-septembrie 1932, când Rebreanu scria romanul “Răscoala”:

“Ce sunt oare nevoile, grijile, necazurile mele zilnice, pe lângă imensa bucurie ce am simțit astăzi la cetirea scrisoarei tale? / M-ai așteptat mereu, Liviule scump? / N-am putut să viu... am avut multe necazuri. / N-am vrut să-ți scriu despre nici unul dintre ele, oricât de mari au fost. / Tu scrii la Răscoala mea dragă, vreau să fii plin numai și numai de ea – ai deci nevoie de liniște, de liniște mare. / Doresc să am o mică parte de bucurie la acest roman așteptat de mine cu atâta încredere. / Doresc să contribuie și eu la el. Cel puțin cu liniștea... / Sunt nespus de fericită și abia aștept să citesc totul pe nerăsuflăte. / Ce este Reymont pe lângă Maestrul meu drag? Cine poate să redea zvârcolirea răscoalei cu mai multă putere, cu mai multă intensitate de dramă ca Maestrul meu scump? Cine?... / Talentul tuturor romancierilor creați de bunul Dumnezeu a fost transmis unui singur romancier, unui singur, da, Maestrul meu, Soțului meu. / Să trăiești, Liviule scump, să trăiești Maestre”. O altă epistolă, expediată din București, la întoarcerea de la Valea Mare, după aproape o săptămână de la cea din care am citat, începe astfel: “În jurul meu, în sufletul meu, în tot ce mă înconjoară nu se mișcă decât Răscoala ta, Răscoala mea mult așteptată. În tren lume

multă, îmbulzeală, căldură, moșicci... aș, nimic, cu mine nu-s decât Miron, Titu, Nadina, Petre, toți, toți sunt din sufletul meu...”

Relatările, confesiunile privind scrisul, temele care îl preocupă, dificultățile sunt relativ puține și, în orice caz, succinte. Fanny este o bună cititoare de literatură și interesată de a-i afla opinia despre lecturile ei: “Când sunt ambalată de un mare scriitor, doresc să vorbesc cu tine despre opera lui. Țin mult la critica ta obiectivă, justă”. O scrisoare a lui Rebreanu, din 20 iulie 1924, când lucra la “Adam și Eva”, mi-a adus aminte din nou de frământările lui Marin Preda împărtășite în epistolele adresate Aurei Cornu. E una de răspuns la mesajul lui Fanny din ziua precedentă: “Doresc din suflet ca tot timpul să fii voios, bine și inspirat ca să iasă un Adam și Eva demn de Cezarul literaturii române: noroc”. Iată ce-i mărturisea: “Adevărat că e și nespus de greu ceea ce fac eu acum. Inspirația se izbește în fiecare clipă de piedici, de necunoașterea cutărui amănunt al epocii. Așa, de pildă, pe eroul meu din anul 3000 înainte de Christos trebuie să-l fac mare agricultor. Ei bine sunt o groază de amănunte pentru care trebuie să consult mereu izvoare. Exista pe vremea aceea plugul și cum era? Cum erau casele? Ce mobilier aveau? Etc. În sfârșit, multe de toate. Apoi unde pui încurcătura cu numele. În cărți se întrebuințează de obicei numele de azi ale orașelor sau cele din epoca greco-romană; mie îmi trebuie cele vechi egiptene...”.

Cu Liviu Rebreanu, cel mai nobelizabil prozator român - poate chiar singurul de la 1900 până astăzi - ne aflăm, și când îi citim corespondența “intimă”, la Curțile imperiale ale romanului, de aceea închei prin a observa că în epistolarul Liviu-Fanny Rebreanu, aceasta din urmă este mult mai interesantă din perspectivă epică. Dintre cei doi, Fanny este personajul. Un personaj feminin de roman. Un roman pe care Rebreanu nu l-a scris, dar pe care, cei doi l-au trăit.

Constantin COROIU

“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Mircea DINUTZ, Înainte de memorie

I-am admirat lui Mircea Dinutz onestitatea – dar de când îl cunoșteam, de fapt? Deși ne consideram prieteni, abia după moartea lui Mircea Dinutz am constatat că nu știam nimic despre viața lui personală și că n-am avut niciodată o discuție „apropiată, de inimă”, nu l-am vizitat acasă (deși m-a invitat, după ce a rămas singur, de câte ori treceam prin Focșani și el afla). Mircea Dinutz a apărut după Revoluție în viața literară vrânceană, după ce eu am plecat din Focșani (și m-am mutat definitiv la București, din 1990). Am aflat, după moartea lui, că s-a stabilit „din motive familiare” la Focșani, în 1984. Încerc să înțeleg de ce, până la Revoluție, eu n-am știut nimic de Mircea Dinutz, deși locuiam în același oraș, și ar fi fost normal, măcar la Biblioteca Județeană „Duiliu Zamfirescu” (unde eu eram bibliotecar) să ne întâlnim, el frecventând-o, cu siguranță. Să fi trăit în lumi paralele, el nedând doi bani pe ceea ce eram eu pe atunci? Până în 1989, eu am publicat totuși patru cărți de versuri și am avut o receptare publică de excepție. Să nu-l fi interesat felul meu de a fi, mai incomod, public? E singurul scriitor care trăia în Vrancea și mai ales la Focșani pe care nu l-am cunoscut până la Revoluție. Altfel, e drept, am observat, profesorii de la liceele la care Mircea Dinutz avea să ajungă după Revoluție („Al. I. Cuza” și „Unirea”, îndeosebi) mă evitau, în frunte cu cei ce serveau interesele unei reviste școlare, intitulată *Revista Noastră*, „a lui Petrache Dima” - probabil că nu eram de nasul lor. Știți cum e cu elitele exclusiviste în provincie... Curios, în schimb, dacă tot veni vorba, am fost cultivat de un profesor de română de aleasă calitate morală, Ion Leu, care a inițiat o revistă de o mai mare calitate valorică decât *Revista Noastră* (limitată la producții ale liceului Unirea), intitulată *Preocupări*, editată de Liceul 1 „industrial” din Focșani, revistă deschisă și colaboratorilor din afara liceului care o edita. De altfel, trebuie să subliniez că, până la Revoluție, Mircea Dinutz n-a avut acces la o catedră de profesor titular la Focșani, deși din 1987 s-a axat pe învățământ: a fost *pedagog la căminele Liceului Industrial nr. 1 (actualul Colegiu Tehnic „Edmond Nicolau”), apoi profesor suplinitor la Liceul Economic (actualul Colegiu „M. Kogălniceanu”) din Focșani și la Școala Generală Doaga, comuna Garoafa (astăzi desființată), până în 1990*. Pur și simplu, l-a prins Revoluția făcând naveta la o școală generală din satul Doaga. N-am altă explicație de ce nu l-am cunoscut pe Mircea Dinutz până la Revoluție, decât aceea că eram amândoi timizi și singuratici, îmi imaginez că era din fire la fel de izolat ca mine și de inadapabil, în particular (deși aud că el a fost, din 1984 până în 1986, coleg cu poetul Ion Panait la „difuzarea județeană de filme”, la Focșani, sau că a administrat la Slănic-Moldova și la Onești două case de cultură, din 1979 până în 1984, după ce a fost profesor la Rovinari din 1975, pentru un an, și apoi muzeograf la Bacău până în 1978, iar din 1987 a revenit în învățământ; după 1990, la Focșani, cu rezultate excepționale; vreau să spun că, public, a avut parte de „meserii cu impact în societate”). Nu insist degeaba pe acest subiect, al tinereții lui Mircea Dinutz cu capul la cutie la Focșani, după ce s-a stabilit în 1984 aici - în condițiile în care el avea vocația creației literare și ar fi meritat să fie îmbrățișat de scriitorii vrânceni (măcar atât cât a fost îmbrățișat de scriitorii băcăuani). Vocația, spun - la Revoluție, Mircea Dinutz avea 40 de ani! Totuși, el a terminat nu numai un institut pedagogic, la limba și literatură română, în Bacău, ci și o facultate de litere la București (având colegi optzeciști care au devenit vedete, în timp), a participat la cenacluri conduse de Eugen Simion și Ovid. S. Crohmălniceanu, în anii 1971-1975, (las la o parte cenaclurile din Bacău, frecventate din 1962, pe unul l-a condus în 1970, la casa de cultură a sindicatelor, pe altul, la casa memorială „G. Bacovia”, l-a coordonat,

după 1976, alături de Octavian Voicu) și a semnat texte critice (dar și poezie și proză, din câte a mărturisit; de altfel, a debutat cu poezie în revista *Ateneu*) în reviste literare consacrate din țară, până la Revoluție (de la *Luceafărul* la *România literară*, *Contemporanul*, *Ateneu* sau *SLAST*), nu însă și din Focșani. Bătător la ochi, până la Revoluție a fost ignorat de scriitorii Vrancei, membri ai UR (toți dispăruți între timp: Florin Muscalu și Traian Olteanu, șefi la ziarul PCR Vrancea, *Milcovul*, Dumitru Pricop și Ion Panait; până la Revoluție, în Vrancea apărea o revistă literară cu file cretate, intitulată *Milcovia*; exista un Cenaclu al scriitorilor, subordonat UR, și o manifestare națională intitulată „Salonul literar Dragosloveni”, la care era invitată floarea scriitorimii române; Mircea Dinutz nu avea acces la niciuna). Normal ar fi fost, la 40 de ani, Mircea Dinutz să fi debutat editorial în Vrancea, să fie recunoscut ca un critic de soi. În condițiile în care, în Vrancea n-a existat până la Revoluție un spirit critic, iar Mircea Dinutz, orientat spre istoria literară, recenzii și eseu (a primit Premiul I pe țară în 1978 pentru un eseu critic asupra operei lui G. Bălăiță, de pildă), ar fi fost criticul care să pună ordine în ierarhiile locale. Dar nu s-a vrut, s-a preferat bulibășeala și mediocritatea...

Ca vârstă, Mircea Dinutz e un optzecist (născut la 24 septembrie 1948; a murit pe 19 februarie 2013) - dar el a debutat editorial abia în 1997, la 50 de ani (cu o carte dedicată lui Marin Preda; alții, la 50 de ani, au un raft de cărți ale lor). Pentru mine e incredibil că s-a risipit până la 50 de ani, dedicându-se învățământului, deși a meritat, e mândru că a avut elevi de excepție (unii au devenit scriitori) - de exemplu îi pomeneste în biobibliografia lui, cât a fost profesor titular al Liceului / Colegiului „Al. I. Cuza” din Focșani, până în 1997: *periodă în care se remarcă prin rezultate foarte bune obținute la Concursul Național de Limba și literatură română „Mihai Eminescu” prin elevii pregătiți de el: Teodora Zaharia, Premiul I, literatură română (1990), Sorina Aciocoesei, Premiul III, limba latină (1992), Tincuța Harabagiu, Mențiune, limba latină (1993), Carmen Săpunaru, Premiul II și Ionuț Corduneanu, Mențiune, limba română (1994), Carmen Săpunaru și Iulia Popovici, Mențiuni*

(1995), Ramona Cherciu, Mențiune (1996) și Carmen Săpunaru, Mențiune (1997). Sau, reține că o altă elevă a sa, Ștefana Caua, obține o Mențiune pe țară la Concursul Național de Limba și Literatură română „Mihai Eminescu” în 1998. Trebuie să subliniez, sentimental: Teodora Zaharia-Bentz (o doamnă, azi, frumoasă, cu un copil de 12 ani acasă, e fiica directoarei Bibliotecii Județene la care eu am lucrat, până la Revoluție, Liliana Zaharia) a acoperit cheltuielile de înmormântare (alături de profesoara care i-a luat locul lui Mircea Dinutz, după pensionare) ... Din 1997, Mircea Dinutz se transferă la cealaltă mare instituție preuniversitară din Focșani, Colegiul Național „Unirea”, unde a funcționat până la sfârșitul lunii martie 2009, când se pensionează medical (BPOC, STADIUL IV), cu grad de invaliditate I. Mare lucru, apropo: Prin Decretul 1097 din data de 10 XII 2004, cu brevetul MI nr. 136, nr: crt. 83808, i se conferă Ordinul „Meritul pentru Învățământ în gradul de Ofițer, pentru abnegația și devotamentul puse în slujba învățământului românesc, cu ocazia Zilei Naționale a României”. Mai mult, în perioada 1999-2000, citez: *le face debutul, cu texte critice, Anei Maria Cornilă-Norocea (astăzi autoare a volumului de eseuri „Reverii critice”, 2006), lui Carmen Săpunaru (astăzi distins cadru universitar la Osaka, Japonia, specialistă în mitologie japoneză), Iuliei Popovici (astăzi critic dramatic, jurnalist cultural, membră UNITER, autoarea volumului „Un teatru la marginea drumului”, 2008) și Ramonei Cherciu (astăzi o apreciată specialistă în drept internațional), apărute în revista „Salonul literar”, an 1 nr. 7/octombrie 1998, pag. 11-12 (toate cele patru debutante prezentate de subsemnatul)*. Venirea la Liceul Unirea din Focșani îi aduce alte motive de mândrie, coordonând și asigurând apariția câtorva numere ale *Revistei Noastre*, de referință, dedicate lui Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Ion Barbu, Marin Preda, George Bacovia, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu. Interesant, apoi: *în anul școlar 1999-2000, „Revista noastră” a obținut Premiul I pe țară al revistelor școlare pentru nr. 11-12/1999, coordonate de prof. Toader Aioanei și pentru nr. 13-14/2000, coordonate de M. Dinutz*. Slavă cerului, după Revoluție, notorietatea în plan didactic este dublată de o susținută activitate de critic literar, între 1990 și 1994, la *Revista V* din Focșani, fiind și unul dintre fondatorii ei, iar, mai târziu, la *Salonul literar* din același oraș, începând cu februarie 1998. În această perioadă îngrijește și edițiile critice (cu prefată, note critice, selecție, bibliografie) „M. Eminescu - Sărmanul Dionis” (1991), „Duiliu Zamfirescu - Viața la țară” (1992), „D. Zamfirescu - Lydda” și „Camil Petrescu - Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” (1993), toate apărute la Galați. Este coautor (alături de Ecaterina Crețu, Georgeta Cosma și Lucreția Dragomir) la volumul „Textul literar. Orizonturi de lectură”, Bacău (1999, reluat în 2000 și 2002). Sub coordonarea lui Dumitru Micu și împreună cu Anca Petrache, Carmen Vlad și Maria Mustăciosu, este coautor la volumul „Limba și literatura română”, manual pentru clasa a XI-a (Școli normale, licee, clase cu profil umanist), apărut la București, 2002, unde redactează capitolele: „Poezia pașoptistă. Romanticii” și „Modernismul”, manual care a primit avizul favorabil al Consiliului Național pentru Aprobarea Manualelor, dar nu a primit... aprobarea doamnei ministru (de atunci) Ecaterina Andronescu. La sfârșitul lui 2001, iese de sub tipar, la Bacău, volumul „Popasuri critice”, cu o postfață de Petre Isachi și un tabel cronologic alcătuit de Eugen Budău. Totodată, din octombrie 2002 devine redactor-șef al revistei *Oglinda literară*. Renunță la



Mircea DINUTZ

La ușa lui Mircea DINUTZ

Mircea DINUTZ, Înainte de memorie

37

această funcție (mai degrabă formală) începând din martie 2003, când divorțul său de revista focșăneană devine total. Începând cu nr. 6 / 2003 al revistei *Saeculum* (Focșani) devine redactor la această publicație, colaborând îndeaproape cu Alexandru Deșliu, ctitorul revistei, până la moartea acestuia, în vara anului 2007. În 2005, publică, în colaborare cu Alexandru Deșliu, micromonografia „Virgil Huzum” (Focșani), inaugurând astfel colecția „Scriitori vrânceni contemporani” (nr. 1). În 2006 apare, tot în colaborare cu Alexandru Deșliu, micromonografia nr. 2 „Ion Larian Postolache” (Focșani, la editura lui Alexandru Deșliu, Pallas). În 2007, reușește să finalizeze, în nume propriu, micromonografia „Florin Muscalu” (la Focșani) în colecția „Scriitori vrânceni contemporani” (nr. 3). În 2008, publică volumul „Tablete de duminică”, o carte de publicistică, scrisă cu instrumentele literaturii (la Focșani). De la 1 ianuarie 2008, devine redactor-șef al revistei *Pro Saeculum*. În 2009, scoate micromonografia „Ioan Dumitru Denciu”, în colecția „Scriitori vrânceni contemporani” (nr. 4), la Focșani. În 2011, publică volumul „Scriitori vrânceni de ieri și de azi” la Galați. Din 2008, a fost primit titular în USR. În 2012, Mircea Dinutz a publicat două cărți: una de publicistică, „D’ale democrației” și alta de critică, „Anamneze necesare”... Avea proiecte, lucra la două noi cărți – darn-a fost să fie. Prin surprindere, Mircea Dinutz a plecat la fel de discret cum a apărut în lumea literară. Conform purtătorului de cuvânt al Spitalului Județean Vrancea: „Pacientul s-a prezentat la Unitatea de Primire Urgențe Focșani pe 17 februarie, fiind internat în Secția de Nefrologie. Pentru că starea sa de sănătate se înrăutățise, pe 19 februarie, la ora 10.40, a fost transferat la Secția de Anestezie și Terapie Intensivă, iar la ora 19.15, acesta a decedat. Pacientul avea multiple afecțiuni, insuficiență respiratorie, BPOC (bronhopneumopatie obstructivă cronică), cord pulmonar cronic decompensat, insuficiență renală și diabet zaharat”. Mircea Dinutz a apucat să-și doneze biblioteca și manuscrisele (era toată averea lui) la Biblioteca Județeană Vrancea...

Așa arată un destin de scriitor contemporan. Mircea Dinutz s-a retras „dincolo” (predestinat, ultima lui carte se numește „Anamneze necesare”) să mediteze la anamneză (anamneză înseamnă „înainte de memorie”), asemenea lui Platon, să explice cunoașterea prin reamintirea ideilor pe care sufletul le contemplează într-o existență anterioară.

Liviu Ioan STOICIU

Eu eram elev în clasa a VIII-a, iar Mircea Dinutz, student în anul al doilea al Institutului Pedagogic din Bacău. În toamna târzie a anului 1968, străbătusem câteva sugestii bibliografice importante și scrisesem câteva versuri. Văzusem pentru prima dată o revistă de cultură: „Ateneu”. Ajunsesem, printr-o întâmplare oarecare, la cenaclul „Lucian Blaga” al Casei de Cultură din târgul nostru, ispitindu-l să meargă cu mine și pe colegul meu de clasă Gheorghe Iorga. Astfel i-am cunoscut pe Mircea Dinutz, Victor Croitoru, Gheorghe Chițimș, Geo Balthazar, Sorin Preda și pe Nicolae Crețu, viitorul Dan Verona... Cam tot pe-atunci i-am cunoscut și pe „bătrânii” de la „Ateneu”, bărbați abia trecuți de 30 de ani: Radu Cârnci, Sergiu Adam, Ovidiu Genaru, Mihail Sabin, Ioanid Romanescu, George Genoîu, Constantin Călin, Cicerone Cernegura, Horia Gane... Orice s-ar spune, aerul (îmbărsit?) de provincie al Bacăului avea farmecul său inexplicabil, susținut și de o adolescență frenetică și utopică, dar cel mai important fenomen (de care aveam să fiu conștient încurând) îl constituia acea „dezmoșire” culturală, cu izul ei discret romantic și boem. Întâlnirea cu acești prieteni a fost pentru mine și pentru alții o a doua școală, poate cea mai importantă atunci.

Aproape blond, cu ochii albaștri, cu o frunte brăzdată prematur, Mircea Dinutz făcea parte dintr-o familie modestă, care nu-i înțelegea aspirațiile, însă niciodată nu s-a plâns cu adevărat de asta. Haina o purta întotdeauna încheiată la toți nasturii pe care uita să-i descheie când se așeza pe scaun. Fuma pasionat, aspirând tot fumul țigării. Nu era un „băutor mareț”, ca Victor Croitoru, iar câteva pahare de vin îl făceau pe Mircea să iasă din „cumințenia” lui. Nu cenaclul, unde cel care scria câteva versuri era pedată poet, ci lungile conversații peripatetice de după întruniri ne-au transformat, poate, în ceea ce suntem. Discuțiile se prelungeau până târziu în noapte. Vorbeam cel mai adesea despre cărți, idei, polemici literare, autori interziși, probleme sociale, politice... Așa am ajuns să fim anchetați prin 1971 de Securitate. Uneori mergeam la cârciumă, unde cei asemenea mie se fereau să nu fie văzuți de profesorii lor. Sau mergeam la „ceaiuri”, acasă la vreunul dintre noi, unde veneau și fete, colege de-ale noastre sau de-ale altora, și ele iubitoare de poezie și de vin. Mircea Dinutz era aproape întotdeauna prezent.

Timpul trecea, iar „studiosul” ajunsese în fața poetului sau prozatorului care i-ar fi plăcut să fie. Mai întodeauna cu o carte sub braț, Mircea avea la îndemână tot timpul o foaie pentru conspect. Mai târziu am putut observa cu uimire că biblioteca lui Mircea Dinutz era „dublă” de sute de plicuri cu fișe despre scriitori români sau străini, cu articole, cronici sau studii decupate din ziare și reviste. Criticul Mircea Dinutz, prietenul nostru, a avut o evoluție de „organism normal”, cum ar spune G. Călinescu despre poetul V. Voiculescu. A cheltuit cu folos multă energie pentru viața culturală și literară a Vrancei, care l-a adoptat. Revista *Pro Saeculum* a crescut valoric în ultimii ani sub conducerea sa. Însă nu a uitat niciodată Bacăul. În raport cu orașul copilăriei sale era totuși nostalgic. Avea un respect neclintit pentru profesorul și criticul Constantin Călin, pe care-l considera mentorul său. Nu a reușit, până la sfârșit, să deprindă arta compromisului. De aceea a avut nu prea mulți prieteni, iar între aceia mă bucur să mă fi aflat. O astfel de atitudine trebuie să-l fi făcut incomod. A scris mai ales despre autorii pe care-i considera valoroși și în care credea. Când, de exemplu, cu vreo doi ani în urmă, i-am semnalat lui Petru Cimpoeșu un studiu al lui Mircea despre un roman de-al său, i-am așteptat reacția. După ce l-a citit, la vreo câteva zile mi-a spus cam așa: „Domnule, omul ăsta chiar m-a citit!” Hătrul și incomodul Cimpoeșu vorbea atunci foarte serios. Într-un interviu acordat Rodicăi Lăzărescu, Mircea Dinutz își afirma disprețul pentru condeiele critice confecționate, acele „adevărate mașini de laudat”, care susțin autori fără acoperire în operă, existente în mai toate revistele și care fac deservicii literaturii... și adevărului.

Mircea Dinutz era un om cu proiecte, cu o dorință enormă de a recupera o parte din timpul pe care-l rătăcise. Pe adresa lui veneau lunar zeci de cărți ale unor autori care aspirau la un comentariu al criticului. Condeii lui începuse să fie respectat. Cele două cărți, una despre poezia contemporană, alta despre proză, pentru care avea materiale din plin și despre care am vorbit cu el la telefon în ultima vreme, probabil nu vor mai apărea. N-a fost să fie. Și asta s-a întâmplat tocmai când la ușa criticului Mircea Dinutz începuse să se adune lumea...

Dan PETRUȘCĂ



„Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Teatrul - oglindă limpede a societății

Creativitate și performanță

Câte domenii merg bine în societatea românească actuală, sfidând criza economică? Lăsându-vă pe dumneavoastră să dați răspunsul, vă asigur că teatrul (oricâte obiecții și rezerve critice ți-ar putea stârni) merită menționat pe primele locuri. Este vorba, nu mă îndoiesc, de un exemplu de prevalență a spiritului și a talentului-asupra condițiilor materiale. Desigur! Și totuși, se cuvine amintit că sistemul instituțiilor de spectacole continuă să fie finanțat de stat (chiar dacă bugetele sunt în cădere liberă și recompensarea actorilor aproape simbolică!). Și este cu atât mai impresionant că (prin soluții de avarie, ingenioase inginerii financiare, căutări disperate de sponsori) rețeaua la care ne referim a continuat să se extindă. Au apărut noi teatre și chiar noi "Naționale" (precum Teatrul "Radu Stanca" din Sibiu), se joacă în edificii moderne sau în unele splendid renovate (la Iași, la Oravița, la Focșani etc). Echipa din ce în ce mai bine articulate și sudate au căpătat de-a lungul anilor un plus de credit, notorietate și vizibilitate.

Altă bilă albă pentru relația dintre autoritate și cultură: în România majoritatea instituțiilor de stat au rămas "teatre de repertoriu". Un fapt pentru care ne invidiază toți străinii! Nimic nu a împiedicat însă și înființarea unor "teatre de proiecte" (precum **Metropolis**, **G. Ciprian** la Buzău etc). În plus, "mișcarea alternativă" a dus la apariția unei mulțimi de inițiative și companii independente (începând cu excepționalul **Teatru Act** întemeiat de Marcel Iureș).

Este adevărat, prestigiul teatrului nu este același peste tot. Cel mai mare aflux de public se înregistrează în Capitală și în orașele mari, în centre universitare etc. Dar situația s-a ameliorat și în țară, acolo s-au conceput repertorii mai atent direcționate și s-au făcut demersuri de pedagogie artistică. Și este cert că publicul de peste tot plătește "oricât" pentru a-i urmări pe Radu Beligan, Florin Piersic, Dan Puric, Ion Caramitru, actori fascinanți care au și genă de entertaineri și conferențieri. După cum este adevărat că în zilele festivalurilor naționale și internaționale sălile sunt arhipline.

Punți întinse spre public

Oferta teatrelor, prin repertoriu și evantai spectacular răspunde tuturor vârstelor, orizonturilor și așteptărilor. Pretutindeni, publicul țintă îl constituie tinerii, prevalenți numeric, a căror curiozitate și deschidere și al căror entuziasm energizează sălile. În strategia atragerii și fidelizării - locomotiva seducției a rămas comedia, spectacolul de divertisment. Și aici geniul interpreților a făcut minuni. A existat, e drept, și tentația înlocuirii substanțialului cu senzaționalul ieftin - care nu făcea decât să pervertească gustul public - prin excese, prin soluții facile și grosolane, prin vulgaritate și chiar exhibiționisme. Din fericire, sațietatea creată de subprodusele de așa-zis divertisment de pe canalele TV, a generat mai degrabă un fenomen de respingere, iar

multe mize pe comercial din categoria amintită au eșuat rapid...

Este impresionantă, pe de altă parte, receptivitatea de care beneficiază repertoriul grav; tragedii (clasice, moderne și post-moderne, ce virează în grotesc ori absurd); drame psihologice ale familiei sau vieții personale; piese care au în centru statutul existențial, integrarea socială și politică sau rezistența la mecanisme manipulatorii alienante; texte care surprind, sub semnul unei acute crize spirituale neliniștile, căutările "trestiei gânditoare": puternice drame de conștiință, frenetică sete de identitate și de certitudini, dureroase dileme ale alegerii. Manifestând o neașteptată receptivitate la provocările unor formule scenice inedite - nu o dată incifrate și "elitiste" - și adjudecându-le cu generozitate (uneori chiar prea mare!), publicul a descoperit limbajul teatrului-imagine; al teatrului energiilor și al teatrului - dans ori de mișcare. A admirat pantomima lui Dan Puric și a trupei sale, jocul lui Mihai Mălaimare și al Teatrului **Masca**. A vibrat la explozia artei improvizate, în regimul comediei dell'arte, dar și al popularelor "stand up comedy". A fost cucerit de noi sincrisme spectaculare ce își aliază însemnele vizuale și sonore ale secolului 21, precum și câștigurile noilor medii informatice de comunicare și socializare (efecte multimedia, filmări sincrone ale actorilor și spectatorilor în timp real, decoruri virtuale; aportul unor instalații, specificul unor manifestări gen *performance*, *happening* ori *flashmob* etc.).

Regizorii - adevărații conducători de joc

Ne place, sau, (uneori) nu ne place, teatrul românesc este unul al regizorilor. Ei "fac legea", ei propun repertoriul, ei realizează montările într-o deplină libertate, atâta timp cât cenzura ideologică a fost înlocuită cel mult cu cea economică, iar elementarul control al calității și investiției banului public pare aproape inexistent. Principalii realizatori de spectacole de azi au dobândit această poziție forte, (ducând mai departe, dar



"Magazia", Mircea ROMAN, 2012



"Magazia", Mircea ROMAN, 2012

depășind prin cutezanță și excese!) o direcție mai veche; a unor măști precum Ciulei și Pintilie care, contribuind la o sincronizare cu arta din Europa și SUA, au impus primatul regizorului (asupra textului) și au făcut primii pași în dezmarginirea realismului și teatralizarea teatrului. Au contribuit la aceasta și climatul din România post-totalitaristă, dar, mai ales, individualitățile puternice, de mare talent și energie, oameni cultivați și solid formați, înzestrați intelectual și dotați cu o debordantă imaginație: creatori precum Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Cătălina Buzoianu, Victor Ioan Frunză, Alexandru Tocilescu, Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Tompa Gábor, Mircea Cornișteanu, Felix Alexa, László Bocsárdi, Radu Afrim, Claudiu Goga (împreună cu o pleiadă de scenografi, dintre care amintesc doar pe Dragoș Buhagiar, Ștefania Cenean, Andrei Both, Maria Miu etc).

Acești creatori au propus și au practicat teatrul ca pe un mod de viață și ca pe o formă de potențare a vieții. Ei au marele merit de a fi întins multiple și (cel mai adesea) durabile punți între actul scenic și cei cărora le este adresat, între valorile consacrate ale culturii și problemele contemporaneității. Ei au meritul de a fi reactualizat intuiția lui Artaud privind: *"nevoia urgentă a unui teatru care să nu fie depășit de evenimente și a cărei rezonanță înlăuntrul nostru să fie adâncă, să stăpânească nestatornicia vremurilor."*

Avem regizori cu activitate continuă și intensă, cu o operă impresionantă prin importanța textelor abordate (cel mai adesea în lecturi inedite, redimensionate, actualizate!), prin gravitatea mizelor ideatice și estetice. Cartea lor de vizită recomandă identități și direcții înconfundabile. Majoritatea s-au remarcat prin originalitatea cu care au înnoit limbajul scenic între realism și antirealism (cu accent pe șarjă, grotesc și absurd); între minimalism și fastuos și baroc grandilocvent; între psihologism și epura tragică; între teatru al cotidianului (chiar comportamentist) și teatru de ritual; între teatrul Cuvântului și cel al crizei limbajului verbal.

Regizorii au făcut față remarcabil marii provocări care risca să arunce teatrul într-o criză fără ieșire, dezorbinându-l și marginalizându-l. Mă refer la concurența a ceea ce teoreticienii au numit "societatea spectacolului". (E vorba de perceperea interacțiunii umane ca un construct spectacular. E vorba de faptul că viața publică se definește din ce în ce mai mult ca una a show-ului transformând indivizii în actori). Or, chiar în acest context, regizorii au apărut nevoia oamenilor de Teatru ca pe o necesitate ținând de un tip aparte de cunoaștere și de comunicare. Ca pe un mod fără egal de trăire prin emoția provocată (în clipă și în durată) de omul viu devenit artist-interpret. În chip diferit de modalitățile anterioare, abordarea temelor poeticii s-a împletit cu o perspectivă existențială; iar în decuparea conflictelor cu Puterea, atenția a fost focalizată când pe monstruoșitatea tiranului, când pe individ ca alegere și libertate. Teatrul strict documentar a cedat locul aprofundării cazurilor de conștiință. Din climatul de "banalitate a răului" a interesat dialectica memoriei și a uitării, a vinovăției - ca reflex al datoriei și supunerii la ordin, a culpabilității prin complicitate (chiar inconștientă!). Am urmărit procese în cheie dramatică ale totalitarismelor și ale fascismului responsabil de ororile holocaustului. Și mai insistent a fost examenul critic al practicilor stalinismului și comunismului și al utopiilor în genere. Am rețut spaima din zona gulagurilor prin montările după Bulgakov, Erdman (**Sinucigașul**), V. Erofeev sau prin opere ale disidenților cehi, polonezi (Havel, Mrozek). Autorii literaturii absurdului ne-au prilejuit montări de referință (precum Arrabal - **Au pus cătușele florilor**, în regia lui Al. Hausvater, apoi Ionesco, Beckett, or Camus). Grație unor scrieri autohtone "ne-am depărtat de trecut răsând" prin **O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu și Comedie roșie** etc., ce denunțau (prima - în chip parodic, a doua mai realist) practicile dirijismului și ale minciunii, ale

Teatrul - oglindă limpede a societății

39

suspiciunii și ale delațiunii. Paradoxal, cele mai răscolitoare provocări ale tenebrelor în actualitate au pornit de la clasici. Pietre de hotar au fost **Ubu Rex**, **Titus Andronicus**, **Phaedra**, în care Silviu Purcărete construia (Ilie Gheorghe și Ștefan Iordache fiind protagoniști), portrete funambulești ale bunului-plac al tiranilor, criminalilor. Grație regizorilor, mari clasici români (începând cu Caragiale) și străini au fost “revizitați”, prin lecturi înnoitoare, sub semnul “operei deschise”. Pe primul loc: Shakespeare care a generat spectacole-cult (**Hamlet**-ul lui Vlad Mugur etc.). Dar și Cehov (cu accent pe alternativa compasiune-deriziune), Büchner, expresioniștii. Tot ei ne-au revelat universul atât de spectaculos (și scandalos!) al dramaturgilor contemporani din aria germană și engleză, obsedați de marginalizați, de violență și perversiuni sexuale (dramele “spermă și sânge”); atrași de teme până mai ieri tabu: **Îngeri în America**, de Toni Kushner, piese de Juan Mayorga, Sam Shepard, David Mammet etc. Și dacă Rodrigo Garcia ne-a uimit prin pamfletele sale anti-globalizare și anti-societate de consum, literatura din Balcani ne-a interesat prin dezvăluirea rădăcinilor butoiului cu pulbere, dar și prin umanismul și lirismul său cuceritor (Hristo Botev).

Am primit lecții de luciditate inspirate de paradoxurile, dezamăgirile tranziției și de noile forme fără fond de la noii autori români jucați - începând cu Matei Vișniec, Saviana Stănescu, Alina Nelega, Gianina Cărbunariu etc.

Fascinația actorului și nevoia de emoție

Dacă teatrul este, la ora actuală, decis și controlat de regizori, actorii rămân creatorii care îi conferă cel mai înalt prestigiu și cel mai durabil ecou. Impersonând zeci, sute de eroi tragici, patetici și lirici, lucizi, joviali or claunești, artiștii rămân marii vrăjitori ai transfigurărilor rare, unice, atât de generoase pentru public. Ei provoacă experiența aceea fără egal a trăirii profund personale și, totodată, colective. Ei sunt cei ce asigură cel mai durabil ecou al scenei, jocul emoțional care zguduie și înrăurește în chip neașteptat gândirea, simțirea, situarea omului în existență, lupta și împăcarea sa cu destinul.

E drept, generația marilor maeștri, mitizați, din păcate, mai ales postum, a suferit pierderi ireparabile, odată cu dispariția lui George Constantin, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică, Adrian Pintea, Teofil Vâlcu. Dar cu atât mai mult ne încântă longevitatea lui Radu Beligan și ne bucurăm să o vedem “mereu vajnică” pe Tamara Buciuceanu în **Mamouret** (regia: Dinu Cernescu), în teribila Generăleasă din **Însemnările unui necunoscut** (ultimul Dostoievski semnat de Alexandru Darie). Așteptăm revenirea Olgăi Tudorache și mergem cu entuziasm la **Gaițele** cu Dorina Lazăr sau cu Florina Cercel, Ileana Stana

Ionescu, Rodica Popescu- Bitănescu (Dan Tudor). Am admirat-o pe regretata Irina Petrescu, neuitata prințesă din **Leonce și Lena**, care, iată, vădește aceeași intuiție și inteligență și aceeași subțire ironie (care a impus-o în Büchner, Molière, Cehov), și în universul Beckett. Considerăm eveniment orice întâlnire cu Mariana Mihaș și Victor Rebengiuc (în Arthur Miller, Bulgakov, Camus, Caragiale), cu Valeria Seciu, cu Mircea Albulescu, cu Mircea Diaconu și Alexandru Repan, cu Florin Piersic, cu Ilie Gheorghe și Tudor Gheorghe (nu doar menestreli!), cu Virginia Itta Marcu, Mircea Andreescu (stâlpi ai scenei de la Brașov).

Cert, Florin Zamfirescu, Horațiu Mălăele, Marcel Iureș, Dan Puric, Mihai Mălaimare, George Mihăiță, Coca Bloos, Rodica Mandache ori mai tinerii Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Răzvan Vasilescu, Adriana Trandafir și-au croit drum adânc spre inimi. La fel, vedetele tinerei generații: Marius Manole, Sorin Leoveanu, Mihai Constantin, Ofelia Popii, Bogdan Zsolt ori Dorina Chiriac, Cerasela Iosifescu, Tania Popa, Nicu Mihoc, Ion Coman și Andi Vasluiuanu, Cristian Gheorghe și atîția alți interpreți de la Iași, Bacău, Cluj, Timișoara, Arad și Oradea. Cu toții ne-au relevat posibilitățile nelimitate ale omenescului, incarnând o nesfârșită galerie de tipuri, caractere și mentalități, adâncind fețele nebănuite ale relațiilor sociale și morale, ale unor crize și trăiri interioare nebănuite. Au dat relief presiunii vulcanice a temperamentelor și instinctelor, au sugerat sursele de ambiguitate și echivoc ale subconștientului. Au incarnat oameni ce ar fi putut concura starea civilă, dar au transmis și mesajul unor “personaje-stare - simbol - efigie - semn”. Au transmis consistență prezențelor evanescente, virtuților clipei, enigmei care e “trestia gânditoare”. Au dat spirit și har replicilor și au făcut să vorbească tăcerile. Au infuzat sevă, culoare și, mai ales, “noimă” cuvântului, dar au transmis inspirat și capcanele și dramele lipsei de comunicare. Au depășit limitele limbajului verbal prin imagini învăluitoare țesute din energii

dezlănțuite, gest, mișcare, dans, variații ritmice, sonorități arhaice, clasice sau moderne.

Adevăr și miraje

Teatrul, ne spune Hamlet (în celebra sa scenă cu actorii prin intermediul cărora vrea să descopere adevărul), este “o oglindă a naturii” (“a mirror up to nature”) și a “vremurilor”. Și ideal ar fi pentru noi ca această oglindă să fie una limpede. Numai că vremurile s-au tot schimbat și nu au devenit mai ușor de pătruns și stăpânit. Secolul 20 și începutul celui de al treilea mileniu ne-au confruntat cu o istorie de o violență fără precedent- două războaie mondiale, Holocaust, totalitarisme; a generat nemaiîntâlnite fenomene de îndoctrinare și manipulare în masă, alienări și dependențe. A intensificat senzația prăbușirii cerului și a revelației “morții lui Dumnezeu”, a haosului și a rătăcirii în labirint. Natura umană pare mai

contradictorie, mai ambiguă, mai echivocă și mai absurdă ca oricând. Tot astfel lumea ni se dezvăluie din ce în ce mai mult-parafrându-l tot pe Shakespeare - ca o “poveste spusă de un idiot, plină de zgomot și furie și care nu înseamnă nimic”.

Gândiți-vă la așteptările românilor după decembrie '89. Și gândiți-vă la ceea ce vedeți la “breaking news”, la mascaradele politice. Dar și la România profundă și tăcută, ce pare a reitiera “retragerea din istorie” ca act salvator...

Atari stări afectează, tulbură reprezentările lor posibile. Așa că teatrul aduce, inevitabil, și o imagine limpede și clarvăzătoare a realităților văzute și nevăzute, dar și una tulbură, și o proiecție speculară fidelă, dar și una cu deformări, excесе, derapaje (către atipic, șoc, insolit, patologic, pervers, monstruos, către fenomenologia Răului, heraldica Apocalipsului, explozia Kitschului etc.)

Contează mult calitatea, puritatea, grosimea și șlefuirea “cristalului”, finețea stratului de argint, orice impuritate producând pete opace și înșelătoare, contează “integritatea”, căci uneori oglinda pare a fi fost spartă și recompusă din cioburi, într-un puzzle defectuos, de către un ucenic vrăjitor malefic. Se impune, de asemenea, multiplicarea și diversificarea suprafețelor de reflectare și refracție, un mai atent control al lentilelor și al mecanismelor caleidoscopului...

Din fericire, teatrul românesc stăpânește notabil și știința captării apelor adânci ale realității și pe aceea prin care poți trece “dincolo”, precum Alice, “în țara minunilor”, a iluziilor și a mirajelor imaginarii, a adevărilor și esențelor. După cum mai stăpânește și arta unor “invenții” precum cele numite “miroir ardent” și “miroir à allouettes” - care pot aprinde spiritul și înflăcăra sufletul, și care te pot face să auzi, de pe pământ, muzica păsărilor și pe cea a cerului.

Natalia STANCU



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Gânduri întru îngândurări

Teatrul ca oglindă a societății mi se pare astăzi o idee inutilă.

Care societate?

Societatea postindustrială - o sintagmă lipsită de conținut, de genul „totul sau nimic”?

Societatea informațională - un bombardament agresiv de mesaje aberante sau prostesti, imagini, documente, înștiințări etc. care urmărește cu obstinație să transforme omul dintr-o “trestie gânditoare” într-un robot al cărui sens este producerea de plusvaloare?

Globalizarea a funcționat ca un adevărat tsunami, ce a destructurat și ultimile principii ale unei estetici care oricum era destul de șifonată, dar și pulverizarea normelor unei etici caricatural fardată. Societatea de astăzi ar putea fi reprezentată ca un uriaș malaxor în care s-au aruncat de-a valma tradiții, idealuri, aspirații seculare, credințe dintre cele mai profunde ale miliardelor de ființe umane sfâșiate între un trecut încă viu și un viitor amorf. În mod paradoxal, din punct de vedere axiomatic, putem constata dispariția axiomelor.

Criza funcționează ca un blestem letal pentru covârșitoarea majoritate și este o nouă sursă extrem de profitabilă pentru îmbogățirea celor care au declanșat-o.

O cohortă impresionantă de “specialiști” înspăimântător de bine intenționați își clamează sfaturile și predicțiile care se bat cap în cap; în timp ce haosul se insinuează până și în cele mai intime cotloane ale psihicului uman. Trăim oare epoca industrializării haosului?

Rapiditatea cu care se autoacelerează fenomenul transformaționist ne trimite cu gândul la simbolul șarpelui care își devorează propria coadă, procesul proiectându-se într-o mișcare continuă uitându-se că a existat un început, iar sfârșitul este o așteptare veșnic amânată. Ideea viitorului care va deveni trecut înainte de a deveni prezent, deja ne zâmbește cu o duioșie plină de compasiune.

Ce este teatrul astăzi?

După deceniile al VII-lea și al VIII-lea ale secolului trecut teatrul a început să se degradeze într-o veselie ce ne amintește de grotescul înmormântărilor cu lăutari, iar acum a ajuns să fie “ceea ce oglindește”, adică mediocritatea periferiei ridicată la rang de emblemă a elitelor.

O fi vesel... o fi trist... este un moment de cumpănă... există vreo cale ... cred că din această aporie dumnealui teatrul, se poate salva numai prin redescoperirea sensului sacru ale ființei umane.

Teatrul se naște din imaginar, trăiește și moare în imaginar; el “arată” și “ascunde” în măsura în care răspunde nevoii de cunoaștere a omului. Trebuie înțeles ca un univers paralel de sorginte fantasmatică, având nemăsuratul orgoliu de a reprezenta starea dramatică de devenire a viului. Funcția sa euristică rezidă în forța integrității și a intransigenței sale, căci el cere o sinceritate totală a omului față de sine însuși, față de idealurile sale, curajul de a privi în față ceea ce este realitatea în adevăr.

La nivelul evidenței există o realitate bidimensională, dar ceea ce conferă sens viețuirii este energia fundamentală care se constituie ca a treia dimensiune și care întregeste și unifică viul.



Mircea MARIN, Centru “George APOSTOL”, 2010

Întrebări:

Hamlet ar fi putut exista fără fantoma TATĂLUI său?

De ce Shakespeare a vrut ca pe tatăl lui Hamlet să-l cheme tot Hamlet?

Cei doi sunt de fapt aceeași entitate?

Nevoia de adevăr este idealul care îi unește pe cei doi?

Ce înseamnă nevoia de adevăr”?

Răspuns :

Căutarea adevărului face parte din adevărul însuși, așa cum gândirea care se gândește pe sine reprezintă cea mai profundă și dramatică manifestare a spiritului. Numai prin menținerea vie a acestei puteri spirituale actul teatral se poate defini ca realitate organică, genuină, îmbogățind umanitatea.

Spațiul scenic evocă istoria vietății, iar personajele, forme ezoterice ale fanteziei, pulsează adevăruri esențiale ce pulverizează concretul, punând într-o stare de libertate imaginarul.

Descoperirea unui limbaj complex, sincron, prin care adevărurile s-ar releva dintr-o dată, cu claritate, eliberând energiile conținute în subtextualitatea gândirii și imaginii artistice ar determina o descătușare a stărilor psihice părelnic opuse : amintirea și senzațiile imediate, sentimentul împlinirii și cel al frustrării, luciditatea și amăgirea, sublimul și ridicolul, tristețea și bucuria, iubirea și ura, admirația și disprețul, optimismul și deznădejdea...

Coexistența acestor stări ar face ca fenomenul să fie contemplat caledoscopic, unghiurile de percepție s-ar modifica instantaneu, creând astfel impresia simultaneității. Întregul s-ar petrece ca și cum timpul, eminamente, ar trebui anulat sau absorbit într-o clipă eternă - prezentul gnomic.

În anul 1980, am montat un spectacol cu piesa „Mormântul călărețului avar” de D.R. Popescu. În timpul repetițiilor la acest spectacol am avut un vis care se baza pe un fapt real-asistasem în copilărie la prinderea și uciderea unui porumbel de către o pisică. Câteva zile, în mai multe rânduri, în timp ce în realitate desfășuram diverse activități, îmi aminteam acel vis. Ajunsesem să mă obsedeze.

Textul autorului prezenta în prima scenă cazul a șase eleve care fuseseră violate de trupele horthiste în anul 1942 și care, neputând suporta umiliința la care fuseseră supuse, se sinuciseseră. În timp ce repetam chiar această scenă, instantaneu, am făcut legătura între prihănirea castelor fecioare și candoarea porumbelului care după atâția ani voia să-mi aducă aminte de dramatica întâmplare. M-am gândit să le îmbrac în rochii albe de mireasă ca semn al purității lor și să apară de mai multe ori în timpul desfășurării spectacolului, în momente semnificative, ca un avertisment pentru cei care cu frivolitate uită că sacrificiul unui om poate salva multe alte vieți. Piesa se desfășura pe o perioadă de 35 ani (1942-1975), deci cuprindea cumpletele vremuri ale decimării intelectualității românești și colectivizarea agriculturii.

Prin urmare, la grupul mireselor am adăugat alte câteva personaje care au plătit cu viața din varii motive pentru că nu au avut demnitate și au trăit cât au trăit, în vremuri când viața unui om nu prea avea valoare.

Aceste fantasme ce trăiau în memoria colectivă apăreau printre celelalte personaje - cele încă vii - apoi se adunau într-o procesiune ce urca pe o coamă de deal pentru ca să dispară în hăul ce se presupunea a se afla în spatele dealului. Drumul lor refăcea într-un fel urcarea Golgotei. Întotdeauna, în timpul spectacolului, la această scenă inventată, publicul izbucnea în aplauze. Sunt convins că acesta era modul prin care spectatorii dădeau un răspuns ferm absurdului adagiul „Viii cu viii, morții cu morții”.

Sper ca teatrul să se trezească din mocirla contingentului și să-și propună să inducă ideea unei cunoașteri spirituale care ar revela tainele existenței și ar arăta omului calea spre salvare.

Mircea MARIN

Azi

Azi am vrut să scriu un poem
m-am așezat la masa de scris
amintindu-mi că demult
pe la cinsprezece ani am citit undeva
că imediat după naștere
omul este destul de bătrân
ca să moară
am vrut să scriu un poem despre asta
despre un fel de trezire
și de teamă să nu fiu penibil
n-am scris nimic

un timp m-am retras în fotoliu
butonând telecomanda televizorului
însă într-un târziu am revenit
la masa de scris
plictisit fără vlagă fără convingere
că ar merita să scriu un poem

și nu știu cum dintr-odată
mi-am amintit că pentru o zi
îndrăgostit
trăisem ca zeei
am vrut să scriu un poem despre asta
despre un fel de trezire
dar de teamă să nu mi se pară
că sunt mincinos ipocrit sau prost
cum mai fusesem cum am mai fost
mi-am spus că nu sunt în stare să scriu
un poem

azi am încercat să scriu un poem
m-am așezat la masa de scris
am privit o vreme prin perdea
am privit o vreme foaia albă de hârtie
și nu l-am scris



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Dan PETRUȘCĂ



Celălalt

Mi-a apărut mai întâi
în vis scuișând într-o parte
apoi mi-a trimis un e-mail
cât se poate de ironic și licențios
într-o zi mi-a dat un telefon
dintr-o biserică în timpul unei
întruniri pe când tocmai ținea
un discurs din anvon
ca să aud rumoarea de după
cuvintele lui memorabile

într-altă zi în sfârșit mi-a apărut
în față oprindu-mă pe stradă
mi-a zis
știi că există în București
în locul acela un bar al studenților
unde pe un perete era
una dintre poeziile tale
cam lungă și cam penibilă
cu un aer îndepărtat și cam expirat
din Homer Vergilius Shakespeare
și chiar Eminescu
mi-a spus
lasă naibii dulcegăriile
și alte asemenea

mă privea cu detașare
celălalt
avea un soi de secure în mână
și dintr-odata mi-a tăiat la întâmplare în
două
ochiul urechea nasul limba
amintirea unei atingeri cu ea
celălalt
mi-a tăiat în două la întâmplare
chiar ziua în care m-am născut

și mi-a spus
prozaismul concretul cotidianul
înseamnă mult mai mult decât
blegul tău aer metafizic
scrie despre cum te târăști la serviciu
cu autobuzul cu tramvaiul cu taxiul
scuișcă și privește apoi de aproape
scoate limba înjură
bate-le cu palma peste fese
pe Beatrice pe Laura
și pe celelalte femei de care pretinzi
că ai fost îndrăgostit
furios bagă mâna sub fusta
metaforei și smulge-i desuurile

ehei ce știi tu mi-a mai spus
încearcă să scrii despre asta
iar dacă afirmi că nu poți
înseamnă că n-ai să scrii niciodată
poezie

Bovarică

Maria Elena Ioana sau Geanina cu y
nici nu mai știu se măritase cu Ion
sau cu John iar el o iubea până
la cer și chiar mai sus
o numea tulburat prințesa lui
mergea pentru ea la serviciu
și lunar încasa un salariu
minim pe economie
în timp ce ea acasă
îi gătea îi spăla și privea îndelung
la telenovele

toate au fost până când într-o zi
aparent supărată fără niciun motiv
ea fugi de acasă
lăsând un bilet în care-i scria
că e mitocan că flori nu-i aduce
așa cum în telenovela ei preferată
Fernando îi oferă zilnic Concitei

peste măsură de supărat și chiar furios
Ion sau John sau cine mai știe cum i se spunea
a căutat-o seară de seară prin cartier
prin oraș și chiar mai departe
pe aceea pe care tulburat o numea
prințesa lui și pe care-o iubea
până la cer și chiar mai sus
însă nu a găsit-o

suferind ca de-o boală
în somn o striga sau trezindu-se brusc
o căuta noaptea prin așternut
iar ziua nebărbierit mai tot timpul
cu dinții strânși și chiar furios
se ducea mereu la serviciu
încasând lunar același salariu
minim pe economie

dar după o vreme într-o seară pe neașteptate
ea a sunat la ușă cam ciufulită
cam abătută cu fusta desfăcută la tiv
cu un cearcăn mai vânat
cu buzele roșii umede întredeschise și cu
ochii în lacrimi

el a vrut s-o bată s-o facă bucăți
dar s-a trezit că o ține în brațe
a mirosit-o mult mult să simtă
dacă nu cumva miroase a altceva
a altcineva

și de-atunci el merge mereu la serviciu
de unde primește lunar același salariu
minim pe economie
și ea îi gătește îi spală privind îndelung
și oftând
la telenovele

Eliza MACADAM



ucigași născuți, nu făcuți
asta nu e muzică și nici poezie
e vibrația căderii în gol
natura stă bot în bot cu anomalia genetică
nemurirea face fitness în oglinzile paradisului
casa mea e zob
prin acoperiș urlă moartea
visul e aproape intact -
ei vorbesc prin somn cu pătura trasă pe cap –
unghii roase de nicotină antidepressive stupefiant
dinții rod moartea
cedrii Libanului stau culcați la pământ
viitorul luminos are potențial în rasa îngropată
în largul consum
hrana rece vine pe fluvii de ură cascade
scapă cine poate

Mamă, când pleci, ia blestemul cu tine

spaniolii au plecat
pe uscat
marea s-a retras ca la exod
dar niciun Moise nu rămâne în urmă
să țină piept furiei faraonului
să bată alte legi în piatră
piatra trebuie reinventată și ea
și fierul și cuiele de bătut în tălpile cui
zeul e tot mai nesătul
sacrificiul e planetar
milioane de corpuri albe negre galbene
hrănesc pământul
dar zeului îi este tot mai foame
moartea - spun poezii - pune punct după memorie

uite cum țopăi
fix aici întorc timpul spre tine
fix acum îți dau secunde din ochi
minute curg pe piele
limbile se opresc la ultimul punct
singurul pe foaia albă
uite cum țopăi
de mâna cu mult centenari
cum sare praful de pe rafturi
fix așa e nemurirea

stau la adăpost
după cuvinte
numai ele mă apără de mine
batalioane înaripate
săbii sau cruci totuna
se-nvârt în văzduh
deasupra capetelor tot mai plecate
mă închin la cuvinte
în cuvinte înfășor părțile mele umane și moi
cuvinte petrec plecările
de cuvinte se despart tăcerile
singure sigure în sens
după cuvinte stau
aproape înaripată
aproape sabie
aproape cruce

azi e supus
și resemnat
cu picioare de lut moi
căzut pe o parte
șiroind de griuri perlate
azi își plânge plecarea
râu de care copacii se tem

anti-basm

mă strecor
în spatele ochilor tăi
să vedem împreună lumea
seninul coboară în suflet
apoi se strecoară afară
prin fanta verde
lumina și întunericul nu au fost inventate
nu în aceste cuvinte
punctul și linia
geometriei în nuce
nici măcar o culoare
ființa unde era între timp?
creștea și creștea
până nu mai era
dacă nu era
tot se povestea
un cuvânt ieșea cerul deschidea

bunicii se mută-n nepoți
să mai trăiască o vreme
râurile mele nu seacă niciodată
la fereastra din față
văd o copilărie care nu-i a mea
nimănui nu-i pasă de cuvinte
până când nu le spune pe cele din urmă
aproape sonore

voi licita până la refuz
pe această viață
voi licita și voi pierde



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

am rămas singură
cu cuvintele
nimănui nu-i pasă de noi
cum de râuri nu le pasă copacilor de pe mal
decât sub furtună
cineva schimbă decorurile
cu excitația unui artist
care caută o culoare numai a lui

ploaia strălucește
pe străzi
oameni spălați de păcatele zilei
calcă pe pașii celor dinții
ca într-o babeliadă pe orizontală
vor să-l ajungă pe mîine din urmă
măinele se mută tot mai departe
picături cad la fel
diamante sparte sar în toate fețele zilei

pe trotuare tălpile
bat un fel de morse
care urcă pe valuri călare
până la fereastra mea
pe trotuare
femeile sunt tot mai ușoare
se despart ușor de corpuri
numai picioarele dansează
în aer portative
pe trotuare
curge lavă în zilele când
nimeni nu mai coboară în viață
pe trotuare
se scriu cărțile plecării

Salonul de primăvară al Artei Naive - ediția a XXII-a

În preajma Bunei Vestiri, Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din Bacău și Centrul de Cultură "George Apostu" organizează la Muzeul de Artă Contemporană, de mai bine de 20 de ani, Salonul de Primăvară al Artei Naive. O zi mai potrivită pentru un asemenea salon nu există în calendarul creștin. De la Buna Vestire, cuvântul se face trup în sânul Fecioarei și locuiește printre noi. Artele vizuale, cele plastice în special, nu sunt altceva decât întrupări ale rațiunilor și sentimentelor, așezări în trup de gesturi, de gânduri și de cuvinte.

Cel care s-a întrupat, în "Predica de pe munte", a rostit axioma: *Fericiți cei curați cu inima, că aceia vor vedea pe Dumnezeu*. Această frază poate ușor fi tâlmăcită în sens mai larg: fericiți cei săraci cu inima, că aceia vor vedea și altfel, restrictiv, *doar cei curați cu inima vor vedea*. Această curățenie a inimii, a minții și a ochiului este o condiție fără de care nu se poate în înțelegerea cu limpezime a faptului artistic.

La actuala, a XXII-a, ediție a Salonului de Primăvară al Artei Naive au fost jurizate, de către Daniela Gafta, Olguța Pătu, Mariana Popa, Ion Măric și Iulian Bucur, mai bine de 140 de lucrări de artă: pictură, grafică și sculptură. Au venit, la Bacău, de la "școli" importante de artă naivă din țară, au venit de la Caraș-Severin, Timiș, Galați, Iași, Brăila, Argeș, Vâlcea, Constanța, Teleorman, Bacău și din București. Au trimis artiști consacrați și mai puțin cunoscuți, tineri care au debutat și clasici ai genului.

Marele Premiu al Centrului George Apostu a fost adjudecat de Salomia Andronic din Răcăciuni, Bacău, pentru "Necaz". Două premii date de Centrul Județean pentru Conservarea și Promovarea Culturii Tradiționale din Bacău au mers la Bacău, la Adriana Parfenie, pentru lucrarea "Iama la țară", și la Reșița, la Gustav Hlinka, pentru "Pescuit la copcă". Alte două premii, sub titulatura SIF Moldova, au fost acordate lui Mircea Cojocaru din Galați pentru "Vopsitul ouălor" și Mariei Gosoiu din Constanța pentru lucrarea "Primăvara". S-a notat prin diplome debutul mai multor tineri, printre ei: Tudor Vlad din Bacău, Madălina Maftai, Paula Pinte, Andrei Ștefan Antonesci, Daniel Voinescu și Cornelia Voinescu, toți din Iași, și Bogdan Zbera din Vaslui.



Instalare "Tapis Jardin", Bacău, 2013

"La țara" Adrianei Parfenie, din Bacău, este o lucrare despre cum vibrația unui singur ton de culoare poate să rezoneze în toți pigmenții. Este o lucrare despre cum neutrele șoptesc mai departe ecourile unui accent cromatic, până la marginile tabloului și mai departe.

De la Reșița, lucrarea lui Gustav Hlinka, "Pescuitul la copcă", nu poate să nu amintească de oamenii și de iernile bruegeliene. Pescari se încălzesc cu palincă, plumbul se dizolvă, devine smarald. Ramurile răchitelor zgărie oglinda. Sunt aproape două tablouri în tablou, două încercări, o încercare în culoare, în foarte strălucitoare culori, în roșu, în albastru și în verde. A doua, al doilea tablou, tot acolo, este despre imensele posibilități ale griului. Cum griul devine surdina tuturor fărâmelor de spectru.

"Vopsitul ouălor" al lui Mircea Cojocaru este, ca într-o icoană, tablou pe dos, în perspectivă inversă adică. Punctul de fugă vine înspre noi, se află în afară. Mai limpede, chiar eu, privitorul, sunt punctul de fugă. Foarte grafic, puțin pictural, cu bucata de orizont coborâtă, "Vopsitul" are îndeajuns haz și numai prin mărimile "personagiilor", băbuțele, masa, fântâna, căței, mărimi aproape aleatorii care desființează logica firească a spațiului, logica banală, aceasta a noastră.

De la Constanța, Maria Gosoiu are la Salon o "Primăvară", temă iubită de toți pictorii naivi, temă în care posibilitățile de formă și culori și cele narative nu sunt mărginite în vreun fel. Compoziția e clasică: cer, lumină, atmosferă, mișcare și muzică, toate în deplină rânduială.

Cea care a plăcut cel mai mult și juriul a hotărât-o câștigătoare a Premiului Centrului "George Apostu" a fost lucrarea numită "Necaz" a Salomiei Andronic de la Răcăciuni. Iujul de detalii, locul foarte apropiat în care stă și râde și plânge privitorul, Salomia, ea însăși, căzută din podul casei, sinceritatea și savoarea

poveștii cu venerabila pictoriță au convins.

Grila juriului a cuprins criteriile din partea genurilor proxime artei naive și, la fel, din partea diferențelor specifice. Din partea genurilor proxime, parte în care arta naivă se învecinează cu artele consacrate (profesioniste sau academice), s-a ținut seama de vibrația punctului, a pensulei care atinge o dată pânza. S-a căutat expresivitatea liniei, a punctului care se pune în mișcare, a pensulei care printr-un gest iscusit își lasă urma pe suportul textil. A cercetat juriul cum linia se translează și generează pata de culoare, uneori plată, cel mai adesea vibrată, cum pensula își schimbă neașteptat geometria, cum face să se înțeleagă, pentru prima dată, ideea de întindere. La sfârșit, s-a observat cum planul clivează, alunecă de pe epiderma superficială a pânzei și se naște spațiul, spațiul tabloului, mai precis, punctele de fugă a multelor spații care se înscriu într-un tablou al unui pictor numit naiv.

Pictură, orice fel de pictură, înseamnă mai ales culori. Armoniile se nasc exact

la întâlnirea fericită a două tonuri. Pictorul e mediumul care face posibilă această întâlnire. El hotărăște între două culori, face hotar, hotar mai mult sau mai puțin permeabil. Juxtapunerea, vecinătatea aceasta este chiar definiția picturii, este ceea ce deosebește pictura de sculptură, de celelalte arte vizuale și în general de lucrurile frumoase pe care de câteva mii de ani oamenii le tot născocesc. Juriul a fost atent la aceste probleme de culoare, precum și la toate problemele de compoziție.

Sunt câteva note care diferențiază în mod specific arta naivă, înăuntrul marii familii a artelor. Aceste note au fost esențiale pentru juriu în stabilirea câștigătorilor. Prima a fost ingenuitatea și cazurile ei particulare: simplitatea, naturalețea, sinceritatea, puritatea și candoarea. Apoi a fost socotit important parfumul de utopie al operei de artă naivă, stilizările și inerentele simplificări, la fel, simularea unei anume stângăcii de tehnică artistică. S-a luat în considerare perspectiva "mentală" (una cu multe puncte de fugă) în detrimentul perspectivelor clasice (cea liniară și cea atmosferică, spre exemplu), de asemenea, prospețimea, insolitul, ineditul expresiilor.

Distinctiv, și juriul a ținut cont de asta, este umorul cu care se ține de mână arta naivă, cu care se plimbă pe la bălciuri și cu care împreună face haz pe seama deșteptilor prea deștepți și pe seama proștilor prea proști, pe seama frumoșilor prea frumoși și a urâților prea urâți. Disponibilitatea aceasta pentru cotidian, permeabilitatea la real a fost, iarăși, apreciată de juriu.

În sfârșit, s-au judecat știința și harul de a spune o poveste rotundă, o poveste curgătoare, darul de a alege taman detaliile necesare și mai ales cele suficiente și, chiar ultimul, talentul de a trece cuvintele dincolo, unde ele devin vis.

Iulian BUCUR



Senatul Dragoș LUCHIAN (dreapta), Salomia ANDRONIC, Florin ZĂNCESCU, Gheorghe Geo POPA

”Omul-grijă” al lui Mircea ROMAN



Pavel ȘUȘARĂ (stânga), Gheorghe Geo POPA, Mircea ROMAN, vernisaj ”Magazia”, 2012

Mircea ROMAN



Discret, dar nu apatic; taciturn, însă atent și spontan; introvertit, dar disponibil... Are sobrietatea unui gânditor preocupat să dezlege marile probleme, însă și dezinvoltura insului convivial, interesat de opinii și dialog. În locul efuziunilor locvace, deseori superficiale și stridente, sculptorul *Mircea Roman* preferă eschiva tăcerii și confortul refugiiilor meditative. Este, în fapt, modul său elegant de a prelucra datele exterioare, evitând să se pronunțe într-un alt limbaj decât cel familiar și adecvat. L-am întâlnit de curând la Centrul de Cultură „George Apostu” din Bacău; fusese invitat să primească o distincție importantă și să participe la vernisarea propriei expoziții.

Născut în Țara Lăpușului (1958), absolvent al Academiei clujene de Arte Plastice, stabilit mai apoi la București, Mircea Roman a parcurs până acum un itinerariu artistic nu tocmai comun. Marele Premiu obținut la Trienala de la Osaka (1994), premiul Delfina Studio (Londra, 1994) și o îndelungată ședere, de aproape 14 ani, în capitala Marii Britanii sunt repere ale unei biografii în care se recunosc și semnele performanțelor deja confirmate, și evidentul acroșaj cosmopolit. Fără a exagera în aprecieri, criticii - atât de la noi, cât și străini - nu au ezitat să-i recunoască meritele, situându-l, cu totul îndreptățit, în galeria artiștilor valoroși ai zilelor noastre.

Dacă ar avea curiozitatea de a se pierde în labirintul *Magaziei* dislocate în orașul lui Bacovia, amatorii de subtilități hermeneutice vor găsi în piesele lui Mircea Roman un promițător câmp de încercare. Spațiul organizat de autor are aparența unui vast bazar oriental, structurat aleatoriu, pentru a justifica melanjul paradoxal de arhaic și modern - pe de o parte, de figurație și abstractizare - pe de alta. *Puzzle*-ul impresionant de obiecte (unele supra-dimensionate, concepute minimalist; altele minione, accesoryzate baroc), sfidează logica obișnuită a dispunerii. Busturi suspendate, corpuri agățate de pereți ori atârând chinuit peste ziduri,

figuri hieratice - imobile dar expresive -, siluete culcate sau răsturnate pe de-a întregul odihnesc cuminiți în vecinătatea unor module uriașe, alungite, aidoma gurilor de aerisire industriale, flancate de anatomii „deschise”, piramide „mișcătoare” (căzute în „nas”, cu uși, ferestre și trepte interioare), „cornuri ale abundenței” din care par a se revarsa bunăți nevăzute... Există oare vreun criteriu care să dea coerență acestei neobișnuite desfășurări de forme și volume? Poate fi întrevăzut un liant speculativ? Care este acesta?

Opțiunea lui Mircea Roman este, deopotrivă, antropocentrică și antropomorfă. Autorul chestionează felul în care este transpusă plastic întrebarea despre om. Ce anume îl deosebește și individualizează? Îi putem identifica „expresia” definitorie? Are un „chip” vizibil, de neconfundat? Într-o asemenea lectură, forma corpului este oglindă sau imagine fidelă a chiar felului său de a fi. Artistul își confecționează o adevărată „mitologie personală”; imaginează personaje și posturi care destructurează radical corpul clasic (cel măreț și monumental, degajând forță fizică și frumusețe - ca în sculptura Antichității greco-latine sau în cea de mai târziu, a Renașterii europene), în favoarea unui calc arhaic și arhetipal, de inspirație egipteană. El refuză, bunăoară, centralitatea figurilor, inclusiv a celor religioase. Îngeri sunt încovoiați,

ascetici și mutilați, ocupând locuri „marginale”, de colț.

Omul lui Mircea Roman nu are nimeni în comun cu anatomile fără cusur expuse altădată de Praxiteles, Policleet sau Miron, nici cu eleganța rece a cariatidelor din templele eline, nici cu geometria impecabilă a *Omului vitruvian*, desenat de Leonardo, nici cu semeția lui *David*, cel sculptat de Michelangelo. Omul umil, gârbovit de probleme, preocupat de sine și de ceilalți substituie modelul insului atrăgător, viguros și athletic. Sculptorul dezidilizează, așadar, estetismul de suprafață, fals triumfal și solemn, în favoarea unei retorici gestuale simple, sincere și austere. Verticalitatea corpului și integritatea lui nu sunt calități umane de invidiat, cât mai cu seamă indicii ale suficienței și superficialității.

„Pliul” corporal al omului este natural și firesc, întrucât grijile îl împovărează sau îl copleșesc. Gestica definitorie este una flexibilă și oscilantă. A spus-o, la vremea lui, Blaise Pascal, comparându-l cu o „trestie” fragilă, aflată în bătaia vântului; se înclină până la pământ, dar nu se rupe fatal. Omul viu, adevărat, gândea la rândul lui Heidegger, s-a născut din grijă și trăiește zilnic pe versantul acesteia, preocupându-se de sine și de ceilalți. El este „pastor” sau *în-grijitor* privilegiat al ființei și nu „stăpânitor” al acesteia, este generos și disponibil în intenții, reprimându-și discret

orgoliile dominatoare. „Omul – grijă” al lui Heidegger a constituit ulterior modelul acelei antropologii creștine schițată în veșmânt teologic de Dumitru Stăniloae, acesta centrând-o pe exigența mântuirii creștine, prin mobilizarea credinței și iubirii de Dumnezeu.

Transpuse vizual, corpurile lui Mircea Roman par frânte, dar nu înfrânte; înclinate, dar nu prăbușite; reverente, dar nu ploconitoare. Un „franciscanism” sculptural bine studiat îi oferă autorului soluții în limitele simplității formale și ale economiei de mijloace. Lemnul înlocuiește marmura, fragmentul se assemblează firesc în perspectiva întregului, simbolicul surclasează funcționalul.

Fără dubiu, *Magazia* lui Mircea Roman se înfățișează în forma unui proiect deosebit de coerent, ingenios articulat speculativ, menit să pună în discuție câteva din clișeele reprezentării. Răsturnând perspectivele, renunțând la frontalitate și la centralismul expozitiv al personajelor, artistul invită, în fapt, la resemnificarea modurilor convenționale de a privi. Lumea nu este întotdeauna așa cum pare a fi; trăim, fără să ne dăm seama, în imperiul simulacrelor și al aparenței. Sensul însuși este în derivă. Într-o lume „pe dos”, a valorilor inversate, omul însuși trebuie re-poziționat, pliat spre înainte sau așezat cu capul în jos, pentru a vedea ordinea adevărată a lucrurilor... Iată doar câteva motive pentru a privi expoziția lui Mircea Roman drept ceea ce este: un festin al formelor, simbolurilor și al speculației metafizice.

Petru BEJAN

Mircea ROMAN primind Diploma de Onoare și Titlul Prieten al Centrului „George Apostu”, Bacău, 2012





Aurel STANCIU și memoria ferestrelor

Nu puține sunt picturile în care autorul își întinde neștiute capcane; privirea, în astfel de cazuri, vagabondează inocent, fără să se oprească asupra detaliilor cu adevărat importante. În „Venus din Urbino” (1538), bunăoară, Tizian pictează un nud asemănător celui realizat de maestrul Giorgione („Venus din Dresda”). Privitorii sunt fascinați de frumusețea prim-planului; un corp feminin aproape perfect, degajând ostentație și erotism. Detaliile însă derutează... Mai apar în cadrele tabloului: un patruped canin somnolent, ghemuit la picioarele frumoasei dezgolate; apoi, în plan secund, două personaje feminine (ambele împovărate de veșminte prețioase), preocupate să găsească ceva în interiorul unui cufăr. Ca și cum diversiunea picturală n-ar fi fost suficientă, autorul desenează în fundal o fereastră, pe al cărei pervaz odihnește un vas cu flori, lăsând să se vadă în afară o coloană în stil clasic, copaci înverziți, iar în depărtare, la orizont, un tulburător apus de soare.

Dacă expunerea nudului este o probă de îndrăzneală și virtuozitate artistică, breșa vizuală creată de fereastră amintește de „inventarea” perspectivei (cu un secol mai devreme, găselniță atribuită lui Leon Battista Alberti), tocmai pentru a „aerisi” tabloul, a-l face să respire și a-l lumina în chip „natural”. Privirea este invitată să gliseze sau să „fugă” spre exterior.

Văzută ca *topos* intermediar, de frontieră, fereastra separă spațiul intim, privat, de cel exterior - natural sau public, desparte vizibilul de invizibil, accesibilul de inaccesibil.

Contează oare partea (din)spre care privim? Până la Tizian, majoritatea artiștilor au pictat ferestre văzute din afară, investite doar curost decorativ. Ca și Jan van Eyck înaintea lui, italianul apelează la un „truc” menit să ofere vederii posibilitatea de a se prelungi dincolo de sine, creând „insertul perspectival” către planul îndepărtat. Pierre Bonnard, Henri Matisse vor picta ferestre în deschiderea cărora desenează flori în evantai policrom. Dali, în schimb, așază în cadrul geamului o tânără surprinsă din spate, invitând

publicul să privească în zare, spre luciul albastru al lacului, dar cu ochii acesteia.

Filtrată de fereastră spre interior, lumina creează nebănuite efecte de culoare. În geometria vitraliilor medievale, arhitecții catedralelor gotice au ghicit posibilitatea de a sugera prezența sacralului. Portretul „Filosofului” așezat la fereastră, al lui Rembrandt, evocă, în fapt, strălucirea simbolică a cunoașterii care vine din afară, pe căile „solare” ale rațiunii și inspirației divine.

*

Despre ferestre și puterea lor de semnificare s-a mai scris. Proiecte artistice în derulare ilustrează posibilitatea unor

reprezentativ, vorbind indirect despre cei care se ascund între ziduri, dincolo de ermetismul obloanelor. Altfel spus, ești în felul „ochilor” ferestrei expuse vederii - ager și proaspăt sau, dimpotrivă, istovit și trist.

Aurel Stanciu crede că ferestrele au viața lor și chiar „vârste” pe care le poți recunoaște dacă sunt privite din afară; unele par roase de ani și îmbătrânite, altele înviorate de petalele vreunui ghiveci înflorit. Sensul privirii este dublu; intro- și retrospectiv. Memoria ne invită în „arhivele” propriei conștiințe, dar și în timpuri de demult, re trăite cu nostalgie.

Surprinzător și inventive, artistul schițează o tipologie a ferestrelor - de casă, de biserică, de chilie mănăstirească, de grajd, de lemn, de piatră, îngrijite, părginite, ferecate, abandonate... Cvadatura lor o dublează pe cea a tablourilor, creând impresia de multiplicare a „scenelor” și de adâncime perspectivală. În majoritatea cazurilor, floarea devine reperul central, substituind metaforic omul și melancolia din privirile acestuia.

Expoziția lui Aurel Stanciu trebuie văzută în forma unei confesiuni picturale. „Portretizate” în registrul simbolic, ferestrele se deschid sau se închid. În ceea ce-l privește, artistul se deschide cu generozitate pentru a fi „citit” la interior, acolo unde se pătrunde mai greu, dar și unde poți fi așteptat cu o... floare. De toată frumusețea.

Petru BEJAN

lecturi nebănuite. Pictorul Aurel Stanciu, de pildă, evocă în cele peste patruzeci de compoziții - tocmai expuse la Centrul Cultural „George Apostu” din Bacău - o inedită *Memorie a ferestrelor*. Născut la Prisăcani, aproape de Iași, dar stabilit ulterior în orașul lui Bacovia, artistul este preocupat de simbolismul trecerii și de reprezentarea picturală a acestuia.

Ferestrele lui Aurel Stanciu își au sorginea în porțile maramureșene, dar și în porțile lui Brâncuși; ele sunt nu doar obiecte, ci simboluri de interpretat. Fereastra face legătura dintre interiorul personal, intim, și exteriorul imprevizibil, aglomerat. Ea este „ochiul casei” prelungit în afară, dar și efigie sau blazon

Ambianțe cromatice, o viziune plastică a sentimentelor - Ion VĂSĂI

La capătul unei activități artistice impresionante prin diversitatea ei și prin aparițiile sale publice (18 expoziții personale, nenumărate participări la cele de grup și colective, parte dintre ele onorate cu premii și distincții), pictorul Ion Văsâi expune, la Galeria „Alfa”, din Bacău, un grupaj de lucrări semnifictive pentru mutația viziunii sale plastice. Vizibil, fenomenul Văsâi era semnalat cu mai bine de 15 ani în urmă.

Folosind tehnica culorilor acrilice, în paralel sau în simbiotică fuziune cu cele ale acuarelui, autorul aprofundează o viziune plastică particulară, diferită de cea a creației sale anterioare. Artistul simte culoarea și subtilele ei metamorfoze, dar și suportul pe care acestea se desfășoară și într-un caz, și în celălalt, excluzând ideea unei materii-obstacol în reflectarea plenară a tumultului emoțional.

Chiar dacă mare parte din lucrări sunt realizate prin 2005-2006, intenția artistului nu a fost una de delimitare cronologică a unei etape. Dincolo de ani și de vârste, artistul a urmărit să ofere continuitatea aceleiași viziuni plastice, imaginea unei topografii sentimentale, a unei complexe claviaturi de trăiri și impresii, marcând meditații și reverii, elansări în spirit și triste coborâri, stări generale sau secvențele unei clipe.

Parte dintre lucrările expuse sunt adevărate peisaje - stări de suflet în care dispare majoritar materia, lăsând în locu-i esențe și efluvii sentimentale. Ne întâmpină acordul culorilor, cel al multiplelor lor nuanțe. Este un joc surprinzător al aparențelor în care sentimentul identității acestora interferează cu acela al pierderii lor lente, dispărând în alte „stări” cromatice și de suflet.

După experiențele anterioare, pictorul a rămas la această tehnică și viziune, mai proprie în a-i exprima tumultul său emoțional și, implicit, noua dimensiune a sensibilității sale.

Peisajele artistului, termen oarecum impropriu dacă ne referim la o configurație „realistă” a genului, sunt „de atmosferă”, moștenind specificitatea mutațiilor impresionismului. Ele includ reverii plastic-vizuale, dar pot vehicula și virtuțile liricii. Un complex cromatic armonios orchestrat, pândit de o vagă nostalgie, este semnificativ pentru „*Amintirea copilăriei*”. O aspirație spre înalt, implicând experiențe de tehnică cromatică declanșează un „*Zbor în contralumină*”. Poate și pentru a încheia o ambianță cromatică predispusă la disipare, anumite simboluri incluse în structura unor lucrări, accentuează o notă de mister, întrezărind și alte semne în evanescența colorată a contextului.

Pe aceeași linie, asistăm la intruziunea motivului geometric pe fondul unor instabile și fugitive nuanțe; motivul polarizează tonalități cromatice și orientează ansamblul în jurul unei idei (*Construcții geometrice cu diagonală, Patrulater cu lumină albă* etc.).

Uneori, fluiditatea materiei ca jocul luminozităților resuscită un vag sentiment al curgerii timpului. Valorile vizuale își atașează cu subtilă discreție valori mătăsoș-tactile. Artei culorii i se asociază cea a cuvântului (apar inscripții, chiar citate); ritmurile interne se sublimază muzical. Este un sincretism, firesc într-o epocă a domeniilor interdisciplinare.

Dar, înainte de toate, din lucrările lui Ioan Văsâi transpare *jocul*! Dinamismul, mișcarea interioară a maselor și nuanțelor de culoare determină această caracteristică a lucrărilor expozantului, căci întregul ansamblu de pe simeze se subsumează unei declarate dimensiuni ludice. *Jocul* este artistic, dar relevă și un mod de a concepe existența. Artistul însuși, într-un poem de-al său din 1997 (*Incendierea spiritului*) avertizează:

Jucați-vă acum, cât este momentul,
Căci nu se știe niciodată
Ce aveți de pierdut!?



Gheorghe MACARIE, Mariana POPA, Ion VĂSĂI, Gheorghe FRANTZ

Postexpresionismul rafinat - Hanns STUDER

Realizată sub auspiciile Complexului muzeistic „Julian Antonescu” din Bacău, manifestarea expozițională de la sala „Alfa” din 15 ianuarie a.c. a căpătat pentru publicul băcăuan proporțiile unui eveniment. Au expus doi artiști - pictorul Ion Văsâi - membru al U. A. P. din oraș și Hanns Studer - pictor, gravor, grafician și creator de vitralii - nume de rezonanță în arta elvețiană postbelică.

Artistul elvețian (nonagenar - n. 1920), stabilit în ultimii ani în faimoasa insulă Rügen (Germania) - locul miraculos ce a inspirat acum două secole, peisajele celebrului pictor romantic german Gaspar David Friederich -, expune pentru prima oară în orașul de pe Bistrița. Finite sau în stare de proiect, lucrările au fost procurate de la artist prin intermediul unui concetățean al Bacăului, el însuși pictor, Gheorghe Frantz.

Chiar dacă constatăm absența, în expoziție, a mapelor sale de gravuri, a renumitelor ediții ilustrate de el însuși etc., lucrările expuse procură imaginea reperelor esențiale ale operei sale, de o deosebită diversitate.

Artistul Hanns Studer - ca pictor, grafician, gravor sau autor de vitralii, apare într-o perioadă ulterioară afirmării expresionismului; gravurile și, în general, grafica stau sub semnul moștenirii spirituale de tip germanic. Expresivitatea liniei, „trăirea conceptelor”, un anume narativism, adecvat ulterior scenelor biblice preluate de gravurile și grafica sa, se resimt, în lucrările de început, de permanențele postexpresionismului.

Gravurile deschid un capitol reprezentativ al viziunii sale creatoare. Tonalitatea alb-negru a lucrărilor va fi limitată sau integral părăsită în favoarea celor color, înscriind un alt capitol al sensibilității sale. Spre deosebire de expresioniștii care exacerbau intensitatea culorilor, Hanns Studer le potolește energiile în favoarea unei clarități molcome și a unui particular rafinament. Artistul este un excelent desenator. Linia capătă, până la o autonomie estetică, valori de expresie și sensibilitate, îndelung exersate de artist. H. Studer avea în spate o moștenire artistică de secole ale arealului artistic germanic, dar beneficia de un talent viguros și înclinații aparte în evoluția lui.

Gravurile expuse sunt reprezentative pentru locul pe care acestea îl ocupă în întreaga operă a artistului. Preferința artistului pentru arta xilografurii nu a fost întâmplătoare. H. Studer are simțul materialului cu care lucra, cooperând sau confruntându-se cu acesta. Gravurile alb-negru sunt, la rândul-le, concurate, cu timpul, de cele color - majoritare în cele din urmă. Există o bucurie a culorii la artist, vizibilă în lăcitarea valorilor ei expresive, tonalităților și efectelor ei de lumină.

Activitatea sa de ilustrator a atins incontestabile cote valorice. Pentru artist, narațiunea, personajul sau obiectul investit frecvent cu sensuri simbolice, din textul de ilustrat, predispune automat la echivalentul imaginii; este ceea ce realiza în copilărie când tatăl său (adevărat mentor în educația estetică a fiului) îi citea din Biblie - moment

distinct în evoluția lui spirituală și ulterior și în cea artistică.

Specifică profilului său de artist, dar și al unui debut de succes, ilustrațiile din 1946 la una dintre operele lui Max Frisch vor deschide un șir impresionant de apariții editoriale ce i-au sporit valoarea prin adaosul vizual-artistic al ilustrațiilor.

Se vor bucura de acest surplus de consacrare edițiile lucrărilor lui Heinrich von Kleist, A. Rimbaud, ediții de neuitat din literatura clasică greco-romană, operele lui Catullus și Hesiod sau fabulele lui Esop. Ilustrarea în 1953 a operei lui François Villon a fost un eveniment. Remarcabile sunt și ilustrațiile la poezile lui Petrarca.

Departe de a fi doar opere de „redare”, ilustrațiile surprind specificitatea subiectului abordat, relevând totodată personalitatea celui ce le-a conceput.

Este remarcabilă capacitatea artistului de a se manifesta pe mai multe registre. Gravurile colorate ce însoțesc în 1959 culegerea de poezii ale lui H. Heine, R. M. Rilke, G. Trakl, Th. Fontane traduc specificul acestor mari creatori, desenele evoluând sub semnul aceluiași virtuos al ilustrării: unitate în diversitate.

Un aspect deosebit din activitatea lui este tehnica decorativă a vitraliului. După metamorfozele gravurii, vitraliul se constituie definitiv - estetic și valoric - în arealul operei artistului. Studer a realizat schițe de lucrări pentru vitraliile bisericilor Regula din Chur (1978), cele din spitalul cantonal din Basel, din Sf. Tereza - Allschwil (1980) și alte biserici și instituții publice sau reședințe particulare din Elveția și în afara acesteia (Dorothea Christ - *Die glasmalereien Hanns Studers im zwinglihaus*, în „Schweizerische kunstführer”, p. 130).

Interesant este că artistul descoperă și practică vitraliul după refluxul acestuia, cantonat în academismul sec. XIX și mediocritatea abordării lui, dar și după revirimentul acestuia de după 1945. Este perioada în care, în vechea tehnică decorativă, și-au spus cuvântul Chagall, Braque, Matisse, Léger, Rouault și alte nume mari.

Expoziția include ilustrații care demonstrează capacitatea creatoare a autorului și rezolvările lui privind compoziția, armonia, cromatica și integrarea în ansamblul arhitecturii interioare decorate. Este un alt sector în care artistul și-a dat măsura posibilităților sale.

Expoziția de la Galerie Alfa din Bacău oferă privitorului șansa de a descoperi un artist cu un nou limbaj al vitraliului, modern, care reevaluează dispunerea elementelor colorate conform unei alte receptivități, aparținând publicului contemporan artistului. Ai impresia, privindu-i florile sau scenele narrative, eternizate prin bucățile de sticlă colorată, că te afli în fața unei noi viziuni în conceperea vitraliului. Prilejuind publicului din Bacău un prim contact cu opera de o mare complexitate a artistului elvețian, inițiativa organizării expoziției este mai mult decât bine venită.

Gh. MACARIE

Țigara de după

Cronică în versuri negru pe alb
inspirată de expoziția NUD
realizată de pictorul
Ion Mihalache

Pe măsură ce înaintez în vârstă
îmi plac din ce în ce mai mult femeile din tablouri
Uitați-vă la ele cum plutesc, înșirate pe Zid
ca-ntr-un cortegiu de naiade
grațios împrăștiind în jur parfum de Tinerețe veșnică
Femeile din tablouri te îndeamnă să mai trăiești o zi
Chiar fără de straie au demnitate și sunt pozitive
Cum deschizi ochii dimineața dar și când vii Obosit de la muncă
ele vibrează la fel de zâmbitoare
Nu trebuie decât să-ți apropii urechea
ca să le Auzi șoptind cu tandrețe
HELLODRAGULE
Și să le simți fierbințeala pielii și pulsul Vital de sub sâni

Niciodată femeile din tablouri nu te vor trezi la miezul Noptii
să te întrebe la ce te gândești
Lor nu le pasă la cine cum unde când ce gândești
Oricare femeie pe care-o vezi în ramele de pe simeze
nu e o ticăloasă nu vrea să se Uite la telenovele
nu-ți umblă în scrisori nu-ți citește Mesaje din inbox
nu te urmărește peste tot sufocându-te
Ea face tot timpul ceva ce chiar își Dorește să facă
Te lubește

Și de obicei e vorba de ceva mult mai interesant
mult mai misterios pentru că ea
din cele patru laturi ale portretului
emană Serotonină
dezvăluindu-și fără fasoane frumusețea caracterul Atitudinea

O femeie dintr-un tablou își cunoaște valoarea
n-are nevoie de flori de Asfințituri de parcuri cochete
de poeziile tale
Ea este sigură de cine este, ce este, ce vrea, cât vrea, și de la Cine
Sunt puține femei din tablouri cărora le pasă de ce-ai putea gândi
despre ele sau despre ceea ce fac
Ele nu se răstesc la tine în timpul unui concert
la operă la un vernisaj
sau în mijlocul unui restaurant foarte scump

Desigur dacă o meriți nu eziți să te ucidă
cu mângâieri cu săruturi
să-ți bage pe gât cu de-a sila stoluri de fluturi
care-ți produc furtuni prin stomac până la moarte
Și poate și după aceea la o cafea în Paradis

O femeie dintr-un tablou
are curaj să te prezinte prietenelor Ei
Nu-i prea pasă dacă ești atras
de alte femei din alte tablouri
pentru că știe că ele nu o vor trăda
Dar Atenție pe măsură ce îmbătrânesc
femeile din tablouri capătă Darul ghicitului

Nici nu-i nevoie
să-ți mărturisești păcatele unei femei înrămate
prinsă-ntr-o secundă de lene sau în mișcare
și atârnată pe un perete
Ea-ți știe întotdeauna toate păcatele
Cât bei cât fumezi cât iubești
Ea înțelege că ești făcut să vânez Vânătorule

O femeie într-un tablou
desenată cu linii care-i respectă formele trupului
arată bine cu un ruj sexy strălucitor
mai ales dacă poartă pe umeri un văl de tandrețe
O astfel de femeie
cu totul la vedere deschis și onest
se cuibărește în tine
și nu poate muri niciodată atâta timp Cât trăiești

Și astfel te face nemuritor
Înveșnicită cu acid erotic concentrat pe un carton
de ți se face flacără în fața ochilor
Femeia din tablou e și cântec și Dinamită
E vis incrustat în mătase
Dorință ucigătoare în marmură
Dar înseminată cu mii de priviri încărcate de patimă
ca o Leoaică îndrăgostită
femeia din tablou e mai însingurată decât crezi
Și mult mai tăcută

Pentru că sunt pure poezii îndrăznețe și inteligente
muzele în cărbune incandescent
desenate de Ion Mihalache
mă fac să iubesc
din ce în ce mai mult
femeile din Tablouri



Val MĂNESCU (stânga) și Ion MIHALACHE, Bacău, 2013



Marele mistic al poeziei iraniene moderne: *Sohrāb SEPEHRI*

Sohrāb Sepehri (7 octombrie 1928 - 21 aprilie 1980) este unul dintre cei mai mari poeți iranieni moderni, dar și un pictor extrem de cunoscut în Iran și în lume. Cele două experiențe artistice nu numai că se întrepătrund, ci au o sursă comună: un contact mistic cu natura, o efuziune generoasă spre ritmul secret al fiecărei pulsații ce animă oamenii și lucrurile, o nostalgie a originilor. Un însingurat în viață, a experimentat un stil poetic unic, o artă a spațiului, în care adâncește relațiile dintre lume și scris: mersul în spațiul lumii și în spațiul semnelor limbii cu măsura ei interioară. Toposurile revelează importanța orizontului, ca structură și imagine, și metaforele țesăturii și pânzei. Putem vorbi așadar despre elemente poetice și metapoetice ce dau seamă de conceperea și funcția poemului, de raporturile de formă și de semnificație dintre text și lume. La niciun poet modern n-am mai văzut asta: textul scris pe hârtie accede la statutul de model poetic, asumându-și „vizibilitatea” lumii. Reabilitând referentul și dotându-l cu o textură analogă lumii, Sepehri consimte întoarcerea la textualitate, în constituirea modelului poetic. Altfel spus, descifrând vizibilul, poetul se străduiește să-l facă, textual, vizibil.

Poemul „Pașii apei” este capodopera lui Sohrāb Sepehri. Sohrāb Sepehri a scris opt volume de versuri: „Moartea culorii”, „Viața viselor”, „Ruinele soarelui”, „Orientul tristeții”, „Pașii apei” (1965), „Călătorul”, „Câmp verde”, „Orice neant, orice privire”.

Pașii apei

Noptilor liniștite ale mamei mele

Sunt din Kāshān.⁽¹⁾
Nu mă plâng de soartă.
Am ce mânca,
un grăunte de inteligență,
un pic de talent,
o mamă, mai bună ca o frunză,
prietenii, mai buni ca apa curgătoare.

Și un Dumnezeu foarte aproape:
printre aceste micșunele,
la piciorul pinului de colo,
în conștiința apei,
în legea ierbii.

Sunt musulman.
Drumul meu spre Mecca ⁽²⁾ e un trandafir.
Șervetul meu de rugăciune, un izvor.
Piatra mea de rugăciune, lumina.
Covorul meu de rugăciune, câmpia.
Îmi fac abluțiunile
cu pulsația ferestrelor.
În rugăciunea mea, curg luna și curcubeul.
Se întrezărește piatra prin rugăciunea mea:
toate particulele rugăciunii mele se cristalizează.
La chemarea vântului, rugăciunea mi-o fac
pe minaretul chiparosului.

Și după *takbiratolahrām*-ul ⁽³⁾ ierbii,
îmi fac rugăciunea,
după *ghad ghāmat*-ul ⁽⁴⁾ valului.
Kaaba⁽⁵⁾ mea e pe malul apei, sub salcâmi.
Kaaba mea, ca o briză,
merge din grădină-n grădină, din oraș în oraș.
Hadjarolasvad-ul ⁽⁶⁾ meu
e limpezimea răzoarelor de flori.

Sunt din Kāshān.
Sunt poate din neamul unei plante din India,
al unei olării de pământ din Silak⁽⁷⁾,
al unei prostituate din Bokhara.

Tata a murit
înainte de cele două migrații ale rândunelelor,
înainte de cele două căderi de zăpadă,
înainte de a dormi două veri pe terasă,
înainte de-a se scurge atâta amar de vreme.
Când a murit tata, cerul era albastru.
Mama s-a trezit brusc,
sora mea s-a făcut frumoasă, frumoasă.
Când a murit tata,
toți agenții de poliție erau poeți

Băcanul m-a întrebat:
„Câți pepeni galbeni vrei?”
I-am răspuns:
„Cât costă un gram de inimă veselă?”

Tata picta,
fabrica *tār*-uri⁽⁸⁾ și cânta la ele.
Avea și un scris frumos.

Grădina noastră din obârșia umbrei înțelepciunii era.
Încrucișarea sentimentului cu iarba,
punctul de întâlnire
a privirii cu oglinda și cușca.
Grădina noastră era pesemne
un arc de cerc verde al fericirii.
Aici ronțăiam în vis fructul verde al lui Dumnezeu.
Beam apă, fără filozofie.
Culegeam mure, fără știință.
Când o rodie exploda,
se înfoiau de dorință mâinile noastre.
Când cânta ciocârlia
inima noastră se aprindea.
Uneori, singurătatea își lipea fața de geamuri.
Bucuria era gata-gata de a strânge senzația-n brațe.
Gândul se amuza.
Viața era
ca ploaia noului an,
ca platanul invadat de grauri.
Viața nu era decât o încolăcire
de lumini și păpuși
o fustă de libertăți
un bazin de cântece.

Copilul s-a depărtat câținel
pe strada libelulelor.

Mi-am făcut valizele
și-am părăsit orașul iluziilor ușoare,
cu inima strânsă de nostalgia pentru libelule.
Am plecat la întâlnirea cu lumea:
spre câmpia suferinței,
în grădina misticiei,
pe terasa științei, iluminată.
În demnități religioase m-am ridicat
până la capăt am mers pe strada îndoielii,
până la aerul răcoros al mulțumirii
și al nopții scăldate-n tandrețe.
M-am dus să văd pe cineva la celălalt capăt al dragostei.
La fel de departe-am ajuns ca femeia,
la fel de departe ca a plăcerii lampă,
ca liniștea dorinței
ca foșnetul de aripă al singurătății.
Am văzut lucrurile de pe pământ:
un copil adulmecând luna
o cușcă deschisă
unde lumina agoniza
o scară pe care iubirea o-mprumuta
ca să atingă al șaptelea cer,
o femeie
care pisa lumina într-un mortier.

La amiază, pe fața de masă se găseau pâine
legume, o farfurie de rouă
un vas cald de tandrețe.

Am văzut un cerșetor cerșind, din poartă-n poartă,
un tril de ciocârlie și un gunoier
prosternându-se în fața unei felii de pepene galben.
O oaie am văzut care mânca zmeie,



“Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

un măgar care înțelegea bine lucerna,
o vacă sătulă pe izlazul dojenii.
Am văzut un poet care se adresa cu „dumneavoastră” florii
de crin.
Am văzut o carte cu toate cuvintele făcute din cristal.
Am văzut o foaie de hârtie făcută din primăvară,
un muzeu departe de iarbă,
o moschee departe de apă.
La câpătâiul unui *fāghih*⁽⁹⁾ disperat,
am văzut un urcior plin de întrebări.
Am văzut un catâr încărcat cu disertări,
o cămilă cu un coș gol de maxime,
un mistic împovărat cu *tannanāhāyāhu*⁽¹⁰⁾.
Am văzut un tren transportând lumină,
un tren transportând *feggh*⁽¹¹⁾
și care mergea atât de greu!
(un tren ce transporta politică
și care mergea atât de gol!),
un tren ducând semințe de nufăr
și cântecul canarilor;
și un avion la mare înălțime,
de unde, prin geamuri, se vedeau pământul,
creasta puzezei, petele de pe aripile fluturului,
imaginea unei broaște pe apă,
trecerea muștelor în strada singurătății,
dorința clară a unei vrăbii
zburând dintr-un platan pe pământ,
pubertatea soarelui
și frumoasa îmbrățișare a păpușii cu dimineața.

Trepte ducând
în grădina de iarnă a voluptății,
în cavoul alcoolului,
la legea coruperii trandafirului,
și la percepția matematică a vieții.
Trepte ducând
pe acoperișul iluminării
pe meterezul a ceea ce se-arată.
Acolo, mama spăla ceștile de ceai
în memoria fluviului.

Era vizibil orașul:
creștere geometrică a cimentului,
a fierului și a pietrei;
acoperișuri fără porumbelii sutelor de autobuze;
o florăreasă lichidându-și florile;
un poet agățând un balansoar
între doi arbuști de iasomie,
un băiat aruncând cu pietre în zidul școlii;
un copil scuipând sămburele unei caise
pe vechiul șervet de rugăciune al tatălui său;
și o capră adăpându-se din Marea Caspică⁽¹²⁾
de pe hartă.

O funie de rufe pe care un sutien își pierde răbdarea.

Roata unei șarete așteptând
epuizarea calului.
Calul așteptând somnul căruțașului.
Căruțașul așteptând moartea.

Dragostea era transparentă. Și valul.
Zăpada era transparentă. Și prietenia.
Verbul era transparent.
Apa era transparentă
chiar și reflexul lucrurilor pe apă.

Umbrela proaspătă a celulelor
în căldura sângelui.
Partea umedă a vieții.
Orientul tristeții naturii umane.
Anotimp de rătăcire pe strada femeii.
Mireasma singurătății pe strada anotimpului.

Un evantai se vedea în mâna verii.

Călătoria seminței către floare.
Călătoria volburii de la o casă la alta.
Călătoria lunii în bazin.

Creștere a florii dorinței.
Curgere a tinerei vițe-de-vie pe zid.
Cădere a rouăi în podul somnului.
Salt al bucuriei peste șanțul morții.
Traversarea evenimentului prin spatele cuvântului.

Bătălia între o fereastră
și dorința de lumină,
între o treaptă și piciorul lung al soarelui,
între singurătate și un cântec;
bătălia magnifică între pere
și golul unui coș;
bătălia sângeroasă între o rodie și dinți;
bătălia între naziști și tulpina de *nāz'*⁽¹³⁾,
între papagal și elocvență,
între frunte și răceala pietrei de rugăciune.
Asaltul faianței moscheii
asupra prosternării în rugăciuni;
vânt al ascensiunii balonului de săpun,
al armatei de fluturi în campania cu insecticide;
asaltul zborului de libelule asupra muncitorilor
de la lucrările publice,
al unui batalion de calame asupra literelor tipografice;
asaltul cuvântului asupra batistei poetului.

Cucerirea veacului printr-un poem;
cucerirea unei grădini de un graur;
a unei străzi, de două saluturi;
a unui oraș, de către trei sau patru cavaleri de lemn;
a unei serbări, de două păpuși și un balon.

Uciderea unei jucării pe salteaua siestei;
a unei povești la colțul străzii somnului;
a unei tristeți poruncite de un imn;
a clarului de lună dorit de neon;
a unei sălcii dorite de mâna statului;
a unui poet deprimat de un ghiocel⁽¹⁴⁾.

Pe pământ totul era la vedere:
ordinea mărșăluia în Grecia.
Cucuveau cânta
în „grădinile suspendate”.
În pasul Kheibar, vântul sufla spre Est
un pai din snopul de spini al istoriei.
Pe calmul lac Neghin,
un vapor transporta flori.
La Benares, o lampă veșnică ardea
la fiecare colț de stradă.

Am văzut oamenii, orașele, câmpiile, munții,
apa, pământul, lumina și tenebrele.
Am văzut
plantele în lumină și în tenebre, animalele în
lumină și în tenebre și omul în lumină și în tenebre.
Sunt din Kășan, dar
Kășan nu-i orașul meu. Orașul meu e pierdut. Cu febră, cu
pasiune, am construit o casă de partea cealaltă a nopții. În
această casă, mă simt aproape de discreția umedă a ierbii.
Aud cum respiră grădina și obscuritatea cum curge dintr-o
frunză, cum tușește limpezimea după copaci, cum strănută
apa din fiecare crăpătură a stâncii, cum se scurg rândunelele
din plafonul primăverii, cum se deschide și se închide cu
voce dreasă fereastra singurătății, cum se despoaie vag iubirea
cu glas pur, cum se concentrează gustul zborului în aripă,
cum se fisurează refuzul sufletului, pașii dorinței și mersul
imperios al sângelui în vene, pulsația zorilor din fântâna
porumbeilor, cum palpită inima vineri⁽¹⁵⁾ seara, cum curge
garoafa în gând, cum nechează pur adevărul în depărtare.
Aud sufletul materiei și pașii credinței în strada bucuriei,
cum cade ploaia pe pleoapele ude ale iubirii, pe muzica
tristă a pubertății și în cântecul livezilor de rodii, ascult cum
se sparge sticla veseliei în noapte, cum se sfâșie hârtia
frumuseții, cum vasul elixirului se golește și se umple cu
vânt.

Sunt aproape de originea pământului.
Ia pulsul florilor.
Cunosc destinul umed al apei,
obiceiul verde al arborelui.
Sufletu-mi curge în șiroaie în sensul proaspăt al lucrurilor.
Ce tânăr mi-e sufletul!
Uneori, el începe să tușească printr-un exces de bucurie.
Mi-e leneș sufletul: numără picăturile de ploaie,
cărămizile cum sunt îmbinate.
Alteori, e tot atât de real ca o piatră sub picioarele mele.

N-am văzut niciodată doi brazi inamici.
N-am văzut niciodată o salcie vânzându-și umbra pământului.
Ulmul își dă gratis corbului creanga.
Oriunde se află o frunză, pasiunea mea înflorește.
Un mărăciniș de mac m-a scăldat în fluxul ființei.

Ca aripa unei insecte,
cunosc greutatea zorilor.
Ca un vas,
ascult cântecul creșterii.
Ca un coș plin cu fructe,
am febra de a mă coace.
Ca o tavernă,
sunt la marginea plictiselii.
Ca o casă la malul mării
mă neliniștesc etemele maree montane.
Sute de sori, sute de legături, sute de reproduceri.
Sunt mulțumit cu un măr
și cu parfumul unei tufe de mușetel.
Sunt mulțumit cu o oglindă și cu o relație pură.
Nu râd când se sparge un balon
și nu râd când o filozofie taie luna în două.
Cunosc foșnetul aripii de prepeliță,
culorile din pântecul dropiei,
urma țapului.
Știu unde crește reventul,
în ce moment sosește graurul,
când cântă potârnicea, unde moare șoimul.
Știu ce semnifică
luna în visul deșertului,
moartea, în tulpina dorinței
și zmeura plăcerii sub dinții îmbrățișării.

Viața e o bună tradiție.
Ea are aripi tot atât de întinse ca moartea,
un avânt tot atât de mare ca dragostea.
Viața nu-i un lucru pe care să-l pui
în nișa obiceiului ca după aceea să-l uiți.
Viața e farmecul unei mâini culegătoare;
e prospețimea smochinei negre
în gura aspră a verii;
e măreția arborelui în ochii insectei;
experiența fluturelui de noapte în întuneric;

sentimentul ciudat al păsării migratoare.
Viața e șuieratul unui tren
ce răsună în spiritul unui pod;
vederea unei grădini
prin fereastra unui avion;
știrea lansării unei rachete în spațiu;
e palpitația singurătății lunii;
e visul de a mirosi flori
pe o altă planetă.
Viața e să speli o farfurie.
Viața e să găsești o mică monedă de argint
în rigola unei străzi;
e „rădăcina pătrată” a oglinzii;
e floarea la „puterea” eternității;
e pământul multiplicat de pulsațiile inimii noastre.
Viața
e „geometria” simplă și regulată a respirațiilor.

Oriunde mă găesc,
cerul îmi aparține.
Fereastră, gând, aer, iubire, pământ
îmi aparțin
Ce contează dacă ici-colo cresc ciupercile exilului?

Nu știu de ce mi se spune:
calul e mobil, porumbelul e frumos.
De ce nu ne place vulturii pleșuvi să-i ținem la noi?
Prin ce e mai frumoasă floarea de trifoi ca laleaua roșie?
Trebuie să ne spălăm ochii și să privim altfel.
Trebuie să spălăm cuvintele.
Cuvântul trebuie să fie chiar vântul, chiar ploaia.

Trebuie să închidem umbrelele.
Trebuie să mergem sub ploaie.
Trebuie să ne purtăm gândurile și amintirea sub ploaie.
Trebuie să plecăm cu toată lumea sub ploaie.
Trebuie să vedem prietenul sub ploaie.
Trebuie să căutăm iubirea sub ploaie.
Trebuie să ne jucăm sub ploaie.
Trebuie să scriem, să vorbim
și să plantăm nuferi sub ploaie.
Viața e să fii udat constant.
Viața e să te scalzi în bazinul lui „acum”.

Să ne dezbrăcăm:
apa e la doi pași de aici.
Să gustăm lumina.
Să cântărim noaptea unui sat,
somnul unei gazele!

Să înțelegem căldura din cuibul unei berze!
Să nu călcăm în picioare legea ierbii!
În vie, să lăsăm liber simțul gustului
și să deschidem gura când apare luna.
Să nu spunem: noaptea e un lucru rău.
Să nu spunem că licuriciul
nu cunoaște viziunea grădinii.
Să aducem un coș
și să ducem tot roșul și tot verdele.
Dimineața, să mâncăm pâine cu *panirak*!⁽¹⁵⁾
să plantăm un copac în ungherul fiecărui cuvânt
și să semănăm grăuntele tăcerii
între două silabe!
Să nu citim o carte în care vântul nu suflă,
nici o carte în care pielea rouăi nu e udă,
nici o carte în care viața-i lipsită de perspective!
Să nu ne dorim ca musca să zboare
din mâna naturii!
Să nu ne dorim ca leopardul să dispară
din creație!

Să știm că de n-ar exista viermele de pământ,
vieții i-ar lipsi ceva,
iar de n-ar fi parazitul,
legea arborelui ar suferi
și de n-ar fi moartea,
măinile noastre ar căuta ceva;

Marele mistic al poeziei iraniene moderne: *Sohrâb SEPEHRI*

50

și să știm că de n-ar fi lumina,
logica vie a zborului s-ar modifica
și să știm că înainte de apariția coralilor,
există un gol în gândirea mării!

Și să nu ne întrebăm unde suntem,
să respirăm parfumul noii petunii din spital!
Și să nu ne întrebăm unde se găsește jetul de apă al soartei!
Și să nu ne întrebăm de ce e albastră inima adevărului.
Și să nu ne întrebăm ce briză sau ce noapte
suflă peste părinții părinților noștri.

În urmă, niciun spațiu de viață.
În urmă, nicio pasăre nu cântă.
În urmă, niciun vânt nu suflă.
În urmă, fereastra verde a bradului e închisă.
În urmă, toate sfârlezele s-au înecat în praf.
În urmă, e oboseala istoriei.
În urmă, memoria valului revarsă
cochiliile reci ale inerției pe coastă.

Să mergem la malul mării,
să aruncăm năvodul
și să prindem prospețimea apei!
Să culegem o pietricică de pe jos
și să simțim greutatea ființei!

Să nu vorbim de rău clarul de lună
când avem febră!
(Am văzut că, uneori, când am febră,
luna coboară atât de jos,
încât mâna mea atinge al șaptelea cer.
Am văzut cum canarul cântă mai bine.
Uneori, o rană la picior
mă învață vibrațiile pământului.

Uneori, când am fost bolnav,
florile au crescut mult în volum,
iar diametrul portocalei și lumina lămpii au sporit.)

Să nu ne fie teamă de moarte!
(Moartea nu-i sfârșitul porumbelului.
Nu-i opusul greierului.
Moartea curge în spiritul salcâmului.
Ea locuiește timpul frumos al gândirii.
Moartea, în noaptea adâncă a satului,
vorbește despre zori.
Însoțește ciorchinele de strugure în gură.
Cântă în gâtlejul prigorului.
Participă la frumusețea aripilor fluturilor.

Culege câteodată busuioc.
Bea uneori votcă.
S-așază alteori în umbră și ne observă.
Iar noi știm toți că plămânii plăcerii
se umplu de oxigenul morții.)

Să nu-i închidem ușa
cuvântului viu al destinului
pe care îl auzim
în împrejurările vocii!

Să ridicăm perdeaua!
să lăsăm sentimentul să ia aer!
Să lăsăm pubertatea să locuiască
sub mărcinișul alegerii noastre!
Să lăsăm instinctul să se ducă să se joace,
să-și scoată pantofii
și să sară peste flori
în urmărirea anotimpurilor.

Să lăsăm singurătatea să cânte, să scrie, să iasă!



„Magazia”, Mircea ROMAN, 2012

Să fim simpli!
Să fim simpli la ghișeul unei bănci
sau sub un arbore!
Să descoperim misterul trandafirului
nu-i treaba noastră.
Treaba noastră e poate să plonjăm
în farmecul trandafirului;
să ne așezăm dincolo de știință;
să ne spălăm mâinile în seducția
unei frunze și să ne așezăm la masă;
să renaștem dimineața la răsăritul soarelui;
să ne alungăm emoțiile;
să stropim percepția spațiului,
a culorii, a vocii și a ferestrei;
să plasăm cerul
între două silabe ale existenței;
să ne golim și să ne umplem plămânii cu veșnicia;
să scutim rândunica de povara științei;
să reținem numele norului, al platanului,
al fânțarului și al verii;
să urcăm pe colina tandreței
cu pașii udați ai ploii;
să deschidem ușa înspre om, înspre lumină,
înspre plantă, înspre insectă.
Treaba noastră-i poate să plecăm,
al adevărului cântec să-l căutăm
între nufăr și veac.

Note:

1. Orașul natal al lui Sohrâb Sepehri. Se află între Qom și Esfahân, la sud de Teheran.
2. În original, în persană, „qibleh” (variantă: „qebleh”); în arabă, „qibla” înseamnă „drumul spre Mecca”.
3. Invocarea numelui lui Allah.
4. Chemare la ridicare a credincioșilor musulmani, în timpul rugăciunii.
5. Cuvânt arab, cu semnul „cub”; templu de formă cubică, zidit, potrivit tradiției arabe, de către Adam și reconstruit de către Avraam și fiul acestuia, Ismael, aflat în centrul marii moschei din Mecca și ornat cu citate din Coran, schimbate zilnic; în colțul dinspre răsărit, se păstrează „piatra neagră”, ce, conform legendei, a fost adusă din cer chiar de către Adam sau de către arhanghelul Gabriel.
6. Denumirea „pietrei negre” (vezi 5).
7. Sit arheologic în împrejurimile orașului Kâșân.
8. Instrument muzical cu corzi.
9. Jurist musulman.
10. Psalmodiarea numelui lui Allah.
11. Jurisprudența musulmană.
12. În persană, „Khazar”.
13. Joc de cuvinte. „Nâz” e numele unei flori, semnifică, în Iran, farmecul.
14. Din surse critice iraniene, aflăm că, din cauza cenzurii, Sepehri a înlocuit cuvântul „trandafir”, ce l-ar fi evocat pe scriitorul revoluționar Golesorkhi („trandafir”) de pe vremea șahului, cu... nevinovatul „ghiocel”.
15. Zi sfântă la musulmani (a șaptea zi a săptămânii).
16. Iarbă sălbatică pe care iranienii din regiunea Kâșân o mănâncă, la micul dejun, cu pâine.

Traducere din limba persană,
prezentare, note și comentarii:
Gheorghe IORGA

MINISTERUL CULTURII

Vitralia

Periodic al
Centrului Cultural Internațional
„George APOSTU” - Bacău

18, Crângului, Bacău, 600063
Tel. 0234-54.55.15
Fax 0234-57.10.83
e-mail: cc.apostu@gmail.com

ISSN: 1583 - 3151

• Manuscrisele trimise pe adresa
redacției se publică în ordinea
necesităților redacționale. Materialele
nepublicate nu se restituie.

Director
Gheorghe Geo POPA

Redactor coordonator
Val MĂNESCU
Secretar general de redacție
Victor Eugen MIHAI-VEM
Colectiv redacțional
Ioan MITREA, Constantin DONEA
Dan PETRUȘCĂ, Gheorghe IORGA
Culegere texte
Georgeta PIȘTEA
Procesare foto
Anca MIHĂILĂ, Marinela BUCUR

Tiparul
Tipografia „Columna” Bacău
Aprilie 2013

Pentru ilustrarea numărului 40 s-au folosit imagini din expoziția „Magazia” a sculptorului
Mircea Roman, realizată cu ocazia Simpozionului Național de Estetică, noiembrie 2012.

Între 20 și 24 martie 2013, a avut loc la Bacău a doua întâlnire transnațională a grupurilor partenere în proiectul european **Langages du végétal en Europe**. S-au întâlnit, la Bacău, artiști plastici, muzicieni, actori, oameni de cultură din țările latine ale Europei, din Franța, Belgia, Portugalia, Spania, Italia și România. Au fost parcurse, în cele câteva zile de experiență comună, forme de civilizație și cultură românească în care vegetalul își găsește expresie și ilustrare. Au fost vizate în cele trei zile de itinerariu: etnografia, mitologia și folclorul românesc, arhitectura medievală moldovenească, pictura exterioară a bisericilor din Bucovina, istoria Evului de Mijloc și istoria modernă a românilor, parcurile și știința peisajului la începutul secolului al XX-lea și literatura română. Itinerariul a început la Inspectoratul Școlar Județean Bacău și a continuat la Centrul „George Apostu” cu deschiderea oficială a seminarului și prezentarea programului din România.

I

Aurmat Biserica *Precista*. Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sfântului Duh, a fost zidită de către Alexandrel, fiul dreptului voievod Ștefan cel Mare, până la 6999 de la Facerea Lumii și 1491 de la Hristos. Hramul este al Adormirii Precistei Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioarei. Edificiul este remarcabil prin găsirea justelor proporții. Pronaosul este lărgit asemenea altor biserici de oraș din vremea lui Ștefan: Vaslui, Iași, Dorohoi. Naosul este prevăzut cu obișnuitele abside laterale și este încununat cu bolta moldovenească, adică acel sistem gândit de zidarii locului care trebuie se pună pe pătratul naosului, prin intermediul pandantivilor și arcelor piezișe, perimetrul circular al turlei. Iconostasul cuprinde icoane de mare frumusețe venind de la începutul veacului al XIX-lea, dăruite, unele dintre ele, de oameni importanți ai Moldovei sau, altele, de târgoveți bogați. Struguri, frunze de viță, motive vegetale împodobesc, cu tâlc, tâmpla. Sigur, s-a făcut în permanență referire la patronul spiritual al acestor zile, la Ștefan cel Mare și la miticul stejar de la Borzești. S-a amintit biserica zidită acolo, pe malul drept al Trotușului, totcu hramul Adormirii Precistei, pe locul unde, spune povestitorul, au murit Gheorghii și Mitruț, nume de militari din calendarul creștin, capete și încheieri de an pentru plugari și păstori.

II

La Complexul Muzeal „Iulian Antonescu” a fost vizitată expoziția permanentă de etnografie. Lungul drum al materiei către spirit începe cu plugul care desface pământul ca în viscerele lui semințele să ajungă, să se jertfească și să dea rod. „De Sfântul Gheorghe se ceartă câinii, iar de Sfântul Dumitru, stăpânii”, spune proverbul și ilustrează lumea tainică, de sus, a ciobanilor, cu înțelepciuni și stranii eresuri, cu ritualuri și cu semne. Mierea, vinul, peștele sunt și ele, mai departe, pe lungul drum de care facem vorbă.

Vine vremea ca lănurile, cânepile și borangicul să fie puse împreună în război, în întâlnirea piezișă dintre băteală și urzeală. Pe scoarțele noastre, direct din grădina raiului, muierile au închipuit singuraticul arbore al vieții, pus în mijloc, cu frunze și flori, cu forme și fonduri, cu frumuseți rare. Războiul orizontal este același în toate țările Europei, mărturie stau manuscrisele medievale. Mai

puțin cunoscut este războiul vertical, relicvă a timpurilor preistorice, la care mai multe femei își trec una alteia păpușile de lână și, bineînțeles, vorbele poveștilor. E dovedit, la aceste războaie colective s-au încheiat poveștile comunităților. După poarta de la Berzunți cu sori și frânghii, vin meșteșugurile, olăritul, lemnăritul și vrăjitorescul meșteșug al fierăritului. O casă de om sărac este arătată apoi cu șopronul, tinda și «casa». În sfârșit, treburile care orânduiesc sufletul și neștiutul drum spre dincolo.

III

Apoi, oaspeții europeni au plecat spre Casa Memorială „George Bacovia” unde, după o scurtă prezentare a vieții și operei poetului simbolist, după prezentarea casei - monument istoric reprezentativ pentru arhitectura prăfuitelor târguri moldovenești antebelice, am ascultat lecturi din poezia lui Bacovia.

S-a întâmplat să fie 21 martie, în Ziua Mondială a Poeziei, sărbătorită de UNESCO în fiecare an, când în lume se desfășoară Festivalul „Les printemps des Poètes”

Actorul Geo Popa a recitat din traduceri în limba franceză. Momentul emoționant a fost atunci când oaspeții au fost îndemnați să încerce să cânte, împreună cu actorul, refrenul melodiei compuse de Nicu Alifantis pe textul poeziei „Decembre”. Și au cântat. Afară era moină - «Și plouă, și ninge, Și ninge, și plouă» - moină de martie.

IV

Itinerariul a continuat cu o vizită în Parcul Dendrologic de la Hemeiș. Colecția romantică de arbori din pădurile Carpaților și copaci exotici de pe îndepărtate meridiane ale globului a fost sădită de arhitectul peisagist Cristian Adolf. Artistul a venit, pe la 1879, din Germania și și-a început opera într-o vreme în care sunt la mare preț, pe la marile și micile curți europene, asemenea capricioase grădini. Domeniul de la Hemeiș, are el însuși o stranie poveste cu prinți și fete de împărat (Cantacuzinii fuseseră împărați ai Bizanțului). Emil de Sayn Wittgenstein Berleburg ajunge în Moldova pe la 1856, imediat după Războiul Crimeii la care participase și speră să obțină, ca prinț străin, scaunul de domnie al Moldovei. Este deja căsătorit cu Pulcheria Cantacuzino Pașcanu. Fac amândoi planuri pentru construcția castelului. Inițialele numelor lor se păstrează pe pinioanele de zidărie, în oțelul tiranților. Pulcheria și Emil au fost numai 9 ani împreună. Pulcheria a murit și este înmormântată în biserica din Hemeiș (pe care a ctitorit-o!). Emil, aghiotant imperial, s-a căsătorit apoi cu o prințesă poloneză și a părăsit domeniul. Cărțile de ocultism îl mai amintesc uneori pentru preocupările de medium pe care le-a avut spre sfârșitul vieții. Mai multe sute de scrisori în limba franceză au fost publicate la începutul secolului XX, în unele prințul de Sayn își povestește aventura românească. Moștenitoarea Pulcheriei și a lui Emil a fost Lucia (1859-1903), care s-a măritat în 1880 cu Victor Schömburg-Waldenburg (1856-1888). Copilul lor, Sofia (1885-1936), orfană de mică, a fost protejată Reginei Elisabeta (care i-a sprijinit pe muzicienii talentați, și Sofia era foarte înzestrată). Elisabeta a făcut posibilă căsătoria Sofiei cu nepotul ei Wilhelm de Wied și a obținut, cu ambiție, pentru ei tronul Albaniei, la 1914. Nu au rezistat și s-au întors, au trăit la castel având titlul de regi ereditari ai Albaniei. Fata lor, Eleonora, a murit în

închisoarea de la Miercurea-Ciuc în 1956, acuzată de spionaj de către autoritățile comuniste.

V

Spre seară, partenerii în proiectul *«Langages du végétal en Europe»* au vizitat satul Geoseni, unde au participat la o punere în scenă a obiceiurilor și meșteșugurilor tradiționale. Țesutul a fost cel care a atras toate privirile prin tehnică, prin stil și mai ales prin poveste, o poveste pe de-a-ntregul vegetală cu trandafiri roșii și vreji serpuși printre frunze și străluciri pe câmp negru.

VI

În zilele următoare itinerariul a continuat în Bucovina, trecând pe sub stejarul sădit în anul Micii Uniri, la 1859, la Roman. În Bucovina, locurile propuse au fost două dintre mănăstirile monumente UNESCO: Humor și Voroneț. Pe mândrul strai de pictură exterioară crește netulburat, din pântecul lui Ieseu, arborele. Pe ramurile lui se vede, toată, seminția lui Iisus, printre aceștia : David și Solomon cel înțelept. De veacuri, în Grădina Raiului, în scena Judecării de Apoi, struguri, chiparoși și finici se arată în neînchipuită lumină albă, lumină paradiziacă, deosebită de cea albastră, prea omenească și răscunoscută prin sintagma: albastru de Voroneț. Undeva, pe peretele de nord al Voronețului, Adam și Eva sunt alungați din locul acesta cu alb necreat. Sunt alungați în albastru, Adam pune mâna pe coarnele plugului, Eva are o mână pe fus, cu cealaltă îl ține pe Abel. Straiul acesta de pictură coborât în vremea lui Petru Rareș, fiul lui Ștefan, este probabil un complet testament depre adevăr, despre bine și despre frumos.

VII

Spre Putna, Muzeul de ouă încondeiate din Vama, pentru câteva ceasuri, și-a arătat micile comori. Drumul a continuat spre locul unde odihnește voievodul născut la Borzești. Printre obcini cu brazi seculari, la biserica Mănăstirii Putna, în acea dimineața geroasă de sâmbătă, arhimandritul și obștea au slujit lângă umbra lui Ștefan și noi am fost acolo. Capătul de miazănoapte al călătoriei era atins.

VIII

Înapoi, oprirea a fost la Marginea, acolo unde lutul este scos și este odihnit. Este călcat în picioare și este bătut. Boțul se pune pe roată și mâinile ridică din el o siluetă, aproape o formă omenească. Forma apoi se usucă și este arsă.

IX.

La Bacău, Salonul de Primăvară al Artei Naive i-a întâmpinat pe oaspeți cu povești savuroase, cu snoave rostite cu sfătoșenie, în desen și culoare. Ultima a fost infiriparea covorului-grădină - traducerea aproximativă a franțuzescului tapis jardin - una dintre țintele proiectului *Langages du végétal en Europe*. Pe pavimentul Muzeului de Artă Contemporană de la Centrul „Apostu” s-a țesut, în mod aleatoriu, din pătrate, tapiseria. E vorba despre pătrate, lucrări de artă, cu latura de 30 de cm, făcute și aduse de participanții europeni. Un fel de cor, cu dominantă verde și accente roz și albastre, cu nenumarate voci, cu stranii armonii.

MUSEUM

Vitrabilia

SUPLIMENT • ANUL XXI, NR. 1-2 (40) APRILIE 2013

MUSEUM

- o intersecție culturală

Despre manageri se spune că trebuie să fie, mai înainte de orice, niște vizionari. Despre managerii în cultură, că trebuie să fie și asemeni unui regizor capabil să descurce toate porțile imaginației, să creeze și să recreeze magia spectacolului, de oricare fel ar fi acesta.

Năzuiesc spre aceste modele sugerate, dorite și, din păcate, prea rar impuse, pentru că îmi place să privesc și să vorbesc, tot mai mult, în și despre viitor. Acel viitor care conturează visele și construiește speranța luminoasă în perenitatea a ceea ce este real și profund valoros. Mai bine, mai bun, mai frumos, fiecare gând fiind o altă provocare, o propunere nouă, un punct de perspectivă.

Există modele de manager cultural vizionar, care au reușit să scoată instituțiile pe care le conduc din anonimat și, cu vocație, să le pregătească pentru lupta acerbă împotriva superficialității consumiste. A avea un astfel de model (el există pentru mine și amprenta lui la formarea mea ca manager este evidentă) nu înseamnă însă a te izola agățat de umbra acestuia. Asumarea propriei identități este o problemă de atitudine, de nevoie de afirmare, de potențial administrativ și de sentiment al datoriei împlinite.

Datoria mea, la început de drum, este de a nu mă mărgini doar la visare, ci să făptuiesc și să îndemn și pe ceilalți să făptuiască. Acesta a fost și imboldul elaborării unui martor, această revistă, posibil partener de dialog, consonant cu bunul simț, îndreptat împotriva oricărei stridențe din viața cotidiană sau din actul creației artistice. Un martor care să arate, subliniat și argumentat, interferențele izbutite între multiculturalism și interdisciplinaritate pe toate palierele specifice activităților de bază ale instituției: știința, etica și estetica, reunind cele trei valori supreme: adevărul, binele, frumosul.

Chiar dacă nu are o optică nouă, dorindu-se chiar o continuare a orizontului atitudinal al revistei "Vitrabilii" (această rețută de rezistență culturală, izvor de beneficii molipsire sub aripa vom poposi o vreme), MUSEUM – mica noastră revistă, încadrabilă în specia de informare culturală și diseminare a rezultatelor programelor și proiectelor științifice, culturale și artistice proprii, va amplifica semnalul între expeditor (instituția) și destinatarul lui (publicul). O intersecție, un *hub* cultural între programul de evenimente al instituției și publicul interesat, oameni care ne consideră, încă, o necesitate socială.

MUSEUM va trăi atâtea vreme cât vom avea coordonate științifice, culturale, artistice de ridicat nivel, dar și masa critică necesară de oameni de calitate, precum și puterea să susținem gânduri, idei, impresii și, de ce nu, speranțe.

Mariana POPA

Iulian ANTONESCU

- fondatorul muzeelor băcăuane

Drumul acestei instituții, care a depășit jumătate de secol de existență și de remarcabilă activitate, a fost un drum anevoios, dar ascendent și roditor, datorită oamenilor care au slujit, cu deplin devotament, în templul băcăuan al muzei Clio, în primul rând profesorului **Iulian Antonescu**, fondatorul muzeelor băcăuane, cel care prin bogata sa activitate, a devenit o mare personalitate a culturii, un om foarte popular, trecut în legendă.

Iulian Antonescu (26 iulie 1932 - 24 ianuarie 1991), acest "om plămădit din flăcări", arzând cu totul pentru promovarea arheologiei, istoriei și muzeografiei băcăuane

și naționale, a fost fondatorul muzeelor băcăuane a văzut lumina zilei în 1932, la Piatra Neamț și a fost un elev de excepție al vestitului liceu numit azi "Colegiul Național Petru Rareș". A fost un student remarcabil al Facultății de Istorie din cadrul Universității București, absolvent cu Diplomă de merit (1956), într-o promoție de excepție care a dat istoriografiei românești reprezentanți de frunte, așa cum spunea fostul său coleg, regretatul mare istoric Florin Constantiniu, "În promoția noastră, **Iulian Antonescu** a avut orizontul de cunoștințe cel mai larg, a venit în facultate cu o cultură enciclopedică... a fost cel mai cult student."

La 15 aprilie 1957 a fost numit director al Muzeului regional Bacău, instituție înființată la 1 aprilie același an

Iulian Antonescu a creat nu numai Muzeul de Istorie, ci și secțiile de științele naturii, artă și, mai târziu, etnografie (fiecare secție devenită în timp instituție de sine stătătoare), la care se adaugă casele memoriale "George Bacovia" și "Nicu Enea". Datoria muzeografică a lui **Iulian Antonescu** nu s-a rezumat doar la orașul Bacău, el a creat o întreagă rețea muzeistică la Onești, la Roman și Târgu Neamț, la Adjud și la Bicău.

Cum singura posibilitate de creștere a colecțiilor muzeistice este cercetarea de teren, **Iulian Antonescu** a inițiat primele șantiere arheologice, cum au fost cele de la Moldoveni (Gabăra), Aldești, Călugăra-Bacău, Curtea Domnească-Bacău și altele.

Rezultatele cercetărilor arheologice au fost valorificate în studii de specialitate, iar, în 1968, **Iulian Antonescu** a avut curajul de a scoate anuarul **Carpica**, ajuns astăzi la al XLI-lea număr, publicație apreciată pe plan național și internațional. Pe lângă activitatea de director de muzeu, arheolog și muzeograf, **Iulian Antonescu** a fost un distins universitar, funcționând mai mulți ani la Facultatea de Istorie-Geografie a Institutului Pedagogic de 3 ani din Bacău.

Iulian Antonescu a avut o extraordinară activitate de culturalizare, de răspândire a cunoștințelor de istorie a neamului românesc și de istorie universală, a răspândit ideile sale în câteva mii de conferințe și comunicări științifice, în Bacău și alte centre universitare unde nu avea rivali, ca distins orator.

În calitate de președinte al Comitetului Național Român ICOM, prin participările la simpozioane și congrese internaționale, a promovat, cu răspundere și demnitate, realizările arheologiei și muzeografiei românești peste hotare. A fost un distins ambasador al culturii noastre în numeroase state europene, dar și în S.U.A. și Mexic.

Datoria urmașilor lui **Iulian Antonescu** este aceea de a nu-l uita. Anu-l uita înseamnă, în fapt, a-i continua cu responsabilitate opera, legându-l astfel de activitatea imediată, de activitatea celor care slujesc cu credință în templul lui Clio, în orașul lui Bacovia.

Ioan MITREA



Muzeul de Istorie "Iulian Antonescu"

Geniul popular în vitrinele muzeului

Actul de naștere propriu-zis al secției de etnografie poate fi considerat donația făcută de preotul Vasile Heisu (1911-1971) din comuna Răcăciuni, cu care a fost realizată și inaugurată în decembrie 1972, în localul Primăriei din comuna Răcăciuni, Expoziția de artă populară „Colecția Vasile Heisu”, după un proiect tematic realizat de un colectiv condus de doctor Georgeta Stoica.

În anii care au urmat, munca de teren s-a materializat prin achiziționarea unui mare număr de obiecte etnografice: piese de port popular, textile de interior (lăicere, scoarte, covoare, ștergare), dar și de unelte și obiecte necesare practicării ocupațiilor tradiționale, obiecte gospodărești precum și recuzită folosită pentru practicarea datinilor și obiceiurilor. Piese proveneau din toate zonele etnografice ale județului Bacău.

Concomitent, ca urmare a activității de cercetare întreprinse, în revista *Carpica* au apărut studii menite să facă cunoscute aspecte importante ale artei populare din județul nostru.

Îmbogățirea colecțiilor secției, publicarea unor studii sau de participare la diferite sesiuni științifice au fost preocupări constante în munca celor doi muzeografi. Lipsa de fonduri pentru achiziții a fost suplinită de o serie de donații pe care le-au făcut unii profesori din mediul rural.

În anii 1977-1980, cea mai mare parte a fondurilor destinate secției a fost orientată spre achiziționarea de piese ceramice, iar în vederea realizării unei expoziții etnografice în Palatul Ghika din Comănești, între anii 1986-1988, s-au făcut deplasări și achiziții în satele din microzona Trotușului de munte. S-a constituit relativ repede o colecție de 630 de piese care fac obiectul expoziției actuale, inaugurate în 1989.

Din anul 1990, când Complexul Muzeal Județean Bacău s-a divizat în mai multe instituții muzeale, la Muzeul de Artă și Etnografie a fost creată secția de etnografie, ca secție de sine stătătoare. Dintre expozițiile temporare organizate, sunt de amintit: *Artă populară băcăuană*, *Expoziția de artă populară băcăuană*, *Expoziția de artă populară din județul Bydgoszcz-Polonia*, *Artă prelucrării lemnului*, *Vânătoarea tradițională*, *Ceramica populară din județul Bacău*, *Măști populare*, *Expoziție de covoare* (cu muzeele din Buzău, Brăila, Ploiești și Râmnicu Sărat), *Biserici de lemn din județul Bacău* etc.

Prima expoziție permanentă de etnografie, intitulată *Ștergare moldovenești*, a fost vernisată în 1994. Ea prezenta ștergarul în toate ipostazele sale: ca piesă vestimentară, ca piesă de decor a interiorului țărănesc sau ca piesă de ceremonial în cadrul momentelor din ciclul vieții.

Între anii 1996-1999, la Bacău, a funcționat Muzeul Județean de Etnologie. În octombrie 1996, noul muzeu inaugura prima expoziție permanentă, *țesături de interior*, și organiza primul *Simpozion Național de Etnologie*. În cele trei săli, puteau fi văzute unelte folosite la prelucrarea fibrelor textile de origine vegetală și animală. Pe simeze erau etalate cele mai valoroase lăicere, scoarte, covoare și ștergare aflate în colecție.

În aprilie 1998, se deschidea o nouă expoziție permanentă, *Sfântul Gheorghe - începutul anului pastoral la*

români. Expoziția făcea o prezentare generală a unei ocupații principale a poporului nostru - creșterea animalelor și continua cu imagini din teren, desene și obiecte specifice practicării păstoritului.

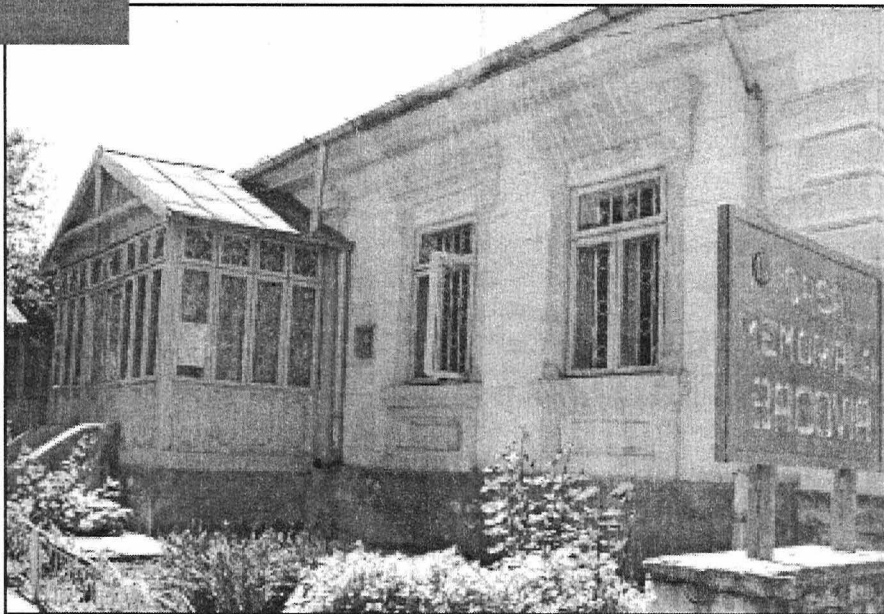
În 1999, prin comasarea a două instituții muzeale a rezultat *Muzeul Județean de Artă și Etnografie*. El va funcționa în această formulă până în anul 2003. *Obiceiuri băcăuane de iarnă*, *Obiceiuri de Paște*, *Ceramica populară din județul Bacău*, *Hristos a înviat!*, *Prelucrarea artistică a lemnului*, sunt doar câteva dintre expozițiile temporare deschise în acea perioadă.

Din mai 2003 Muzeul Județean de Artă și Etnografie este unit cu Muzeul Județean de Istorie și Arheologie în *Complexul Muzeal „Iulian Antonescu”*. La sfârșitul anului, noii instituții i se alocă finanțare și spațiu pentru organizarea unei expoziții permanente de etnografie, la etajul trei din Corpul A al Complexului Muzeal „Iulian Antonescu”, intitulată *Din tezaurul etnografic și de artă populară al județului Bacău*. Proiectul de compartimentare al spațiului a fost conceput de arhitectul Dan Alexandru Popovici. Cele peste 650 de piese etalate acoperă tematic ocupațiile principale (agricultura și creșterea animalelor), ocupații secundare (albinăritul, vânătoarea și pescuitul), industria casnică țărănească, meșteșugurile (olăritul, prelucrarea lemnului, fierăritul și potcovitul animalelor). Expoziția conține și reconstituirea unui interior de casă țărănească, cu obiecte provenind din zona Trotuș. Ultimul segment este consacrat vieții spirituale. El conține imagini și obiecte de cult aparținând religiilor ortodoxă și romano-catolică dar și recuzită specifică practicării obiceiurilor de iarnă. Din momentul vernisării ei și până în prezent, expoziția a suferit unele transformări, prin adăugarea unor noi piese și prin îmbogățirea tematicii.

Activitatea secției a cuprins și organizarea unor expoziții temporare din care enumerăm câteva: *Meșteșuguri populare tradiționale*, *Biserica de lemn - nestemată de artă și spirit*, *Tradiție și continuitate în arta ceramicii*, *Expoziție de artă comparată*, *Covoare moldovenești*, *Reprezentări antropomorfe pe covoare moldovenești*, *Viticultura în Moldova Centrală*, *Interferențe multiethnice, multiculturale și multicultuale* etc. Muzeul a fost prezent în decembrie 2006 cu exponate în cadrul expoziției *La Roumanie en Limousin. Bacău d'hier à aujourd'hui*, organizată de Consiliul Județean Bacău la Limoges-Franța. În iunie 2007 am fost prezenți cu exponate și cu imagini de arhivă la întâlnirea autorităților băcăuane cu românii din Torino - Italia.

Un capitol distinct în activitatea secției îl constituie cel de educație muzeală. Amintim câteva astfel de activități: *Legende de Măștișorului*, *Sărbătoarea Paștelui la români*, *Concurs de ouă încondeiate*, *Modelarea lutului*, *De la firul de lână la covoraș*, *Împletituri din nuiele*, *Măști populare*

Preocupările științifice s-au îndreptat în ultimii ani spre studierea unor meșteșuguri populare tradiționale și spre completarea fototecii cu noi imagini, continuând susținut activitățile de cercetare, achiziții, precum și cele expoziționale.



Casa memorială „George Bacovia”

Casele memoriale ale Bacăului

Totul începe cu un ding dong al soneriei. Turiști din toate colțurile țării sau români din diaspora ne calcă, periodic, pragul casei. Așa, pentru a-și aduce aminte. Pentru că această casă ne vorbește despre cultură, despre literatură și despre istoria noastră.

Cum de-ați venit la noi? Întreb uneori, curioasă. Majoritatea vizitatorilor trec prin Bacău cu afaceri. Și nu se poate să nu vadă și casa poetului. Alții vin special. Intră sfioși, uneori cu prejudecata că locuința lui Bacovia, poetul trist al orașului trist, trebuie să fie un mausoleu rece și înfricoșător. La sfârșitul vizitei, ne spun încântați că aici e un loc cald și primitiv. Nu se așteptau la așa ceva. Apoi fac câțiva pași în grădina poetului. Pe urmele pașilor lui Bacovia. Se lasă furați de peisajul liniștitor. Și pleacă zâmbind. În cartea de onoare apar semnăturile celor ce ne-au trecut pragul de-a lungul timpului.

Casa Memorială „George Bacovia” a fost deschisă spre vizitare în toamna anului 1971, când s-au împlinit 90 de ani de la nașterea poetului. Peretele ce dă spre stradă poartă o placă de marmură cu inscripția: „În această casă a locuit între anii 1906-1928 și a creat cea mai valoroasă parte a operei sale, plină de tragism și speranțe, George Bacovia, geniu poetic înnoitor al liricii românești”

E o locuință modestă, cu cinci încăperi, stil vagon. Ziduri de cărămidă, pe o fundație de piatră, greu încercată de trecerea timpului. Camerele poartă amprenta celei ce a ajutat la aranjarea obiectelor în expoziție, Agatha Grigorescu Bacovia, soția poetului. De multe ori mă gândesc la veacul pe care l-au acoperit cei doi, (Bacovia s-a născut în 1881, iar Agatha a murit în 1981). Un veac de literatură. De scrieri frumoase și întâlniri cu scriitorii vremii, în salonul casei, la seratele poetice pline de farmec, acolo unde boema se întâlnea să respire poezie. Acolo unde pianul, care tronează ca un stăpân absolut al salonului, făcea să vibreze aerul din jur, cu un cântec, sub degetele prelungi ale poetului, sau ale surorilor sale, cinci la număr, printre care el a crescut ocrotit. Acolo unde oglinda venețiană de cristal, cu ramă aurită, îți face parcă intrarea într-o altă epocă, într-o altă lume, mai misterioasă, mai plină de miez.

Dacă tăcea pianul, în camera poetului se auzea un arcuș ce aluneca pe strune, cu tandrețe, în timp ce o lumânare de ceară pâlpâia firav, aruncând umbre prin colțuri.

„Odaia mea mă înspăimântă,

Cu brăie negre zugrăvită”

E greu să uiți de Bacovia, odată ce-ai pus piciorul în Bacău. Azi a venit în vizită un absolvent al Colegiului Ferdinand I (fostul liceu „Bacovia”) și-mi spunea că nu a călcat aici în perioada liceului, dar acum, student în București, cu perspectiva de a pleca din țară, a simțit nevoia să vină și să-și încarce bateriile aici. Nu știa cum arată casa și nici ce-o să găsească. „Mi-a fost jenă când mi-au vorbit despre casa aceasta colegi din țară. Eu am învățat patru ani peste drum și nu am venit s-o văd. Acum știu că am avut de pierdut.”

La nici zece minute distanță de mers pe jos de *locul unde plutește pregnant spiritul lui Bacovia*, se găsește „Casa Memorială Nicu Enea”, construită la începutul secolului al XX-lea, unde pictorul, personalitate a vieții artistice băcăuane și naționale, și-a trăit o mare parte din viață. În această casă, soții Elvira și Nicu au locuit în perioada 1929-1960. În luna decembrie 1970, s-a deschis publicului larg, spre vizitare.

În locuința pictorului Nicu Enea, elev al lui Camil Ressu și Nicolae Tonitza, putem admira lucrări personale, tablouri purtând amprenta de suflă a artistului. Casa a fost donată de Elvira Enea, soția pictorului, fiind redeschisă spre vizitare în 27 mai 2005.

Câte se vor fi întâmplat în aceste case de legendă? Câte speranțe și vise și-au lăsat energiile în pereții acestor locuințe? Nu veți afla decât atunci când le veți trece pragul, când veți pași „în salonul plin de vise” al lui Bacovia sau în locuința pictorului Nicu Enea. Două personalități ale urbei, care au rămas în istorie.

Ne-am putea plânge de lipsa de promovare, de lipsa banilor pentru reparații, pentru întreținere, ne-am putea plânge mereu de câte ceva. Dar, la ce bun? Promovarea stă în noi. Cele două case au pagină activă de facebook, încercând să țină pasul cu lumea modernă, sunt pe internet, acolo unde generațiile tinere își fac veacul. Fie că sunt expoziții de pictură, fie că sunt serate de poezie, la manifestările noastre culturale vin elevii, scriitorii, studenții acestui oraș. Iar noi încercăm de fiecare dată să le facem mai creative, să le reinventăm. Să menținem un dialog viu, deschis, între vechi și nou.

Arta restaurării

Restaurarea reprezintă un act de cultură prin care se reintegrează în circuitul valorilor artistice o operă de artă care a suferit deteriorări de-a lungul existenței ei, din cauza îmbătrânirii firești a materialelor din care este alcătuită, fie din cauza unor intervenții mai mult sau mai puțin corecte sau brutale.

Restaurarea a apărut în momentul în care societatea a ajuns în evoluția ei la o înțelegere superioară a importanței patrimoniului cultural, a necesității păstrării și transmiterii lui generațiilor viitoare ca o mărturie a existenței sale și are ca scop restabilirea unității potențiale a operei de artă, cu condiția ca acest lucru să fie posibil fără să se comită un fals artistic sau un fals istoric și fără să se steargă orice urmă a trecerii operei de artă în cursul timpului.

În acest scop, restaurarea își propune ca, pe de o parte, să oprească procesul de degradare și să înlăture efectele acestuia și, pe de altă parte, să readucă în lumină obiectul, cât mai aproape de aspectul său inițial și, în cazul particular al picturii, să redescopere caracteristicile originalului, așa cum au fost realizate de autorul tabloului, în ceea ce privește dimensiunile, compoziția și culoarea.

Restauratorul de pictură aduce prețioase contribuții la clarificarea unor aspecte de ordin material ale tabloului, extrem de utile cercetării operei de artă în general.

Selectarea bunurilor culturale mobile și includerea lor în lista bunurilor propuse pentru restaurare se face în funcție de starea de conservare, valoarea patrimonială și cerințele valorificării expoziționale. Înainte de restaurare, bunul cultural mobil este cercetat din punct de vedere fizic, chimic și biologic în laboratorul de investigații, în vederea stabilirii deteriorărilor, cauzelor, factorilor de deteriorare și a metodologiei de restaurare. Corelarea rezultatelor și raportarea acestora la evoluția tehnologiilor trebuie să conducă și la rezolvarea unor probleme de date și autentificare.

Analizele trebuie să se efectueze, pe cât este posibil, prin metode nedistructive sau microdistructive care nu afectează integritatea bunului cultural mobil, ținând cont de următoarele principii:

a. păstrarea în totalitate a părților originale din obiect. Nici o intervenție nu trebuie să înlăture, să diminueze, să falsifice părți ale obiectului (Primum non nocere);

b. folosirea unor materiale similare celor originale sau dacă nu este posibil, acestea să aibă proprietăți fizico-mecanice cât mai apropiate celor originale. (Compatibilitatea materialelor)

c. utilizarea unor materiale, substanțe etc. care au fost experimentate, testate în condiții controlate, suficient de riguroase pentru a fi concludente în determinarea incompatibilității și efectelor secundare;

d. folosirea unor materiale, substanțe reversibile etc. care pot fi îndepărtate ulterior, fără a afecta starea obiectului. Materiale nereversibile se vor folosi numai în situații limită în care utilizarea lor ar constitui singura modalitate de salvare a obiectului.

e. toate intervențiile asupra obiectului, din punct de vedere al naturii, poziționării, completării zonelor lacunare etc., să se poată observa fie prin examinare directă, fie prin intermediul documentației din dosarul de restaurare (Lizibilitatea intervențiilor);

f. nu se vor face completări dacă lipsește mai mult de 50% din original (Restaurarea se oprește, acolo unde începe ipoteza);

g. urmărirea evoluției stării obiectului restaurat prin efectuarea de controale periodice.

În laboratorul de la Bacău, au fost restaurate lucrări de: Nicolae Grigorescu - *“Dorobanț”* și *“Car cu boi”*, Dimitrie Hîrlescu - *„Portretul unui magistrat”* de la Muzeul Mixt Tecuci, jud. Galați. Din patrimoniul muzeal al Secției de Artă Bacău, au fost redat circuitului public lucrări de: Schweitzer Cumpănă Rudolf - *“Târg din Fălțiceni”*, Lucreția Mihail Silion - *„Natură statică”*, *“Natură statică cu păpușă”*, *“Peisaj”*, Brătulescu Vasile - *“Flori”*, Nicolae Vermont - *“Țiganca florareasa”*, Aurel Băeșu - *“Portretul Alinei Grigore”*, Ilie Boca - *“Tânăra violonistă”*, *“Compoziție”*, Dan Hatmanu - *“Dana”*, Anonim (Tedy Todi Cotumliam) - *“Studiu”*, Anonim - *“Fragment de catapeteasmă”*, Anonim - *“Sfânta Treime”*; Anonim - *“Sf. Ioan”*, Anonim - *“Răstignirea”*, Anonim - *“Sf. Evdochia”*.

Câteva dintre lucrările numite mai sus, împreună cu documentația foto au fost expuse la expoziția *“RESTAURARE, ȘTIINȚĂ ȘI ARTĂ”* care a avut loc în luna martie 2012, la Complexul Muzeal “Iulian Antonescu” din Bacău. Motivul realizării expoziției a fost de a demonstra ce înseamnă de fapt restaurare și până unde poate merge intervenția specialistului. În același timp am dorit să arătăm iubitorilor de artă, preocupați de problemele cercetării și mai ales ale protejării și conservării operelor de artă, câteva aspecte sugestive din munca anonimă, dar plină de pasiune și răspundere a restauratorilor.

Silvia TIPERCIUC

Scurtă istorie

Primele săpături arheologice pentru epoca bronzului au demarat, la sfârșitul anilor cincizeci, la Mândrișca - Valea Seacă, Răcăciuni, Răcătau, Oncești, Bârboasa și în alte situri, la care se adaugă cele de la Căbești, Slobozia, Oncești, Gioseni și Răcătau unde au fost descoperite artefacte importante din prima și a II-a epocă a fierului. Un loc aparte în cadrul cercetărilor pentru epoca geto-dacă, în județul Bacău l-au ocupat cercetările din davele de pe Siretul Mijlociu: Răcătau - TAMASIDAVA și Brad, Comuna Negri - ZARGIDAVA, în care s-au descoperit materiale arheologice dacice și de import de o valoare inestimabilă. Au fost scoase la iveală vase ceramice autohtone și de import, din lumea greacă și romană, obiecte de podoabă și de cult, din aur și argint, precum și un număr mare de monede: denari romani și imperiali. S-au găsit, într-un număr mai mic și monede dacice din argint. Sub conducerea lui Iulian Antonescu s-au efectuat cercetări la Moldoveni - Roman și Magura - Bacău, și apoi în așezările și necropolele Bârboasa - Oncești, Sohodor - Horgești Săucești, Poiana - Negri, Dămieniști etc., descoperindu-se un valoros material arheologic specific, specific epocii carpo-dacice, constând în ceramică, urne funerare, podoabe de argint, mărgelile de sticlă, obiecte din bronz și fier etc.

Pentru epoca prefeudală și feudală sunt notabile descoperirile de la Izvoare - Bahna, Ștefan cel Mare și Oncești și mai ales descoperirile lui Iulian Antonescu de la Curtea Domnească din Bacău, precum și cele din Bacău, Tg. Trotuș, Mănăstirea Cașin și Faraoani, continuate de istoricul Alexandru Artimon. Epoca modernă și contemporană dispune, la rândul ei, de un valoros patrimoniu de care s-au îngrijit muzeografele Lucia Antohi și Elena Artimon, care au reușit să adune și să valorifice documente și obiecte valoroase aparținând familiilor Mihai Sturza, Domnitorului Alexandru și Elena Cuza și Costache Negri.

Întorcându-ne la începuturile activității expoziționale a Muzelului din Bacău, ne amintim că prima expoziție a fost închinată sângerosului an 1907, și a fost organizată într-o cameră de lângă Consiliul Județean. A urmat apoi o serie de expoziții temporare de istorie și artă, la care s-au adăugat și cele de științele naturii, avându-l colaborator de nădejde pe pictorul Nicu Enea și pe colegii lui de breaslă Eugenia Dogaru - Antonescu, subsemnatul și Constantin Șova. Într-o altă expoziție, au fost puse în valoare lucrări de artă descoperite în fostele grajduri ale Primăriei din Bacău de pe „Câmpul Poștei”, precum și obiecte de patrimoniu recuperate din fostele conace boierești și de la Muzeul Național de Artă din București.

În deceniul al șaselea, la inițiativa prof. univ. Hadrian Daicoviciu și cu aportul nemijlocit al lui Iulian Antonescu, colaborarea instituției băcăuane cu muzeele din țară, din Cluj-Napoca și București, precum și cu cele din Belgrad și Ljubljana, a produs o manifestare expozițională de mare răsunet în plan european național, intitulată semnificativ „Iliri și Daci”, deschisă la București (1971), Belgrad (1972) și Ljubljana (1973). A urmat apoi a doua expoziție: „Civilizația geto-dacilor în perioada clasică” (1976), la București, Bacău și Cluj-Napoca, expoziție solicitată apoi în țară la muzeele din Oradea, Satu Mare, Tg. Mureș, Brașov, Tulcea și Iași.

În 1980, instituțiilor muzeale din Cluj-Napoca, București și Bacău s-au asociat și alte muzee din țară pentru expoziția „În memoria lui Burebista” care a circulat în Iugoslavia, Luxemburg, Olanda, Italia, Franța, Germania, Austria, Anglia, Polonia și Bulgaria. Seria de expoziții consacrate civilizației antice a continuat cu „Civilizația geto-dacă din Bazinul Siretului Mijlociu”, la care muzeele din Bacău, Galați, Focșani și Roman au expus materiale arheologice geto-dacice din cele trei dave: Poiana (Piroboridava), Răcătau (Tamasidava) și Brad (Zargidava). A urmat expoziția „Civilizația traco-geto-dacă și continuitatea sa în epoca formării poporului român”, la care colaborat muzee din: Buzău, Brăila, Botoșani, Chișinău, Constanța, Tecuci și Galați. Expoziția a fost itinerată la Cluj-Napoca, Oradea și Iași.

După Revoluția din Decembrie 1989, Muzeul a intrat în posesia unei clădiri din curtea Poștei Centrale, unde a fost organizată o expoziție permanentă de arheologie și istorie cu valori de patrimoniu, care a funcționat până în anul 1998, unde s-au organizat expozițiile temporare „Arta neolitică Cucuteni”, „Valori de patrimoniu din colecția Muzeului”, „Ceramica traco-geto-dacică pe teritoriul județului Bacău”, „Evoluția ceramicii din neolitic și până în zilele noastre”. Galeria a mai găzduit o serie de expoziții sub genericul *Colecții și colecționari*: Paul Țarlungă - Prăjești, Vasile Heisu - etnografie (Răcăciuni), C. Teletin Bârboasa - Oncești, V. Petre (Valea Seacă), Al. Aparu - Găiceana.

Dacă valorificarea patrimoniului băcăuan prin expoziții temporare sau permanente a fost destul de precară de-a lungul timpului din lipsa spațiilor adecvate pentru depozitare și expunere, în pragul mileniului al treilea, această spinoasă problemă a fost rezolvată, prin inaugurarea, în anii '90, a noii clădiri a Muzeului. Generoasele spații îndeplinesc toate condițiile moderne de cercetare și expunere, găzduiește numeroase manifestări culturale și oferă vizitatorilor posibilitatea de a viziona expozițiile permanente de arheologie, istorie și etnografie. Actuala formulă de organizare a activității muzeale din Bacău, care pune sub egida Complexului Muzeal toate instituțiile consacrate istoriei, artelor și științelor naturale, oferă, în pofida problemelor de finanțare specifice epocii pe care-o traversăm, condiții propice dezvoltării activităților muzeale specifice de cercetare și expunere a valorosului patrimoniu de care dispunem.

Viorel CĂPITANU



Casa memorială "Nicu Enea"

Estetica noului muzeu

Așa după cum se știe, strămoașele muzeelor moderne au fost cabinetele de curiozități și colecțiile de antichități. În general, criteriile de colecționare includeau vechimea obiectului, valoarea materialului din care era realizat acesta, frumusețea, unicitatea și exotismul. Într-un fel sau altul, aceste criterii s-au consolidat, devenind norme. S-au adăugat, ulterior, bunurile culturale care au aparținut unor personalități sau cele care au rămas drept mărturie după evenimente istorice, precum și colecțiile constituite după criteriul completitudinii (operele unui anumit autor indiferent de valoarea lor, exemplare din toate speciile unui anumit gen biologic de pe un anumit teritoriu etc.). Acest mod de a colecționa obiecte a definit muzeografia mondială pentru aproape un sfert de mileniu: din momentul creării primei instituții muzeale moderne, Muzeul Ashmolean, la 1677, până în momentul unui alt prag, înființarea, în 1919, a Muzeului de Artă Modernă din Grenoble. Schimbarea nu s-a produs, nici pe departe, brusc. Muzeele s-au schimbat, de-a lungul acestei perioade, în mod semnificativ, trecând de la faza muzeelor enciclopedice, la cea a muzeelor specializate; din niște depozite de obiecte, au devenit instituții de cercetare, din muzee universale au devenit muzee naționale; au apărut muzeele regionale și locale. Instituțiile publice au devenit covârșitor mai importante decât cele private, dovedind faptul că, pentru susținerea unui muzeu este nevoie, pe de o parte, de o mare investiție (pe care, de regulă, o persoană privată nu o poate face – deși, de la muzeele din lanțul Guggenheim, până la muzeele aparținând altor importante fundații, se pot găsi destule exemple care să contrazică această afirmație) și, pe de altă parte, de un anume interes public, menite să susțină muzeul în fața comunității. Era firesc să se schimbe, în această evoluție, nu doar tipurile de muzee, ci și criteriile de colecționare și de organizare a acestora. Adevărata și masivă schimbare s-a produs, însă, după cel de al Doilea Război Mondial, de asemenea, treptat, și la aceasta au contribuit mai mulți factori.

În primul rând, ar trebui menționată profesionalizarea breslei. În 1946, în locul fostului Oficiu Internațional al Muzeelor, creat în 1926, pe lângă Liga Națiunilor, a fost înființat Consiliul Internațional al Muzeelor, care a devenit, imediat, ca organizație neguvernamentală internațională, partenerul specializat al UNESCO în domeniul muzeelor. A fost nevoie, este adevărat, de cel puțin două decenii, poate, chiar trei, pentru ca această organizație să contribuie esențial, la schimbarea mentalității specialiștilor care lucrează în muzee. Din ce în ce mai mult, aceștia, care se considerau, în primul rând, arheologi, istorici, biologi, istorici de artă etc., au început să se considere, mai mult, muzeografi sau chiar muzeologi. S-a format, astfel, o nouă categorie de specialiști: oameni care au studii foarte diferite (de la istoria artei la inginerie), dar care se identifică, profesional, prin locul în care lucrează. Au apărut, cu alte cuvinte, adevărații profesioniști ai muzeelor: oamenii care știu să achiziționeze, să conserve, să cerceteze, să expună și să „vorbească” despre bunuri culturale.

În al doilea rând, anii '60 au fost cei care au adus, în „lumea liberă” o schimbare majoră, prin câștigurile majore pe care cetățenii le-au obținut în domeniul respectării drepturilor omului. Mișcarea *flower power*, chiar dacă indirect, a schimbat, inițial, publicul și, în consecință, așteptările acestuia de la muzee, după care, muzeele au fost motivate să se schimbe și ele. A apărut o întreagă mișcare intelectuală, personificată, în primul rând, de britanicul Kenneth Hudson, care, prin publicațiile lui de *muzeografie militantă*, a schimbat fața muzeelor lumii, convingând profesioniștii muzeelor, încetul cu încetul, că instituțiile în care lucrează trebuie să acorde importanță, în primul rând, publicului, pentru că bunurile culturale nu sunt colecționate de dragul lor, ci pentru a fi puse la dispoziția publicului. Cu alte cuvinte, nu există o valoare intrinsecă a bunurilor, dacă acestea nu sunt aduse la cunoștința publicului. Valoarea stă în mintea omului, care judecă obiectele, nu în acestea din urmă.

În fine, odată cu Avangarda și (în artele plastice) cu Marcel Duchamp, când încercările tradiționale de a defini *frumosul* sunt abandonate, când toate criteriile artei sunt puse sub semnul întrebării, când arta încetează de a mai fi subjugată dorinței de a exprima *sentimente*, și criteriile colecționării se schimbă. Primii care au făcut această schimbare au fost colecționarii privați. Muzeele au fost nevoite să urmeze gustul acestora. După ce secolul al XIX-a a fost marcat de apariția muzeelor de artă modernă, acestea au fost urmate, în mod firesc, în veacul trecut, de cele de artă contemporană, așa cum, spre sfârșitul secolului, muzeele de istorie contemporană au fost urmate de muzeele de istorie recentă.

Toate aceste schimbări au fost acompaniate de o rapidă re tehnologizare a expozițiilor, de pătrunderea multimedia

în muzee și de adoptarea unei scenografii din ce în ce mai spectaculoase. *Spectacolul* a devenit cuvânt de ordine în muzee. De la expunerea seacă, metodică și didactică a obiectelor, muzeele au trecut, treptat și ajutate de tehnologie, la o exuberanță a expunerii, care pune în lumină fiecare obiect în parte, printr-o adevărată „înscenare”. Până la jumătatea secolului trecut, muzeele erau sufocate de obiecte. Astăzi, în tot mai mare măsură, obiectele considerate de mai mică importanță sunt trimise ori retrimise în depozite, de unde sunt scoase doar cu ocazia unor expoziții temporare. Expoziția permanentă a devenit, de cele mai multe ori, o montare menită să ofere vizitorului mai mult decât informația științifică: o impresie memorabilă despre un bun cultural. Este, din partea muzeografilor, o încercare de a modifica aspectul și chiar și ceva din esența muzeelor. Această nouă înfățișare a muzeelor este „vândută” la pachet cu noile programe culturale, extrem de diverse: conferințe, dezbateri, spectacole, festivaluri, parade de modă, filme ș.a.m.d. Practic, nu mai există granițe: muzeele găzduiesc orice tip de manifestare culturală, indiferent dacă mai există o legătură directă cu patrimoniul lor sau nu. Aceasta nu înseamnă că informația științifică este exilată din muzee, numai că prezentarea ei trece cu mult dincolo de citirea etichetei. Mai nou, eticheta include doar câteva informații esențiale. Pentru cine vrea să afle mai mult, este suficient să încarce, cu telefonul mobil *smart*, imaginea unui cod QR, care îl duce la un sit ce conține toate informațiile necesare. În acest fel, informația științifică este livrată strict celor realmente interesați, fără să încarce vizual - cel puțin - memoria celor care vor doar să se bucure de o anumită atmosferă sau doar de o imagine.

Dincolo de acest miraj al efectelor multimedia și al scenografiei, există un real interes al muzeografilor de a păstra muzeul în limitele esenței sale, de a oferi vizitorilor accesul la bunuri culturale; ceea ce au încercat muzeele să schimbe, în ultimele două decenii, de când multimedia a ajuns să domine expresia auxiliară a muzeelor, a fost doar modul de ambalare a aceluiași produs cultural, și nu un cu totul alt produs cultural. Altfel spus, criteriile de valoare au rămas neschimbate, dar prezentarea este complet diferită.

De foarte puțină vreme, însă, ca un întârziat ecou al postmodernității, o parte dintre muzeografi au început să pună la îndoială criteriile fundamentale ale colecționării sau, mai exact, a unuia dintre acestea, cel privitor la valoare. Am mai spus-o, valoarea stă, mai degrabă, în mintea noastră, a privitorilor, a martorilor, a celor trecuți printr-un proces de educație, care ne învață ce este frumos și ce este urât, ce este bine și ce este rău, ce este valoros și ce nu este valoros. Ce se întâmplă, însă, atunci când suntem perfect conștienți că un anumit obiect nu este nici frumos, nu are nici o valoare intrinsecă (rezultând din materialele din care este realizat), nu este nici unicat nici rar, și nu are nici măcar valoare memorială (pentru că nu a fost în posesia unei personalități anume)?

Ca să înțelegem cerăspuns putem da la această întrebare, trebuie să ne întoarcem câteva decenii în urmă, până la geniala operă a lui Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproducerii mecanice*, în care autorul german explică pierderea criteriului autenticității pentru colecționarea bunurilor culturale, din moment ce producția de masă a devenit dominantă. Translatând situația la ceea ce se întâmplă acum, putem să constatăm că reproducerea mecanică (acum, și electronică) a bunurilor culturale a devenit dominantă. Desigur, putem colecționa, în continuare, bunuri originale și unice. Dar, nu cumva, obținem o imagine falsă asupra societății în care trăim?

Muzeele nu sunt niște galerii de artă ridicate la rang de instituție publică, așa cum și-ar putea imagina unii. Ele sunt un barometru al societății contemporane, indiferent care ar fi subiectul colecțiilor lor, pentru că ele dau seamă despre ceea ce este important în societatea de astăzi, nu în cele trecute, așa cum ar părea. Muzeele, deci, trebuie să găsească o cale pentru a oferi o înțelegere a trecutului, pentru cei de astăzi. Aici intervine intuiția de geniu a lui Benjamin. Bunurile culturale pot fi reproduse și sunt, în consecință, colecționabile, doar pentru că îndeplinesc criteriul autenticității. Dar nu ni se spune nimic despre *valoare*, despre *aura* despre care același Benjamin vorbea. Există o urmare directă a acestei abordări, în muzeele contemporane. Acestea, indiferent care este specificul lor, trebuie să colecționeze ceea ce este reprezentativ pentru societatea actuală, făcând abstracție de criterii precum valoarea, frumusețea, originalitatea ori unicitatea. Am ajuns, însă, astfel, la una dintre problemele pe care muzeele contemporane nu au reușit să o rezolve.

Vorbim nu doar despre România, dar mai ales despre țara noastră, ar trebui să recunoaștem: trăim într-o societate

kitsch. Nu este vorba doar despre bunurile pe care le achiziționăm ori nu, din magazine. Este vorba despre ceea ce pare să domine gustul general în societatea contemporană o societate care se exprimă, mai ales, în mediile sale tradiționale. Tocmai acolo, atacul aculturației kitsch pare a fi cel mai puternic. În acel mediu, cântecele tradiționale sunt înlocuite de manele, iar reprezentările patrimoniului cultural serial devin dominante. Desigur, vor exista, întotdeauna, excepții, dar aici este cazul să vorbim despre majoritatea cetățenilor, cei care, de fapt, constituie baza unei colectivități, mai ales, rurale, și care sunt principalii colecționari involuntari ai acestor bunuri. Situația aceasta nu este specifică doar României. Într-un fel sau altul, toate societățile democratice se confruntă cu așa ceva, iar muzeele nu mai pot să facă abstracție de această situație, pentru că ele, asemenea altor instituții de cultură, reprezintă, cum am mai spus, un sensibil barometru al societății. Problema pe care trebuie să o rezolve muzeele este cea a reprezentativității bunurilor culturale colecționate, pentru a oferi, viitorimii, o imagine despre societatea actuală.

Rata de înlocuire a obiectelor pe care le utilizăm crește exponențial. Pentru cineva născut, în România, la 1900, era firesc să păstreze mai multe piese de mobilier moștenite de la părinți. Pentru cineva născut cu doar jumătate de secol mai târziu, mobilierul moștenit nu mai este păstrat decât dacă este cotate drept foarte valoros sau dacă a fost achiziționat de la un anticariat; în schimb, este firesc ca o asemenea persoană să renunțe la mobilierul cumpărat de-a lungul vieții sale, de cel puțin o dată, pe parcursul vieții. Cu certitudine, pentru cineva născut în 2000, mobilierul achiziționat astăzi va fi schimbat în doar 10 - 15 ani. Bunurile așa-numite „de folosință îndelungată” au o „viață” din ce în ce mai scurtă. Un autoturism achiziționat în 1950 era păstrat până se dezintegrează. Unul cumpărat în 1975 era folosit doar vreo 15 ani. Un autoturism achiziționat acum va fi schimbat în următorii 6 - 7 ani. În cazul electronicelor, acestea au o durată de folosință și mai scurtă... Muzeele sunt nevoite să colecționeze toate aceste bunuri, pentru a documenta viața fiecărei generații în parte. Desigur, este firesc pentru muzee să încerce colecționarea celor mai scumpe telefoane mobile, așa după cum este normal să încerce achiziționarea unei capodopere artistice. Dar problema muzeografilor este legată de faptul că nu cele mai scumpe telefoane mobile sunt cele mai răspândite, ci tocmai cele mai ieftine, care nu sunt neapărat și foarte performante, care nu au design rafinat și care, de regulă, sunt produse în China și ajung să fie vândute în România în cele mai comune magazine specializate.

Ajungem, așadar, la problema reprezentativității bunurilor, drept criteriu de colecționare. Cu alte cuvinte, muzeele, pentru a fi credincioase misiunii lor publice, așa cum aceasta este asumată de muzeografia contemporană, vor trebui să colecționeze nu doar obiecte realizate de marii designeri ai lumii, ci și dintre cele care se vând în cele mai umile magazine și care constituie grosul bunurilor acumulate în casele celor mai mulți dintre noi.

Asistăm la o schimbare dramatică a habitudinilor de colecționare ale muzeelor? Răspunsul va fi oferit în anii care vor urma. Cert este că, deja, de multă vreme, și muzeele românești au ajuns să colecționeze bunuri culturale fără nici o valoare estetică, dar care marchează o anumită epocă, un anumit mediu social, o anumită subcultură. Criteriul estetic pare abolit, atunci când vine vorba despre colecționarea obiectelor contemporane, iar muzeele sunt obligate să le colecționeze, astăzi, pentru că, foarte curând, tocmai din cauza ratei ridicate de înlocuire, ele vor fi distruse. Câți dintre noi mai păstrează în casă un pager, o mașină de scris ori primul telefon mobil? Dacă nu le-au achiziționat la timp, nici muzeele nu le vor mai găsi ori, deja, nu le mai pot găsi.

Acest nou curent în colecționare vine, oarecum, în răspăr cu spectacolul muzeal despre care am vorbit mai devreme. În schimb, este o dovadă clară a faptului că muzeele au devenit, în tot mai mare măsură, instituțiile de care societatea actuală are nevoie, răspunzând, astfel, gustului general, așa cum o fac și celelalte instituții culturale. Ca și în cazul acelora, vor exista, în continuare, și muzee „de nișă”, ultraspecializate și care nu se vor supune mersului general al muzeografiei contemporane. Este extrem de greu de prevăzut dacă viziunea acestora va ajunge, la un moment dat, să răstoarne sau nu ceea ce definește, azi, gustul public pentru muzee. În orice caz, pentru muzeografia mondială, este un moment de-a dreptul pasionant care va ajunge să influențeze, într-un fel sau altul, gândirea oamenilor din actualul secol.

Virgil Ștefan NIȚULESCU