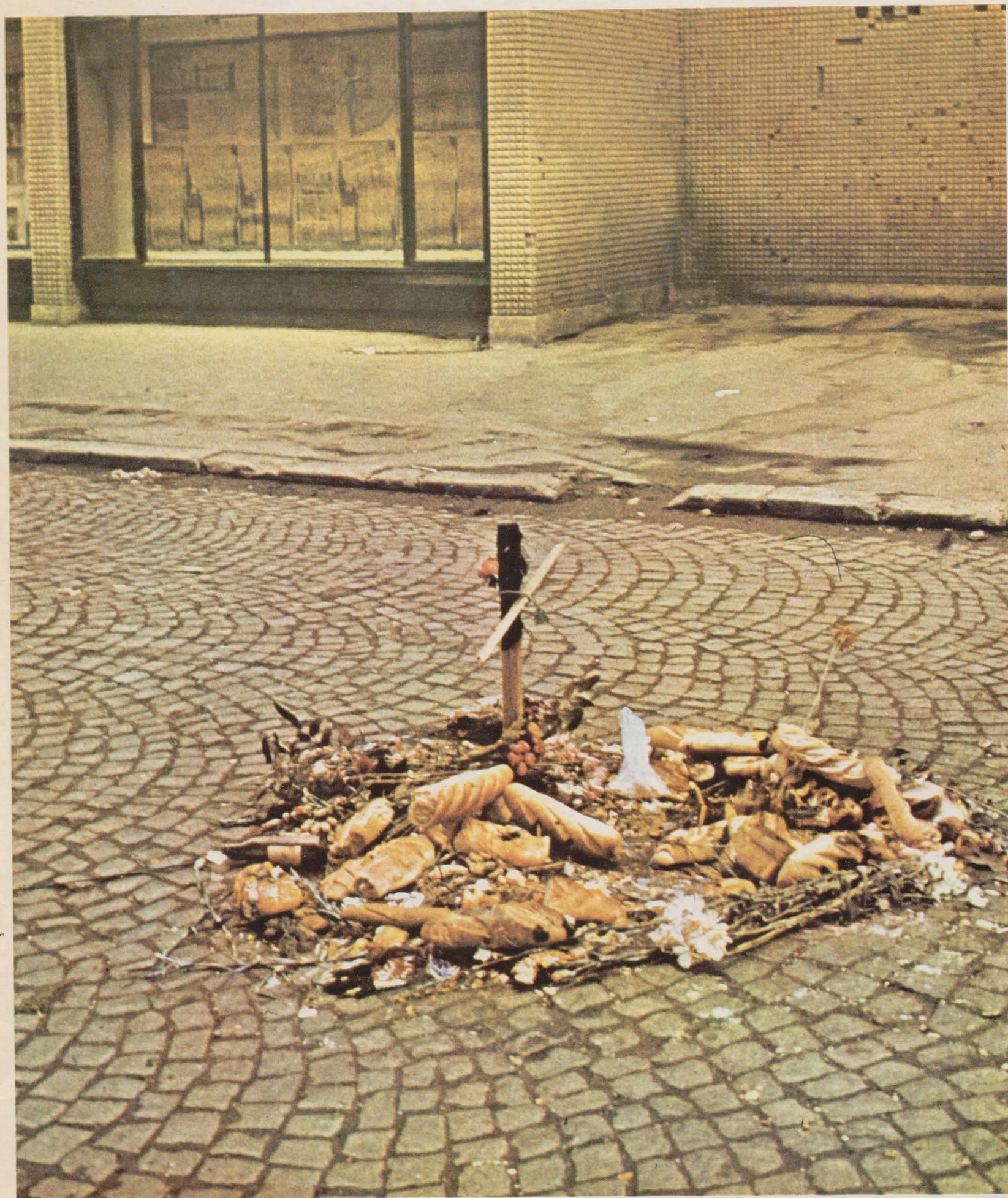


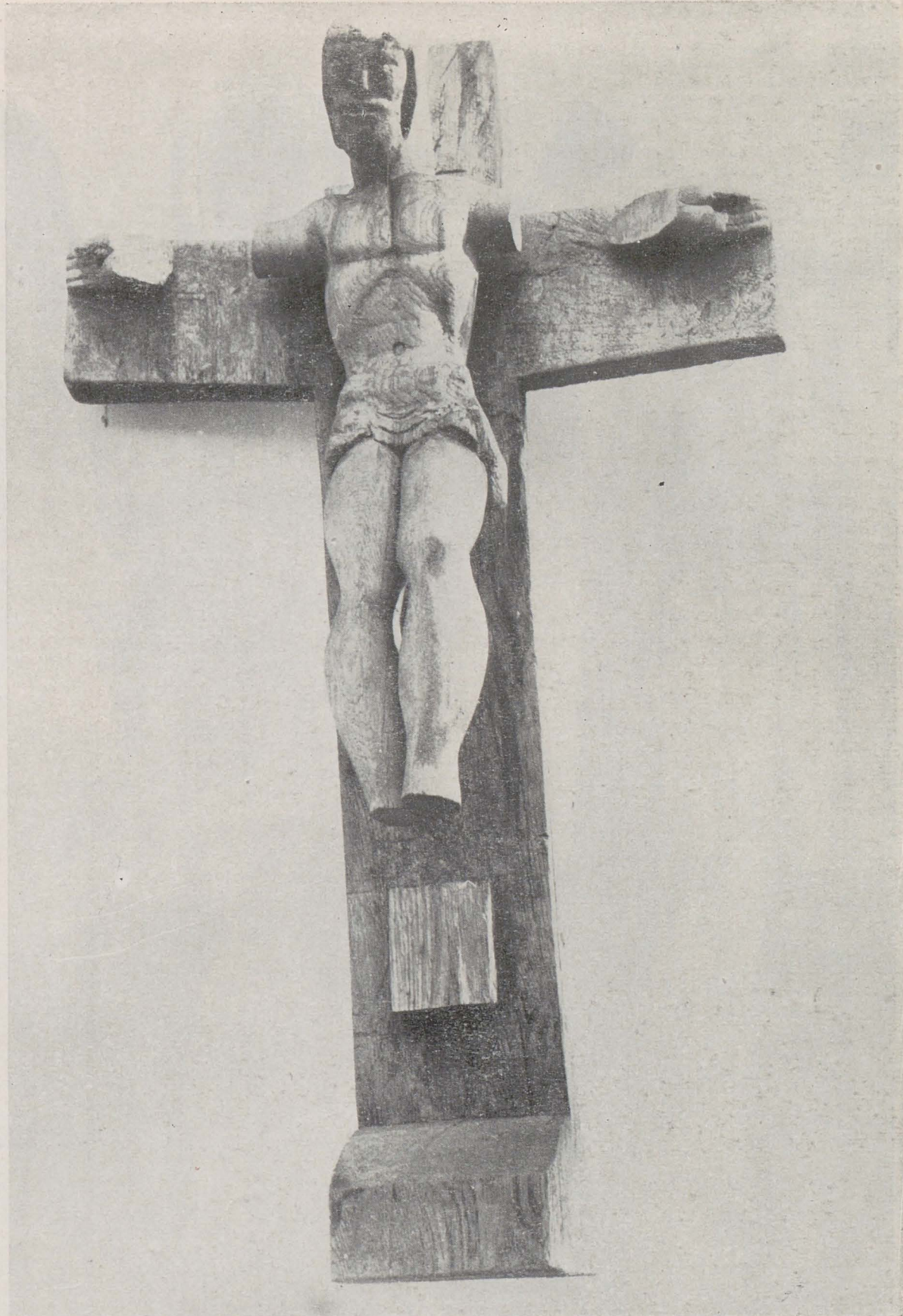
arta

ANUL XXXVI

Nr. 12/1989







S-a spus, în repetate rânduri, că Apostu descinde din Brâncuși. E un adevăr parțial, care poate fi aplicat unui mare număr de sculptori contemporani, indiferent de locul originii lor. Pentru rotunjirea pînă la întreg a adevărului, George Apostu trebuie pus tocmai în opoziție cu acest mentor spiritual, refugiat de mult în abstracțiunea zească a spiritului.

Simplitatea senină a materiei ce își deconspiră secretele prin formă — iată o realitate de ordin general, pe care Brâncuși a preluat-o de la Plotin (printr-un « adversar » făcător de « bif-tecuri » — Michelangelo), stabilind-o ca axiomă a sculpturii contemporane. Personalitățile marcante ale statuarei post-brâncușiene au reușit să se salveze din această sufocantă unitate numai prin dramă. Altfel spus, poți fi un mare sculptor, instalînd o formă echilibrată în spațiul dintre privire și înțelegere, în acea zonă îngustă ce conturează deopotrivă inteligența și afectul, dar nu poți răsturna monotonia armonioasă a sculpturii decît prin tragismul autentic. Brâncuși este deocamdată ultimul nume, dintr-o serie extrem de limitată (debutînd, poate, cu un anonim egiptean, trecînd apoi prin anonimii greci și alți necunoscuți), a genurilor armonice. Sculptura nu poate progresa, nu se poate reinventa prin armonie.

George Apostu a fost unul dintre cei care și-au asumat cu destulă obiectivitate această realitate dificilă. Personajul avea o dinamică aparent solară. Structura fizică tensionată, în permanentă încordare, craniul șlefuit dădeau portretelor sale și apariției, în general, ceva deopotrivă stenic și fabulos. O întreagă mitologie cordială s-a instalat în jurul lui Apostu, o întretesere de agresivități, ironii, gesturi imperiale, gingășii impredictibile și eficacități neașteptate. Această debordanță permanentă semnifică, peste timp, dincolo de o vitalitate ieșită din comun, dorința secretă (intuiția necesității?) de a stăpîni o lume — funciarmente brutală și negativă — prin contrarii susținute, printr-un teatru fără fisură și fără opreliște.

Apostu nu a fost un solitar pentru că nu avea mijloacele care i-ar fi permis așezarea în însuși miezul primejdios al fatalității. El ataca destinul din

afară, cu violență și pasiune, doborînd incredibile cantități de material, într-o muncă sisyfică și într-o lucidă epuizare de sine. Disprețuind lentoarea măsuratei construcții, Apostu a optat pentru lipsa de măsură a masacrului. Relația lui cu materia e dură, abia înșeninată uneori de ironice grații ascensionale. Replica dată megalitelor și trunchiurilor imense e una mușcătoare, silnică și disperată. Dacă n-ar fi așa, formele sale nu ar interesa mai mult decît sutele de piese gigantice care au inundat, de la un capăt la altul, pajiștile și peluzele Europei. Ceea ce îl izolează pe Apostu într-o lume a sculpturii banalizată prin redundanță, e complicată încîlcire de

forțe antagonice care vibrează sub epiderma volumului simplu, enunțat parcă dintr-o respirație.

Autoexilul lui Apostu trebuie înțeles într-un sens mai larg, paradigmatic, pentru că e vorba despre un ultimativ efort de contrazicere a unei tipologiei a înfrîngerei. Scoasă în marginea geografică și în afara istoriei, cultura noastră a căzut în capcana unei rezistențe interioare, sinonimă adesea cu pasivitatea. Căutîndu-și, tardiv, la Paris un Impasse Ronsin al său, Apostu a intrat în impasul final al propriilor sentimente, mai puternice decît voința de luptă, decît înțelepciunea lui țărănească. Umorul și viclenia cu care a biciuit destinul au ajuns, astfel, la

capăt înainte de vreme. Apostu se afla, de acum, prea departe pe traseul unei căi regale proprii pentru a se întoarce la primii pași, prudenți, într-o lume dispusă a-i acorda un loc mai modest.

Dincolo de vorbe rămîne, însă, dispersarea dramatică a unei opere. Mărturiile contemporanilor se vor epuiza în vorbe și cărți — perisabile. Atîta timp cît sculpturile lui Apostu nu își vor găsi locul lor, pentru a adăposti într-o pădure simbolică sufletul neliniștit al făcătorului, o mare vină apăsă asupra conștiinței noastre.



george apostu

1934 — 1987

ionel jianu

George Apostu a avut, în scurta sa viață, o activitate prodigioasă. În mai puțin de un sfert de veac, el a realizat 40 de monumente și sculpturi în aer liber, a avut 13 expoziții personale, a luat parte la peste 70 de expoziții colective — de la Bienala Tinerilor din Paris la Bienala din Veneția, de la Bienala din Sao-Paulo din Brazilia la Trienala din New Delhi în India. A fost unul dintre promotorii Simpozioanelor de sculptură și a luat parte la cele din Grenoble, Măgura, Costinești, Siklos (Ungaria), Lindabrunn (Austria), Krapina (Jugoslavia), Suwako (Japonia). A vînturat lumea, presărîndu-și pretutindeni operele, în Canada, Norvegia, Danemarca, Finlanda, Japonia, Italia, Grecia, Spania, Anglia, Statele Unite ale Americii și mai ales Franța.

George Apostu a adus un spirit nou în sculptura contemporană: o vigoare și o vitalitate a formei, o prezență în lume prin care se manifestă unitatea dintre sensibil și spiritual. Poate că tocmai prin această prezență în lume, Apostu s-a afirmat ca cel mai autentic urmaș al lui Constantin Brâncuși.

Amîndoi erau de obîrșie țărănească. Amîndoi au iubit arborii și pădurea, care au fost martorii vieții lor. Amîndoi și-au aflat rădăcinile adînci în tradițiile, miturile și funcția magică a artei populare. Amîndoi și-au păstrat, în opera lor, deplina identitate românească și vocația de universalitate, aducînd astfel un cîntec nou în lume. Acum, cînd încerc să evoc figura lui George Apostu, îmi dau seama că ceea ce am prețuit la el a fost omnia lui, firea lui dreaptă și bună, mărinimia lui și darul prieteniei.

Știa să afle întotdeauna gestul firesc și cuvintele potrivite pentru a ajuta pe cei care aveau nevoie de un sprijin și un îndemn. În ultimii doi ani am pierdut patru mari prieteni: pe George Apostu, pe Mircea Eliade, pe Vasile Drăguț și pe Constantin Noica. Fiecare mi-a îmbogățit viața prin darul neprețuit al unei adevărate prietenii. Fiecare m-a ajutat să înțeleg mai adînc rostul vieții, care se împlinește mai mult prin ceea ce dai decît prin ceea ce primești.

Paris 1988

șerban cristovici

Stereotipele sculptorului român (*Tați și fiu, Femei laprne, Apeducte, Fluturi*, etc.) nu se împlineau în perfecțiunea netedă, ontologică a formelor brâncușiene; dincolo de cuprinsul conceptual, ele erau încărcate cu un adevărat potențial biologic, generînd nu numai serii, ci adevărate specii tematice, în cuprinsul cărora proliferau operele-indivizi, inepuizabile ca număr și varietate. Aceste opere întovărășeau traiectoria geografică a lui Apostu ca tot atîtea creaturi împlînzite, destinate să se aclimatizeze și să prolifereze la fiecare etapă; de unde belsugul grădinilor-ateliere pe care le-a lăsat în urma lui, locuite de nenumărate sculpturi în piatră sau în lemn, pe care le atribui de la prima privire matriței lor tematice — deși nu sînt niciodată pe deplin asemănătoare. Odată depășită etapa alegerii temei și a decantării ei conceptuale, fecunditatea artistului se explică în bună parte prin acest demers natural; pentru că numai natura știe să zămis-

lească o infinitate de indivizi asemănători dar niciodată identici, numai ea generează ritmurile subtil variate care evită repetiția mecanică. Spre deosebire însă de anumite personalități ale organicismului plastic, Apostu nu și-a răscumpărat niciodată fertilitatea prin delăsare formală: în expozițiile și chiar în atelierelor sale nu întîlneai niciodată forme confuze, tentative abandonate, experiment... Acest paradox al unei activități fecunde pînă la prolixitate, care nu iese niciodată din hotarele exigenței formale, semnifică relația profundă a unui creator cu adevărul vocației sale. Apostu nu se afirma ca un virtuoz al tehnologiilor și materialelor moderne, deși nu le respingea în mod programatic. Sculptînd cu precădere lemnul și piatra, angajamentul său fizic evident nu mergea niciodată împotriva materialului, din care el degaja ideea plastică prin consubstanțialitate — așa precum o dovedesc mobilizarea texturii pietrei, dispoziția voită a urmelor de sculă, respectul fibrei lemnului și al torsiunii naturale a trunchiului, pînă la anticiparea uzurii naturale a sculpturilor în aer liber. În atelierelor sale, acumularea aparent dezordonată a operelor genera o impresie de proliferare amicală, senzația unui univers în același timp abstract și familiar, în care conceptele volumetrice îl interpelau senin pe vizitatorul privilegiat.

Paris, 1987



În atelierul și casa lui de la Băneasa am văzut apoi, mult mai târziu, *fluturii*. Dacă seria *tată și fiu* poate fi imaginată populând o zonă a muntelui, nordică, *fluturii* vor coborî cu necesitate spre țărmul mării, încheind un ciclu de relief posibil, un mod de inserție în văzduh și în vizibil, și dacă staticul și solemnul sînt verticale și grave, atunci, cu siguranță, *fluturii* ce se roțesc spre un orizont apropiat și mistic, vor înainta pe diagonalitatea oricărei inspirații sudice și libere, beată de propria-i durată în spațiul neverosimil al levitației. Iată, deci, «greoiul» și «fugosul» ce se ating în două serii monumentale, Nordul și Sudul văzute ca două posibilități temperamentale, epicul și liricul, cu siguranță, pămîntul și aerul colorat de elice nebune, ușoare, ce zboară în jurul unor axe văzute-nevăzute, Istoria și Presentul.

George Apostu s-a desenat cu rapiditate și durabilitate ca unul din corifeii Nevorbăreț, candid și înfășurat în

ciudata lui veselie, cu capul acela rotund, expresiv și nobil, cu minile extrem de plastice și fine, cu mersul ușor, era el însuși o statuie *cursă* din mîna unui mare florentin, predecesor al lui Michelangelo, poate un Verocchio... Nu a făcut niciodată cel mai mărunț și scuzabil compromis, puțini oameni au traversat o epocă atît de dură și confuză cu atîta demnitate și curățenie instinctivă a inimii și daltei. Pentru un discurs splendid și necruțător ținut în fața conducerii statului, la care am asistat, cu ațîțarea unei admirații spontane și cu jena de a nu fi eu însumi cel care rostește frazele acele simple și cuminți ce veneau dintr-un bun simț clarvăzător, a suferit apoi ani de zile, lucrările sale au fost îndepărtate din spații publice (Teatrul Național, de exemplu), mii de șicane administrative l-au măcinat și i-au fărîmițat timpul de creație, ultima fiind aceea a dărîmării atelierului, act tipic barbar și semnificativ al urii față de cultură, creație și

religie ce domnește azi la București, în anumite medii.

Dar opera lui, atît de tînără, ce poartă încă în porii ei răbdători — ah, răbdarea genială a lemnului! — transpirația sa ideatică și urma degetelor sale, va rezista anilor și deceniilor, timpul și spațiul pe care le-a populat, geniul lui nu vor fi integrate: prin ele vom fi fost și noi, cu siguranță, martori și prea arareori complici, oglinzi mai mult sau mai puțin răbdătoare ale frumoasei sale încrunțării ale ușoarei, coloratei sale înșurubări în aerul lacom al timpului. Și poate, dacă vom avea o urmă de geniu, ne vom înșirui cuminți și înțelegători, în sfîrșit, în lungul șir al statuii uceniciei și tradiției, al eredității românești și al răbdării oricărui principiu educator față de rodul și fructul său, Fiul agățîndu-se de Tatăl liric și puternic, încheind cercul imaginar și enorm al unui monument necesar, central, nevăzut.

Paris, iunie 1987

Vidul creat prin tăcerea impusă la București nu poate fi umplut prin recunoașterea venită din străinătate. Nu pentru că Apostu n-ar fi fost un artist de prezență și reputație internațională. A fost și mai mult decît atît, alegînd pentru a doua parte de viață și de creație (cine i-ar fi putut-o închipui atît de drămuț?) exilul. Exilat sau nu, Apostu rămînea însă înainte de toate un artist român. Și n-o spunem, evident, în nici un sens decorativ-naționalist, ci în acela ilustrat de o frază a lui Mircea Eliade: «Apostu vine spre noi direct din neolitic». O astfel de anamneză i s-a părut todeauna lui Mircea Eliade facilitată de straturile încă neîngropate de vechime din folclorul sud-estic european, în speță românesc (cu condiția să facem mereu diferența între aceste resurgențe și mahalagizarea folclorului la care s-a datat sistematic regimul comunist).



Întrebat ce l-a determinat să înceapă ciclul *Tată și Fiu*, Apostu răspundea: «M-am gândit că tema "Tată și Fiu" era susceptibilă de o interpretare spirituală, conform aspirațiilor mele. Ce ne aduce un părinte? Mândria și demnitatea umană, forța virilă și protecția. Are autoritate și prestigiu. Ne pregătește pentru încercările vieții. Ne transmite propria sa lege morală și tradițiile străbunilor. Ne învață curajul, perseverența, responsabilitatea. Sub ocrotirea lui devii un om, unul adevărat».

Ni se pare că toate aceste cuvinte, simple, dobîndesc o semnificație mai profundă de cînd Apostu le-a garantat și altfel decît în piatră și în lemn. Prin propriul său destin. Evident, nu prin moartea pe care nu și-a ales-o. Ci prin exilul asumat nu doar pentru a putea crea mai departe (ce soartă mai puteau avea *Hristoșii* săi răstigi-

niți, într-o țară în care regimul asmute buldozerele împotriva bisericilor, și-și îndeamnă cenzorii să vîneze în texte și desene, pînă la limitele grotescului — de fapt depășindu-l cu mult —, pînă și schița, umbra, amintirea unei cruci?). Un exil nu numai pentru operă. Ci și spre a putea rămîne mai departe ceea ce învățase a fi, din grija tuzelară a tatălui: un adevărat om, practicînd virtuțile din moși-strămoși, curajul, perseverența, responsabilitatea. Din ce în ce mai greu de practicat în România. Nu imposibil, dar greu. În România, Apostu și-a lăsat doar o parte din operă nu numai pentru a fertiliza spațiul, ci poate și pentru această pedagogie secundă.

Secundă, dar nu atît de ascunsă pe cît s-ar părea. Din moment ce, chiar după moartea lui, regimul, cuprins parcă de o spaimă irațională, continuă să-l mențină pe George Apostu în

exil. Nu numai irațională această spaimă, dar aproape grotescă. Le e atît de frică diverșilor responsabili că operele lui Apostu se vor anima deodată, că Tații vor începe să vorbească și să dea sfaturi de contestație Fiilor amuțiți, cînd regimurile comuniste au o lungă experiență de anexare a unor morți mult mai primejdioși prin opera pe care au lăsat-o decît ciclurile înlemnite și împietrite în tăcere ale lui George Apostu?

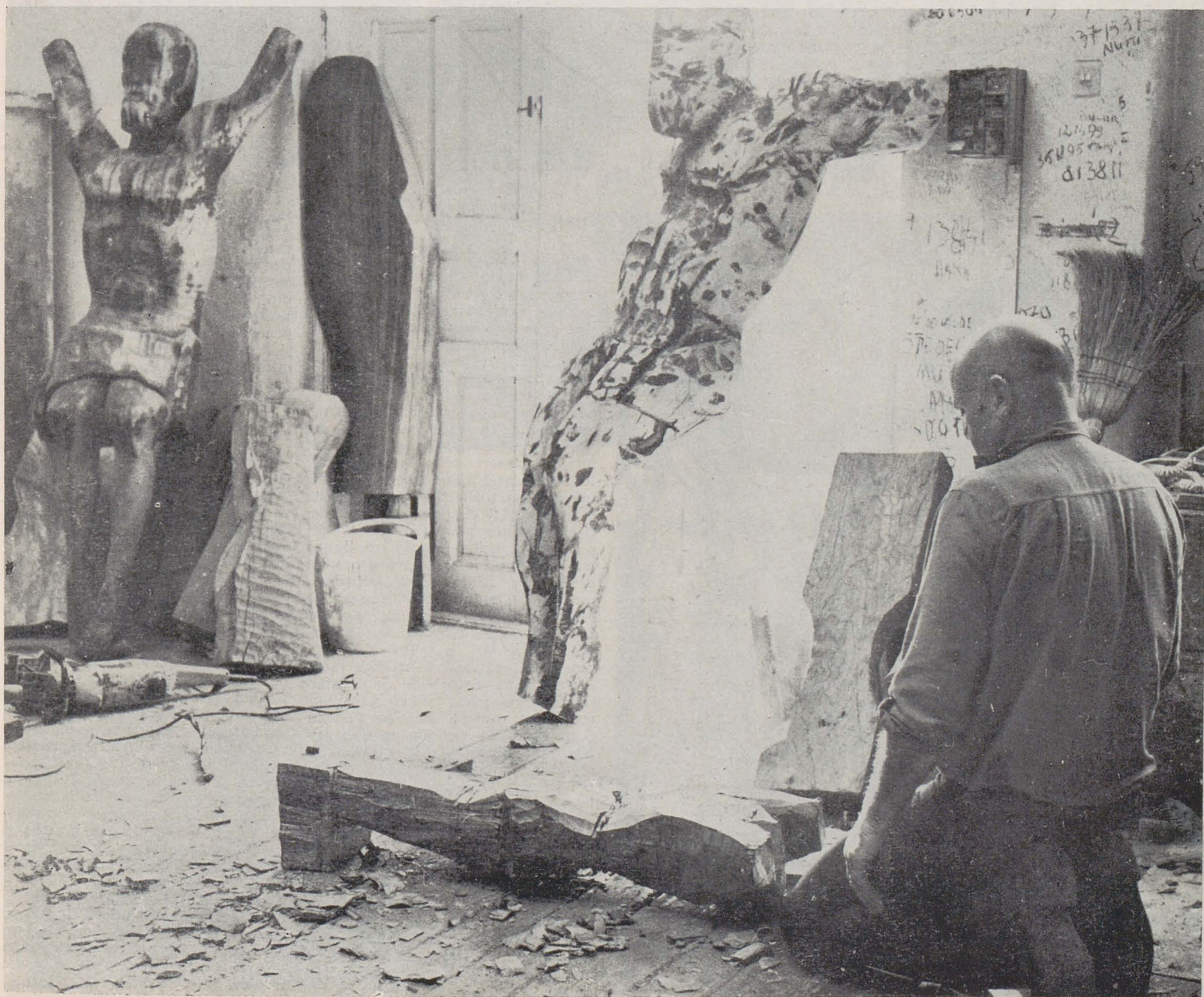
O astfel de teamă nu ține doar de regulile pocite ale oricărui regim totalitar, ci de o mentalitate primitivă predominantă de magie. Toți acești responsabili timorați ar trebui totuși liniștiți: sculpturile lui Apostu nu se vor anima pentru a le primejdui fotografiile. Ele nu vorbesc decît celor pregătiți să le asculte.

Paris, august 1987

Am avut norocul să îl cunosc. Poate a fost norocul vieții mele. «Dumnezeu ne întinde uneori mîna», spunea el. Adevăratul început a fost Grecia. Într-un fel, ca în timpul copilăriei, acolo a fost fericit. Nepăsarea copilăriei. Mi-o reproșa uneori. Prima după-amiază pe Acropole. Semnul fast al unei ploii cu soare. Am urcat pe Acropole noaptea, prin furtună, prima sa întîlnire cu Propileele a fost luminată de fulgere. Ploaia caldă ne-a însoțit pe Acropole tot timpul. A doua zi am intrat uzi leoarcă în micul muzeu unde m-a făcut să simt prin cuvinte simple strania alchimie a trecerii divinului în uman și a umanului în divin. Se învîrtea în jurul Khorelor, la care admira ritmul; spunea că în acele sculpturi arhaice totul își avea rațiunea de a exista.

Nu avea nimic dintr-un teoretician, nu avea, ca atîția alții, certitudini. Era «un creator care înțelege». lucru rar în această lume unde creatorul nu înțelege nimic, iar cel ce înțelege nu creează.

Lunga vizită la muzeul arheologic, în sălile vaselor grecești. Acolo am primit prima mea lecție despre artă. lubea acele vase și m-a făcut să înțeleg că grecii funcționau în termeni de eficacitate pură și că acesta e



scopul artei adevărate. Mai târziu, am înțeles că și el funcționa astfel. În arta sa, ca și în viață. Eficacitate, simplitate și, prin asta, contact cu eternitatea, cu Dumnezeu. Nu se închidea în sine, aspira către Infinit. Apoi, insula Astipalea, a cărei apariție la orizont i-a tăiat respirația. A iubit mult Grecia. Era țaran, adică om al pământului. Dar cea mai mare greșală e să te crezi în Paradis! A doua oară când l-am văzut comunicând cu zeii, după Grecia, a fost la Carnac. Dorea de mult timp să vadă megalitiții. Sînt sigură că avea nevoie să se umple de acest spațiu înainte de a lucra enormele granituri din Limousin.

De astă dată zeii erau mult mai sumbri, ca și pietrele menhirelor, ca cerul Bretaniei. Dar el găsea acolo aceeași armonie, același raport între ordinea umană și cea cosmică.

La câteva luni după aceea, într-o convorbire cu profesorul Jianu, avea să spună că la Carnac «sculptura a depășit domeniul sculpturii, e deja religie, cimitir, nu mai e obiect, ci lume a sculpturii». Artă nu mai e artă, ci suport de meditație.

Acolo a început, poate, drumul său spre Occident. La întoarcerea din marea trudă în Limousin și Aix-en-Provence, începutul lungului dezastru al bolii.

S-a bătut ca nimeni altul și aproape a învins. A mai avut timpul să contribuie la apariția unei cărți despre el și să ofere Parisului una dintre cele mai adevărate expoziții de sculptură.

A avut timpul să refacă, în rue des Prairies, «spațiul său românesc» unde, la Paștele ortodoxe ale ultimului său an a dat o mare petrecere «pentru a-i mulțumi lui Dumnezeu că l-a ajutat să scape de moarte».

A avut timpul să își umple atelierul și grădina cu opere noi. *Cristi* cu gesturi atât de umane, care exprimă în Patimile lor toată suferința umană.

Ca și cum ar fi vrut să ne aducă la priceperea scopului durerii. La intrarea în casă înfipsese într-o prăjină un Crist tăiat din lemnul unui *Totă cu Fiu*, ce se profila ca o cruce, teribil, în același timp stîlp al casei și axis mundi.

A avut timp să deseneze și să intre în lumea fabuloasă a picturii. Și câtă nevoie de culoare spre sfîrșit! «Începe să te gîndești la o carte de desene», îmi spunea.

În aceeași convorbire cu profesorul Jianu: «Desenul e primordial. Hîrtia devine un cîmp, o sculptură, ceva ce trebuie umplut nu cu linii, ci cu forme... Trebuie să dai volum paginii, care e deja un cîmp, un peisaj, o lume. Modelul e un pretext, iar pagina un adevăr. Într-un desen, cîteva secunde concentrează întreaga emoție, starea fizică, neputința, impulsurile...»

A avut timp să vizeze bronzuri... A avut de asemenea timp să planteze butași de vie, flori ale soarelui, trandafiri și salcia lui. Acasă, în țară, se spune că nu poți muri fără să fi sădit un copac.

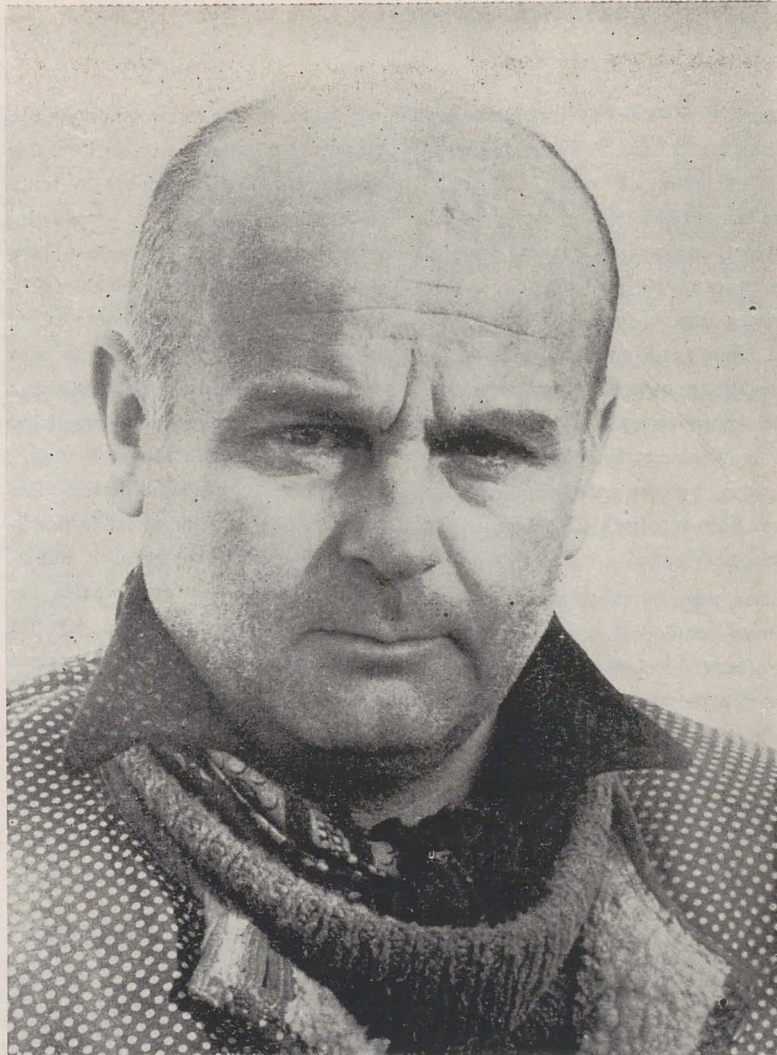
A avut timp să o revadă pe Maria Anetta, fiica lui, prin care curge sîngele său.

Nu e ciudat că ultima comandă, o minunată sculptură în lemn de stejar, va servi copiilor dintr-o creșă?

A avut timp să-și arate fragilitatea. A avut timpul să se înfurie, pentru că uneori era tăios și excesiv, chiar nedrept, dar mînia lui nu implica niciodată o acuzație, punea doar degetul pe o rană, fără amenințare, fără condamnare sau ură. «Nu te supăra, pentru că am dreptate...»

Și de cîte ori, mai ales, după plecarea lui, nu mi-am spus că avea aproape întotdeauna dreptate. Nu înceta să mă uimească...

(traducerea de Cristina Brezeanu)



amintiri cu Băț

françois pamfil

● Pe Băț l-am cunoscut în vara lui '57 la Bicăz într-o practică. Băț era o abreviere, cu ceva mai flatantă, din Bețiguș, cum botezase el, cu năduf, cărbunele de desen la prima oră de studiu. Ploua exasperant și de sus «șantierul luminii» arăta ca un paradoxal turn Babel negativ, o imensă groapă traversată de traseele imposibile a sute de scări, platforme, poduri etc., pe care se afera, ca într-un spațiu Escher, o lume de furnici. Uneori pînă la genunchi într-un ciment care invadase parcă universul, artiștii își vinau modelele inocente în și din mers, o poză de cîteva minute pentru o schiță de portret negociindu-se în contravaloarea în rom a respectivelor procente din norma zilnică a respectivului. Între viitorii sculptori, și în baracă și la crochiuri și la cîrciumă, Apostu era încă de pe atunci un leader, la concurență cu Paul Vasilescu care purta pantalonii scurți și o freză «creastă de cocoș» și cu Peter Iacobi care purta și el pantalonii scurți dar, evident, din piele. Mîndru și afectînd o duritate care dădea bine și ca om de la țară și ca sculptor (cum spuneau mulți dintre noi pe atunci). Gelos cu și fără motiv, înscena, mai ales nocturn, procese iubite sale, procese ale căror dezbateri se purtau, cum puteam să auzim prin pereții de scîndură, nu numai verbal.

● Nu știu dacă există prototipuri antropologice ale unor meserii. Probabil că nu. Totuși făptura lui Apostu afirmă fără echivoc o capacitate de a face formă. Dacă ar fi fost mai rubicond asta ar fi putut să însemne și brutar, dacă ar fi fost mai astîmpărat pe un scaun, olar, oricum tot de un

fel de sculptor ar fi fost vorba. Anatomia personajului ca și energia care o anima s-ar fi putut înscrie perfect într-un cilindru coafat cu o emisferă. Așadar, o făptură convexă din cap pînă în picioare, grea și lucitoare ca un obuz. Numai miinile prelungi și parcă cu mai mulți nervi și mai multe falange vorbeau de muzică. De muzica pe care, la Băneasa, o asculta după discuri tot timpul și pe care, tot acolo sau în alte locuri, o oprea în secunda lemnului sau a pietrelor.

● Când am trecut prima dată prin curtea «conacului» am avut sentimentul că străbat o fostă pădure. O pădure în care ploile, praful și arșița șterseseră orice diferență dintre mineral și vegetal și unde, aproape lipite între ele, trunchiurile păreau a fi fost secerate cu mult înainte de începutul lumii după trebuințele unei dulgherii și măsurile unei geometrii din alte galaxii...

● În disputele colegiale cînd vinul acorda și retrăgea la fel, ad hoc și democratic, talent, geniu ș.a.m.d., Băț prefera argumentul cotului pe masă la «bras de fier», știind că adesea temperamentul cocoșesc al unora din maijunii comilioni recunoștea numai forța fizică ca instanță supremă. De multe ori însă «punea la planșeu» și cu vorba. Așa s-a întîmplat că odată a spus într-un astfel de grup: «Mă, cînd o să mișcați și voi atîta (materie) cît am mișcat eu de aici dincolo, atunci vă dau voie să și vorbiți».

O profesiune de credință umilă și bărbătească, o definiție a sculpturii așa cum o simțea el și cum trudește cred să o înalțe și acum prin poienile taberei dintre măgurile de fum ale nörilor.



opere de artă «martiri»

rodica matei

Jertfa de sânge a Revoluției a îngrozit și a umbrat imensa bucurie a libertății. Victime ale evenimentelor nu au fost numai oameni, au fost și opere din tezaurul național și universal al Muzeului de Artă al României, adăpostit în Palat.

Unele — puține la număr — au fost atât de grav deteriorate, încât repunerea lor în circuitul expozițional este practic imposibilă; altele, mai puțin distruse, își vor redobîndi strălucirea prin munca trudnică și migăloasă a restauratorilor.

Din nefericire, marea jertfă au dat-o clasicii noștri: Theodor Aman (7 lucrări), Nicolae Grigorescu (5 lucrări), Ioan Andreescu (15 lucrări), Ștefan Luchian (10 lucrări), la care se adaugă nume ca George Tattărăscu, Henric Trenk, Mihail Dan, Sava Henția, C.D. Stahi, Emanoil Panaiteanu Bardasare, Gheorghe Ioanid, G.D. Mirea, Theodor Pallady, Nicolae Dărăscu, Victor Brauner, Dimitrie Ghiață.

Iată câteva dintre operele de artă «martiri», din Galeria națională, fotografiate de *Mihai Oroveanu* și fișa uneia din lucrările cele mai grav afectate:

THEODOR AMAN — Autoportret

culori de ulei pe suport pe pînză încadrat cu geam

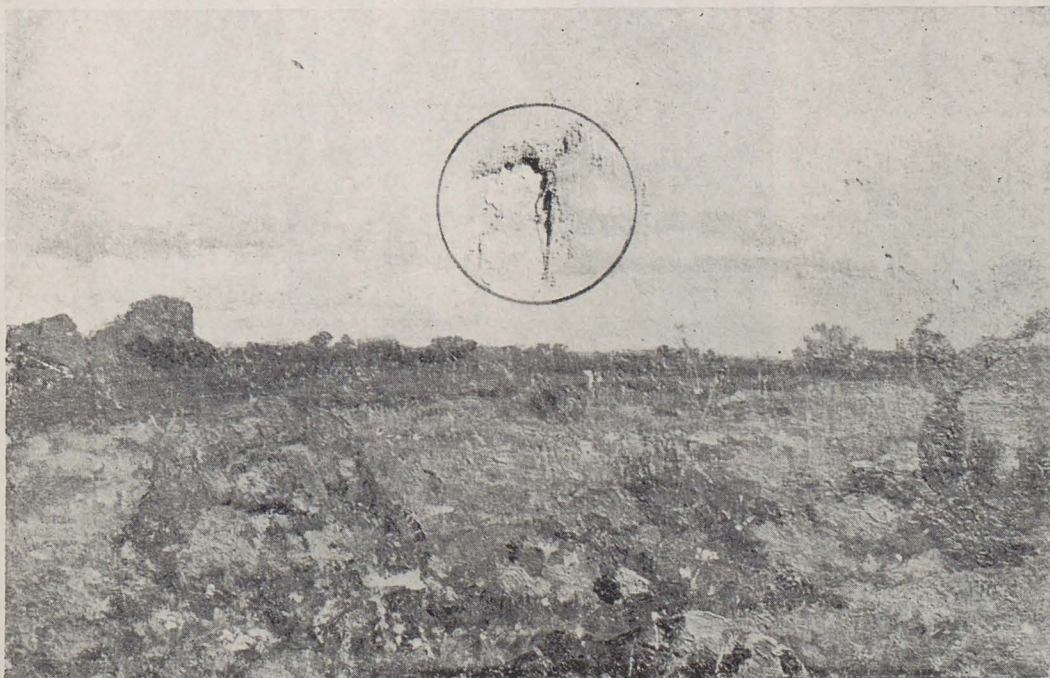
Spărtura de jos (cea mai mare) a fost provocată de sticla ce proteja tabloul — spartă de un glonț razant — care a perforat marginea stîngă a ramei, a sfîșiat pînză și a ieșit prin latura dreaptă a șasiului. Același gen de spărtură în centru spre partea superioară a tabloului pe figura personajului — unde se află și alte spărturi mai mici, provocate de un cartuș cu traiectoria dreapta-stînga.

Restaurarea lucrării nu-i mai poate reda decît valoarea documentară.

THEODOR AMAN

Autoportret

ulei pe pînză; 0,300×0,215
semnat dr. jos, cu brun: Aman
nedatat; inv. 1953



p. 7

IOAN ANDREESCU

Cîmp cu flori și stînci
ulei pe pînză; 0,265×0,410
semnat și datat dr. jos, cu roșu:
Andreescu (1)881; ned. 752

p. 8

ȘTEFAN LUCHIAN

Safta florăreasa
(detaliu)
ulei pe pînză; 0,890×0,650
neseminat, nedatat
inv. 564

IOAN ANDREESCU

Femeie în albastru
ulei pe pînză; 0,650×0,505
neseminat; nedatat, inv. 1554

IOAN ANDREESCU

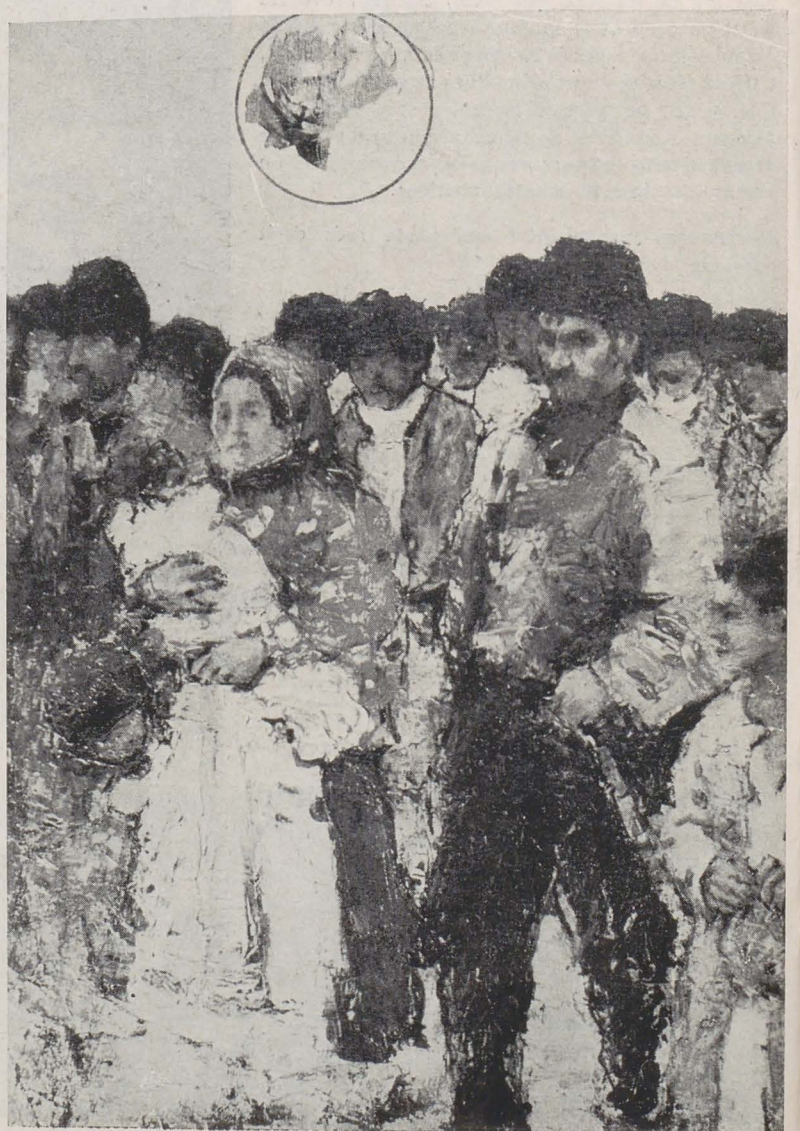
Peisaj din Franța
ulei pe lemn; 0,263×0,352
semnat și datat dr. jos, cu roșu:
Andreescu [188]
inv. 7447

IOAN ANDREESCU

Cusătorese în pădure
ulei pe lemn; 0,265×0,350
semnat dr. jos, cu roșu: Andreescu
nedatat; inv. 3622

ȘTEFAN LUCHIAN

La împărțitul porumbului
(detaliu)
ulei pe pînză; 0,490×0,700
semnat stg. jos, cu negru: Luchian
nedatat; inv. 688



e
T
c
st
P
ci
in
ne
n-
di
D
ur
fa
co
vr
ne
Da
gis
evi
sic
po

ion creangă sau despre manipulare

Conceput înainte de fractura pe care a produs-o în conștiința românească intervalul 16—22 decembrie, acest grupaj, menit să marcheze al doilea centenar mortuar al spiritualității noastre, propune un Creangă așa cum îl citea dorința de eliberare a gândirii la acea dată. Într-o epocă de «festivism rural» și de neostenită asimilare a tradiției cu o imagine kitsch, menită nu doar falsificării pur și simplu, ci uciderii prin uitare și prin exasperare a sensibilității noastre, poluată cu insistență; într-o epocă de triumf al clișeeilor, destinate nu doar fixării în immobilism a gândirii noastre, ci și înfringerii prin scribă a oricărei capacități de revoltă, a interpreta era un act de curaj. Limita curajului în cazul Creangă era una de ordin semiotic. «Povestitorul» se dovedește a fi, astfel, un subtil constructor de grile ce structurează discursul; «răspopa» — un deținător al legăturilor dintre credințe/mentalități arhaice și lumea modernă a unei ruralități ce se oglindește, atent, într-o urbanitate semiorientală; bulimicul țărănos apare, prin disecție de text, nu ca un moralist asudînd pe prispă, ci ca spirit superior, disprețuind nu atât gratuitatea jocului subțire al junimiștilor, cât formele prea vădite ale spiritului ludic. Pentru că, finalmente, Creangă e un intelectual prin lipsa de scop a acțiunii sale literare. În ultimă reducere, făcătorul de text e un cinic, mulțumindu-se cu autosavurarea. Moralismul, ca și moralitatea, sînt scopul ultim al spiritelor simple. Creangă era un complicat.

Omul și gândurile sale zăcînd sub vreme, era nevoie, pînă mai ieri, de un Creangă intelectual, menit să distrugă acea pecingine a ne-gîndirii, ce amenința orice ridicare din animalitatea sîstei în poziția bipedă a unei deliberații. Acum, vremile schimbîndu-se, altă apăsare face să țîșnească alte sensuri din trupul colcăitor al textului. Se vorbește tot mai insistent despre cruzimea lui Creangă, despre violența fundamentală a scenariilor sale, trimițînd nu spre o arhaicitate abstractă a satului, cum ne plăcea să credem, ci către preistoria sumbră a singelui sacrificial și vîndătorii. O etologie a agresivității subminează mitologia machiată cu rudimentele basmului.

Problema este, probabil, mai vastă și mai gravă. Dincolo de manipularile conjuncturale ale sensului lecturii, textul e cel care ne manipulează, conținut și irepresibil, spre violență. Creangă e doar unul dintre acele spirite subtile care introduc, în formele înșelătoare ale narațiunii infantile, cele mai brutale pulsuni ale naturii umane și ale existenței-pur-și-simplu. E grăitoare pentru impasul funciar al speciei tenacitatea cu care copiii absorb atrocitățile ce populează basmele, cum ei se încarcă, suavi, înainte de a trece în lumea neagră a somnului, de cele mai aberante scenarii sanguinare. Invenția modernă a patefonului permite reiterarea acestui ritual la infinit. Paralela cu o mass-media maniacală și mutilantă e la îndemîna oricui. Dar aici avem de a face cu opțiunea inocenței. Nu știm ce visează copiii; probabil să ajungă mari, cruzi și plăți, precum noi.

arta



SILVIU BĂIAȘ: Amintiri din copilărie

ion creangă— homo faber

edgar papu

Țesutul concret al cuprinsului care se înscrie în creația lui Creangă își însușește mai totdeauna o structură compactă cu pronunțate ingerințe tactile. Pînă și în grotescul atît de variat construit al celor cinci personaje care-l însoțesc pe Harap Alb la împăratul Roșu se recunoaște o asemenea componență. Deși complet anti-reale, aceste personaje n-au nimic vag sau confuz în înfățișarea lor, fiind, dimpotrivă, tratate de desenul sigur al unui maestru. Doar suflarea înghețată a lui Gerilă creează un univers aproape hesiodic, de poezie potențată în fantastic, unde «vîntul gema ca un nebul, copacii din pădure se văicăreau, petrele țîpau, vreascurile țîuiu și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger».

Dacă dominantă concretă se impune pînă și în registru grotescului antireal, cu atît mai mult se va evidenția ea în portretul uman de frumusețe clasică. Astfel, din paginile *Amintirilor* se desprinde portretul catihetului Davidică, evocat cu aceeași

atență pătrundere. Printre altele, el era «cu pletele crețe și negre ca pana corbului, cu fruntea lată și senină, cu sprîncenele stufoase, cu ochi mari, negri ca murele și scînteietori ca fulgerul, cu obrajii rumeni ca doi bujori, nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn...» Este, în proza veacului al XIX-lea românesc, un adevărat model de perfecțiune clasică masculină. El prezintă contrapartea, la fel de concretă, a aparițiilor grotești din *Povestea lui Harap Alb*.

Creangă excela, însă, îndeosebi în evocarea exactă a celor mai diverse obiecte confecționate de mîna omului, pe care le grupa în enumerații bogate. În această privință curiozitatea sa iscoditoare și cunoștințele sale erau uriașe. Iată, bunăoară, în *Povestea lui Stan Pățitul*, toate dotările unei ideale gospodării de țară, dotări executate desăvîrșit de către o înțeleaptă hărănicie: «Ce garduri streșinite cu spini de mai nici vîntul putea răzbate printre ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sîsiac pentru păpușoi, hambare pentru grîu...» Ca și în cazul de față, cuprinzătoare observație a lui Creangă se însoțește cu admirația față de lucrul bine făcut. De aici, în *Moș Nichifor Coțcariul*, atenția și curiozitatea scriitorului se îndreaptă către un cu totul alt grup de obiecte. El enumără aici ceea ce se află în prăvălia lui Jupîn Ștrul: «iruri, ghileală, sulimineață, boia de păr, sau featră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte

otrăvuri». Ne reține faptul că povestitorul nu cunoaște numai obiectul ca atare, ci știe competent și la ce se întrebunțează. O culminație a multitudinii de obiecte relevă, însă, Creangă în materie de ciubotărie. Pavel Ciubotariul din *Amintiri* se afla «între șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichicu și alte custuri tăioase, muchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călecan, cleiu și tot ce trebuie unui ciubotar». După cum se vede, Creangă parcă ar vrea să cuprindă cuceritor cu privirea obiectele și instrumentele utile ale tuturor îndeletnicirilor omenești. Rămîne, sub acest aspect, un adevărat exemplu de *homo faber* modern.

Această idee a noastră se vede întărită de predicția marcată a lui Creangă de a reda nu numai obiectele gata confecționate, ci și procesul integral al unei activități plămuitoare. Astfel, în *Amintiri*, bunicul David Creangă a scos o piele de «porc sălbatic» din cămară și a croit niște opinci, «apoi le-a îngruzit frumos și a petrecut cîte o păreche de ață neagră, de păr de cal prin cele noițe». Apare aici evidentă desfătarea cu care scriitorul urmărește fiecare fază din procesul de îndemînică lucrare a unui obiect reușit.

Creangă, însă, mai avea idei temeinice și de multe alte meșteșuguri. Iată-l în *Harap Alb* cunosător solid al muncii de albinărit. Eroul poveștii creează răbdător și cu o rară prezență de spirit adăpostul adecvat pentru un roi de albine. El «găsește un

buștean putregăios, îl scobește cu ce poate și-l face urdiniș, după aceea așează niște țepuși într-însul, îl freacă pe dinăuntru cu cătușnică, cu sulcină, cu mătăciune, cu poala sintă Măriei și cu alte buruieni mirositoare și prielnice albinelor și apoi luându-l pe umăr, se duce la roiu, răstoarnă... albinele frumușel în buștean, îl întoarce binisor cu gura în jos, îi pune deasupra niște căptălanii, ca să nu răzbată șoarele și ploaia înăuntru...» Competența lui Creangă a străbătut o serie nesfârșită de operații minuțioase pentru a ajunge la lucrul terminat. Este acea neîntrecută satisfacție homerică ce transpare din evocarea facerii unui obiect.

Altă dată, fără să cunoască cîtuși de puțin cronicile apusene din veacurile XV—XVI, Creangă reinventează uimitor de coincident ansamblul și stilul frescelor dintr-însele, care cuprind o multitudine de persoane, fiecare grup făcînd mereu cite altceva. Așa evocă el, în *Povestea lui Stan Pățitul*, munca de cîmp a dracilor chemați de Chirică să le vie în ajutor: «Unii secerau, alții legau snopi, alții făceau clăi și suflau cu nările să se usuce, alții cărau, alții durau girezi...» Se arată exact ca în acele bătrîne cronici pînă și repetarea continuă în chip de anaforă a cuvîntului *alții... alții... Este, în cazul de față, o frescă a muncii, care ne amintește totodată și de unele picturi din piramide.*

Așa cum am amintit de la început, Creangă rămîne un maestru al concretului dens, cu solicitări tactile. Mulțimea și varietatea obiectelor evocate este parcă toată dibaci pipăită de el cu acele mîini aspre, desprinse din milenii de contact cu duritatea pămîntului și, în genere, cu materia solidă, înfînit prelucrată de inițiativa omului și de mintea sa făuritoare. Dotat cu geniu, opera sa literară, la fel de răbdător și cu dragostea muncii ca și obiectele celorlalte îndeletniciri, îl oglindește întocmai. Scriitor cu inflexiuni adesea arhaice, din scări necunoscute ale timpului și totodată spirit foarte independent și modern, Creangă rămîne în literatura noastră una din aparițiile integrale de *homo faber*.

ut pictura poesis

florin berindeanu

Asociat vîrstei copilăriei, Humuleștiul se transformă, prin plasticizarea peisajului, dintr-un topos cu valoare circumstanțială într-un *locus amoenus* semnificînd înțelesul din timp și alegorizarea manieristă a realității. Nu s-a observat îndeajuns care sînt «temele» descrierilor din opera lui Ion Creangă.

Povestitorul manifestă o tendință permanentă spre metaforizare, astfel încît circumscrierea unui «peisaj ideal» să ferească cît mai mult de pătrunderea în interiorul cadrului narativ a amănuntului profan. Dialogul realitate-imitație artistică funcționează asociativ, tinzînd spre întrepătrunderea acestora pînă la anihilare. Datorită prezenței în interiorul narațiunii a cel puțin unui element apoftegmatice care duce la un fel de «proverbializare» a discursului, putem spune că autorul *Poveștilor* creează o succesiune de cadre prin care a ilustrat ideea că *universalia sunt ante rem*. Sintaxa plastică, înlocuită cu cea logocentrică, corespunde unei adevărate literaturizări a funcției peisajului, datorită alegorizării de care vorbeam. Felul în care Ion Creangă își propune să capteze atenția cititorului său ține de capacitatea acestuia de a-și imagina existența conceptualizată. Povestitorul apelează și mizează pe o complicitate artistică a lectorului, căruia doar aparent pare a-i ascunde ce știe. Oralitatea discursului narativ e una, e drept, cea mai importantă, din capcanele pe care i le întinde. Izolarea cadrului descriptiv e aproape de fiecare dată sentimentalizată în sensul în care peisajul devine, cu vorbele lui Amiel, o «stare sufletească». Dar ceea ce marchează pregnant izbînda peisajului la Creangă este, de fapt, inconsistența lui; humuleșteanul este departe de a fi un maestru răbdător și aplicat al zugrăvirii detaliate, care-l caracterizează pe Sadoveanu. În schimb, Creangă procedează oarecum invers. Datorită sintaxei evocării, personajele sale sînt un fel de substitute ale peisajului, care se conturează prin aglomerarea de epitete și prezența grupurilor verbale locutorii, sau care sugerează elementele ambientale.

Cititorul, cititorul negrăbit adică, va suplini decorul cu propria sa imaginație, căci Creangă este un autor foarte solicitant din acest punct de vedere. Sosirea, în toiul nopții, în «ceriul Socolei» beneficiază în text de prea puține elemente reprezentînd natura propriu-zisă: «...și am tras cu căruța sub un plop mare, unde-am găsit o mulțime de



p. 10—11 SILVIU BĂIAȘ: Amintiri din copilărie

dăscălime adunată de pe la catiheții din toate județele Moldovei: unii mai tineri, iar cei mai mulți cu niște țirsoage de barbe cît badanalele de mari, sezînd pe iarba împreună cu părinții lor, și preuți și mireni; și mărturisindu-și unul altuia păcatele!». E ușor de observat puținătatea referințelor peisagistice — *plopul și iarba* pe care șed cei mulți dedați la viața sfîntă. Putem înjgheba fără prea mari poticneli restul decorului, tocmai datorită simulării unei atmosfere de profundă comuniune frățească care, pentru a-și atinge scopul, necesită o natură idealizată și, evident, cît mai schematizată, de felul celei prerenascentiste.

Schematizarea peisajului la Creangă ne trimite la o înțelegere, simplificatoare sau de pur accesoriu, a virtuților descrierii. Aceasta dobîndește însă o conotație de cele mai multe ori precisă, fără a lăsa «spațiu» nici unui dubiu referitor la viziunea autorului. Paradoxul este acela că, deși există o adevărată risipă de toponime și hidronime pe parcursul *Amintirilor*, locul narațiunii apare cu atît mai abstract și, deci, mai lipsit de consistență geografică.

Pentru a întări ideea unui timp abstras, rupt de orice contingență și astfel de atributele descrierii istorice, Creangă introduce aceste false pasaje descriptive, bogat determinate într-un spațiu geografic pe care, de altminteri, îl cunoaștem foarte bine. Tot în capitolul IV din *Amintiri*, cel al drumului nefericit cu Moș Luca spre Iași, înțîlnim o surprinzătoare descindere într-un ținut edenic, practic o țară a tinereții fără bătrînețe pe care naratorul nici nu are răbdare s-o circumscrie în tihnă din

pricina fremezii provocate de posibilitatea imaginării unui astfel de topos. Mai mult, o bătrînă nu se poate abține de a exclama patetic concretizarea unui mod de viață similar și pe pămînt: «tot anul să fie sărbători și numai o zi de lucru: și atunci să fie praznic și nuntă». O asemenea constatare atrage inevitabil după sine și un peisaj adecvat, în spiritul unei armonii (*decorum*, în estetica antică, aici îndeosebi în sensul dat de Vitruviu) reproducînd-o pe cea divină.

Luminozitatea peisajului și proporția adecvată a elementelor sale constitutive joacă un rol decisiv în delimitarea peisajului sufletec. Relația este anunțată de prezența epitetului potrivit și enunțată în termenii unei causalități zdrobitoare: «...și tocmai cînd eram hotărît a spune mamei aceste, iaca și soarele răsare, vestind o zi frumoasă...». Și apoi, în faimoasa frază: «Și eu eram vesel ca vremea cea bună; șturlubatic și copilăros ca vîntul în turburarea sa.»

Invocația rostită de mama eroului și reprodușă de narator puțin mai jos definește perfect corespondența reiterată dintre cele două «peisaje», amîndouă cu o funcționalitate asemănătoare în opera lui Creangă. Datele morfo-fiziologice trimit și ele la conjugarea deplină a tipologiei și topologiei *Amintirilor*. Axiomatic, universul acestora și personajele lor aparțin angelicului: «ieși, copile cu părul bălan, afară și rîde la soare, doar s-o îndrepta vremea. Și vremea se îndrepta după rîsul meu.»

În ceea ce privește «magia» pe care o poate performa mama eroului trebuie să vedem în ea tot o funcție picturală. Omul, artistul în alte cuvinte,



are înzestrarea de a corija natura, de a o valoriza estetic. Creangă are o predilecție constantă pentru natura metamorfozată prin semnul creației. Nebulozitatea îl deprimă și o respinge, alegând culorile pastelate, albul și galbenul nu lipsesc, încât structura lui e de pictor meridional. Tot ceea ce merită narat se petrece în toiul verii, când luminozitatea e maximă. Creangă are, se poate afirma, oroare de saturnian, de spațiile private de *perspectivă*—atribut al soarelui.

Respirând de retorismul biblic, stilul povestitorului aduce în jurul personajului bisericesc (*Popa Duhu*) un peisaj însoțitor și complementar portretului. Ascetismul predicatorului este completat de imaginea sa de soldat al caluzisticii religioase, pe care o exersează în solitare peripatetizări. Florul artistic bine studiat al lui Creangă creează o aproape neverosimilă ipostază de franciscanism ortodox în persoana lui Popa Duhu. Această evaluare, deloc superficială, este provocată de surprinderea excepțională a manierismului personificator; popa făcea «lungi» popasuri prin aleile ascunse ale grădinilor publice din Iași, cu câte o carte în mână, tresărind la cântecul păsărelelor și oprindu-se cu mirare lângă moșinoaiile de furnici, pe care le numea el «republii înțelepte», dezmiertând iarba și florile câmpului, *icoane ale vieții omenești* (s. mea). Într-adevăr, literatura este (și) pentru Ion Creangă o «icoană a vieții omenești», o *imagine* adică, pe care zugravul în cuvinte merită a o înfățișa cititorului său cu meșteșug și înțelepciune.

Să fie humuleșteanul un scriitor câștigat de horațianul *ut pictura poesis*?

elemente de viziune plastică în opera lui ion creangă

zoe dimitrescu bușulenga

Am avut destule prilejuri de a privi ilustrații la basmele și amintirile lui Creangă, ieșite de sub mîna celor mai diverși artiști, mai vechi și mai noi, pictori sau graficieni. Mai inspirate sau mai puțin inspirate, mai moderne sau mai academizante, imaginile sugerau, în general, o lume de basm și de fabulă, iar cele mai izbutite purtau spre fantastic, spre supranatural. Sigur că talentul artiștilor individualiza personaje lesne de recunoscut: într-un cadru se înfoia cocoșul, într-altul capra se întorcea acasă încărcată, într-altul un Dănilă Prepeleac privea uimit la gînsacul pe care-l ținea în brațe. Alteori ilustratorii se foloseau de scenele predilecte ale publicului receptor, amintind de lecturile copilăriei: la scăldat, la cișeș, cu pupăza etc. Rareori am văzut intrări îndrăznețe în universul acela specific al marelui humuleștean, univers de pură ficțiune, în care se mișcă faimoșii gligani,

coblizani, meliani, haramini, care constituie un fel de *Schlaraffenland* în mijlocul satului slujitor al virtuților tradiționale. Desfășurîndu-se în timpul și spațiul lor anume, acei uriași veseli, mîncăi, bețivi și leneși, ca Trăsnea, Oșlobanu și ceilalți, își duc viața în răspar cu existența cuminte și pioasă a sătenilor obișnuiți și se desfată în nesfrîșite «chiolhanuri», cum le numea jovialul lor autor. Ieșiți parcă dintr-o logică a inversului, ei ilustrează o adevărată lume «pe dos», o lume anapoda, cu oameni anapoda, deținători ai unei înțelepciuni de un soi deosebit, întemeiată pe răsturnarea valorilor tradiționale, pe relativitatea acestora, veselă relativitate, pe paradoxuri din cele mai hazlii și neașteptate. Nu numai în *Amintiri*, ci și în basme, Creangă și-a construit acele unicate estetice care desfid încă pe ilustratori, dînd loc ele însele la valori plastice ce se impun prin forță și originalitate. Vorbeam, într-o mai veche carte a mea, scrisă cu peste un sfert de secol în urmă, despre unele analogii posibile între viziunea plastică a lui Creangă și aceea a unor pictori flamanzi sau olandezi dintr-o vreme revoluț. Sigur, totul în măsura în care mai păstrăm ceva din ideea concentrată în vechiul adagiul rămas din arta poetică horațiană, «*ut pictura poesis*».

Pe de o parte atmosfera de kermesă flamandă care stăpînește neîntrepruț în zilele și nopțile de pomină ale catiheților buclucași îmi amintea de petrecerile țărănești din tablourile lui Bruegel și ale altora. Pe de alta, interioarele «cinstitelor» crîșme au un aer adesea foarte acuzat de scene de interior, de «genre», în felul acelor în care olandezii descriau cu voluptate, pictîndu-le, obiectele care înconjurau personajii și viața lor de toate zilele. De la uneltele din umilul atelier al lui Pavel Ciobotariu, la belșugul cîrciumei din Fălțiceni unde se îngrămădea «într-un colț al odăii, cîteva merțe de fasole, în altul sămînță de cînepă; în al treilea o movilă de mere domnești și pere de Rădășeni care trăiesc pînă pe după Paști, în al patrulea, mazăre și bob... iar alături niște bostani turcești; într-o puțină, pere uscate și dulci ca smochinele», plăcerea enumerării dă forță evocatoare fiecărui obiect în parte, creînd adevărate «naturi moarte» la nivelul cuvîntului. Ca să nu mai vorbim de înșiruirea felurilor de mîncare de la praznice și ospețe care lasă gura apă cititorilor, după cum izbutesc ades s-o face și unele tablouri ale unor olandezi și flamanzi la fel de pricepuți în cele culinare ca și Creangă.

Dar apropierea cea mai izbitoare între prozatorul român și unii pictori din Țările de jos ca Bruegel sau Adriaen Brouwer și mai ales Jan Steen se regăsește în special în scenele colective, acelea în care se petrece dezlănțuit, cu băutură, joc și cîntec sau acelea în care personajele se încera. Și în acest sens aș aminti asemănarea dintre bătaia, ca o grotescă «gigantomahie», din casa lui Pavel Ciobotariu, la sfîrșitul părții III din *Amintiri* și tabloul lui Jan Steen, *Bătaie la joc de cărți* (aflat la Pinacoteca din München). Violența mișcărilor, răvășirea figurilor, dezordinea ce domnește în camera cu mobila răsturnată sînt aceleași în ordinea scriiturii și în cea vizuală, producînd efecte hilare, grotești, cu o nuanță satirică destul de accentuată.

Și nu numai scenele rustice, pline de veselie, viu colorate, amintesc de Bruegel, ci, așa cum am mai spus, și tehnica însăși a înfățișării unora din personaje amintește cu putere de «realismul» pe care l-am denumit, printr-o convenție, «țărănesc». Zugerăvirea vigoasă, apăsată a siluetelor, a contururilor, compensează lipsa de individualizare a figurilor, a fizionomiilor, toată atenția scriitorului fixîndu-se pe anumite detalii caracteristice și pe mișcare. Oșlobanu, de pildă, are «ciubotele dintr-o vacă și... tălpile dintr-alta»; catiheții de la Socola au «niște țîrsoage de barbe cît badanalele de mari»; părintele Alexeievici de la Dorna e hărăzit de la natură cu «o gușă la gît cît o ploscă din cele mari și gîrîie dintr-însa ca dintr-un cimpoi». Pe mătușa Marioara sau pe veselul popa Buliga îi prinde în mișcare, ca și pe babele neastîmpărate care colindă satul în lung și în lat.

Dar dincolo de țărani care seamănă cu aceia ai autorului *Proverbelor olandeze*, cîteva din personajele fabuloase ale lui Creangă din basme au o savoare cu totul particulară. Să ne închipuim, bunăoară, cum ar arăta, în ordinea vizualului, un Ivan Turbincă după coborîrea la iad (ca Epistemon al lui Rabelais), luînd la joc pe draci și pe drăcoace și petrecînd ca într-o crîsmă sătească. Sau cum s-ar desfășura cortegiul grotesc al celor cinci prieteni ai lui Harap Alb, care mai de care mai spăimos și mai plin de haz, în gigantismul lor cînd binevoitor și hîtru, cînd, iarăși, țărănește agresiv. Sau cine s-ar încumeta să ilustreze curioasa, năzdrăvana viziune a lui Ochilă, «ciclôpul», viziune a unei lumi pe dos, pe care o relatează în dodii, poate tocmai

pentru a oculta sensul ei real? Cum s-ar putea traduce plastic propozițiile pe care le proferă: «...văd iarba cum crește din pământ; văd cum se răstogolește soarele după deal, luna și stelele cufundate în mare, copacii cu vârful în jos, vitele cu picioarele în sus și oamenii umbind cu capul între umere...»? Poate doar Douanier Rousseau să fi putut ilustra acest mic cosmos răsturnat, descumpănitor deopotrivă prin naivitatea și adevărul său ascuns.

Oricum, universul operei lui Creangă, atât de dificil de decodat în ciuda simplității sale aparente, rămâne pentru plasticieni (și poate nu numai pentru aceștia) o ispititoare piatră de încercare a capacităților lor de reprezentare sau de interpretare. Și ieri ca și azi contemporan, genialul humuleștean își oferă imaginile ca pe niște întrebări mereu deschise care așteaptă răspunsuri pe măsură, de la confracții artiști în ordinea vizualului.



creangă văzut de traian brădean

radu ionescu

La un an după moartea lui Creangă apărea primul volum cuprinzând opera scriitorului, al doilea urmînd să vadă lumina tiparului în anul următor. Ceea ce ne-a reținut nu a fost însă editarea operei (încununată de ediția Kirileanu din 1939), ci felul în care ea a fost «citită» de ilustratori. Debutul a fost lamentabil; în 1892, ilustrațiile anoste ale lui Teodor Bucliu par a fi smulse din oricare altă carte (și nici cu aceea probabil că n-ar fi avut nici o le-

gătură). De atunci zeci de artiști, unii dintre ei de certă reputație, ne-au oferit suite de imagini izvorîte din opera lui Creangă. A existat — și există încă — o greșeală fundamentală de interpretare, credem noi: *Cre ngă nu este un scriitor pentru copii, ci un scriitor pentru oameni mari, pe care îi pot citi și copiii.* Sub acest aspect se înscrie în același tipar cu Micul Prinț, al lui Antoine de Saint-Exupéry.

În această concepție se înscriu excelentele ilustrații ale lui Val Munteanu, sau ale Ilenei Ceaușu-Pandele. Ediția omagială din 1940 devine, în viziunea lui Th. Kiriakoff, un album de scenografie nu departe de aceea a lui Demian. Cel mai cunoscut ilustrator al lui Creangă a fost însă Stoica D., care, într-o totală neînțelegere a textului și a personalității fiecărui erou în parte, a împănât volumele cu imagini de oameni, care, în afara lecturii textului, fac cîte ceva fără de înțeles.

Sub o zodie mai bună a intrat opera lui Creangă citită de Silviu Băias, poate prea influențat de lumea lui Bruegel, însă suculent și plin de haz. O notă aparte a pus Const. Baciu care, citind Amintirile, s-a bucurat, a rîs și a desenat imprimînd desenului său blînda și molcoma umanitate a autorului.

Spre stătutul literaturii de înaltă noblețe a spiritului, trebuie să recunoaștem, a adus textul Poveștilor, recent, Traian Brădean. Lector inteligent și atent, el a căzut, în egală măsură și sub farmecul prozei lui Creangă dar și sub adîncă lui înțelepciune. Rîzînd mai puțin și gîndind mai mult, Brădean ne-a dat echivalentele textului, cum am mai spus, pentru oameni mari dar care poate fi citit și de copii. În lavis-uri, poate fără pereche în arta noastră, sau în spontane (doar aparent) schițe în peniță, opera lui Creangă defilează sub ochii noștri avînd toată greutatea clasicității ei. Dacă nu ne-am gîndi decît la ilustrațiile pentru «Soacra cu trei nurori» sau «Povestea unui om leneș» și universul lui Creangă ne-ar fi descifrat, ridicat uneori, prin vigoarea și siguranța desenului, la intensități daumierești. Ce-și putea dori mai mult centenarul Creangă decît această ediție pe care o așteptăm și noi?



lumea ca acțiune și reprezentare

rodica zafiu

De trei ori e început și dus la bun sfârșit textul, înainte de închiderea lui definitivă; în trei versiuni și un epilog, *Amintirile din copilărie* rescriu, din perspective diferite, o poveste — nu numai «a vorbei» și nu numai a propriei existențe — ci a lumii, cu legile, faptele și obiectele ei. Regula compozițională a cărții nu e ușor de surprins; ea se plasează între continuitate și discontinuitate. Textul unic poate fi considerat coerent, continuu, direcționat: o succesiune nu întâmplătoare de secvențe; în același timp, fiecare dintre cele patru mari părți care îl compun are autonomie și coeziune proprie. I-a putut fi negată lui Creangă voința de construcție, explicându-se secvențialitatea episoadelor din *Amintiri* prin capricii ale memoriei afective și asocieri întâmplătoare, prin asumarea unor libertăți de povestitor. De cele mai multe ori i s-au recunoscut însă intenții parțiale de simetrie (începuturile celor patru părți, cu similară ancorare în tematica satului și a familiei) și chiar un fir al temporalității: cele patru părți corespund, în general, unor vârste diferite, în succesiunea lor naturală; doar povestirile din prima și a doua parte par să se întretaie, suprapunând vârsta școlărității și cea a libertății, diferențiate într-o altă perspectivă; copilăria propriuzisă și adolescența sînt depășite și părăsite în ultimul capitol, a cărui semnificație este, așa cum s-a spus de multe ori, de ieșire dintr-un spațiu și de încheiere definitivă a unei vârste. Criteriul temporal, unificator, ține de *substanța lumii descrise*; din perspectiva *structurii descrierii*, e mai puternică diferențierea, e mai evidentă autonomia fiecărui capitol. Apărute separat, succesiv (primele trei la 1 ianuarie și la 1 aprilie 1881 și la 1 martie 1882, cea de-a patra fiind citită în public în 1888 și tipărită postum în 1892), părțile *Amintirilor* au ca substanță același spectacol al lumii, cuprins *însă, de fiecare dată, în cite un alt scenariu narativ fundamental*. Un început absolut (o întemeiere) e urmat de obișnuitele pericole și greșeli, pînă la o adevărată «apoteoză»; un șir de fapte marcate moral conduce către judecata finală; haosul dominat de obiecte, în absența legii, sfîrșește într-o schiță de apocalips; în fine, călătoria conduce în afara acestei lumi. Tratate parodic, într-o transparență a actului iconoclast, modelele narative fundamentale sînt axele care structurează cele patru texte reunite într-un macro-text unic. Sînt variațiuni pe aceeași temă, a spectacolului lumii exterioare, nu al interiorității, căci eul însuși e actor neprivilegiat, privit de ochiul discret-ironic al autorului-narator.

Cele patru modele narative se caracterizează prin completitudine: fiecare din ele conduce către un sfîrșit neechivoc, după care orice continuare nu poate fi resimțită altfel decît ca o *reluare*.

Scenariul narativ al primei părți a *Amintirilor din copilărie* cuprinde evoluția organică de la un gest întemeietor pînă la o împlinire individuală. Povestirea — purtătoare de valorizări predominant pozitive — e pusă în mod evident sub semnul Autorității și al supunerii (parțiale și intermitente) față de ea, evoluind către o «apoteoză» relativizată prin umor. În primele pagini, Autoritatea (sub înfățișarea părintelui Ioan de sub deal) *întemeiază* («prin îndemnul său, ce mai de pomi s-au pus în înterim /.../ și ce chilie durată s-a făcut la poarta bisericii prin școală»), *învată* și *adună* («sfîtuia pe oameni să-și deie copiii la învățătură. Și unde nu s-au adunat o mulțime de băieți și fete la școală...»), *supraveghează* («mai în toată ziua da pe la școală și vedea ce se petrece»). Scenele înzestrării școlii cu Calul Bălan și cu Sfîntul Nicolai sînt perfect construite din punctul de vedere al definirii unei autorități prin gesturile și atitudinile sale: părintele Ioan *dăruiește*, instaurînd de fapt legea morală, sistemul de pedepse, *numește*

și, mai ales, nu *dă explicații*, nu își motivează faptele, care rămîn astfel misterioase și imprevizibile pentru ceilalți: «Și ne pomenim într-o zi din zile că părintele vine la școală și ne aduce un scaun nou și lung, și, după ce-a întrebat pe dascăl, care cum ne purtăm, a stat puțin pe gînduri, apoi a pus nume scaunului „Calul Bălan” și l-a lăsat în școală. În altă zi ne trezim că iar vine părintele la școală, cu moș Fotea, cojocarul satului, care ne aduce, dar de școală nouă, un drăguț de biciușor de curele, împletit frumos, și părintele îi pune nume „Sfîntul Nicolai”...»

Reacția în fața aparițiilor imprevizibile ale părintelui («ne pomenim»... «ne trezim») și în fața darurilor incomprehensibile, care pot ascunde deopotrivă binele și răul, este tipică: «noi școlarii, am rămas cu ochii holbați unii la alții». Stupoarea va fi urmată de spaimă, la consumarea primei pedepse: «noi, cînd am văzut asta, am rămas înlemniți». Imposibil, impenetrabil pentru ochii pironiți asupra-i, părintele Ioan își joacă rolul suprem, îmblînzind pedepsele cu promisiuni. Nu e însă întâmplător că prima pedeapsă este dată, exemplar, *pentru rîs*, deci pentru atitudinea de nesupunere și negare a autorității. Pus sub semnul acestui prim rîs sancționat, întreg umorul textului se va manifesta ca o revanșă, ca o negare a Autorității. O formă esențială a acestei negații e chiar subminarea caracterului sacru al scenariilor narative pe care textul se structurează.

Pînă una-alta, soluția individuală se arată a fi mai curînd conformismul, ascultarea: gestul de împietate e pedepsit, fuga de la școală a lui Nică e urmată de întoarcerea obținută prin promisiuni. Evadarea de sub autoritate e un episod ratat, depășit, personajul conformîndu-se curînd modelului valorizat pozitiv: «las muștele în pace și-mi ieu alte gînduri, alte măsuri; încep a mă da și la scris, și la făcut cădelnița în biserică, și la ținut isonul, de parcă eram băiet. Și părintele mă ie la dragoste...» Treptat, autoritatea devine accesibilă și mitul se spulberă; de altfel, doar prima parte a textului se constituie în jurul acestui motiv — cu siguranță, cel mai potrivit unui început simbolic de Carte. Ceea ce urmează este una din posibilele interpretări ontologice: existența în raport cu natura e ilustrată, o dată cu prima pierdere a spațiului privilegiat (prin dispariția băditei Vasile) de o serie de încercări cărora nu li se poate găsi nici un corespondent în celelalte părți ale *Amintirilor*. E interesant, de altfel, că fiecare dintre capitole cuprinde cite un astfel de grupaj tematic, destul de discret, care îl individualizează. Încercările sînt deocamdată pur *naturale*, neimplicînd nici un moment *eticul*: copilul e lovit de boală (de «cinstita holeră», apoi de rîie) și e pus în pericol de extremele mediului: apa rece (la căderea în Ozana, la scaldă în Bistrița) și focul («Și tot chinîndu-ne așa, era să ne pască alt păcat: cît pe ce să ne toropească brădul aprins, de nu băga de samă unul dintre plăieși»). Chiar greșeala pe care o fac eroii ține de relația cu natura: departe de a intra în categoriile morale (ca minciuna, înșelătoria, furtul — în partea a doua), ea constă în declanșarea inconștientă a forțelor care pot provoca o catastrofă: «urnim o stîncă din locul ei, care era numai țintinată, și unde nu pornește stîncă la vale, sîlîndu tot mai sus de un stat de om; și trece prin gardul și prin tinda Irinucăi, pe la capre, și se duce drept în Bistrița, de clocotea apa!». Din fericiere, fuga eroului e în același timp o întoarcere; e ceea ce îi asigură în final — cînd a depășit toate încercările — admirația (parțială) a spectatorilor.

A doua posibilă interpretare a parcursului existențial este situată în perspectiva eticului. «În cea de-a doua parte vine rîndul maturizării morale a copilului care ia cunoștință de opreliștile de tot soiul din lume» — observă Cristian Teodorescu (*Miza «Amintirilor»*, în «România literară», nr. 41, 1989). Lumea devine acum spațiu al faptelor, al acțiunii umane, nu al întâmplării sau al actelor asimilate ei pentru că aparțin unei autorități neanalizabile, situate deasupra judecății obișnuite (preot, tată, bunic, profesor). Relația fundamentală nu se mai stabilește cu natura sau cu o autoritate supremă — ci cu lumea umană, cu indivizii membri ai unei comunități. Dacă începutul primei părți era pus sub semnul unei autorități de tip patern («părintele» fiind un substitut spiritual de tată), cel de-al doilea început e dominat de imaginea mamei. Zarva și hîrjoana, parodierea ritualului bisericesc, colindatul nereușit (tot o parodie, involuntară însă), cerșitul, furtul, «spurcarea» tîrgului, neîndeplinirea rugămintii etc. — sînt acțiuni ai căror opozanți pot fi întotdeauna precizați: mama, tatăl, popa Oșlobanu, nevasta lui Vasile Aniței, moș Chiorpec ciubotarul, mătușa Mărioara, mătușa Măriuța, moșneagul din iarmaroc... Că acest caleidoscop de micro-narațiuni rela-

tiv autonome e o reprezentare a faptelor vieții o dovedește finalul, în care eroul apare — gol — la judecată!

Partea a treia a *Amintirilor* este dominată de Obiecte. E textul în care se întîlnesc, în spațiul a numai cîteva pagini, toate celebrele enumerări ale crîișii. Sînt înșirate plocoanele pentru catihet: «galbeni, stupi, oi, cai, boi», sculele ciubotărești din casa lui Pavel — «șanuri, calupuri, astrăgaci, bedreag, dichiciu și alte cuturi tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ată, hîrbul cu călăcan, cleiu»; cîntecele lui Moș Bodrîngă: «Doina, care te umple de flori, Corăbiasca, Măriuța, Horodîncă, Alivencile, Țitura, Ca la ușa cortului, hori»; alimentele din crîșmă — «într-un colț al odăiei, cîteva merțe de fasole; în altul, sămînța de cînepă; în al treilea, o movilă de mere domnești și pere de Pădășeni, care trăiesc pînă pe după Paști; în al patrulea, mazere și bob» ș.a.m.d.; pronumele în dativ și acuzativ. Chiar începutul capitolului e o enumerare de sate și mănăstiri — Vinătorii Neamțului, Boiștea, Ghindăoanii, Blebea, Filioara, Bălțătești, Ceahlăiești, Topolița, Ocea, Secul, Neamțul, Agapia, Varaticul etc.; lumea e înregistrată sub forma unui inventar, în care nici oamenii nu sînt cuprinși altfel decît niște obiecte; Oșlobanu, Gîtlan. Davidică de la Fărcașa, Mirăuța din Grumăzești, Trăsnea, popa Buligă și alții apar în text rînd pe rînd, după o «regulă a listei». Obiectul, cuprins adesea în enumerările care îi subliniază natura și valoarea, preia toate funcțiile narațiunii, chiar pe aceea de a exprima relațiile dintre oameni; nu în ultimul rînd, pe cea erotică: «m-am întors la cîmp, cu zgărđița de la gîtul copilei, c-o năframă cusută frumos cu flori de mătasă și cu sînul plin de mere domnești». Pe această a treia treaptă, faptele înseși sînt degradate: din evenimente și acțiuni, ele au ajuns simplă agitație în jurul și cu ajutorul obiectelor. Textul începe cu o ceartă — între popa Oșlobanu și părintele Duhu — și se termină cu o încăierare — între Ion Mogorogea și Pavel. Între aceste două limite se desfășoară o agitație vidă: petreceri, joc, băutură, performanțe «sportive», erotice și «intelectuale», vinovății acum nesancționate.

Scenariile narative se pulverizează și secvențele sînt greu de povestit: lui Oșlobanu îi cade din sîntr-un urs de mămăligă și profesorul izbucnește într-o diatribă; Ion și Trăsnea ies pe cîmp, primul își face de lucru pe la fata popii în timp ce celălalt adoarme învățînd; dascălimea se pune pe petrecut și joc și la un moment dat li se adaugă popa Buligă. Spectacolul, extrem de viu, nu mai îndeplinește condițiile coerenței narative — motivul general al părții a treia a *Amintirilor* fiind cel al *haosului*. Acestei părți în primul rînd i se potrivește observațiile lui P.Poantă (articolul *Creangă, în Scriitori români*, coord. M.Zaciu, ESE, 1978), care vorbește de «abundența materială a universului său», de «senzația de ospăț copios, universal», de «biriunța trupului asupra universului». O asemenea revărsare de materialitate anarhică nu se poate sfîrși decît printr-o parodie de apocalips. După izgonirea unora dintre tovarăși, în casa lui Pavel are loc încăierarea care distruge tot ce se putea distruge: «fereștile sparte, soba dărămată, smocuri de păr smulse din cap, sînge pe jos, Pavel cu pieptul ars, și Ion, cu călcăiul fript...».

Se observă, de altfel, că în fiecare capitol finalul propriu-zis, perfect încadrat scenariului narativ fundamental, este urmat imediat de o corecție ironică, de un adaos care îl relativizează, reducîndu-i din dramatism și evitînd orice simbolism grav și transparent: «apoteoza» primei părți e negată de fetele cîrtitoare; «judecata» din partea a doua e urmată de o recădere în greșeli și de un portret moral atemporal; acum, «apocalipsul» e atenuat de destrămarea doar parțială pe care o constituie desființarea catihetilor — păstrîndu-se un fir de voiașă comunicare cu viitorul («La Socola să mergem...!»).

Celor trei variante de interpretare a existenței le urmează, ca un epilog, partea a patra a *Amintirilor*; desfășurarea ei narativă este redusă la o singură mișcare: călătoria — ieșire din spațiul experienței, renunțare la a mai re-scrie despre lumea aceasta. Textul s-a sfîrșit definitiv — după ce s-a turnat, întâmplător sau voit, în tiparul celor trei încercări din basme.

creangă, lectura și auditoriul

mircea vasilescu

Situarea lui Creangă în procesul devenirii prozei românești a fost un demers întotdeauna dificil pentru critica și istoria literară, datorită, desigur, «unicității» scriitorului, trăsătură distinctivă care a dus, nu o dată, la catalogarea sa drept «inclasificabil». Dacă, din punctul de vedere al substanței operei, includerea lui în spațiul cultural al «Junimii» nu poate fi pusă în discuție, aspectele mai mult sau mai puțin «tehnice» (problemele de stil, procedee narative etc.) constituie sectorul cel mai elocvent în relevarea unui statut aparte, imposibil de înscris într-o «serie istorică». Nu e mai puțin adevărat însă că «retorica» personală a humuleșteanului a dat naștere și unor observații care, dobândind, cu timpul, o configurație unilaterală, au devenit prejudecăți ce nu mai pot fi validate de noile interpretări ale operei.

Receptat de contemporani prin prisma «țărăniilor» sale și considerat de la bun început exponent al geniului popular (între alții, de Iacob Negruzzi și Maiorescu), care transforma întrunirile alese societății în «șezători» (după cum își amintește George Panu), Creangă a intrat în posteritate ducând cu sine această etichetare care, dacă nu-l minimaliza, în orice caz îi restrângea considerabil aria de interes. Unul dintre argumentele apartenenței la stratul «poporan» al creației literare l-a constituit oralitatea, această dimensiune esențială atât în *Amintiri din copilărie*, cât și în povești și povestiri. Deși pune la punct chestiunea situării lui Creangă la nivelul povestirii de tip popular, relevând valențele artistice superioare ale scrisului său, în *Istoria literaturii...* Călinescu rămâne totuși la ideea oralității, printr-una dintre formulările sale de o memorabilă plasticitate: «...el vorbește nu ca autor, ci ca povestitor, ca un om care stă pe o laviță și istorisește altora, fiind el însuși erou subiectiv în narațiunea obiectivă...». Ceva mai departe, însă, afirmă existența a două planuri narative: «Narațiunea are două realități concenrice: întâi pe a povestitorului care stă pe laviță și mulțumirea prin chiar ivirea lui pe scenă, apoi pe aceea a eroilor imitați de el. Aceste două realități sînt indisolubile.» Există aici o primă distincție între vocea naratorului și vocile personajelor, care anulează ideea aparentei nederivării a textului *Amintirilor*, modificând dintr-o dată conotațiile «oralității». În monografia consacrată marelui scriitor, referindu-se, ce-i drept, în special la basme (dar opera lui Creangă, avînd o categorică unitate de substanță și mijloace, afirmația se poate extinde asupra întregii creații), Călinescu se pronunță categoric: «Ion Creangă e un mare prozator, și numai cititorul de mare rafinament artistic îl poate gusta cum trebuie». Aparent contradictorii, prin faptul că presupun două modalități de funcționare a receptării textului literar (una intrînd în sfera comunicării orale, cealaltă uzînd de toate normele lecturii), aserțiunile călinesciene nu sînt decît încă o cale de a releva complexitatea de structură a povestitorului. Punînd problema publicului rafinat, ideea «clasificării» lui Creangă, a introducerii sale în devenirea istorică a prozei românești poate fi transferată în planul relației specifice instituite între narator, realitate și cititor. Oralitatea și esența populară se reduc, astfel, la elementele de limbaj, concentrîndu-se, ca trăsături definitorii, în câteva mărci lingvistice caracteristice. Există însă, dincolo de tonul povestirii, niște strategii specifice scriiturii, iar *Amintiri din copilărie* reprezintă un text relevant pentru modul în care

scriitorul intuieste acele modalități retorice prin care, în termenii lui Wayne C. Booth, opera «se comunică cititorului».

În primul rînd, distincția între povestitorul de tip oral, care «stă pe laviță și istorisește altora» și autorul care, prin anume mijloace, se proiectează într-un narator — se poate stabili prin diferența specifică dintre două tipuri de receptare. Povestitorul oral aflat «la șezătoare» se adresează unei comunități tradiționale în care toate activitățile (inclusiv cele legate de transmiterea unui text literar) sînt reglementate după norme stricte de conviețuire, la care povestitorul aderă necondiționat și total: este și el un membru al colectivității, mizînd pe aceleași categorii existențiale și morale. Comunicarea literară se desfășoară, așadar, în virtutea unor reguli ce funcționează independent de personalitatea celui care povestește. El poate, cel mult, să amplifice efectele emoționale sau pur estetice, dar nu poate ieși din tiparele unui proces aproape ritualizat. Publicul său este format din indivizi care așteaptă, de cele mai multe ori, un conținut fabulos și care stăpînesc (în virtutea aceluiași legi ale tradiției) coduri literare specifice comunității, cunoscînd parametrii între care se poate înscrie actul de a nara și refuzînd, eventual, povestirea în care «conceptul» lor de literatură nu se verifică.

Naratorul «de tip scriptic» (dacă-l putem numi astfel) mizează tocmai pe incongruența de principiu dintre el și publicul său prezumtiv, care nu mai formează o comunitate cu reacții predictibile și posibil de integrat într-o formulă dinainte cunos-

cută. Totalitatea lectorilor empirici fiind impredictibilă și imposibil de circumscris, prozatorul își proiectează în text un lector virtual, pe care noile cercetări în domeniul naratologiei și receptării l-au numit «lector model», «narator», «lector implicit» etc. (termeni care, dincolo de notele specifice, pornesc de la aceeași realitate). Cel puțin în *Amintiri din copilărie* se pot detașa câteva elemente care dovedesc o strategie narativă complexă, ce depășește cu mult tiparele oralității și care pot oferi un punct de plecare pentru situarea mai exactă a lui Creangă în evoluția prozei românești.

Naturațea acestui exponent al poporului român «surprins într-un moment de genială expansiune» (după cunoscuta expresie a lui Călinescu) nu poate fi, desigur, pusă în discuție, dar se poate constata și un anumit efort de «adaptare» la un public ce-i este necunoscut, «străin» (în sens etimologic), și căruia încearcă să-i impună nu numai un text, dar și o anumită viziune a realității. Nostalgia lui Creangă pentru universul pierdut (fie că prin această sintagmă desemnăm «vîrsta de aur» a copilăriei sau societatea arhaică, patriarhală, a unei lumi iremediabil pierdute) se manifestă și în dorința sa de a-și transpune lectorul într-o lume pe care el, Naratorul, o are foarte precis reprezentată în memorie (o memorie care depășește, desigur, nivelul individual, fiind o sublimare a Memoriei colective). S-a observat în mai multe rînduri că celebrele pasaje descriptive plasate la începutul fiecărui capitol nu sînt întâmplător așezate în această poziție-cheie, ele avînd rolul de a-l introduce pe cititor în «lumea» operei, reinstituind, în planul textului, un timp și un spațiu. Aceste fragmente propun,

Fragment dintr-un eseu mai amplu, intitulat *Vîrstele prozei*.



SILVIU BĂIAȘ: *Amintiri din copilărie*

deci, un «pact de lectură» și au un rol retoric bine stabilit, concretizat în două demersuri: pe de o parte se vizează un efect de persuasiune, prin insistența asupra detaliilor ce configurează acest univers al fericirii depline, iar pe de altă parte se statuează de la început o anumită distanțare între narator și presupusul său public. Cîteva elemente aparent neînsemnate sînt o dovadă clară a faptului că Ion Creangă este conștient de plasarea lectorului său virtual în afara lumii pe care naratorul o instituie. Așa sînt, de pildă, precizările de ordin topografic: «... în satul Humulești, din tîrg drept peste apa Neamțului...»; «din sus de Humulești vin Vinătorii Neamțului...»; «din jos vin satele Boiștea și Ghindăoanii...»; «înspre apus-miazăzi vin mănăstirile...» etc. Aceeași semnificație o are descrierea în «cercuri concentrice» de la începutul părții a doua, metodă care sugerează un anumit sens de înaintare în spațiu, dar care exprimă clar și opoziția între perspectiva «din interior» a naratorului și caracterul de «outsider» al lectorului pentru care Humulești reprezintă, cel puțin în principiu, o lume fictivă: «... eu, cînd mă gîndesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stîlpul hornului» etc. Nu altfel funcționează structurile exclamative și interrogative plasate în aceleași fragmente introductive. Dacă în structura de suprafață ele sînt, fără îndoială, mărci ale oralității, ținînd mai degrabă de statutul povestitorului care «stă pe laviță...», în adîncime ele sînt tot o modalitate de a capta un lector situat într-o netă exterioritate și, în principiu, fără legătură cu realitatea pe care textul urmează să o instituie. Construcții de genul:

«Și părintele Ioan de sub deal, Doamne, ce om vrednic și cu bunătate mai era!»; «Și, Doamne, frumos era pe atunci (...)!»; «Și oare de ce nu m-aș fi dat dus din Humulești, nici în ruptul capului, cînd mereu îmi spunea mama, că pentru folosul meu este aceasta? Iaca de ce nu: drăgăliță Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate!» și altele asemenea sînt nu numai expresii ale unor formule de esență populară, dar și o modalitate de a «exagera» (în scopuri de captare a interesului) niște stări afective foarte îndepărtate de ale prezentului lector.

Exemplele ar putea, desigur, continua, mijloacele narative ale lui Creangă fiind de o inepuizabilă complexitate și în acest plan, al «prefigurării» unui lector. Asemenea observații tind să releve o dimensiune puternic marcată în textul *Amintirilor*: preocuparea scriitorului pentru instituirea unei «lumi posibile» în care este proiectat, prin cîteva repere textuale, un model de lectură. Acest demers se înscrie în «normele» funcționării oricărui text aparținînd prozei de ficțiune. Mențiunea lui G. Panu în legătură cu transformarea Junimii, în timpul lecturilor lui Creangă, într-o «șezătoare», capătă astfel o semnificație mult mai profundă. Departate de a se conforma comunicării literare pe care o presupune povestitorul de tip oral, care «stă pe o laviță și istorisește altora», și dincolo de inerentele procedee ale oralității (caracteristici care, evident, nu pot fi desprinse de personalitatea humuleșteanului), Creangă se dovedește un mare prozator și prin intuițiile profunde în direcția tehnicilor de adresare către un public care pierduse orice legătură cu lumea arhaică și cu vîrsta de aur.

locul creangă

virgil mocanu

Așadar, ce este un prepeleac?

«Păi — răspunde panicat și tălîmb emblematicul elev Trăsnea — prepeleac este atunci cînd...». Atunci cînd, ce?

«Prepeleac» este atunci cînd un spirit contemporan, Constantin Toiu de pildă, într-un acces de ingenuitate regăsită, dublată de ironia și capacitatea disociativă a intelectualului, îl recitește astăzi, în anul centenarului, pe Ion Creangă. Apoi, ne restituie complice savoarea unui stil și pitorescul nostalgic al irepetabilei vîrste de aur a copilăriei, prelungită pînă dincolo de maturitatea biologică. Dar, mai presus de toate, recuperează substanța unui ethos nealterat, cu mecanismul existenței, al cutumelor și relațiilor bine determinate și sferic. Iată, însă, că apar subite rupturi de ritm sau stări conflictuale, inițial derizorii și benigne, treptat hipertrofiate prin aglutinarea interpretărilor, sugerînd consecințe catastrofice. Totul devine enorm, capătă dimensiune de epopoe, cosmicul înlocuiește domesticul arhaic, iar comicul dinamitează metodic grotescul tensiunilor dramatice. Personajele aspiră la dimensiuni arhetipale, mitice, un întreg microcosmos dilatat este pus în mișcare și tinde către catastrofă. Dar intervenția broajbei hilare, de cea mai pură extracție agrestă, anihilează paroxismul aparent irecuperabil și-l trece în rîs cathartic, triumfător: «Cele rele să se spele, cele bune să se adune». Spiritul fin al analistului livresc decodează un sistem încărcat de capcane, dar plutește oarecum distanțat sub raportul implicării emoționale.

Dar «Prepeleac» poate fi și atunci cînd, schimbînd instrumentul analizei și limbajul translației, Constantin Baciuc ne propune un alt unghi de abordare, cel al empatiei organice, prin trăirea consubstanțială a *locului Creangă*. Căci, fără îndoială, există un asemenea teritoriu privilegiat, amestec de realitate prozaică și proiecție poetică, univers emblematic populat de barocul detaliilor și de esența unei spiritualități. Pentru desenator, textul nu are semnificația revelației absolute și nici a provocării la decriptare și restituire. El se află organic, ineluctabil, în text, îl trăiește și îl face să trăiască prin imaginea ce descrie o autobiografie afectivă. Văzută din lăuntru, participativ și pasional, lumea circumscrisă de repere geografice familiare, fapte, obiceiuri, tăceri și rostiri are o dimensiune aproape magică, în orice caz rituală din perspectiva civilizației pastoral-agrestă. Ea trece cu iz de baladă sau saga în cuvînt, devenind aproape ireală prin excesul de concretețe minuțios inventariată. Aceasta este și perspectiva pe care o exaltă Constantin Baciuc în desenele sale, fructificînd apartenența la un același spațiu spiritual cu povestitorul și o experiență ontică parcursă printre aceleași tipologii și habitudini, impregnate de bucolic și prozaic geocentrismului rural. Ion Creangă devine însoțitorul său — nu călăuză, căci amîndoi cunosc tainele și bucuriile traseului inițiativ la fel de bine — în cartografierea unui topos familiar pînă la comuniunea panteistă. Dialogul se poartă, peste timp dar în crisalida aceleiași determinări matriciale, fără cuvinte, doar cu ajutorul privirii întoarse spre înăuntru și al gestului semnificativ. Drumul spre Ithaca lor, a noastră în fond, în egală măsură memorie a concretului și proiect ideal, abstract, se împlinește pentru noi ca un traseu inițiativ, la capătul căruia vom fi mai bogați sufletește și mai buni. Firește, în această odisee autohtonă vom fi însoțiți de două hărți ușor decalate, sau poate doar suprapuse ca două scrieri pe un palimpsest, fiecare datorată personalității unice, de neconfundat, a navigatorilor. Grele de sensuri multiple, adeseori ambigue sau deschise interpretărilor, cuvintele se regăsesc în desene, șlefuite pînă la sonoritatea sintezei, apropiindu-se de puritatea ideii în sine. Personajele devin concepte, fără a-și renega sau abandona omenescul condiției originare, spațiul conținînd ființa ca un receptacul organic, în ciuda situației grafice de «topos atopus» — acel «loc fără loc», de fapt simulacru de cosmicitate infinită, mai semnificativ decît orice precizare tautologică. Cîteva linii caligrafiate cursiv și degajat — cîte mii de schițe sacrificate însoțesc, oare, acest acces la esență? — o pată de culoare rafinată, difuză dispersată în spațiul simbolic și emoțional, un detaliu înglobînd o pagină de text gospodăresc și, mai ales, sentimentul că peste umărul desenatorului se minunează Nică a Petrii, transformă fiecare imagine într-o ancoră aruncată în locul Creangă, sau pe drumul de acces către el. Marele



merit al imagierului constă — paradox aparent, datorat prejudecăților legate de relația text-icografie — în faptul că nu ilustrează. Adică, aplecat asupra cuvântului ce se adună cu alte cuvinte în căutarea sensului, el preferă acest ultim rezultat, pentru a-l trece în semn. Căci, în ciuda statutului figurativ, dar neapărat prin el, Constantin Baciu ne furnizează semne-oameni, semne-locuri, semne-sentimente și emoții, cu o știință, sau o coțcărită a psihologiei ce se datorează sagacității ancestrale, observației inteligente și selective — oare totdeauna bonomă și lipsită de maliție? — și capacității de a transfera în duct sinteza cristalină a preexistentului mental și afectiv. Altfel spus, artistul are calitatea, sau harul, de a se identifica pînă la osmoză cu personajele sale, trăindu-le pe rînd din interior, schimbînd «măștile» cu o rară știință a histrionismului fertil, creator. Ceea ce presupune, dincolo de ideea consubstanțialității, o

intelectuală capacitate selectivă și accesul la subtilitățile iconice conținute ale textului, și chiar ale subtextului. Căci, în cazul humuleșteanului — dar numai al lui? — există un filon subteran ce trebuie descoperit prin empatie și trăit simultan cu literatura, pentru a putea pretinde că ai fost în *locul Creangă*.

Dar, Constantin Baciu a fost, de fapt trăiește, în acest loc al tuturor, ca un reper astral pentru cultura și spiritualitatea autohtonă, poate și pentru că este, la rîndul său, un rapsod din aceeași familie de suflet și gînd. Așa că, jucîndu-ne și noi într-un acces de ingenuitate, regăsită cu ajutorul sărbătoritului la centenar, putem să ne întrebăm dacă nu cumva «hătrogafiile» sale preced o povestire, sau mai multe, în care ne vom regăsi de-a valma, și Oșlobanu, și Trăsnea, și Smărădița, toți contemporanii lui. Pînă atunci, să ne bucurăm de harul și darul desenatorului nepereche.



arta despărțirii

liviu papadima

Undeva, pe muchia unui deal, într-un codru al Pașcanilor, un crîmpei de zăbavă oprește vremea în loc. Din căruța lui moș Luca, Nică a lui Ștefan a Petrei și Zaharia lui Gîtlan, porniți pe drumul leșilor, către seminarul de la Socola, aruncă o privire îndărăt, spre lumea pe care o părăsesc. Povestitorul întîrzie asupra acestui scurt și melancolic răgaz, cu intenția vădită de a-i da o apăsare simbolică. E un moment de răscruce, pecetluit cu imaginea figurată a cotiturii unui destin. Esteti-cește vorbind însă, e un moment ratat — unul din rarele, în opera restrînsă și atent cizelată a lui Ion Creangă. Pregătirea lui se face cu aceeași măiestrită întrețesere de ton elegiac și inflexiuni umoristice, caracteristică părții a patra din *Amintiri din copilărie*. «Apoi, din vîrful acestui codru, mai aruncăm, nimernicii de noi, cîte-o căutătură jalnică spre munții Neamțului». În căinarea personajelor, ipostază dublă a eului de odinioară, răsună încă desnădejdea copilărească a celui ce «nu se dă dus de-acasă»; a celui ce folosește tertipuri de înduioșare, ca «s-o fac a înțelege pe mama că pot să mă bolnăvesc de dorul ei... și să mor printre străini!»; a celui ce vrea mai degrabă să împărtășească soarta unui «nătîng și zgîrcit» ca Mogoroea, să fie asemeni unui «melian și haramnin» ca Trăsnea sau unui «moglan» ca Oșlobanu, decît să-și lase «Ozana cea frumos curgătoare, tata și mama, frații și surorile, băieții satului», sau pe «cele copile sprintare»; ajungînd chiar să prefere drumul monahal, cu gîndul la «tainele călugăriei», aflate prin poienile dintre Agapia și Secu, la căutat de... bureți.

Ceea ce urmează însă constituie o flagrantă ruptură stilistică. Întreaga bogăție de nuanțe sufletești, rezultată din conjugarea perspectivei mature cu reacțiile infantile și adolescente, se risipește ca prin farmec, instaurîndu-se în loc tonul solemn, univoc: «urieișii munți, cu vîrfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele și se revarsă pîraiele cu răpejune, șopotind tainic, în mersul lor neîncetat și ducînd, poate, cu sine multe-multe patimi și ahuri omenești, să le inee în Dunărea măreață!» O atare rostire ceremonioasă «nu îl prinde» — cum ar zice Caragiale — pe povestitor. Descrierea alunecă în abstracție, în clișeu literar. Stilul «elevat», cu epiteze poetice stereotipe, excesiv aglomerate, trădează o surprinzătoare deviere către apucăturile scriiturii «culte» — din acelea care, ajunse să prolifereze în forme încă mult mai acute, vor fi parodiate tot de Caragiale, în *Smărădița*. Roman modern, de pildă (1893).



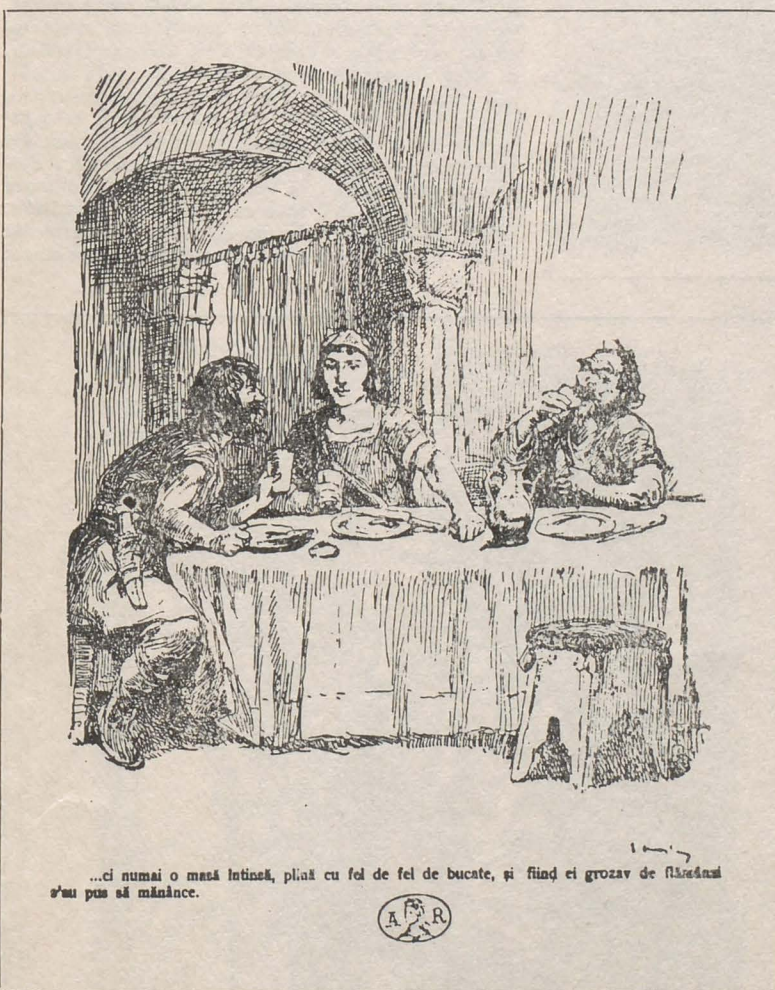
Improprietatea stilistică a acestui fragment — nu prea bătaoare la ochi e drept, dacă nu ar apărea într-o poziție cheie — devine și mai evidentă comparându-l cu un alt pasaj similar, din finalul romanului *Ion* al lui Liviu Rebreanu. Aceeași anvergură panoramică a descrierii; aceeași pătrundere a universului uman în cel peisagistic. Însă cu câtă autentică măreție se îngemănează idee și percepție la cel din urmă! Curgerea lor laolaltă rămîne la Creangă doar una declarată, sub voalul unei metafore de recuzită, lăsînd prea puțin impresia acelei intuiții atotcuprinzătoare ce înalță viziunea finalului rebranian.

Diferențele nu sînt numai de ordin tehnic, ci și de semnificație. În *Ion*, perspectiva panoramică închide un destin, cuprinzîndu-l în marea trecere a rîului-timp. În *Amintiri*, un destin se desprinde lepădat, vrînd-nevrînd, în urmă; răsucit, peste ani, într-o orgolioasă apoteoză. Acest fragment din *Amintiri* e de mai multe ori trădător. Povestitorul își trădează stilul, pentru că autorul se dezice de povestitor, uzurpîndu-l. Iar stilul îl divulgă pe autor, într-un moment de grea cumpănă: acela al despărțirii de personai. Este poate singura secvență în care Nică al lui Ștefan a Petrei și Ion Creangă nu mai reușesc să se întîlnească în spațiul *Amintirilor*; singurul moment în care ruptura dintre cei doi nu se mai acoperă nici prin reînvierea trecutului în prezent, ca un spectacol de o fascinantă concretețe, nici prin scoborîrea nostalgică și meditativă a prezentului în trecut. Arta despărțirii se fisurează. Gestul simbolic, menit să acopere această fractură, mai mult o denunță. Autorul se vede constrîns, spre a umple scurtul dar tensionatul popas, la literaturizare: drapare a trăirii în cuvinte. Apoi drumul continuă pe cîna cealaltă a dealului. Înstrăinarea aduce pișcături de fîntări și de vorbe de șagă pe seama telegarilor lui moș Luca și periplul sfîrșește «sub un plop mare»,

numitor. La Caragiale, un personaj aproape comic se refugiază speriat în împărăția celui de al doilea stăpîn al lumii, dar cu toată distanța dintre aceste două texte și, în cele din urmă, dintre autorii lor, ceva mai adînc îi unește în pofida tuturor deosebirilor: faptul că amîndoi fug de același lucru și că, fugînd, nu s-ar mai întoarce înapoi». Cu totul altă situație ne întîmpină în cazul lui Creangă. În loc să se afle la zenitul vieții și al creației, «fuga» lui nedorită din lumea căreia i-a aparținut e un punct incipient. Nu într-acolo se îndreaptă ci de acolo pornesc și într-acolo se întorc destin și operă. Întreaga lui existență, ca om și ca artist, pare a fi adînc marcată de acest impuls recuperator. Mărturie stau *Amintirile* dar și poveștile «pline de minunății» și chiar abecedarele scrise cu gîndul la vreun Trăsnea sau Davidică, cel care «a murit, sărmanul, înainte de vreme, înecat cu pronumele conjunctive, peritu-le-ar fi numele să le peară, că au mîncat juaier de flăcău». După cum mărturisesc și «bujdeuca» din ulița Țicăului, cerdacul, sarmalele Tincăi cu care îl înmbia pe «bădia Mihai» să mai treacă prin «leșul nostru cel uitat și părăsit de toți» și cîte altele. Și totuși, Creangă scrie splendide pagini despre copilărie și de-ale copilăriei pentru încîntarea adulților; așterne pe hîrtie «țărăni» potrivite mai cu seamă pentru gustul pricepător al celor cultivați. Reîntoarcerea lui este una piezișă. S-a spus adesea că literatura ar fi o formă a iubirii. Nu mai puțin, arta cuvîntului se înrudește cu o artă a despărțirii: cea tehnică atît de greu de învățat de a păstra ceea ce e supus pierderii iremediabile.

În literatura veacului al XIX-lea românesc, implantarea în contingent alternează derutant cu evaziunea. Prozatorii își arogă poziția de «observatori», adresîndu-se unor cititori în egală măsură familiarizați cu cele prezentate; iar cînd își construiesc trama epică pe canavaua unor vremuri apuse, au

în plămada lor ficțională, poți spune, totuși, dîmpreună cu creatorul: «li iubesc, domnule!»; Eminescu, prin orizontul cosmic deschis făpturii terestre, prin acea întretesere a «aproapelui» și a «departelui», subtil relevată de Edgar Papu, ce dă congruență și organicitate întregii lui creații, atît de sfîșiate de trăiri contradictorii. Din triumphiul marilor clasici, mutația estetică survenită în opera lui Ion Creangă a fost cel mai greu întrezărită și recunoscută. Tradiția receptării critice ne-a lăsat moștenire alternativele «scriitor popular» sau «umanist rebelaisian». Că polaritatea e înșelătoare, s-a văzut încă mai de mult. Călinescu încearcă atenuarea, dacă nu chiar anularea ei. Formule ca «umanist al erudiției sătești» sau, luat împreună cu Anton Pann, «mari erudiți, în materie de știință și literatură rurală», aduc o alăturare nestingherită a termenilor opozabili. Rămîne însă mai puțin de înțeles de ce astfel de scrieri sînt «cărțurărești» sau chiar «livrești», cînd ele se sprijină pe o «nemaipomenită memorie» și pe o «nestînsă sete de vorbe» — hipertrofieri ale celor două fațete ale culturii orale. Călinescu pare să acrediteze ideea că între un tip de cultură și celălalt pot apărea similitudini care să aducă chiar pînă la o clară suprapunere. Și totuși, momentul despărțirii survine inevitabil. Memoria și darul spunerii funcționează la Creangă în alți parametri decît cei acceptați de colectivitatea rurală. «Prea multă „atmosferă”, prea mult „humor” dialogic, prea multă policromie în paguba mișcării epice lineare» — notează Călinescu în legătură cu *Harap Alb*, urmînd: «Țărănul vrea epical gol și e doritor de realitate». Fenomenul Creangă se îndepărtează vădit de cultura originară înțîi de toate prin transgresarea genurilor de discurs, nu numai literar, codificate, mai mult sau mai puțin strict, în cadrul acesteia. *Amintirile*, ca gen literar, sînt cu totul improprii



...ci numai o masă întinsă, plină cu fel de fel de bucate, și fiind ei grozav de flămînd și-au pus să mînce.



unde adastă la vorbă «o mulțime de dascălme adunată de pe la catiheți, din toate județele Moldovei: unia mai tineri, iar cei mai mulți cu niște tîrsoage de barbe cît badanalele de mari, șezînd pe iarbă, împreună cu părinții lor, și preuți și mireni, și mărturisindu-și unul altuia păcatele». În încheierea cărții *Caragiale și Caragiale*, jocuri cu mai multe strategii, Florin Manolescu propune o memorabilă apropiere între autorul *Scrisorii pierdute* și Eminescu, pornind de la două texte de maturitate ale acestora: *Lucașfărul* (1883) și *Kir lanulea* (1909): «În *Lucașfărul* lui Eminescu, un personaj tragic se retrace decepționat în cerurile Demiurgului, cu un aer de superioritate, rece și

grijă să furnizeze armătura documentară sau să sublinieze «culoarea locală» — mai bine zis, temporală — care să permită o instalare comodă a cititorului de ficțiune într-o pretinsă realitate. Tot prozatorii aceleiași perioade evadează, cu egală dezinvoltură, în fabulații de «romanș», senzaționale și melodramatice. Nu rareori cele două direcții se întretaie și se amestecă bulversant în același text. Abia sfîrșitul de veac va aduce conștiința paradoxală a regisirii prin pierdere: Caragiale, în construcția unui univers monstruos și hilar, de strictă inspirație contemporană și totuși «peste mode și timp», populat cu personaje încărcate de ridicol și abjecție umană și despre care, pivite

lumii sătești. Ele n-au cum să constituie o tradiție, un repertoriu. Dar depănarea întîmplărilor personale are, în ciuda subiectivității patente, regulile ei de structurare a discursului. Ne putem servi ca exemplu de o astfel de istorisire inclusă în chiar textul *Amintirilor*: cea a bunicului David din Pipirig. Povestirea începe dintr-o discuție, în care bătrînul încearcă să-l convingă pe tatăl lui Nică să-l dea pe băiat la școală la Broșteni. În sprijinul în-

d. 16 Frontispiciu la «Opere complete», Minerva, 1915
TEODOR BUIUCLIU: *Amintiri din copilărie*
LIVIA RUSZ: *Povestea porcului*
p. 17 STOICA D.: *Făt-Frumos Fiul Epei*
STOICA D.: *Punguța cu doi bani*



demnului său, David aduce argumente din experiența proprie: acolo au învățat, cu bune foloase, și copiii lui, Vasile și Gheorghe. Un alt argument este ajutorul neprețuit pe care cei doi, după ce au învățat să scrie, l-au dat părintelui lor. Urmează apoi lauda profesorului: « Ferice de părinții ce l-au născut ». Se conturează astfel, prin asociații imediate, mai mult sau mai puțin controlate, o temă incipientă: cea a raporturilor dintre generații. Și, aici, tot printr-o conexiune directă, se trece la compararea vremilor de azi cu cele de ieri: « Când am venit eu cu tata și cu frații mei, Petrea și Vasile și Nică din Ardeal în Pipirig, acum șaizeci de ani trecuți, unde se pomeneau școli ca a lui Baloș în Moldova? ». O nouă înlăntuire de verigi conduce discursul pe un fâgaș: « Doar la lași să fi fost așa ceva și la Mănăstirea Neamțului, pe vremea lui Mitropolitu Iacob, care era o leacă cimotie cu noi, de pe Ciubuc Clopotarul de la Mănăstirea Neamțului, bunicul mine-ta, Smărăndă... » Structura argumentativă alunecă treptat într-una narativă. Centrul de interes se deplasează și el. Ciubuc Clopotarul este pomenit întâi ca rudă a Smarandei, de care aceasta va fi avînd oarecare idee, iar de nu, ar merita să aibă, pentru că străbunicul ei a fost om deosebit, și prin stare și prin bunătate. Naratiunea propriu-zisă vine ca o ilustrare a faimei de care s-a bucurat Ciubuc: « Fîna și Vodă cic-ar fi tras odată în gazdă la Ciubuc... » De aici, de la replica domnitorului, i s-a tras porecla de « omul lui Vodă » și numele locului unde își avea casa, « Dealul Omului ». A doua întâmplare povestită se leagă prin coincidență spațială: Dealul Omului e scena evenimentelor. Pe de altă parte, acestea privesc iarăși și pe Smaranda și familia ei, luînd ea însăși parte, la o vîrstă prea mică spre a-și mai aduce aminte, ca « personaj ». Pe vremea zaverei, David, cu soția și copiii, refugiindu-se de spaima unei cete de turci, uită în grabă una din fetele pe prispă, în albie. Turcii trec însă fără s-o vatăme, și părinții o regăsesc, teafără, după mari emoții. Concluzia, formulată chiar atunci (« Și după ce mi-am venit puțin în sine, am zis și eu în amărăciune, ca mulți înainte de mine: cei ce n-au copii nu știu ce-i necazul »), vizează deopotrivă zbuciumul prezent al Smarandei și al lui Ștefan a Petrei în legătură cu Nică. Ciubuc reapare printr-o nouă asociere (el n-a avut copii) spre a se încheia evocarea destinului său. « Așa-i că voi habar n-aveți de toate aceste, de nu v-aș fi spus eu? zice bunicul oftînd ». Oricît de stilizată, povestirea lui David păstrează multe din trăsăturile « memorialisticii » spontane:



...il cufundă până în gât, iute își ia paloșul și vrea să-i răteze capul.



— Da ce stai pe gânduri, luminate crăpior, zise baba...

dependența de o țintă exterioară narațiunii (persuasiunea, transmiterea de informații care privesc personal pe ascultător), ceea ce face să slăbească centrarea pe persoana întâi, în favoarea persoanei a doua; înaintarea pas cu pas, pe un traseu linear, chiar dacă sinuos, dirijat de asociații imediate în planul faptelor relatate (contiguității spațio-temporale, raporturi cauzale etc.) selectarea, în limitele acestui mecanism, a evenimentelor puternic marcate (senzaționale, pilduitoare etc.). *Amintirile* lui Creangă se abat evident de la caracteristicile acestui tip de relatare orală. Desprinderea lor de orice situație de comunicare conjuncturală nu mai necesită comentarii. Rațiunea de a exista a discursului stă în însuși subiectul său. «Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă și nevinovată». Faimosul îndemn al povestitorului — de fapt, o declarație de intenție, ce cheamă asentimentul publicului — subliniază răsfărngerea interioară a discursului asupra subiectului ales. Motivul alegerii, enunțat aici, diferă iarăși de principiile selecției ce operează de regulă în cazul relatărilor personale orale. Ce poate fi senzațional, ce poate împărtăși o experiență inedită, în incidente precum furtul fructelor din pomii vecinilor, fuga de la treabă la scaldă sau renghiurile pe care și le joacă un altuia colegii de școală? Ce valoare pilduitoare dețin asemenea întâmplări? Întrebările sînt de prisos. Senzaționalul, aventurosul, exorbitantul, vine în *Amintiri* din modul spunerii, al prezentării, nu din faptele înseși. Menținerea în universul experienței unanim străbătute apare limpede mărturisită: «Așa eram eu la vîrsta cea fericită, și așa cred că au fost toți copiii, de cînd îi lumea asta și pămîntul, măcar să zică cine ce-a zice». Declarația, întărită prin formula de încheiere, are rostul unei referiri meta-textuale, al unei indicații de lectură implicite. Călinescu o explicitează, cînd afirmă că «Creangă povestește copilăria copilului universal». Autorul se descarcă, și sub acest aspect, de dependența față de auditoriu. Comunicarea e preschimbată în comuniune, în «cuminecare». Textul «realist» își revendică prerogativele creației folclorice fabulatorii. Ca și în basm, ca și în baladă și mai ales ca și în epos, ceea ce se narează e, mai mult sau mai puțin, deja cunoscut, sau tratat ca atare. Esențială rămîne aducerea faptelor în prezent, în prezență. Însuși acest act poartă încărcătura «pilduitoare». Altminteri, orice formă de a extrage o învățătură din cele întîmplate este eludată sau răsturnată umoristic. Evocarea mamei, la începutul

părții a II-a a *Amintirilor*, culminează cu binecunoscutele cuvinte de îndatorare: «Și sînge din sîngele ei și carne din carnea ei am împrumutat, și a vorbi de la dînsa am învățat». După care textul continuă: «Iar înțelepciunea de la Dumnezeu, cînd vine vremea de a pricepe omul ce-i bine și ce-i rău». Două lumi sînt despărțite printr-o tăietură adîncă. Ruptura se accentuează încă în fragmentul imediat următor: «Dar vremea trecea cu amăgele, și eu creșteam pe nesimțite, și tot alte gînduri îmi zburau prin cap, și alte plăceri mi se deșteptau în suflet, și, în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastîmpărat, și dorul meu era nemărginit; căci sprînțar și înșelător este gîndul omului, pe ale cărui aripi te poartă dorul nemărginit și nu te lasă în pace, pînă ce intri în mormînt». Pare că eroul, înaintînd către momentul povestirii, în loc să se apropie, se îndepărtează de povestitor. Ceea ce îi mai leagă, «gîndul sprînțar» și «dorul nemărginit», îi și desparte: deplinătatea trăirii, pe de o parte, povara înțelegerii pe de altă, la fel de distanțată ca «veselia cea mare» și «uricioasa întristare». Devenirea lipsește din *Amintiri*, raportarea la prezentul rostirii întărind insularitatea lumii evocate. Ca termen de contrast, aș menționa imaginea copilăriei din *Hronical și cîntecul vîrștelor* al lui Bologa. Creația lui Creangă nu are nici un fel de afinitate cu formula de *Bildungsroman*, nici cu alternativa ei populară, de dezvăluire și transmitere a experienței acumulate de omul încercat în viață. Limanul copilăriei stă într-o mirabilă desprindere spațio-temporală, în ciuda tuturor elementelor concrete care permit recompunerea traseului biografic. Deviantă față de caracteristicile relatării personale este și structura discursului. Înaintarea lineară, dirijată de verigi asociative, se estompează vădit în *Amintiri*.

Un fragment autobiografic, dintre manuscrisele lui Ion Creangă, sintetizează evenimentele petrecute pînă la plecarea lui Nică la Fălțeni. Textul, succint, redactat cu savaore verbală proprie autorului, pare un microscenariu, parțial, al *Amintirilor*. Firul călăuzitor este cel al etapelor școlare. Structura aceasta primară se îmbogățește și se complică în opera beletristică. Compuse din patru părți, scrise la intervale de timp una de alta, *Amintirile* prezintă o compoziție destul de vag definită. Partea a doua, de exemplu, cea a pășaniilor din afara școlii, constituie un interludiu față de rezumatul scris. Iar ultima parte taie firul epic într-un punct de pornire. Principiul compozițional nu mai este unul derivativ, ci aglutinant. În matricea schemei auto-

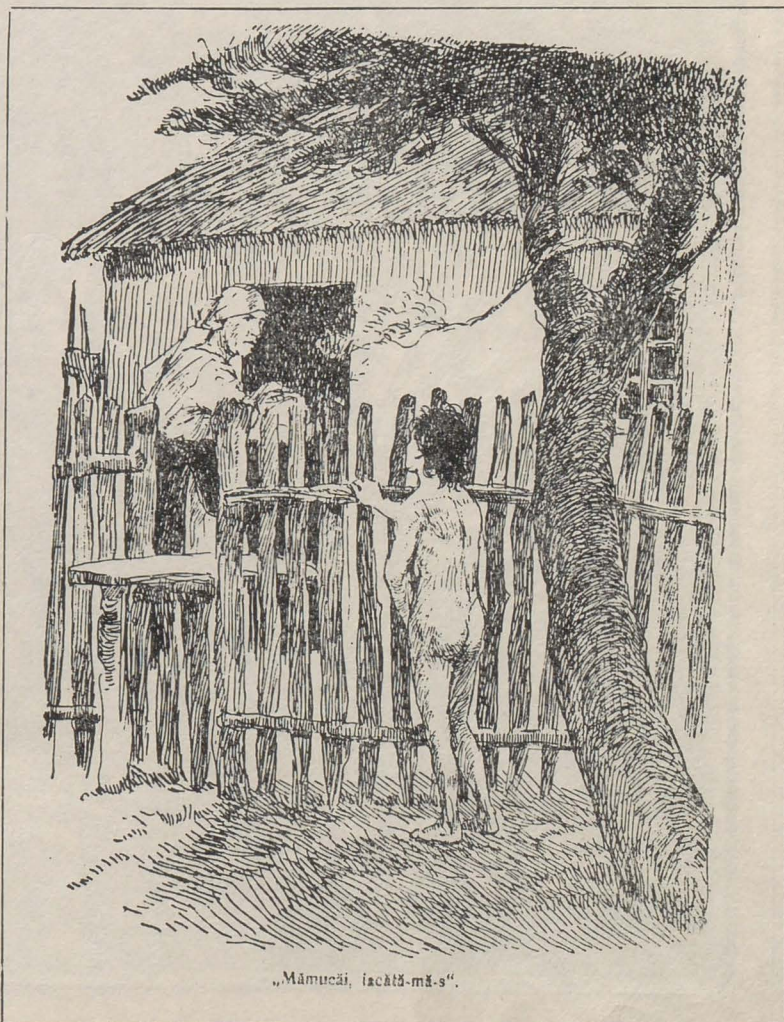
biografice se absoarbe un conglomerat de episoade de sine stătătoare. De aici decurge și întărirea impresiei de simultaneitate, de derulare într-un «timp fără timp» a întîmplărilor narate. S-a spus despre Creangă că a realizat o «operă de Homer al țărânimii românești» (Vladimir Streinu). Afirmatia nu se mărginește doar la «homerismul» epic și descriptiv al prozatorului humuleștean, la dilatarea conturilor și transpunerea în fabulos. Ca și în eposul antic, *Amintirile* par a strînge laolaltă și a contopi crîmpeie călătore în spațiul memoriei — colective, cît privește înzestrarea culturală, a descifrării realității printr-un impresionant inventar de cadre de gîndire și de expresie; dar și individuale, ipostaziind propriul trecut într-un spațiu epic în care oricine s-ar putea regăsi. Ca și în eposul antic, această coagulare se produce o dată cu conștiința despărțirii pentru totdeauna de vremurile evocate, iarăși, dintr-o perspectivă colectivă, într-un caz, dintr-un unghi subiectiv, ce își caută obiectivarea, în celălalt. Și, în ambele situații, ne întîmpină același paradox al apropierii prin îndepărtare, același tip de proiecție, istorică sau atemporală, într-un univers paralel: mitic, la Homer, estetic, la Creangă. Ambele creații vădesc o aceeași artă a despărțirii, cu toate diferențele ce le separă.

«Spuneți acum mai departe, voi Muzelor olimpene/Voi doar zeițe sînteți și ca martore totul cunoașteți;/Veștile noi auzim, dar faptele nu le cunoaștem — /Spuneți-mi care erau între-ahei căpitanii și Domnii?» La chemarea Muzelor, fiicele Mnemosynei, se stîrnesc din negura vremii cetele ahee. Perindarea lor ocupă aproape jumătate din cîntul al II-lea al *Iliadei*: o covîrșitoare cascadă de nume de eroi și de locuri. Pentru cititorul de azi, nespecialist al lumii antice, efortul de localizare sau de identificare a personajelor ar da o imensă bătaie de cap. În schimb, sugestia verbală, «efectul de real» pe care aceasta îl instaurează, face parcurgerea atentă a lungii înșiruirii indispensabilă pentru iluzia statornicirii în universul astfel reînviat. Unii din cei amintiți rămîn în prim planul evenimentelor, alții reapar doar sporadic, alții își pierd urma după cea dintîi înfățișare. Prezența lor continuă însă să fie simțită pe întreg parcursul epopeii.

p. 18 TRAIAN BRĂDEAN: *Povești STOICA D.: Harap Alb*
STOICA D.: *Făt-Frumos Fiul Epel*
p. 19 STOICA D.: *Făt-Frumos Fiul Epel*
STOICA D.: *Amintiri din copilărie*



Acesta era „Statu-palmă-barba-cot”



„Mămucăi, ia-chiță-mă-s”.

La Creangă găsim o aceeași bogăție a reperelor onomastice. Pășunile lui Ciubuc Clopotarul, din povestirea lui David, locurile străbătute spre Iași, zona mănăstirilor, și, mai ales, descrierea împrejurimilor humuleștene, aduc în text o sumedenie de toponime. Nu sînt singurele aglomerări enumerative din *Amintiri*. Fie că e vorba de nume de sate — Vinătorii Neamțului, Boiștea, Ghindăoanii, Blebea, Filioara, Bălțăteștii, Ceahlăreștii, Topolița, Ocea — de scule de cismărie, din casa lui Pavel «șanuri, calupuri, astrăgaciul, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinți, piele, ață, hîrbul cu călăcan, cleiu» — sau de melodii din repertoriul lui moș Bodrină — «Doina, care te umple de fiori, Corăbiasca, Măriuța, Horodînca, Alivencile, Tiitura, Ca la ușa cortului, hori» — de tîrguri și iarmaroace, de obiecte de negustorie sau bunuri gospodărești, toate se prevalează de același principiu al consemnării fidele și detaliate. Modestia pretențiilor arogate — «vrau să-mi dau samă despre satul nostru, despre copilăria petre-

cută în el, și atîta-i tot» — e înșelătoare. Consecvența în urmarea pretinsului principiu îi e străină povestitorului. Funcționînd intermitent, capricios, sistemul consemnării sîrguicioase e convertit în procedeu literar. Eventuala intenție de prezentare monografică apare cu atît mai improbabilă, cu cît grija de a explica cititorului o realitate necunoscută lui este minimă, astfel încît acesta se izbește permanent de dificultatea de a identifica referința termenilor folosiți, fie că e vorba de nume proprii sau comune. O invitație la consultarea dicționarelor și enciclopediilor? Textul se joacă liber cu obiectele, în joaca dezinvoltă a limbajului. Aluneacă peste identitatea lor, asigurîndu-le o identitate de grad secund: o existență nominală. Procedeele e rabelaisian, cu deosebirea că nu se urmărește acum o deconstructurare a realității prin sufocare verbală ci o strămutare a ei în iluzie. Cînd Smaranda își ceartă bărbatul pentru banii risipiți pe băutură, un pomelnic de nume de crîșmari și crîșmărite îi însoțesc reproșurile: Petre Todosiicăi, Vasile Roibu din Bejeni, Rușta lui Valică,

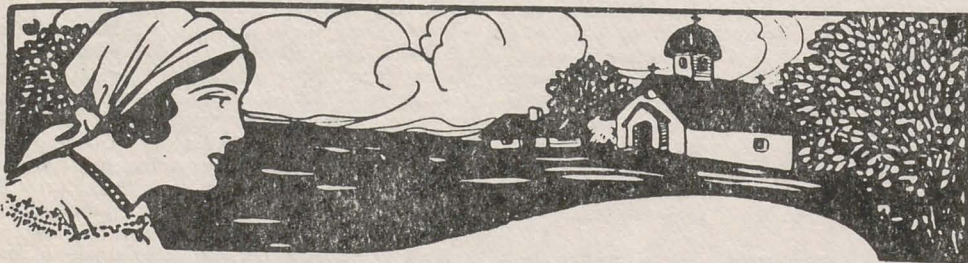
Măriuca lu Onofreiu «și alții cîți». Bărbatul Smarandei pomenește și el pe un dascăl Simion Fosa din Tuțuieni, care «numai pentru că vorbește mai în tîlcuri decît alții și sfîrșiește toată ziua la tabac, cere cîte trei huseari pe lună» pentru învîțatură, sau pe «Grigore a lui Petru Lucăi de la noi din sat», care, fără să aibă carte, «știe spune atîtea bongoase și conăcăria pe la nunți»; bunicul David amintește pe un oarecare moș Dediu din Vinători, venit și el de peste munți din Ardeal, «din pricina papistășiei mai mult» etc. Reproducerea unor astfel de menționări de către povestitor nu are de ce să intereseze auditoriul. Se impune însă o precizare. În cazul textelor lui Creangă, partenerii comunicării sînt recunoscuți de obicei în mai multe variante, luate ca sinonime: «povestitor», «narator», «autor», «scriitor», sau, de cealaltă parte, «auditoriu», «ascultători», «citori». Nici o îndoială că Creangă este un «scriitor-povestitor» și că cititorul pare să «asculte». Pare că «un om stă pe laviță și povestește altora» — cum observă Călinescu. Dar chestiunea depășește nivelul stilistic, implicînd simultan strategii de comunicare angajate pe niveluri diferite. Relația orală e secundată și dirijată de o relație scripturală, ceea ce implică un acord al partenerilor asupra convenției propuse. În plan scriptural, lumea satului, ca și cea a copilăriei, este îndepărtată. În planul oralității, dimpotrivă, ne aflăm chiar în miezul ei. Cititorul e invitat astfel să reacționeze ca și cum s-ar găsi într-un spațiu familiar, cu locuri, cu obiecte, cu persoane, cu cuvinte și expresii cunoscute, sau lesne de poziționat, de asimilat în cîmpul informației lui curente. Dar, am văzut deja, alte caracteristici ale povestirii, superimpuse de norme scripturale, vin în contradicție cu acest tip de comunicare.

Între cele două paliere, spre a acoperi separația lor, se interpune pretextul «consemnării», ce reprezintă, în fond, o formulă de neutralizare a opozițiilor. În acest loc geometric al situației de comunicare etajate, «povestitor» și «scriitor», ca și «ascultător» și «citor», ajung să se confunde într-o situație unică, tinzînd către impersonal. Faptele sînt lăsate să vorbească. Documentaristul delimitează doar cîmpul de observație și procedează la transcrierea acesteia. Ca orice depoziție, consemnarea își ignoră receptorul. El poate veni de oriunde, prezența lui nefiind circumscrisă textual. Cu afectată modestie, textul se prezintă în această ipostază ca fiind destinat să aștepte, discret, întîmplătoarea întîlnire fericită. De aici reproșul trucat, înaintat autorului de cugetul său: «asurzești lumea cu țărăniile tale!». Îi răspunde povestitorul — «băiet din Humulești» și, ca toți ceilalți «om din doi oameni» — trecînd însă pledoaria pe seama omologului său, care vine cu argumentul că... «satul Humulești, în care m-am trezit, nu-i un sat lăaturalnic, mocnit și lipsit de privescerea lumii, alte sate». Povestitorul se adresează celor aiudoma lui, cu o conștiință nivelatoare a spunerii. «Pisarul» memorialist vrea să afle «și alții» despre satul copilăriei lui, care nu-i «ca altele». El aduce un rudiment de conștiință comunicațională discriminatorie. Cititorul venit din afară, «intrusul», este ghidat de mecanismul adresării cu dublă deschidere: apropiindu-se cu precauție, cu curiozitatea scrutoare a unui teren necunoscut; lăsîndu-se apoi furat în intimitatea acestui tărîm în care rostire și existență devin solidare. O tehnică similară va folosi și Sadoveanu, în scrierile despre natură, mimînd adresarea către un cerc restrîns de inițiați în tainele acesteia și oficiînd totodată, prin regie auctorială, el însuși actul inițierii. În *Amintiri*, exterioritatea perspectivei, impuse de cititor, devine interioritate a reconstrucției ficționale. Aglomerările onomastice, listele și inventarele, numele rostite în treacăt, toate constituie, pe un prim nivel, repere ale unui mediu familiar, inerent prezent în rostire; pe un nivel secund, mărturii în folosul adevărului și exactității, reconstrucții documentare. Pe linia ce unește aceste paliere, detaliile analizate devin agenți ai apropierii prin îndepărtare, prin antrenarea mutual împărtășită într-o convenție și într-un joc estetic.

Nu am pus aici în balanță trăsăturile majore ale viziunii și ale scriiturii, atît de amplu dezbătute spre a demonstra valoarea artistică a prozei lui Creangă. Este limpede azi pentru oricine că *Amintirile din copilărie* nu sînt doar niște... amintiri. Oricum însă, memorialistica în general are un statut incert,

p. 20
Frantispiciul la «Opere complete», Minerva, 1915
MIRCEA DUMITRESCU: Punguța cu doi bani

p. 21
STOICA D.: Dănilă Prepeleac
STOICA D.: Capra cu trei iezi
MIRCEA DUMITRESCU: Povestea porcului



duce în treaba lui spre casă, lăsând pe Dănilă gură-cască tot pe loc.

— Bun, zise Prepeleac. Ia pe ist cu capra știu înalta că bine l-am boit...

Ia apoi și el capra și pornește iar spre târg. Dar capra tot capră; se smunciă în toate părțile, încât îi eră acum lehamite de dânsa.

— De-aș ajunge mai degrabă în târg, zise Prepeleac, să scap de râea asta.

Și mergând el mai departe, iaca se întâlnește c'un om ce venia dela târg c'o găscă în brațe.

— Bun întâlnișul, om bun, zise Dănilă.

— Cu bine să deă Dumnezeu!

— Nu vrei să facem schimb, să-ți dau capra asta și să-mi dai găscă?

— N'ai nimerit-o; că nu-i găscă, ci-i gânsac! l-am cumpărat de sământă.

— Da, dă-mi-l, dă-mi-l! că-ți dau și eu o sământă bună...

— De mi-i da ceva adaos, poate să (i-) dau;

iară de nu, norocul găstelor de-acasă; că are să facă un otrocol prin ele, de s'a duce vestea!



Dănilă Prepeleac

17



ocupînd o poziție de graniță. Insistîndu-se, cum s-a făcut adesea, în principal asupra virtuozității în reprezentarea scenică, în surprinderea personajelor în mișcarea și creionarea lor memorabilă prin gest și vorbire, asupra hiperbolizării, a corespondențelor cu fabulosul din povești, sau a umorului copios, asupra spectacolului lingvistic și fascinației pe care acesta o stîrnește, au fost reliefate calitățile literare de excepție ale scrierii lui Creangă, rămînînd însă în situația oarecum paradoxală de a nu fi probat natura literară a textului. Tot așa cum, de pildă, la cronicarii moldoveni, găsim pasaje de certă reușită estetică, chiar dacă letopisețele nu sînt opere beletristice. Diferența ar fi, în ultimă instanță, una de grad, de amplitudine și intensitate, iar nu de natură. Analizînd aspecte în bună măsură marginale, am încercat să lămuresc cîte ceva din motivele și modalitățile prin care *Amintirile* își neagă însăși premiza autobiografică, pășind astfel hotărît în domeniul literaturii: substituirea demersului recuperator printr-o «artă a despărțirii»; multiplicarea «vocalor», a instanțelor enunțative, astfel încît nu mai avem de a face cu un «eu» prezent care vorbește despre un «eu» trecut, ci cu o construcție polifonică, ce solicită din partea cititorului o receptivitate adecvată, aptă să manevreze simultan partituri de lectură diferite, să le sintetizeze și să fructifice această sinteză.

ilustrații și povestiri

mariana enache

Opera lui Ion Creangă a avut în perioada interbelică ilustratori devotați misiunii de a transcrie prin imagini plastice farmecul «icoanelor» copilăriei sale neasemuite, cu atît mai mult cu cît numărul edițiilor critice se îmbogățea cu noi apariții importante.

Ilustrația de carte — și îndeosebi cea pentru copii — presupune un demers dificil în care imaginația, originalitatea, fantezia sînt asociate cu o documentație precisă, riguroasă, care să nu contrazică textul și să-l ferească de anacronisme. Libertatea în interpretarea acestuia nu exclude o lectură atentă, nuanțată în vederea reconstituirii unui univers arhaic și idealizat, un «paradis pierdut» — cum se întîmplă în cazul lui Creangă. Probleme legate de ilustrarea povestirilor sale sînt multiple și au antrenat în special aspecte de natură etnografică, în contextul unor preocupări mai ample legate de problema specificului național.



Trei ni se par a fi în perioada interbelică artiștii care s-au impus în ilustrarea operei lui Creangă: Dumitrescu Stoica, Maria Manolescu Bruteanu și Theodor Kiriacoff Suruceanu.

Înainte de a încerca să delimităm trăsăturile proprii fiecăruia, amintim de ilustrațiile realizate la sfârșitul secolului trecut de Theodor Buiuclu¹ pentru: *Amintiri din copilărie și anecdote. Dedicat Dreii L (ivlia) M (aiorescu), lassy, editura Librăriei Fraților Șaraga, 1892*. Inițial opt fototipii, imprimate la tipolitografia Goldner cu adresa: Paris, phot. Fernique, reproducerea sînt înecate, pe hîrtie de calitate slabă, desenul romanțios, cu detalii și stîngăcii în reprezentarea unor subiecte avînd mai mult valoare documentară, întrucît ele nu vor mai figura în repertoriul ilustrațiilor « clasice » ale lui Creangă: *Pe la Borca spre pîrlul Cîrjii și Cotîrğaș, Vestita Cetate a Neamțului* ș.a. (Semnalăm imaginea bojeucii autoului, care a fost mai mult preluată de editori și de artiști.)

O concepție legată de tradiția ilustrației de carte a secolului al 19-lea este prezentă la D. Stoica (1886—1956)². El s-a impus ca ilustrator îndeosebi în imaginile concepute pentru *Arhitectura, revista română de artă*, în 1906 (frontispicii, vignete, ilustrații)³. D. Stoica a fost pasionat de istorie — aprecierea și prietenia lui N. Iorga fiind de altfel semnificative — și a realizat, după afirmația lui L. Bachelin, « studii arheologice de costume și de arme pentru compozițiile sale istorice ». Deopotrivă în pictura istorică și în ilustrație — domeniu în care se specializase la München cu Angelo Jank, pictor ilustrator și afișist (la revista *Jugend*), D. Stoica este un descriptiv istorizant ce impune un tip de personaj neaoș, răzeșul blînd și crunt deopotrivă, hotărît să apere cu prețul vieții glia strămoșească. El a fost și un pictor al cailor de toate tipurile (de curse, de paradă, de război, de căruță). Studiile anatomice, ca și cele pentru costume și arme, sînt amănunțite și interpretate într-o viziune orientalizantă, neobizantină, cu elemente decorative preluate din creștăturile în lemn sau entrelacs-urile manuscriselor.

Între 1933—1935 apar la editura Cartea românească⁴, specializată în promovarea literaturii românești didactice și de popularizare, o serie din scrierile lui Ion Creangă ilustrate de D. Stoica. Sînt ediții populare, imprimate îngrijit pe hîrtie similivărgată, cu textul în cerneală sepie sau verzui.

Ilustrațiile sînt fie în text, fie hors-texte, imprimate în două culori, verzui și oranj. D. Stoica recrează universul de la țară (păstrînd nuanțe muntenești, artistul fiind originar din Dolj) din *Amintiri*, unde





drum spre curtea împăratului Roșu (p. 64, când ies din casa de aramă; p. 70, când bea și mănâncă) ca și în *Povestea unui om leneș*, unde leneșul este prezentat înainte de a fi spânzurat (p. 11). Spre deosebire de D. Stoica, aplicînd un tip de ilustrație tradițională, nelipsită de o interpretare mai liberă și amuzantă cu rafinate puneri în pagină, Theodor Kiriakoff Suruceanu (1900—1958)⁶ realizează pentru *Povești* (ediție omagială Luna Bucureștilor 1940, îngrijită de L. Rebreanu)⁶ o ilustrație voit clasicizantă, unde imaginile hors-texte în culori alternează cu chenare și vignete decorative cu motive geometrice, de asemenea preluate din creșturile în lemn sau din elementele florale ale covoarelor moldovenești, a căror analiză trimite la studii precise de ornamentică.

Basarabean de origine, T. Kiriakoff Suruceanu s-a format cu precădere în ambianța ilustratorilor ruși de la Mir iskusstva (de exemplu ilustrațiile la basme rusești ale lui I. I. Bilibin) și a colaborat ca pictor scenograf la Teatrul Național din Iași, iar la București cu regizorii G. M. Zamfirescu, I. A. Maican, C. Ramadan și I. Sava. Într-un articol din *Rampa*⁷, A. Maniu îl prezenta pe T. Kiriakoff Suruceanu drept «un mare pictor basarabean» și «autorul unor decoruri de teatru minunate și al unor gravuri de o bizară factură, în care nota realistă e dusă pînă la expresii sălbatice».

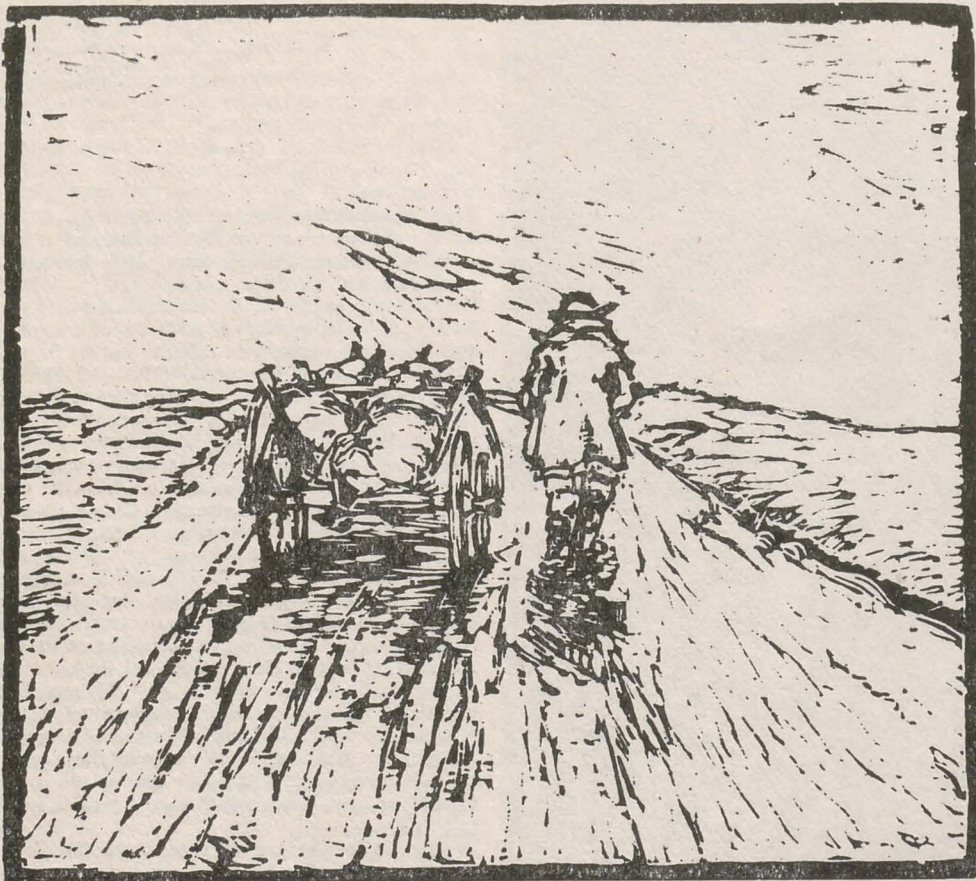
În ilustrațiile pe care le creează pentru Creangă (A. Maniu amintea și de o serie de ilustrații în pregătire pentru *Nuvele de Al. Odobescu*), artistul reface universul țărănesc, parcă suspendat în timp, al copilăriei «copilului universal» (G. Călinescu) unde, ca și la La Fontaine, animalele au chip de om, îmbrăcate după portul din nordul Moldovei, prinții și prinsele îndeplinesc munci țărănești ca la Humulești, în curți de țară cu prepeleac și în interioare cu cuptoare ample și lavițe împodobite cu covoare, totul într-o ambianță cromatică tipică zonei bucovinene. Vignetele și frontispiciile cuprind elemente din povestea aleasă pentru a fi ilustrată: un porc (*Povestea porcului*), doi draci (*Stan Pățitul*), o funie (*Povestea unui om leneș*) etc. Dincolo de interesul etnografic local, T. Kiriakoff Suruceanu apelează, asemeni lui D. Stoica, la elemente de factură medievalizantă (*Povestea porcului* — moșul și purcelul în fața împăratului) sau în *Harap Alb*, unde începutul poveștii se desfășoară într-o atmosferă cu aluzii directe la portretele votive ale Despinei Milița și Neagoie Basarab de la Curtea de Argeș. Ca și în scenografie, unde recurge la elemente florale supradimensionate, și în ilustrație T. Kiriakoff Suruceanu desenează o vegetație abundentă și viu colorată, stilizată decorativ, dublează

publică și un desen după portretul în ulei al diaconului Creangă, portret ce va fi preluat și de alte ediții.

În *Soacra cu trei nurori*, cei trei fii reiau tipul de răzeș, iar cele trei nurori, în costume de Argeș, cu capul frumos acoperit de marame bogate, un ideal feminin de frumusețe. Linia desenului este egală, constantă, cu sublinieri decorative. În *Ivan Turbincă*, desenul este de asemenea egal ca duct, dar stufos, cu reveniri, în intenția de a prezenta

portrete expresive (p. 47, *Cap de bătrîn*), în compoziția *Scaraoțchi pe tron*, fondul întunecat contrastează cu personajele desenate cu voită vervă; pentru *Povestea porcului* desenele amintesc, prin tonurile intermediare și sugestiile plasticității, de tehnica litografiei. Baba și moșul sînt țărani care în final participă la nunta fiului lor cu domnița, redați într-o ambianță fastuos neobizantină. În *Harap Alb* este pregnant gustul pentru grotesc, în figurarea personajelor cu care se însoțește *Harap Alb* în





sau triplează chiar contururile formelor și face un apel obsesiv la cromatica covorului moldovenesc. În *Harap Alb* casa de aramă este acoperită cu sloiuri ce curg onctuos, iar în *Făt Frumos fiul iepei* castelul este animat cu forme (creneluri) asemănătoare flăcărilor.

Ilustrațiile gravate de Maria Manolescu Bruteanu (1897—?) pentru *Amintiri* (ediție bibliofilă cu 10 xilografii, editura Cartea românească, București 1932, tiraj 2000 ex.), sînt mai puțin spectaculoase. Artistă cu serioasă pregătire tehnică, Maria Manolescu Bruteanu a lucrat multă ilustrație de carte (amintim ilustrațiile la M. Eminescu — ciclul realizat în 1929 — *Strigoii*, *Junii corupți*, *Înger și demon*, *Mortua est* ș.a.). Pentru modul său de lucru sînt interesante două aspecte ale gravurii în lemn: unul cu duct alb pe fond negru, cînd linia este subțire, ascuțită, iar desenul simplificat la maximum și al doilea, cînd, scoțînd albul, se protejează o linie discontinuă, decupată parcă de mici pete cu efect decorativ, oarecum în detrimentul unei lecturi imediate a imaginii. Alburile sînt sensibil vibrante, poate datorită unui cuiț japonez folosit la gravat, foarte elastic. Interesul pentru tehnici și efectele lor se relevă în abordarea acului, a acvatintei sau a verni-ului moale, artista fiind una dintre adepții acestor procedee în epocă, alături de Richard Canisius spre pildă. Grija pentru hîrtie, aleasă deliberat în funcție de tehnica folosită, precum și cernelurile cu tonalități diverse întregesc preocuparea pentru calitatea lucrării.

În ilustrația la Creangă⁸ M. Manolescu Bruteanu concepe o pagină de titlu împodobită cu frunze (*Amintiri*) și o imagine a «bojdeucii» inspirată și de desenul lui Th. Buiucliu. Din cele zece ilustrații amintim: pl. IV, *Sosirea tatii de la pădure*, în care apare un interior sărac cu efecte de ilumină dinspre vatră, pl. V, *Cu pupăza în tîrg*, unde mulțimea în peisaj este subliniată prin hașură oblică, cu personaje abia indicate; pl. VI, *După scaldă* îl prezintă pe Nică gol pe după garduri, într-o tăietură sinuoasă, scurtă, ca valurile fine ale unei ape, pl. VII, *Prinderea muștelor cu ceaslovul*, se remarcă prin contrastul între tăieturi subțiri și groase, prin echilibrul stabil între alb și negru; pl. VIII, un joc țărănesc, cu efecte de mișcare și de costum pe fond negru, realizat cu tăieturi subțiri și pete albe vibrante.

Ioana Jurgea a ilustrat în perioada premergătoare celui de-al doilea război mondial *Povești* (editura Casa Școalelor, 1942) și *Amintiri*, unde a realizat o ilustrație ce sugerează, pe copertă, stilul «art nouveau», în genul practicat la noi de Ary Murnu, iar în text se apropie de maniera Luciei Demetriade Bălăcescu, cu imagini ironic-fantastice, (casa caprei cu trei iezi) cu un desen cu duct egal, subțire, cu hașurație fină, cu detalii amănunțite și efect decorativ.

Un alt artist care încearcă să transpună în benzi desenate basmul lui Creangă (*Capra cu trei iezi* editura Gorjan 1942, «Tipografia Furnica») este Aurel Petrescu, abordînd un stil linear, de contur dublu, decorativ, cu imprimare în deșchis de culori: albastru, verde, oranj, sugerînd ca stil o apropiere de ilustrația pe care o realiza tot Ary Murnu pentru *Lumea copiilor* (1922—1927).

Trecerea sumară în revistă a ilustrației interbelice pentru opera lui Ion Creangă pune în evidență posibilități multiple de interpretare, racordate unor concepții precumpănitor etnografice și decorative, unde selecția elementului autentic încorporează experiența artistică convergentă, trăită de ilustratorul prins într-un efort creator stimulat, în încercarea lăudabilă de a se ridica la înălțimea modelului.

NOTE

- ¹ Vezi E. Mateescu, *Theodor Buiucliu*, în S.C.I.A., nr. 2, 1966 p. 288—293.
- ² Pentru opera lui D. Stoica vezi N. Iorga: *Trei scene de război ale pictorului D. Stoica*, în *Scriseri despre artă*, editura Meridiane, 1968, p. 277; L. Bachelin: *Esquisse esthétique sur l'œuvre du peintre Stoica D.*, Cartea Românească, 1926; P. Rezeanu: *Artele plastice în Oltenia 1821—1944*, *Scrisul românesc*, Craiova 1980.
- ³ D. Stoica a fost elevul lui I. Strimbu care îl aprecia ca pe unul dintre cei mai buni discipoli. Vezi I. Strimbu: *Cultura artistică și educațiunea artistică în Arhitectura revista română de artă an I, nr. 1*, 1906.
- ⁴ Pentru editura Cartea Românească, vezi N. Th. Ioanițiu, *Istoria editurii românești*, editura Cartea Românească, 1943, p. 223.
- ⁵ Pentru opera lui Th. Kiriocoff Suruceanu, vezi printre altele și: *Istoria teatrului în România, 1919—1944*, vol. III, Editura

Academiei, 1973, p. 296—298; I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VIII, editura Minerva, 1978, p. 160—162, 207—209. Scenografa românească, introducere de E. Schileru, 1964.

* Desenele originale se păstrează în colecția Cabinetului de stampe al B.A.R.

* A. Maniu, *Un mare pictor basarabeian, Kiriacoff*, în *Rampa*, an 12, 5.12. 1928 nr. 3263. Este interesant de remarcat, de asemenea, că la Teatrul Național din Iași Kiriacoff a realizat decorurile pentru următoarele spectacole inspirate din opera lui Creangă: *Harap Alb* în regia lui G. M. Zamfirescu (stațiunea 1933—34); *Ivan Turbincă* în regia lui C. Ramadan (stațiunea 1937—38) și *Cătihețu din Humulești* în regia lui C. Ramadan (stațiunea 1939—40). O serie de schițe de decor pentru spectacolul *Ivan Turbincă* se păstrează la Arhivele Statului din Iași, fond Teatrul Național, dos. 651/1938. Datorăm aceste informații amabilității cercetătorului Ion Cazaban de la Institutul de Istoria Artei.

* Gravurile în lemn din tirajul aparte, imprimate pe foaie japoneză, se păstrează în colecția Cabinetului de stampe al B.A.R.

«vizualitatea» operei lui creangă

ion bogdan lefter

O discuție despre «picturalitatea» operei lui Creangă poate fi o bună — chiar dacă surprinzătoare — cale de acces spre un profil mai general al personalității marelui clasic. O discuție — însă — care nu trebuie purtată în termeni de «da» sau «nu»: este au ba Creangă un «pictural»... Dimensiunea vizuală a poveștilor și a *Amintirilor din copilărie* se cuvine cercetată cu grijă, căci nu se oferă, «de-a gata», în pasaje bune — ca să zic așa — de pus între rame de tablou! Dimpotrivă, o anume «fugă» a Humuleșteanului de descriptivism a fost constatată de mulți comentatori, între care Călinescu a dat — probabil cel dintâi — un «verdict» net: «El nu știe să descrie, nu vede pictural, nu poate desprinde din priveliști o stare, într-un cuvânt, nu are sentimentul naturii».

(*Ion Creangă, Viața și opera*, Ed. Eminescu, 1973, p. 253) ... La așa ton peremptoriu, n-ar mai fi nimic de adăugat. Și nici nu mă grăbesc să adaug imediat ceva asupra chestiunii în cauză, căci socot că merită să examinăm deocamdată formularea «verdictului» însuși. Dacă inversăm primele două propoziții ale frazei citate și-i restaurăm astfel treptele logice, putem desprinde din ea o întrebare «concepție» de uz personal: *picturalitatea* era pentru Călinescu strict dependentă de descriere (prima treaptă), *descrierea* trebuia să fie aplicată *peisajului*, «*priveliștilor*» (treapta a doua) și să dea la urmă o imagine a *naturii* filtrată subiectiv, un «sentiment al naturii» (treapta a treia). Criticul avea — vaszică — o perspectivă reduționistă asupra posibilităților de conexiune între literatură și artele plastice, între text și vizualitate: nu avea «organ» pentru a percepe omologii mai subtile și consonanțe mai adânci. Lucrul se poate observa în toată opera sa exegetică și mai ales în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, unde asociaționismul «interdisciplinarizat» e afișat între principalele metode de lucru. Nume de tot felul, în primul rînd de scriitori din toate culturile prezentului și trecutului, apoi de artiști plastici, muziceni, arhitecți, filozofi, istorici («ș.a.m.d.») sînt convocate într-un aiuritor turbion «comparatistic», declanșat de autor cu iuțea frivolității și cu o evidentă voluptate, vecină cu transa. În atare vertij al contiguității absolute, în care orice autor autohton amintește de felurii creatori de te-miri-unde și de cine-știe-cînd, pictura își are porția consistentă. Și — din punctul nostru de vedere — extrem de relevantă. Sînt — într-adevăr — invocați în *Istoria literaturii* mulți pictori de seamă, însă în ce fel? Dacă depășim la rîndu-ne «vertijul» lecturii, putem constata că referințele plastice se distribuie în mai multe categorii. «Ilustrez» doar



cîteva. Ar fi — întâi — numele de pictori amintite în legătură cu biografia scriitorilor români, nu cu opera lor, cu viața și nu cu textul: călătorind în Apus, ei privesc în muzee ori aduc acasă tablouri de Rubens, Boucher, Tiepolo, Breughel (scris așa), Bellini, Francia, Tizian, Tintoretto, Veronese, Guido Reni, Guercino, Franz Hals, Van Dyck, Poussin, Mignard, Fragonard, Greuze, Rafael, Hogarth, Ruysdael, Rembrandt etc. E clasa cea mai numeroasă de trimiteri picturale din *Istoria călăresciană* — și ea trebuie, desigur, scoasă din discuția asupra competenței sale în materie (mai degrabă pusă în dubiu — în paranteză fie spus — de «romanțari» precum aceea care-l evocă pe Odobescu vizitînd muzeele Italiei, unde «Rafael, Tizian, toți îl trăgeau de pulpana ochilor și nu mai putea suferi focul rostogolitor al atîtor splendori!» *Istoria*... , ed. a II-a, Ed. Minerva, 1982, p. 347). Există și o clasă a referințelor picturale legate de biografia propriu-zisă a scriitorilor români: N. Grigorescu a amintit undeva pentru că a pictat-o pe soția lui V. A. Urechia, Pallady e pomenit doar în calitatea sa de...

văr al lui Al. T. Stamatiad (!) iar — în alt plan — Bernini și Michelangelo contribuie la portretizarea lui Lovinescu! («Genunchii săi uriași, ca aceia ai lui Moise din San Piero în vincoli pe care Michelangelo l-a izbit cu ciocanul, rupeau stofa!» — p. 800); cît îi privește pe avangardiștii Brauner, Maxy și ceilalți, ei sînt înregistrați sec lîngă colegii literați, fără vreo aluzie la stilul lor creator. O a treia categorie ar forma-o trimiterile plastice datorate anecdoticii din tablourile unor nume mari, obiectul picturii lor și nu manierei care le-a făcut celebre: Botticelli e invocat pentru suavitatea chipurilor feminine (de «incarnat botticellian» — p. 242), Rafael pentru «madonele sănătoase», (p. 685) și Michelangelo ca pictor de «uriașe musculaturi» (p. 83), Andreescu pentru imaginea satului (p. 227) și Grigorescu pentru subiectele din războiul de Independență și pentru cele cu care cu boi (p. 309, 556)... Toate aceste referințe vorbesc despre o «privire» mai curînd informativă decît comprehensivă asupra picturii românești și universale, destul de departe de acea educație

rafinată a percepției vizuale care permite cunoscătorului să «înțeleagă» un tablou (istoricul literaturii își permite să vorbească despre «tonurile umbrite ale lui Rembrandt și Grigorescu»... — p. 795). Nu e cazul să contestăm totalmente competența picturală a lui Călinescu (există și o a patra clasă, a referințelor realmente adecvate la unele texte: Bruegel la *Mihnea și baba* al lui Bolintineanu — p. 236 —, Callot tot acolo și la cronica lui Grigore Ureche, unde e invocat și Uccello — p. 16—7 —, Andreescu la poezia lui Ion Pillat — p. 860 — etc.); însă analiza dovedește că era mult mai restrînsă decît părea să indice aria sa (cum am numit-o) «asociaționistă», și anume reducîndu-se la pictura reprezentării directe, în special peisagistică. Perfect concludente sînt chiar pasajele din *Istorie* unde autorul vrea să facă el însuși «pictură», ca în multe debuturi de capitole, «imagini» din zonele de baștină ale autorilor acolo comentați. Iată cum începe cel consacrat tocmai lui Creangă, clasicul de la care am pornit și la care — iată — ne întoarcem: «Pe stînga Siretului, urmînd spre izvoarele lui, de jos și pînă sus în Maramureș și Bucovina, se ridică munții ca o spinare ce lasă coaste de o parte și de cealaltă, în Transilvania și Moldova, printre care curg pieziș apele bulbucoase ale Moldovei, Bistriței și Trotoșului. Șira munților e calcaroasă, dominată de maiestuosul Ceahlău, iar trecătorile apelor cu pereți înalți și strîmți. Brazi negri și drepti, fagi, stejari, iar mai spre stîncărie, jnepi și ienuperi acoperă înălțimile. Apele curg în clocote peste bolovani, mai înguste ori mai largi, presărate de copaci retezați și de plute. Acolo unde pădurea se mai ostiește se zăresc pe poloage turmele. Satele se îndeasă pe marginea apei, spînzurate aproape, căutînd să fure din deal. Casele din birne încheiate sînt mici, muruite și văruițe, cu căciuli de șindrile, cu o prispă joasă în față». etc. (p. 477). Se dezvăluie aici o grandilocvență descriptivă care spune multe despre tipul călărescian de percepție vizuală. Nu mai este — atunci — de mirare că pînă și despre *Pastelurile* lui Alecsandri credea criticul că sînt precare din unghi pictural (deși începuse prin a afirma că acolo «tehnica picturală predominantă» — p. 300): «Pe cît e de bogată materia interesînd simțul temperaturii, pe atît de simplificat este elementul vizual, în special coloristic». (p. 303) — «deficiență» pe care Călinescu o constată după ce regretă că «Lui Alecsandri i se mai pare că peisajul nu are preț artistic în sine. De aceea caută să-l poetizeze, interiorizînd-l, ridicînd-l la expresia unei valori psihice» (ibid.). Pentru Călinescu, dimpotrivă, peisajul și doar peisajul avea «preț artistic în sine», pentru că — de fapt — în asta «vedea» el esența picturii...

Creangă nu e nici el «pictural» în acest sens, într-adevăr! El nu descrie «spinări» de munți, «maiestuosul Ceahlău» și turme de oi pe «poloage». De unde ideea criticului că Humuleșteanul «nu știe să descrie». Pornind de la această propoziție călăresciană și de la un mic inventar al autorității ei în critica postbelică (au reluat-o Al. Piru, C. Ciopraga și alții), Valeriu Cristea propune într-o carte recentă o alternativă: socoate că «Justețea acestor observații nu poate fi pusă la îndoială», însă semnalează paradoxul «că, deși «nu știe să descrie», Creangă știe să ne facă să vedem, că, deși nu e «un vizual», un «pictural», avem de la el adevărate tablouri de neuitat», că — în concluzie — «extraordinară este puterea lui de reprezentare» (*Despre Creangă*, Ed. Litera, 1989, p. 101). Cu alte cuvinte, prozatorul obține efecte descriptive fără descriere — ceea ce criticul demonstrează apoi (cf. idem, p. 101—7). La acest prim nivel al contestării formulei călăresciene, operei lui Creangă i se restituie — și încă de o manieră convingătoare — dreptul la o dimensiune (totuși!) «vizuală». E un pas important în ordinea discuției de față... Care poate și trebuie să fie dusă și mai departe, către sensul efectiv al vizualității «crengiste». Pentru a-l aproxima, e însă nevoie de o relaționare mai amplă cu ansamblul operei, de o raportare la datele ei generale. Bunăoară la statutul ei naratologic. Eliminînd nuanțele și luînd în considerare simpla opoziție dintre «exterioritate» și «interioritate», recte dintre «comportament» și «analiză», se poate spune fără ezitări că proza Humuleșteanului e aproape sută la sută «comportamentistă». Excepție fac doar cîteva pasaje confesive din *Amintiri*. În rest, subiectele sale sînt mereu «dramatizate» (tot cu un termen din naratologie), sînt puse în scenă, cu personaje, dialoguri și multă mișcare, sînt — deci



— nu « analizate », ci relatate, adică. . . « descrise ». Când porcede la drumul povestirii, Creangă vizualizează de îndată ce are de spus — însă o face în forme adecvate la subiect și la viziunea sa asupra lumii și a literaturii. Nu e « pictural » în accepția « peisagistică » și « naturistă » a cuvîntului pentru că materia prozei sale nu rimează cu atare « picturalitate ». Paginile nefiindu-i deloc statice, n-aveau cum să înrămeze neclintite priveliști.

Mobilitatea se combină în opera lui Creangă cu alte două trăsături care îi decid condiția « vizualității ». Întîi, cu ingenuitatea. Creangă spune povești, deapănă amintiri din copilărie. Tematic, el pare (spun pare și, pe moment, nu mai comentez în plus) cantonat în zona « literaturii pentru copii și tineret », fapt speculat fără greș de colecțiile editoriale adresate publicului școlar și de manualele diverselor clase elementare. În tot cazul, în universul lui Creangă există o lege a afișării ingenuității. Autorul pare (iarăși pare. . .) că se « copilărește » și că nu-i trebuie sub soare altceva decît tărîmul poveștilor. În pagina de proză se derulează întâmplări și se perindă personaje care par desprinse dintr-o lume naivă. Cuvîntul din urmă ne împinge către o primă aproximare a tipului de « vizualitate » din opera humuleșteanului. « Privite » cu atenție la puterea lor de reprezentare, cea teribil de vie și de mobilă, istoriile de acolo amintesc prin felul cum naratorul își asumă unghiul ingenuității de o experiență din istoria artelor vizuale, și anume de pictura naivă. Dacă trecem de stratul specificului ruralității românești « oglindite » în *Soacra cu trei nurori* sau în *Amintiri*, vom găsi la Creangă o imagine a lumii compatibilă cu cea a Vameșului Rousseau, a lui Generaliț și a școlii din Hlebine, a lui Ion Niță Nicodim și a cimitirului de la Săpînța: lumea « primitivă » a vechilor rînduiei, prinsă pe pînza tabloului ori a paginii cu acea « inocență primordială » care unește prospețimea extraordinară a percepției ingenios-copilăroase cu intuiția structurilor arhetipale ale existenței (în trecere fie spus, e un argument în favoarea plauzibilității interpretărilor simbolice de felul celei din recenta carte postumă a lui Vasile Lovinescu, *Creangă și creanga de aur* — C.R., 1989). Cea de-a doua trăsătură o « corectează » pe cea dintîi. Am anunțat-o în avans acolo unde am sugerat că ingenuitatea și consecințele sale ar putea fi niște aparențe: este ironia, rezultată dintr-o perspectivă detașată, « intelectuală » asupra lumii « descrise » și din umorul temperamental care alimentează continuu atitudinea de distanțare critică a autorului față de materia povestirii și — în egală măsură — față de retorica tradițională a respectivelor forme de discurs literar. « Copilărirea » e jucată, « naivitatea » e falsă și textul se supune unei rafinate regii auctoriale. În cadrul ei, « ingenuitatea » este, da, asumată, însă simultan cu o acută conștiință ironică, grație căreia, în paralel cu narațiunea « de suprafață », se dezvoltă în subtext și propria ei parodie, sprijinită pe elemente multiple, de la cele ținînd de suclețea limbajului « crengist », trecînd prin prelucrarea subtil-distorsionantă a unor clasice motive de basm și ajungînd la savuroase ingeniozități în construcția de ansamblu a textelor. Astfel încît — reîntorcîndu-se la efectele lor de « vizualitate » — intervine o diferență importantă între imaginea lumii lui Creangă și modelele picturii naive, unde regula jocului presupune cu necesitate luarea în serios a actului de reprezentare. E distanța dintre — să zicem — portretistica fundamental realistă (cu tot umorul « popular ») a comunității din Săpînța așa cum apare ea pe crucile pictate și — de partea cealaltă — portretistica parodică a altei « așezări », cea din *Antologia Spoon River* a lui Edgar Lee Masters. Ca la poetul american, la Creangă contează enorm semnele conștiinței auctoriale și ale perfectului control (auto)ironic al propriilor mijloace. Comportamentismul vivace, subminat de o atitudine mușcător-persiflatoare din opera clasicului nostru s-ar apropia atunci — mai degrabă — de zona vastă a genului caricaturii ori — ținînd cont și de sus-pomenita-i mobilitate — de a desenului animat: nu acela blajin și (fără ghilimele) naiv, cu purceluși cumiști și cățelandri tandri, ci desenul animat cu nerv parodic, în care spectatorul cultivat recunoaște o viziune critică asupra limbajelor vieții și a celor artistice.

E mult, e puțin pentru a defini « vizualitatea » operei unui mare scriitor? Sigur că reperele tocmai pro-

puse nu sînt cine-știe-ce « nobile », însă indică — am credința — un teritoriu care are cel puțin avantajul de a nu fi fost canonizat încă și — ca urmare — de a fi el însuși « viu », proaspăt și sprințar ca frazele humuleșteanului. Prin comparație cu clamata sa lipsă de « picturalitate » în accepția tradițional-peisagistică a cuvîntului, atare situație neortodoxă (Creangă și pictura naivă! Creangă și caricatura!! Creangă și desenul animat!!!) tematizează în ordinea vizualului complexitatea încă insuficient lămurită a poveștilor și a *Amintirilor*. În acest sens discuția poate realmente să traseze — ziceam la început — o cale de acces spre cifrul mai adînc al operei. Cu firește — condiția unei dezvoltări nuanțate, cu analize pe text și cu găsirea unor repere plastice mai precise, dîncolo de trimiterea la anumite clase generice. . .

Pentru ca să nu rămîn în vagul tezelor nedemonstrate, am ales — la urmă — doar o singură « ilustrare », o imagine din « bestiarul » poveștilor: e « portretul » cocoșului din finalul *Punguței cu doi bani*. Din ultima frază aflăm despre moșneagul îmbogățit

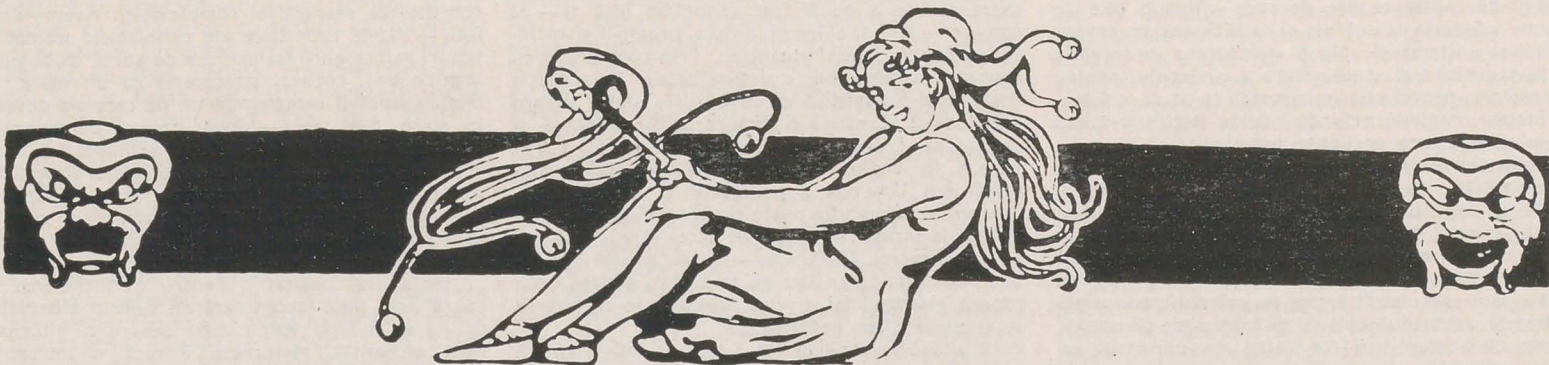
disting în această imagine « picturală » (sic!) mai multe straturi de procedee care contribuie la constituirea respectivei complexități. Avem — mai întîi — datele cromatice ale problemei: scaldat în tonuri galben-aurii (salba-i e « de aur », ciuboțelele « galbene »), cocoșul strălucește ca un soare, pe măsura isprăvii nemaipomenite de care s-a dovedit în stare. Sînt apoi — două rînduri de referințe culturale, participante și ele la mitizarea fabuloasă a personajului: una trimite spre folclorul vechilor obiceiuri autohtone (comparația cu un « irod », colindător al vicliemurilor Crăciunului) și cealaltă spre poveștile cu contaminații cavalierești (cu ciuboțe și pîteni, cocoșul se aliniază — nu-i așa? — . . . motanului încălțat!). Pentru ca încheierea să aducă nota bufă (accentuată de șuierul aliterației, de nu va fi fiind vorba chiar despre o glumeață rimă asonantă), răsturnare ironică a întregului portret, proiectat fără menajamente în comic. . . Vasăzică: pînă la așa răsturnare finală, nu seamănă fabulosul pîtenat al lui Creangă cu cocoșii cei roși ai lui Generaliț?



că « pe cucoș îl purta în toate părțile după dînsul, cu salbă de aur la gît și încălțat cu ciuboțele galbene și cu pîteni la călcăie, de țî se părea că-i un irod de cei frumoși, iară nu cucoș de făcut cu borș ». Se

p. 26
T. KIRIAKOFF-SURUCEANU: Făt-Frumos Fiul Epei

p. 27
EUGEN TARU: Amintiri din copilărie



.... Să dea Domnul, cucoane, să fie altfel, că mie unuia nu mi-a părè rău....

citațional creangă

gheorghe iova

La început a fost biserica, Smaranda mamă biserică, dorindu-și fiul popă și Smărăndița, fata popii, promisă de soție. Humuleștii « nu erau numai așa, un sat de oameni fără căpăți », ci un sat « cu biserică frumoasă și niște preoți și dascăli și poporeni ca aceia, de făceau mare cinste satului lor » (« poporeni » însemnând « credincioși »). Cimitirul era îngrijit și la poarta bisericii s-a durat chilie pentru școală. Școala rămâne curînd fără dascăl, luat la oaste. Primele evenimente ale școlarității sînt pedeapsa și recompensa. Tatăl vede bine că școlarizarea copilului e un lucru bine întocmit. Mama insistă să-i caute o școală « că omul învățat înțelept va fi și pe cel neînvățat slugă-l va avea ». Intervin, de asemenea, favorabil « babele care trag pe fundul sitei 41 de bobi, toți zodiinii și cărturăresele » « și femeile bisericăse din sat ». Intervine patronimul Creangă. Bunicul David Creangă argumentează: « De douăzeci și mai bine de ani, de cînd port vornicia în Pipirig, am dus-o cam anevoie numai cu răbușul. Ce folos că citesc orice carte bisericăscă (« chirilice » n.n.); dacă nu știi a însemna măcar cîtuși de cît, e greu. Însă de cînd mi-au venit băieții de la învățătură, îmi țin socoteala ban cu ban, și huzuresc bine, acum zic și eu că poți duce vornicia pe viață, fără să te simți ». « Cînd am venit eu cu tata și cu frații mei, Petrea și Vasile și Nică din Ardeal în Pipirig, acum șasezeci de ani trecuți, unde se pomeneau școli ca a lui Balos în Moldova? Doar la Iași să fi fost așa ceva și la Mănăstirea Neamțului, pe vremea mitropolitului Iacob, care era oleacă de cîmotie cu noi, de pe Ciubuc Clopotarul de la Mănăstirea Neamțului, bunicul mîne-ta, Smărăndă, al cărui nume stă scris și astăzi pe clopotul bisericii din Pipirig. Ciubuc Clopotarul tot din Ardeal știa puțină carte, ca și mine; și apoi a pribegit de-acolo, ca și noi, s-a tras cu bucatele încoace, ca





"Well, Ivan, so you have had enough frolicking, have you?" he said.

"I have had enough and more than enough, St Peter," Ivan laughed.



"Well, what is the trouble now?"

"I just want to ask God a question," said Ivan.

"Very well," said St Peter, "go on in, no one is looking."

So Ivan walked in and asked God, "Lord, whether or not you know it, I have been standing at Heaven's gate for some

196



— Vorbă să fie, stăpâne, că tocmai-i gata, zise calul. Nu te teme, știu eu năzdrăvăniile de ale Spânului ; și să fi vrut, de demult i-aș fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-și mai joace calul. Ce gândești ? Și unii ca aceștia sânt trebuitori pe lume câteodată, pentru că fac pe oameni să prindă la minte... Zi și dumneata, că ai avut să tragi un păcat strămoșesc. Vorba cea : „Părinții mă-

și moș Dediu din Vinători și alți mocani, din pricina papistoșiei mai mult, pe cât știu eu. Ciubuc a devenit omul lui vodă. Au dat turcii dar nu s-a întâmplat nimic bunicii lui Creangă al nostru. Ciubuc, neavînd copii, s-a călugărit». Și: «Nu-i rău, măi Ștefane, să știe și băiatul tău oleacă de carte, nu numaidecît pentru popie (s.n.G.I.), cum chitește Smaranda, că și popia are multe năcăfale, e greu de purtat. Și decît n-a fi cum se cade, mai bine să nu fie. Dar cartea îți aduce și oarecum mîngîiere. Eu, să nu fi știut a ceti, de mult aș fi înnebunit, cîte am avut pe capul meu. Însă deschid *Viețile sfinților* și văd atîtea și atîtea și zic: „Doamne, multă răbdare ai dat aleșilor tăi!” Ale noastre sunt flori la ureche pe lîngă cele ce spune în cărți. Și-apoi, să fie cineva de tot bou, încă nu este bine. Din cărți alegi înțelepciune, și, la dreptul vorbind, nu ești numai așa, o vacă de muls pentru fiecare. Băiatul văd că are țiere de minte și, numai după cît a învățat, cîntă și citește cît se poate de bine. De acesta și altele ca aceste a vorbit bunicul David cu mama și cu tata, mai toată noaptea, duminică spre luni și luni spre marți...»

Scriitorul știa el bine, pe cînd își scria bunicul, «că și popia are mulți năcăfale, e greu de purtat». *Partea întîia* se încheie cu (re)marca de școlit mirean: «Tunsul felegunsul...»

Trecem «la 1852, în ziua cînd... s-a deschis școala domnească din Tîrgul Neamțului» și «stam aproape de Ghica-vodă...» care vorbește: «— lată, copii, școala și sfînta biserică, izvoarele mîngîierii și ale fericirii sufletești; folosiți-vă de ele și vă luminați și pre Domnul lăudați!»

«Aceste vorbe, rostite de gura domnească, au brăzdat adînc inima norodului adunat acolo și fără întîrziere școala s-a umplut de băieți doriți de învățătură, între care eram și eu...»

Învățător le era părintele Duhu, Isaia. Sîmbăta erau duși la starețul Neonil, la Mănăstirea Neamțului, pentru examinare. Starețul sfătua să se țină de ceaslov și de psaltire «căci toate celelalte învățături, zicea el, sunt numai niște eretici».

«Dar fost-a scris părintelui Duhu să nu asculte în totul sfaturile cuviosului stareț, ci să ne învețe și cîte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie și din toate cîte ceva, după priceperea noastră». Cu învățatura bună de aici ajunge și Ion la Școala de catiheți de la Fălticeni, unde un coleg Trăsnea îi spune: «poate, cu tine, care ai trecut pe la părintele Duhu, să mă pot desluși...»

Trăsnea — cu gramatica!

«Las'că nici la celelalte nu prea pot învăța cu slova asta nouă, care-a ieșit...! Parcă ai ce face cu dînsa la biserică!»

Și autorul didactic face un expozeu caricat chestiunii gramaticii cu care nu se înțelegea Trăsnea: citează și amendează, cu edițiile de atunci (nu le putea avea Trăsnea în mînă) pe masă.

Rezultă că tîmpeniei lui Trăsnea i se opunea tot o tîmpenie.

Ajungînd cu analiza problemei la zi, Creangă dă ideea că lucrurile stau la fel:

«Asta-i asta! Din ceaslov și psaltire, și acele bălmujite rău, ca vai de ele, să treci la gramatică. Și încă ce gramatică! Nu ca aceste de acum, *pozderie de gramatici* (s.n.) unele „raționate”, altele „dezvoltate” și ticsite de „complimente”, care, trebuie spus fără compliment, îți esplică... pînă ce nu se mai înțelege nimic; adică făcute anume pentru copii, de se joacă cu dînsule, de ușoare ce sunt!... Însă ce folos?! Peste Trăsnea n-a dat asemenea noroc... să umble într-ales... El, păcătosul, uită-ți-vă ce fel de gramatică trebuie să învețe: „astea, corect, într-o limbă!...”».

Institutorul e atît de pornit încît, după ce pare a fi spus ce ar fi fost sănătos să i se întîmple învățăcelului care, vedem «până la „a scrie într-o limbă corect” rar ajungea sărmanul!» cade în ușurătatea de a scrie (lăsînd pe Trăsnea să vorbească): «Numai



și aici trebuie să fie ceva: „a vorbi și a scrie bine într-o limbă și, îndrăcit lucru! Cum „să scrii într-o limbă”? Poate cu limba;...»

Școala de catiheți e «de formă», «fabrică de popi», «bucheana poate s-o învețe și acasă cine vrea». În 1854 are loc «desființarea catiheților și trecerea celor mai tineri dintre noi la Socola».

«La Socola să mergem, dacă voim să ieșim tobă de carte!... Acolo-s profesorii cei mai învățați din lume...» zice Zaharia, cel care va merge cu Ion la Iași.

După întrevvederearea unei împliniri, apare opoziția. Să socotim anul scurs între proclamarea Socolei ca apoteoză a școlărității și vremea pregătirilor pentru a pleca la Iași. Ion nu mai vrea să plece: «laca de ce nu: drăgăliță Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate! și lașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape...» Prinzînd gust de viață și de locuri, gîndește că «Mai trăiesc ei oamenii și fără popie...»

Și acum: tatăl, care încercase să domolească zelul femeii, acum e într-o unire cu dînsa: «Are să urmeze cum știm noi, nu cum vrea el, că doar nu-i de capul său».

Ion argumentează: «Preuții noștri din sat n-au mai trepădat pe la Socola...», «călugării, ...cui-băriți prin mînăstire, ce nu ajung? Și eu să înșir atîtea școlii: în Humulești, la Broșteni în creierii

munților, în Neamț, la Fălticeni și acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac, ia acolo, un popă prost, cu preuteasă și copii; prea mult mi se cere!» și, zice moș Luca, cel cu grija bortei din fundul grădini sale, pe care o trece nevastei la plecarea spre Iași «Cum treci Siretul, apa-i rea și lemnele pe sponci; iar vara te înaduși de căldură și țințarii te chinuiesc amaric. N-aș trăi la cîmp, Doamne ferește!». «Iștia de pe la cîmp: sarbezi la față și zbîrciți», «Ș-apoi doar nu vin eu acum întăiași dată la Iași, să-mi deie povăț unul ca dînsul ce rînduială trebuie să păzesc».

Imaginea finală e a unei mari recrutări.

Dar, un mare argument trebuie să fie și acesta: pregătit îndelung pentru popie, într-o mare vatră religioasă a Țării, el nu înțelegea să o părăsească. Școlile pe care le urmează se desființează succesiv. Însă și în condițiile școlarizării precare, se recrutau destule cadre. Răspopitul de mai tîrziu avea dreptate: dacă numai pentru ducerea popiei se împingea școlirea lui pînă în Capitală, era disproportionat lucru. Iașul nu-l va putea păstra ca om al bisericii, școlarizarea îndelungă îi dă și alte orizonturi decît scopul propus și, zicem, determină o preocupare pentru școlarizare în sine. Creangă va avea o strălucire locală ca om de școală și, mult mai mare, o alta ca scriitor. Lumea textului, care îl dislocă, e împlînzită și, în final, stăpînită de pe cea mai înaltă poziție a autorului.

octav grigorescu

O ficțiune poate stârni contemplația tot atât de bine ca o tramă de întâmplări reale sau uneori mai bine decât acestea.

Visul unei nopți de vară conține în acest sens un motiv de contemplație ca și apariția în câmpul meu vizual a unei figuri umane interesante sau frumoase. Însă « Visul unei nopți de vară » este rezultatul unei adânci contemplații.

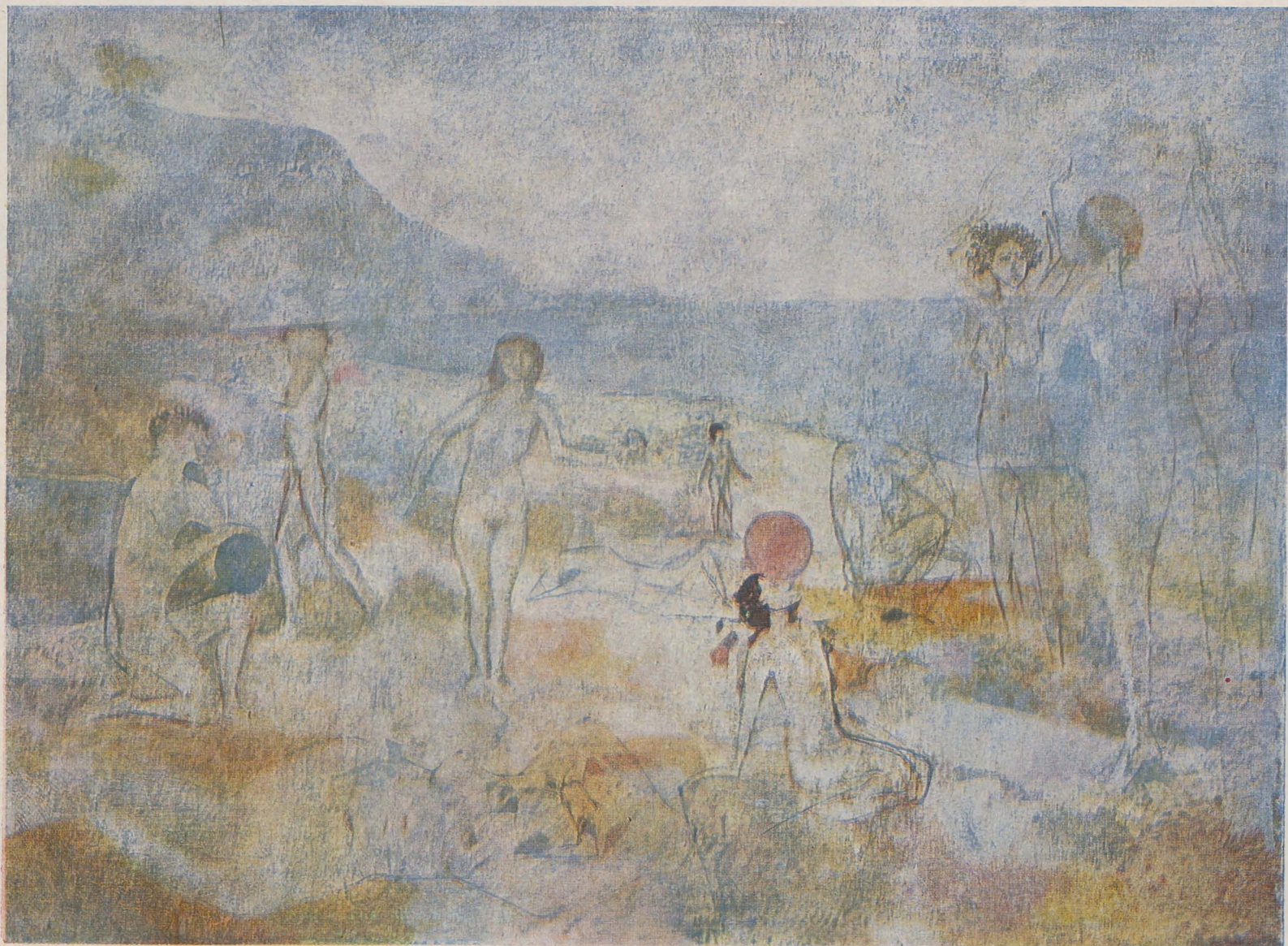
Mă tem că tot ceea ce văd și trăiesc îmi apare ca inclus într-o multiplă, neconturată, uneori precisă operă de artă; mă tem, dar poate ar trebui să mă bucur.

M-am obișnuit atât de mult cu lumina, încât cred că ea se află în lucruri. Întunericul nu există.

Caracteristic luminii este totuși faptul că se află undeva, în afara lucrului luminat, către care vine. Lumina însăși n-ar putea fi contemplată ca un obiect.

Sentimentul realului, îngemănat luminii determină pe parcursul unei stări contemplative acea afirmație pe care o pronunțăm uneori în minte fără să-i cunoaștem niciodată în întregime conținutul: « Sînt în lume ». De aceea am spus că în actul contemplației proiectez un alt timp decât al văzutului, în trecut sau în viitor, încercînd să întregesc conținutul afirmației: « sînt în lume ».

Contemplația este un fapt al memoriei. Îmi aduc aminte lucrarea ei și mă străduiesc mereu să alcătuiesc un cadru al experienței săvîrșite prin ea (mereu nedesăvîrșită), un perimetru psihic care să-i conțină urmele, semnele vieții, legea.



despre contemplație

Nevoia de tăcere și de repaus e tot atât de mare ca cea de mișcare și de întreprindere. În arcul ce le unește se află ascunsă acea fibră a conștiinței care ne îndeamnă să contemplăm lumea.

Ar trebui să cuget mai des la faptul necesității retragerii din contingență în momentul actului creației. Această retragere are loc pentru a putea face să fructifice fărâmele contemplației coborâte în adâncuri. Dar mai înainte ar trebui să știi cât durează contemplația și cât este ea în fapt coincidentă ideii sale, întrucât contemplația «curentă» nu scapă îndestul din arcelele contingenței pentru a se suprapune satisfăcător ideii de contemplație. Această formă «curentă» a contemplației se confundă mai adesea cu simplul fapt al «văzutului», necesar orientării în problematica desfășurării de acțiuni și de luări de decizii imediate și practice în cadrul impactelor cu realitățile cotidiene, spațiu al vizualului în care gândirea grăbită și nerăbdătoare include contemplația.

Dacă din acest context actul vederii ar putea fi izolat, văzutul ar deveni dureros, căci din el ar lipsi tocmai contemplația.

A fi atent și a insista să vezi un obiect sau un aspect al naturii fără a porni fie de la intenția contemplației, fie de la o intenție practică, duce la un fel de dedublare a senzațiilor și percepțiilor, pe care aș putea-o interpreta prin cuvintele «văd că văd». E ciudat însă că uneori sîntem tentați să confundăm momentul punerii noastre în stare de contemplație cu mai sus descrisa situație, deoarece această situație cuprinde un fel de prim gest de refuz față de privirea asupra realității din unghi pragmatic, un fel de primă manifestare de desprindere de realitatea urmărită în scopuri practice și creează iluzia că te afli în contemplarea lucrurilor văzute numai prin faptul că nu le mai privești în scopuri practice. Poate că această iluzie se datorează prejudecății destul de răspîndite, cred, care constă în a concepe actul contemplației exclusiv ca pe un moment de separare de preocupările practice, ca pe un moment de pauză într-o lucrare, într-o acțiune al cărei scop era să modifice realitatea, să intervină în ea și că asemenea pauză ar putea singură să motiveze și să cuprindă contemplația. Nu «văd» însă decît în stare poetică, atunci cînd izbutesc să fac ceva.



construcție

Imagine posibil sonoră. Verticala; despîcat, spațiu sferic se destrăma. Pentru a înțelege spațiul, am nevoie să fiu spațiu și nu element înscris în el; dar în acest raptus reciproc, spațiul este cel ce cuprinde mai înainte existența mea. Ieșit din globul acesta perfect, deznădejdea mă cuprinde și dibui într-un gol întunecos, apoi mă întorc spre sfera din ce în ce mai mică în care se află sechestrată ideea geometrică de spațiu. Punctul este un A dureros.

Licantropul

Acesta e un fel de înger care se retrage din ce în ce mai departe, pe măsură ce în tine simți dorința

izolării. Din orașe fugi pe cîmpuri, urmărit de o ceată de vînători, apoi în munți, pe creste; foamea și setea te silesc să înghiți aerul rece al vîrfurilor de cremene și să bei apa murdară a unui astru ce se răstoarnă. Medicii spun: aceasta e forma gravă de nebulie, licantropii sînt periculoși. Atunci tu fugi, din cătușele ascuțite ca niște ghiare ce strigă, tu fugi; cîmpul arde, e o mare neagră peste care năvălești, ca un înger multiplicat în oglinzi sparte de-a lungul întregului cer, ca o navă destrămată în mii de catarte sub focul sfîntului Elm.

Zăpezi, zăpezi; liniști dincolo de care colcăie o oaste în noroie, cu flintele tîrîte ca flautele goale după un ospăț prea lung. Flamuri sub care plîng Marii.

Nessus

Hercule trase cu arcul; săgeata era muiată în sîngele Hidrei din Lerna. Săgeata lovi pe centaurul Nessus; centaurul Nessus îngenunchie și plînge. Își scoase tunica de foc și-o arunca lui Hercule. Cufînd Nessus moare pe malul râului Evanus. Apoi moare Hercule; apoi Dejanira. Rămîne o floare din toate acestea, pe nume heracleon. Eu o culeg din dicționarul mitologic și îi privesc cu atenție fiecare petală. O desenez în caietul meu și aștept să se nască o constelație.

imagini marțiale, proiecții translucide

alexandru chira

Spirit renescentist în accepția unei modernități atemporale, spirit din care a filtrat doar aburul unei voluptăți intelectuale, Octav Grigorescu este, într-un sens mai larg, un protagonist al reveriei transparent retrovizoare.

Bucuria alimentată de reverie nu e pură, după cum nici drama tematică nu e redată, ci reflectată, transcrisă; ea se difuzează coerent, pașnic, se îndepărtează în ecou, în autocontemplație.

Toate imaginile sale au fost văzute, distanța temporală le-a confirmat printr-o detașare pudică și ele au luat chipul poemului orfic, printr-o poetică literară intrinsecă și o muzicalitate implicită a formei și ritmurilor, a interstițiilor materiei. Depășind concretul pictural, muzica și poezia, care au funcție sinestezică, sînt cele care îl pun pe artist în contact direct cu trăirea universului spiritual ascuns în toate mădulele și îl situează apoteotic deasupra operei picturale, pictarea propriu-zisă constituind chemarea unei oglinzi de autocontrol. Octav Grigorescu este reprezentantul unei picturi trans-lucide, niciodată steril lucidă, care nu numește timpul afectivității ci îl eliberează prin vâsurile și carnația tabloului.

Pentru a (se) realiza (în) această stare de grație și de decantare sinestezică, el nu se instalează în preajma vechilor maeștri — maeștri nu doar ai certitudinilor picturale, ci și ai interogațiilor existențiale; pe aceștia și-i apropie într-o aducere aminte, ca timpuri subiectivi ai culturii. El simpatizează spiritual cu registrul lor tematic și nu cu maniera lor. De acolo îl cheamă leit-motive existențiale, pe care le tratează ca într-o oglindă mnemotehnică a sfumato-ului conceptual, din care s-a stins prima lectură, cea a figurației personificate. Fiind un modern ca atitudine, Octav Grigorescu recurge, pentru a se înțelege pe sine, la clasicitate, ca la o paradigmă a constanței și a valorii. Nu este o pictură a patinei arhaizante, dozajul densitate-transparentță fiind subordonat efectului de calmă transluciditate. El mitologizează lucid, expresia artistică și tehnica aluziv murală, emailurile diafane, laviurile suprapuse, serpentina desenului pronunțat intelectual ilustrînd programatic nu gestul absolut eliberat, ci mai degrabă ecoul lui conceptual, urma unei hipersensibilități de dincolo de aparențe. De aici decurge totul, inclusiv compoziția, care nu e alta decît cea anonimă, servind ordinii, clarificărilor și ierarhizărilor figurale. De altfel, anonimatul devine aproape o problemă secundară, pentru că artistul, prin cultură, nu se originalizează, ci se personalizează generic, se purifică.

Dacă s-ar putea distinge teoretic trei modalități de materializare picturală, din punctul de vedere al gradului de prezență, de urgență, prima, în ordinea căutătoare a distanței subiective, situează imaginea dincoace de ecranul tabloului, fiind expresia însăși a stringenței, a vehemenței; cea de-a doua, identificată distanței fizice, o păstrează chiar pe ecran; cea de-a treia, care o situează dincolo, în atemporalitate (actualitate constantă, nesfîrșită), dă tocmai specificitatea picturii lui Octav Grigorescu. Starea de grație devine la el o normă a depărtării, a spunerii și, în final, a însăși structurării autoportretului cultural. Discursul său ilustrează o linie intelectuală sensibil cerebrală, supusă autocenzurii și discreției, specifică mai degrabă poeziei, unei modalități lirice conformate din accente și estompe, unui anume prototip de sorginte luciferică. De la muzicalitatea unor desene centripete conceptual, conținînd «ritmuri care tind să devină figuri» (1962) sau «scrieri și semne» (1968), ambele serii amintind de spiritul lui Klee, pînă la figurile concertate în mitologizante imagini picturale, alegorizînd marțial ritmuri ale contemplației, Octav Grigorescu exersează o poetică a reveriei și a expiației, în același timp.

Printr-o lumină cromatică difuzată caleidoscopic, care nu are funcție modelatoare, în tablourile sale se simte ecoul anotimpurilor virtuale, toate cernute, împregnate vaporos de cel al primăverii, al diafanului. Sînt, de fapt, anotimpurile culturii în general, ale căror văluri sînt străbătute doar de

acele raze cu puterea de a penetra și opacitatea motivului. Și totuși, spiritul picturii sale nu sălășluiește într-un anume anotimp și nici nu le parcurge crescător sau descrescător, ci se instalează într-unul de sinteză, difuz și egal sieși, pentru ca de acolo să reverbereze întru autocontemplație anamnetică. Toate compozițiile sale, alegorii ale acestui anotimp de sinteză, sînt traversate de chipuri sidefii-străvezii, în pelerinaj către recuperarea unor simboluri ale transcendenței figurale, ale devenirii transfigurale. Compoziția este senină, uneori cristalină, însă ea nu se săvîrșește doar ca o împăcare provizorie, ci plonjează difuz atît în linia cît și în breșele existențialului, în spații atemporale unduite de contrapunctul poetic-muzical-vizual.

Octav Grigorescu nu pictează în numele unei profesii restrictive și parcă doar întîmplarea l-ar fi apropiat de expresia plastică, pentru a putea demonstra cît de puțin inefabil este în pura tactilitate. Disciplina și suplețea intelectuală iradiază în pictura sa un vag aer academic, precum și o nobilă umilitate.

Raportat la disciplina picturii, Octav Grigorescu practică, în cunoștință de cauză, o asceză naturală în raport cu omul ca limită reală, cu cercurile lui existențial concentrice, prezența nefiind simulată, ci obsedat stratificată, nivelată în interiorul condiției antropocentriste ca virtualități grafico-picturale.

Sub auspiciile aceluiași anotimp de sinteză, artistul dialoghează solemn cu oglinda; marcat de dicreție, el nu trece de partea adversarului, cu toate chemările scripturale, suprapicturale.

În *Pyram și Tisbea* (din care, în pofida valorii de excepție a lucrării, dispore parcă, în acordurile

de brun și verde, însăși ambiția materializării picturale), în *Tineri în grădină*, *Salomeea*, *Dresoarea*, *Brâncoveanu*, *Atletul*, *Singurătate*, *Mitologică*, *Imagini marțiale* (denominante generic, într-un sens, pentru întreaga operă), *Alegoria nopții*, *Ultimul studiu* — în toate aceste poeme alegorice, ritmate de forme de relief, de vegetație și drapaie străvezii, transfigurația reverberează virtuțile speculare.

Rezumînd, decantînd subiectiv interdeterminarea cultură-natură, artistul nu abstractizează; imaginea culturală este asimilată de prezența peisajului natural, nu atît ca decor cît ca element intrinsec emblematic al scenei picturale.

Renașterea, vigoarea și letargia acestor embleme, recursul la protecția dionisiacă asupra vegetației se aglutinează în matricea anotimpului dehiscent. Se întrevide în ultimele pinze deschiderea spre alb, sau mai degrabă o voință de a-l abolillocui, de a-l în-scrie, de a-i limita neantul, de a nu-l conserva în imaculata lui sterilitate. Este o preocupare deschisă spre o unică temă, mai presus de existența ca reverie, artistul fiind însă mai adînc definit de ea. Un final ca o uvertură: *Ultimele raze*, ca de altfel toate aceste ultime întîlniri cu pictura, datate 1966, constituie o eufonie îndepărtată într-un spațiu discret auguric, anunțînd un alter ego purificat, împropătat, renăscut, salvardat în sine. Aceste raze devin mai dramatice în surdina lor crepusculară: tocmai pentru că nu agresează cu lumina, ele fixează o monogramă existențială.

Marcat de reflexivitate pe tărîmul reveriilor profunde, Octav Grigorescu înseamnă, în arta românească traseul dintre anamneza culturală și virtualitățile expresiei picturale.



Când se întinde din nou, arde dincolo de noi, când se ține în plină
sau când începe să se întindă în largimea din războaie
a întinerii, trage și stăie în sine. Te poți din nou
dădă cu noua stare a cerului. În timp ce venirea întinerii
și strălucirea ei sunt atât de altfel de stări mai coborâte,
și a țării, deși obișnuiți de de la ea și adesea așteptate, dăde
ca niște în loc.

Deși în, dădă, au venit ca stăruindu-se și ca așteptându-și
în întregime mai așteptăm în orice a cerului, în orice
ce se înștează din întinerii și din nou, în fel de leșnă
nu s-a răscălat pe neaș și în orice a început să meste
din timpul în care, exact în stăruindu-se în fel de stăruindu-se
și nu în orice stăruindu-se și în orice stăruindu-se sau
înima, pentru adevărată mea durere a tinerii a fost
aceea de a nu izbuti și transformându-se în luminoasă
din orice în țipete.

În vânturi și multe amice din noi
pe în care se petrece faptul palid al lumii și din
acea repetiție în care se petrece dect în orice
Mai tinerii nu am simțit amintirea în orice la strădanie
în orice se schimbă atât și în reînnoirea noastră
sufletului în înțelegerea de a multă lumina din orice în țipete.

În orice de aproape din orice aceste înțelegeri, ca și
reînnoirea la orice înțelegere

și în orice confundă cu așteptarea cu noi
în orice. Nevoia de țară și de țară
e tot atât de mare ca cea de înțelegere
și de înțelegere



orgoliul Artei

ioana vlasiu

Desenul lui Octav Grigorescu e fanaticism al cercetării și urgență a mărturisirii, candoare și scepticism, delicvență și fermitate. Desenul lui Octav Grigorescu deconcertează și îndrumă, afirmă și retragează, dezvăluie și tănuiește, vrăjește și descintă; se poate ridica de la grotesc la solemnitate, de la confuzie inextricabilă la armonie edenică, de la exercițiul singurătății la generozitatea comuniunii. Acceptă obscuritatea lumii ca pe o provocare, supralicitează problematizând și încifrând deliberat; stimulat de dificultățile autoimpuse le depășește suveran; claritatea astfel câștigată e cu atât mai miraculoasă.

Linia evoluează imprezvizibil între eliptic și luxuriant, elementar și sofisticat, pur și lasciv, insinuant și abrupt; poate fi obiectivă și capricioasă, ezitantă dar și decisă, infantilă și savantă sau poate mima doar stângăcia savuroasă a oricărei forme de grafie primitivă, după cum frescul poate absorbi truda elaborării. Desen în sine, pentru sine, dar și tramă a edificiului pictural, virtualitățile lui par infinite. O impresionantă cultură artistică, literară, filosofică, o ținută intelectuală puțin obișnuită prezidează arta lui Octav Grigorescu. Absența oricărei ostentații și modestia răbdătoare cu care a forțat neconținut limitele curente ale expresiei artistice, pentru a lărgi breșa spre necunoscut și indicibil, frizează aproape extravaganta. Tinzând mereu spre temeuri, și-a asumat pe cont propriu, la începutul anilor '60, principiile abstractului — cea mai temerară aventură a artei secolului nostru a trăit în deplină autenticitate fervorile și deziluziile ei; a intuit înaintea multora nevoia depășirii opozițiilor ireconciliabile, tatonând căi încă nebatute.

De aceea nu e de mirare că Octav Grigorescu a îndrăznit să deseneze, să picteze acele întâmplări ale vieții — iubirea și moartea — de care arta s-a îndepărtat o vreme.

Cu o jumătate de secol în urmă, Ortega y Gasset constata că, într-o posibilă schemă a activităților și preocupărilor omenești, construită ca o serie de cercuri concentrice în jurul centrului fierbinte al vieții, arta timpului său migrase spre o poziție marginală. Dezbărată de patos uman, arta pură, « cea care se mulțumește să fie doar artă, fără alte pretenții » dovedește, contrar opiniilor comune, mai curînd modestie decît aroganță, credea tot filosoful spaniol.

Încercînd să o strămute pe altă orbită, să o apropie din nou de axul vieții, Octav Grigorescu a știut că Arta trebuie să redevină orgolioasă chiar cu prețul « impurității » ei.

mihai sârbulescu

Pentru Octav Grigorescu, elaborarea picturii însemna o treptată, subtilă și continuă deturnare a sensurilor inițiale și a etapelor de lucru. Extremul rafinament, inteligența și finețea lui se exprimau ca o spontană stare de îndoială față de ceea ce se poate așterne pe pânză: ca și cum artistul se considera rătăcit *înlăuntrul* propriei sale vocații, *împreună* cu ea. Și poate că, în cele mai multe privințe, condiția artistului contemporan este tocmai aceea a unui om care s-a rătăcit într-o pădure întunecoasă. «*Îmi repropun neîncetat tema necesității absolute de a ieși din întineric*» — spunea Octav. Astăzi, lumina și claritatea par să constituie pentru pictor o țintă întru atingerea căreia trebuie făcute nenumărate ocoluri. Fiecare artist în parte pare că are menirea să dea seamă, mai mult ca oricând, de istoria artelor în rotunjimea și în totalitatea ei. «*Cred că am stratificate în memorie foarte multe lucruri din istoria artelor, o materie vastă, eclectic adunată și care cu timpul a devenit necontrolabilă. Toate intervin în timpul lucrului cu tentația lor, operația selecției fiind extrem de dificilă. Regret însă că am depășit momentul adevăratului eclecticism, că nu mai pot fi atât de eclectic cum eram odinioară, pentru a putea învăța mai multe, pentru a verifica mai multe modalități*».

Sigur că, sub aspect stilistic, Octav Grigorescu nu era cîtuși de puțin eclectic — dimpotrivă, «*forma*» picturii lui are o mare puritate. S-ar putea vorbi la el, mai degrabă, despre un anumit aleatoriu ascuns în modalitatea de apariție a imaginii. Dar aleatoriul este, într-un sens, formula însăși a creației. Pictorul se mișcă printr-o mulțime nedefinită de virtualități alternative, pe care dorea să o păstreze ca atare, într-o totalizare a nedefinitului, mai amplă și mai generoasă decît cea a «*produsului*» finit. «*Menținerea demersului artistic la limită între ceea ce urmează să faci și ceea ce ar putea să fie făcut creează tensiunea permanentă de a recupera ceea ce a fost, ceea ce ar fi putut fi . . .*» Virtualitățile roiesc într-o luptă continuă, fiecare ar vrea să ia chip în dauna celeilalte. Pictorii sînt nevoiți să actualizeze, deci să «*promoveze*» numai pe unele din ele — dar actul promovării este în sine ceva gratuit și arareori controlabil. Sînt artiști ce resimt lucrul acesta ca pe o vină. Octav Grigorescu încerca să împace disputa virtualităților tocmai prin susținerea ei. Pictura lui se alcătuieste ca o firească acumulare de fragmente: fiecare «*fragment*» s-ar fi putut extinde, dar parcă s-a oprit din drumul său pentru a face loc celorlalte. Personajele sale schițează, îndeajuns de sumar, o sumedenie de gesturi în același timp; pentru aceasta ele poartă, cîteodată, mai multe brațe decît ar putea de fapt să aibă . . . Este un răsărit al promisiunilor, o lume de aluzii și de intenții reversibile, numai pe jumătate mărturisite, care se cheamă sau se resping între ele cu o reciprocitate deplină. Așa se face că întreaga forfotă din compozițiile sale dobîndește o inviolabilă muțenie. Este muțenia cosmogonică a începuturilor, a «*între începutului*» — bîrșit-ul ebraic — în care timpul stă închis și nedesfoliat, pregătindu-se parcă pentru curgerea sa.

Un lucru extrem de prețios este că «*timpul*» acesta neînceput transcende ezitățile și greșelile unei lumi nu îndeajuns de cumiți. Cu siguranță, Octav Grigorescu nu a fost un profesor care «*dădea la palmă*» elevilor săi. Meșteșugul picturii te poate într-adevăr învăța că și greșeala este un lucru reversibil, că poticneala și neajunsurile pot deveni neașteptate sublimări, cu alte cuvinte — pentru a rămîne la termenii folosiți pînă aici — că nu există o virtualitate a răului. Octav spunea că e mai bine ca o lucrare să rămîină de fiecare dată cu greșelile ei: poate că este și în ele ceva bun, ceva care s-ar putea pierde din proclamarea unei tiranice perfecțiuni. Eclecticismul la care visa el nu viza, așadar, amestecul de stiluri ci mai mult făcea manifestă, în interiorul meșteșugului său, o trădare funciară ascunsă, de fiecare dată, în orice opțiune. Dacă fermitatea unei decizii îngustează cîmpul cercetărilor, atunci aspirația către totalitate se face martorul unei lipse, al obnubilării lăuntrice: indecizia și revenirile devin, atunci, căminul pictorului.

călin dan

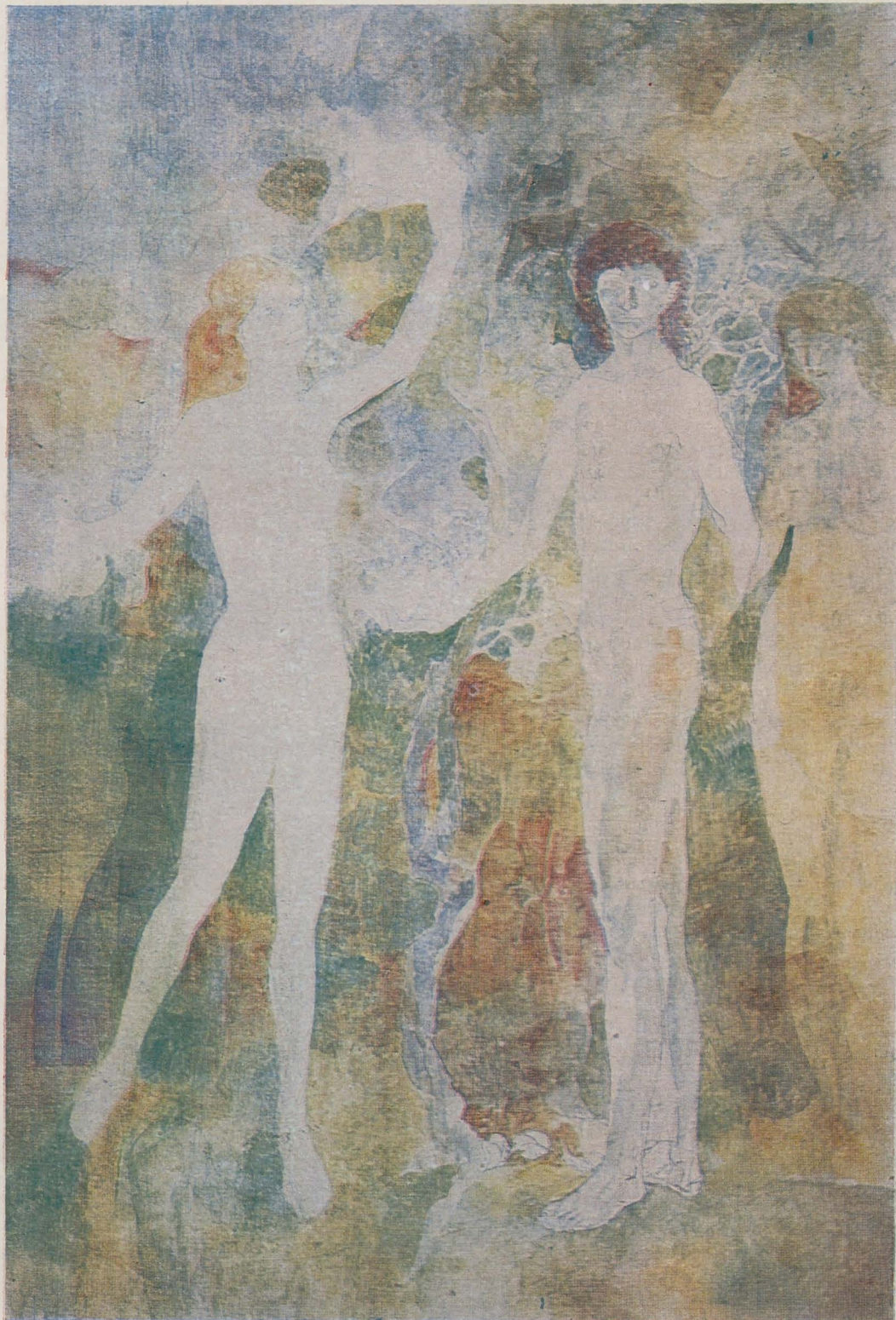
Voiam să scriu despre el, apoi m-am răzgîndit; pe urmă am vrut din nou. Surprind în această șovăială o anume îngrijorare etică, un soi de oscilație între suprema discreție a nerostitului și implacabila natură ce te pune în act, extreme pe care ființa lui morală și concretă, abstrasă și curios de prezentă, le conținea într-o încordare discretă, chiar temătoare și, presupun, dureroasă. Personalitatea sa funcționează empatic, neautoritar, emanînd curenți subterani, eficace.

Octav Grigorescu a fost mai mult decît pictor, sau mai puțin, în sensul că pictura, văzutul, nu erau pentru el decît o cale, între atîtea altele, de aspirație către verticala căreia îi sîntem, de multe ori fără să știm, tangenți. Asemenea nazareneilor și simboliztilor, el purta în sine dilema inefabilă a tăcerii și discursului, ca pe o pîndă a revelației.

Era o natură în permanență uimită; de sine și de tot ce ființa în jurul său. («*Nas prea lung — frunte prea îngustă*», notează cu maliție și cu narcisic paternalism pe un autoportret menit să fixeze, cu o stranie luciditate, elanul primei tinereți și dublul său — neliniștea capcanelor viitoare.)

Ceea ce îl definește și îl salvează pe Octav Grigorescu într-o lume a semnalelor agresive e tocmai convingerea că universul fenomenelor se ordonează într-un discurs, fie el haotic, într-o organicitate, chiar hibridă, monstroasă. Sub semnul acestei ambiguități, imaginea e continuu fracturată de incursiuni literare, după cum textul e subminat de vitalitatea imperioasă a vizualității. Un fel de continuu cultural străbate, consolator, o existență profund dubitativă.

Ultimele lucrări, constituindu-se într-un edificiu masiv și coerent, au totuși distanța, detașarea unor concluzii esențiale, exprimate cu eleganță, în treacăt, ca o tentație aruncată nu în drumul privitorului, ci în calea gîndirii sale. Albul obsesiv, încercuit de umbre colorate, de vagi siluete și abia perceptibile trasee, dă senzația indiscutabilă a unui tunel absorbant, a pășirii spre altceva. Fragmente de frescă decapată, în care importantă e, înainte de toate, opera timpului. O hartă a reveriei, unde locul major îl ocupă teritoriile inexprimatului, ale tăcerii. Ca în ceramica funerară a vechilor greci, gestul e minim, subliniind doar albul absenței.



* Citatele sînt extrase din dialogul cu Octav Grigorescu, realizat de Theodor Redlow (Arta nr. 7/1983).

ion sălișteanu



mihai ispir

La Muzeul de Artă al Republicii a fost organizată, în octombrie—noiembrie, o cuprinzătoare selecție (140 de lucrări în acrilic pe pânză, perioada 1986—1989) din pictura lui Ion Sălișteanu. Artist deosebit de productiv, temperamental și cerebral totodată, Ion Sălișteanu s-a înfățișat în fluxul unei evoluții firești, cu segmente de continuitate și momente de metamorfoză, prevestitoare ale noului în orizontul modalităților proprii de viziune și stil. «Stilul Sălișteanu» — pe cât de inconfundabil, pe atât de greu de circumscris critic. O artă cultivând și multiplicând plăcerile dificultății. Deși amintește vechia *sprezzatura* — dezinvoltura ascunderii efortului de elaborare — este vorba de o dezinvoltură cucerită prin «luptă» cu materia concretă și imaginată a picturii: eroica «luptă solitară», invocată cândva pentru contextul romantic de un René Huyghe. Pictura lui Ion Sălișteanu s-a afirmat, încă la începutul anilor '60, ca una a materiei, ale cărei virtuți în structurarea formei erau cu precădere puse în valoare. Pentru el în acei ani, chintesența picturii — văzută la capătul unei lungi experiențe istorice — stătea în relația cea mai simplă cu puțință între materie (incorporând culoarea) și formă. Forma nu se definea ca limită, printr-un contur conținător, ci dimpotrivă, prin conținutul ei de materie compactă, deci dinăuntru în afară. Forma se naștea din adăugarea materiei, materia, la

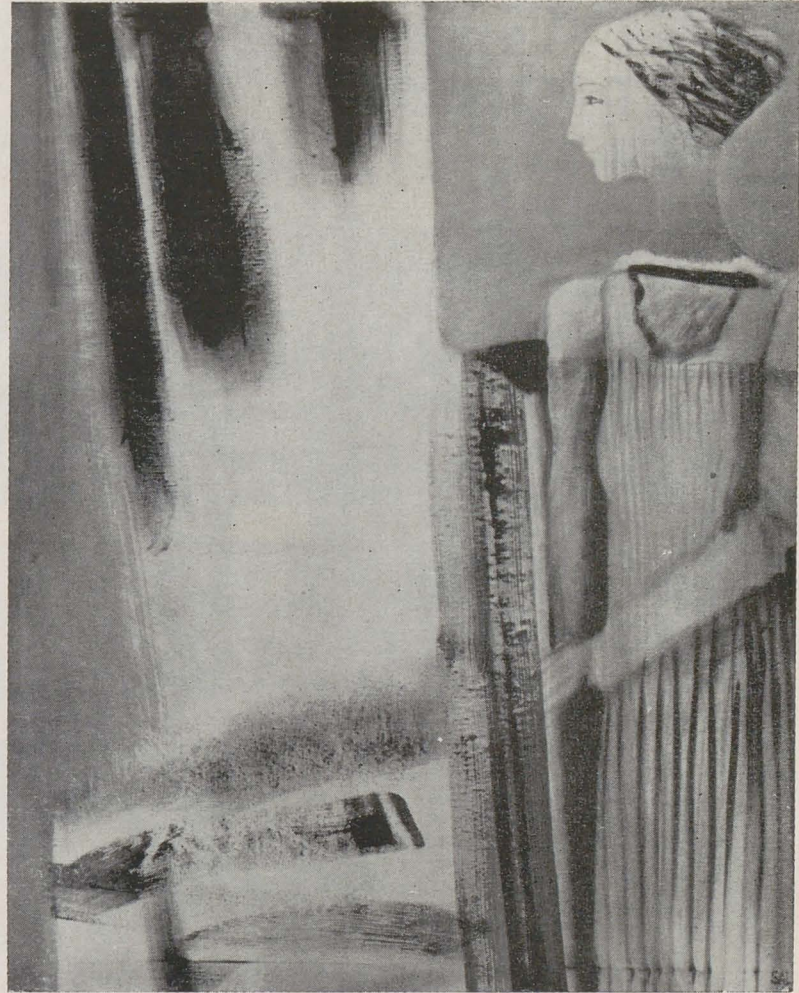
rîndu-i, asimila premisele ordinii formale. Era ordonată adică, tectonic, în benzi orizontale și verticale, asemeni stîlpilor și grinzilor (coloanelor și arhitravelor) unui edificiu arhaic. Dacă ordonarea suprafeței sugera astfel clasicitatea tipologică a vechii arhitecturi țărănești, materia ca atare indica pămîntul, forța elementară a telurului. În acest cadru, tridimensionalitatea nu mai era atît un efect al iluziei de ordin perspectival, cît o intuiție nemijlocită, corporală, bazată pe aglomerarea pigmentului, adesea cu adaos de nisip. Iar iconografia se dezvoltă în jurul cîtorva motive antropomorfe: omul-stîlp, spațiul-arhetip ș.a.

De atunci, evoluția artistului s-a îndreptat precumpănitor spre pictural, pe fundalul, mereu păstrat, al inițialei rigori cu sonorități senine și grave a imaginii. Dar, așa cum remarcă Dan Grigorescu, sensul acestei deschideri către pictural este diferit de tașism, căci petele de culoare nu tind, la Ion Sălișteanu, să dizolve coeziunea interioară a formei, ci vin tocmai să o accentueze, plasîndu-se în punctele ei de articulație.

Straturile tectonice de materie din faza «telurică» au devenit cu timpul cîmpuri plastice energetice, mai fluide sau mai laxe, ce jalonează (ori brăzdează) suprafața pictată în toate direcțiile. Energia conținută în sevele benzi de materie originare s-a eliberat în nuclee explozive, în trasee fulgurante. Este interesant că, și în noile condiții, se păstrează și chiar se accentuează capacitatea suprafeței colorate de a înmănunchia și transmite sinestezic o multitudine de informații senzoriale. La acest nivel, tactilul și sonorul se îngemănează, nu o dată, halucinant. Puterea de evocare a materiei — a materiilor — rămîne mirabilă și acum, cînd culoarea s-a fluidizat considerabil. Materii fruste și prețioase: sideful, gheața, piatra, blana, strălucirea misterioasă a gemelor își întretaie laolaltă reflexele, în ceea ce s-ar putea numi planul imaginar, «materilogic» al picturii lui Ion Sălișteanu.

Deslușim aici jocuri de tip *concordia discors*, oximoronul plastic, plăcerea unei secrete *ars combinatoria* filtrate în pelicula colorată. Scriitura e lapidară, însă efectul rămînînd somp-





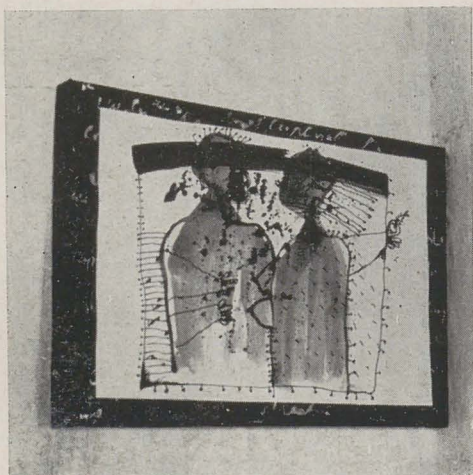
tuos și grav. Austeritatea acordurilor de bază este îmblînzită de catifelate intensități cromatice. Roșuri și brunuri, oranji și violeturi au încălzit paleta pictorului, ce păru-se a se așeza la un moment dat mai cu seamă sub dominanta rece a spectrului. Dar aceste incandescențe nu sînt simplu, inocent exuberante și nu relevă o orientare nouă, hedonistă, Ion Sălișteanu rămînînd atent, întii de toate, la *adevărul* expresiei. Dacă ar fi pictat în secolul XVIII, cînd se făcea distincția între frumos — legat de aparență — și sublim — legat de așeziunea organicului — Ion Sălișteanu s-ar fi situat, bănuim, printre căutătorii sublimului. El este un pictor al sentimentului vital. Temele nocturnului și diurnului au în arta sa o rezonanță aparte, confirmată și de recenta expoziție, unde, în sinteza petei, lumina se asociază materiei și culorii. Urmele pensulei, de pildă, par a traduce, în cuprinsul benzilor fluide ale acrilicului, un clar-obscur rezumat, le transformă într-un fel de fîșii luminoase. Unele chipuri feminine au consistență și suavitate diurnă, altele, paloarea sesizantă a unor amintiri, o transparență aproape onirică. S-ar putea, de fapt, în relația cu aceste trăsături, ca și cu vitalismul, vorbi despre prezența temei timpului — «timpul trăirii, timpul amintirii», ca să reluăm cunoscutul titlu al lui Eugen Simion — în pictura lui Ion Sălișteanu.

Și este încă una din perspectivele critice pe care expoziția de la Muzeu, marcînd și o aniversare (cei 60 de ani împliniți de artist) ni le-a pus, cu generozitate — cu generozitatea și delicatețea sufletească ale maestrului sărbătorit —, la îndemînă.



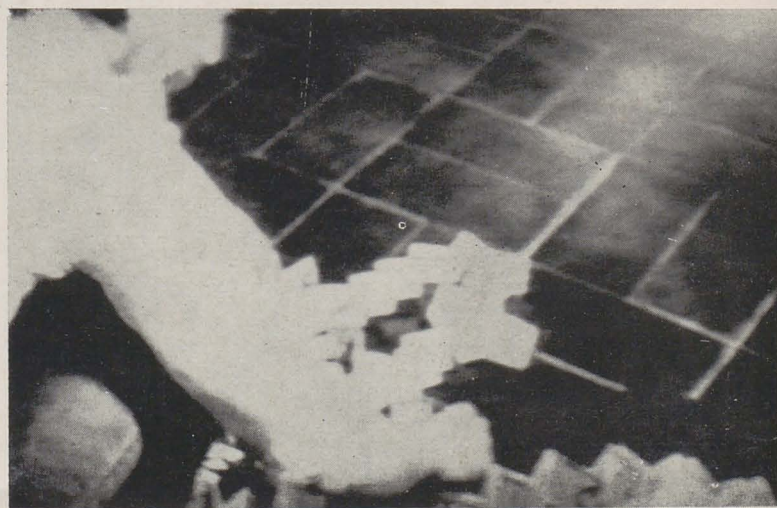
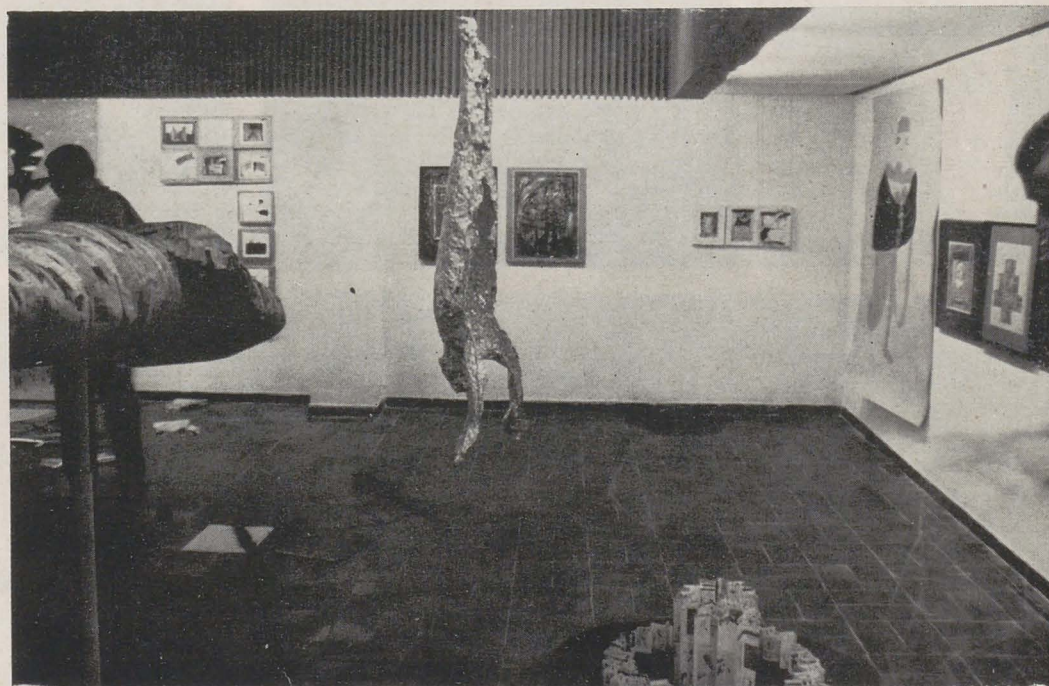
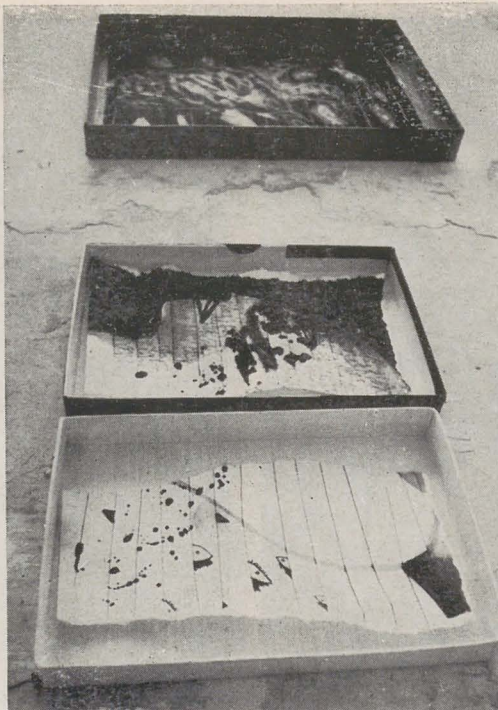
bone/perjovschi

călin dan



1. Sculptura ca parabolă. Valoare plastică limitată, anularea duratei, perisabilitate. Masivitatea e înlocuită prin gol, volumul prin contur. Ceea ce interesează e nu atacul spațiului, ci conținerea. Aici — o modificare. Conținutul sculpturii lui Bone nu e obținut prin traseul explorator al privirii, ci prin demersul inchișitor al inteligenței. Plasînd un șir de pești în pîntecul de nisip al personajului, înșămîntînd cu grîu pubisul osiriac al unei siluete prăvălite — se exploatează reflexul cultural, în detrimentul plasticității.

Raționalism și ironie rece. Singura tulburare împingînd relația dincolo de simpla curiozitate e ambiguitatea atacului, lipsa de vector a acestei ironii. Ea pare adresată deopotrivă Sculpturii (negată aici cu destulă evidentă), mitologiei (fixată « la vedere », în forme derizorii, lipsite de mister) dar și ironiei înseși, provocator de simplă și în același timp oarecum « leneșă », mizînd pe întîmplare. Și totuși, calculul de efect primează. Infantilizarea mijloacelor, mecanica provocatoare a obiectelor mai vechi, tandrețea biologică a celor recente, nimic nu e întîmplător. Lucrările nu se revoltă împotriva autorului. Poate doar printr-o senzație a derizoriului, a unei mizerii fiziologice transpusă în geo- și tehnologic. Antropomorfismul obsesiv al lui Bone pare să se apropie de extincție. Așa cum s-a închis în sine ciclul post-dadaist al instalațiilor. Personal îl văd evadînd spre o formă liberă, autoafirmativă, dezinhbită de metaforă și disprețuind



mai categoric materialul. Spre un *poverism* polemic și mai brutal; inteligența, în artă, nu trebuie mascată prin politețe, ci prin violență.

2. Dilema cuvîntului. Așezate pe verticala simezei, cuvintele sînt cuprinse de amețea, se prăvălesc undeva, într-o grămăjoară derizorie. Culcate în cărți, desenele dorm, netulburate. Ochiul, semn obsesiv, umplînd universul, trădează teama de orbire. Grafica lui Perjovschi se privește, deocamdată, predominant pe sine. E un impas depășind

acest loc și aceste clipe; e o discuție depășind bielele puteri ale artistului ca și pe ale privitorului ce sînt. E o criză, hai să nu ne temem de cuvinte, planetară. Producția grafică a lui Perjovschi e destinată unui public extrem de bine antrenat cultural și extrem de desfătat în confortul vieții — acelor *connoisseurs* care își pot permite vizitarea zilnică a unei biblioteci somptuoase ori a propriei colecții de stampe și desene, unde, așezați în fotolii ample, înarmați cu puternice lupe și cu lămpi

p. 38

p. 39

1, 2, 5. DAN PERJOVSCH

3. Aspect din expoziție

4. RUDOLF BONE

1, 2, 5, 6, 7. DAN PERJOVSCHI

3, 8. Aspect din expoziție

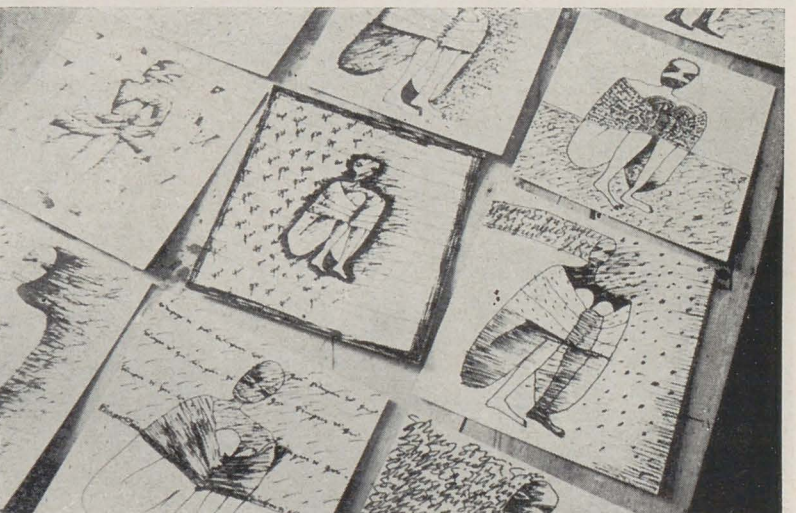
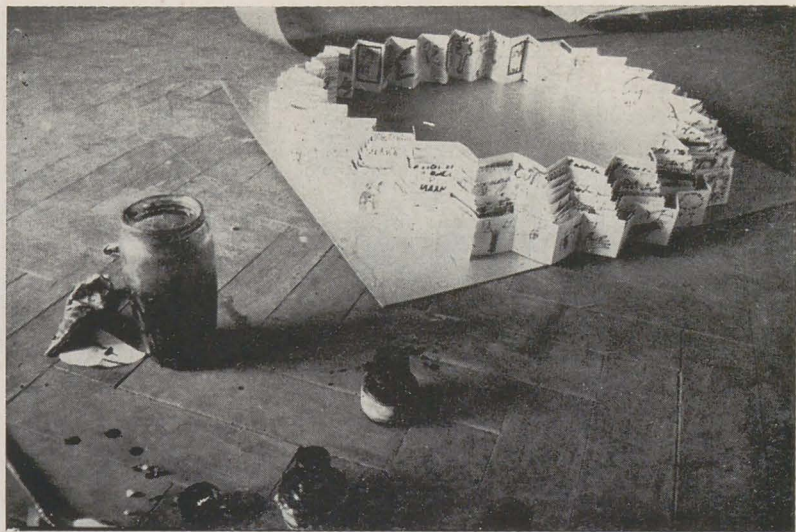
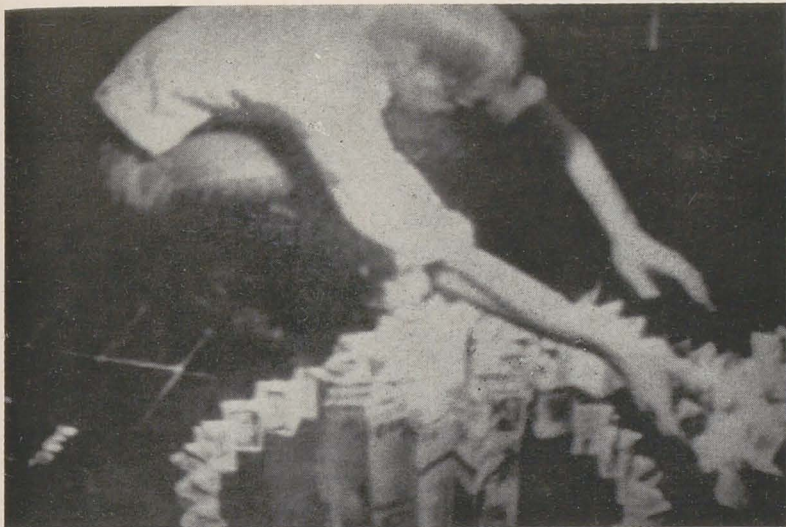
4. RUDOLF BONE

blînd luminoase își compensează sedentarismul prin cutreierări și reverii înfinite în spațiul minim al hîrtiei imprimate ori scrijelite, savurînd fiecare detaliu, exacerbat catastrofic.

Nervozitatea maximă a graficianului, metodică lipsă de metodă cu care inundă orice suprafață cu semne — denotă o imemorială frică de gol și de oprire — un *horror primitiv* ce recurge la mijloace cultivate. E aici o contradicție fundamentală între tensiunea războinică a autorului și moliciunea burgheză a singurului public la care poate, deocamdată, speră. Ridicarea la scară a unor sigle minuscule nu pare să fi fost o soluție. O posibilitate de a atrage atenția asupra fenomenului Perjovschi este autoexpunerea autorului, în performanțe radicale, agresînd grafic, dar și gestual, spațiul, suprafețele și inerția psihică. Altfel, autobiografia delicată a celui ce suferă din iubire, cu tocul în mînă, alături

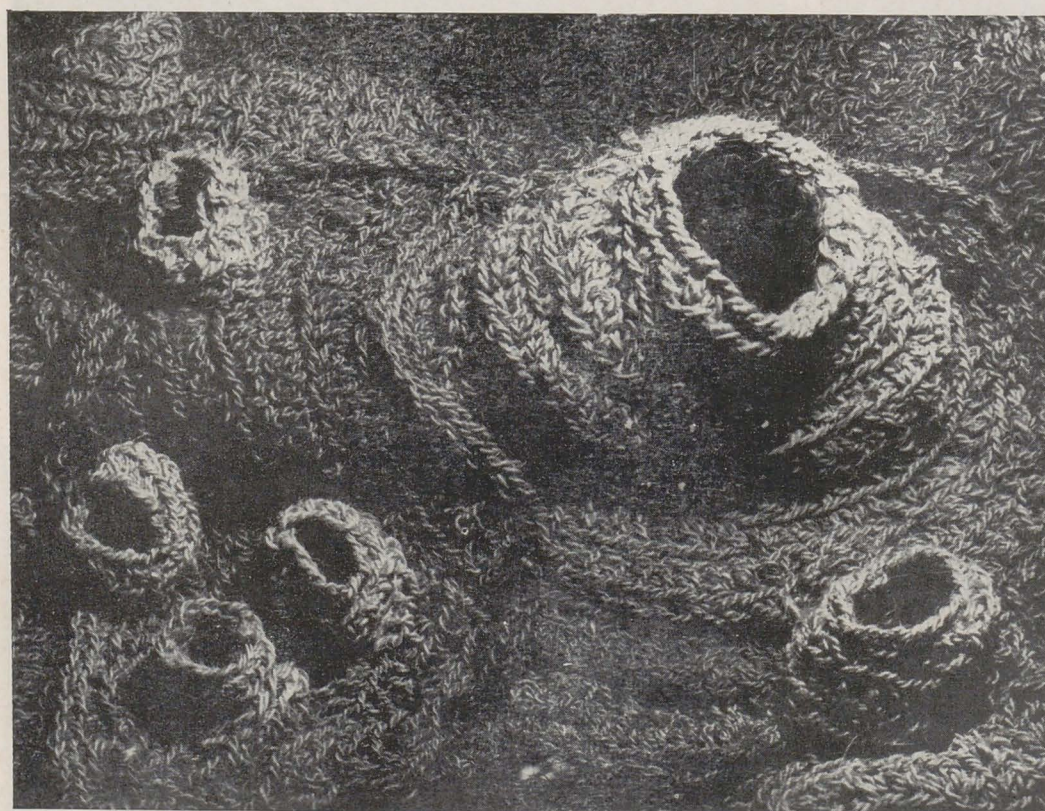
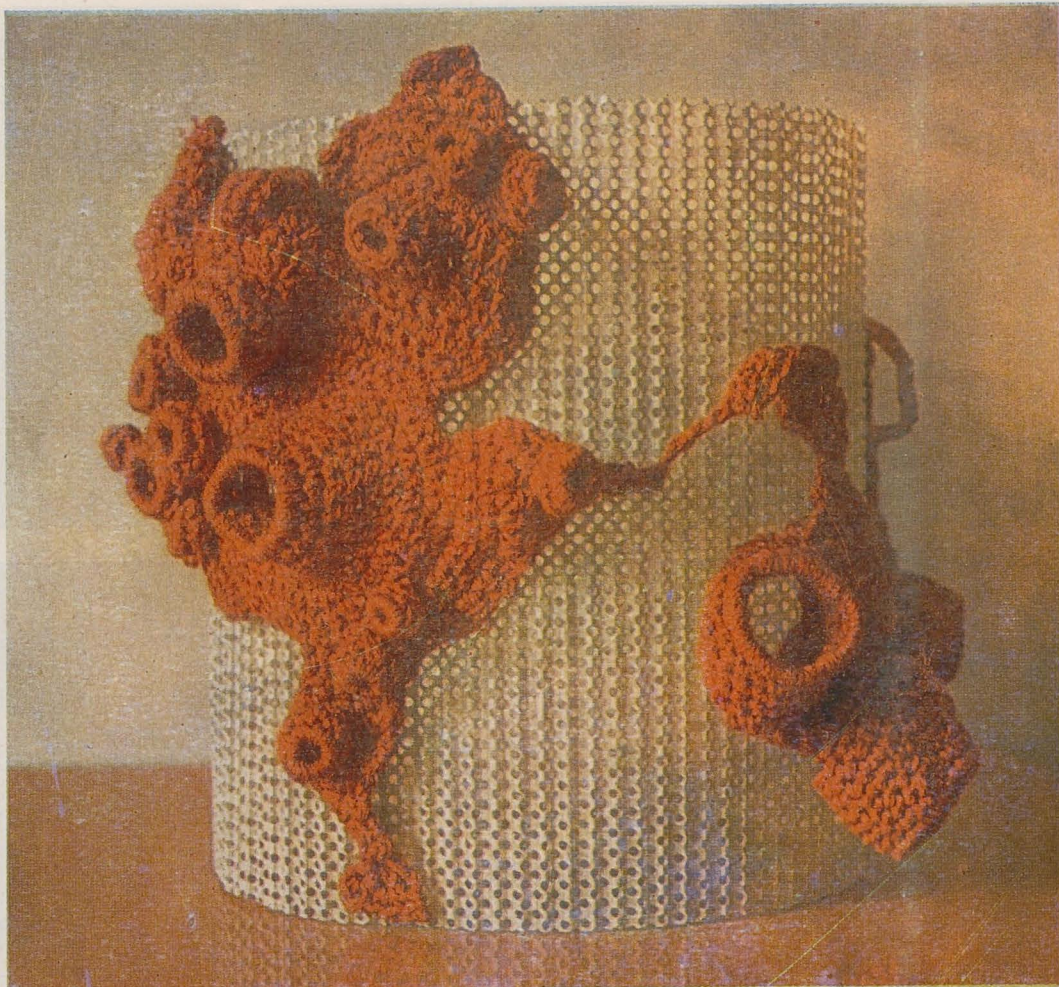
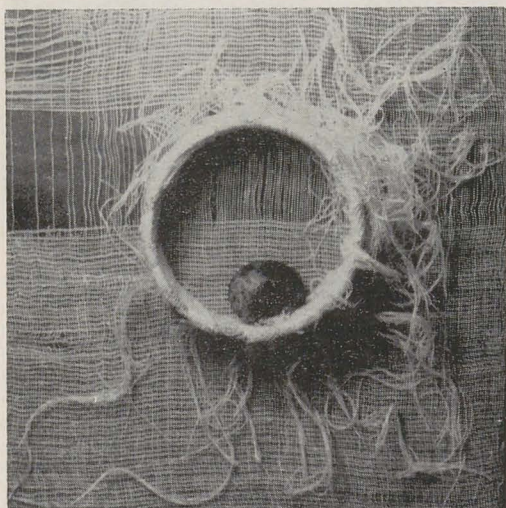
de lecturile / scrierile sale, se va îngropa în tăcerea propriilor imagini. Modelul Starowiezky, cu ale sale *teatrum claustrum* este încă exploatabil: atelierul, casa pot fi oricînd spațiul unei experiențe limită cu public (ne)limitat.

3. Concluzia la 1/2. « Uite așa mă uitam eu la lume și uite așa se uita lumea la mine nu ne mai săturam de privit eu și lumea. »



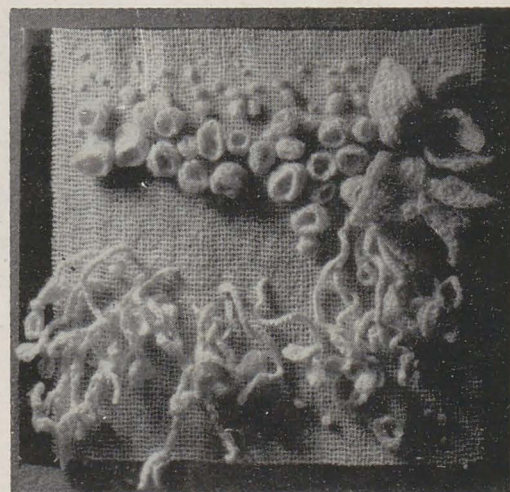
berta benkő mrazek

gheorghe vida



tactil, utilizat cu predilecție de artistă). Într-un mod asemănător, printr-un procedeu definitiv pentru stilul ei, se integrează în chip de fundal, largi zone țesute tradițional, care acționează liniștitor, ca un mediu echilibrant, generator de organizare tensionată, în plină metamorfoză.

În acest context se situează și minitapiseriile ei (obiecte textile, de fapt), pline de fantezie și demonstrații virtuozistice de manualitate (citibile și în cazul designului vestimentar) care nu devin însă niciodată scop în sine, ci se subordonează firesc unei gândiri plastice, cu temeuri raționaliste, unde componentele poetico-ludice sînt strict programate,



Tapiseria practică de Berta Benkő Mrazek, de cele mai multe ori semiparietală, unde țesutul, răsucirea firelor și asamblajul sînt mixate în proporții date de caracterul lor esențialmente *formator* și *integrator* de spațiu, cu o expresivitate texturală atât de specifică, simulîndu-se într-un fel formele de relief (concretețea geologică a unor vulcani în fierbere, de pildă), constituie însă, în același timp, un sensibil elogiu adus tactilității, căldurii și maleabilității materialului textil, care rămîne sursa primordială de inspirație, teritoriul semnificativ, ce explică atât «toposurile» recurente, cît și motivația simbolică a unei viziuni de natură recuperatoare. Berta Benkő Mrazek încearcă într-un efort, care nu este singular, dar în interpretarea ei capătă nuanțe foarte personale, să recupereze deci, încă

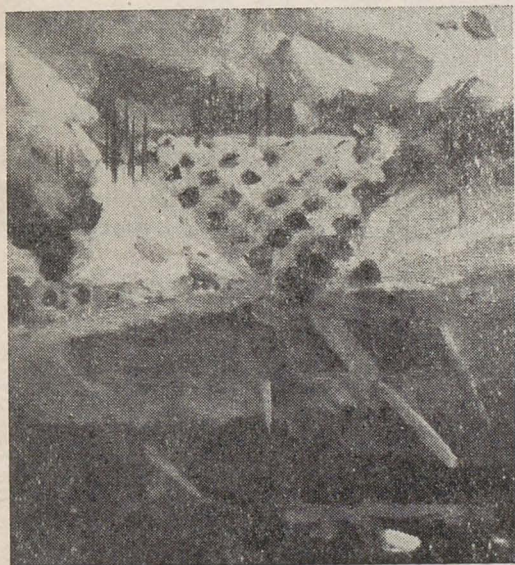
de la începuturile activității ei, de mai bine de două decenii, forța elementară, puritatea funciară a unui limbaj cu legități și o tehnologie elaborate din vremuri imemorabile, să recîștige adică ceva din rolul privilegiat de pavăză proteguitoare a corpului, a căminului mai ales, al textilelor; un rol înțeles însă ca funcționalitate artistică configurativă, în măsură să includă și intenționalități decorative, susținute de o cromatică rafinată, din subtile degradări tonale, ce încălzesc «înlănțuirile» ei, care cresc ca niște formațiuni celulare, uneori urmărindu-se cum sînt alcătuite inextricabil cămășile de zale, altele fiind întrerupte de «gulgute» sau «tuberculi», sugerînd germinarea și sculpturalizînd vaste planeități, ori lăsate să atîrne libere, în voia greutății «masei» proprii (alt stimul vizual și

o dată cu ritmul compozițional atent studiat, cu ruperi de simetrii, conform unei partituri contrapunctice deloc întîmplătoare, ci voite și așteptate. Putem observa, cu acest prilej, modul cum se elaborează o serie din motivele (cele simili-naturale, spre exemplu), care vor fi amplu desfășurate și reluate în alte raporturi și vecinătăți în tapiseriile ei, concepute în cicluri și menite să ambiezeze mari suprafețe arhitectonice, modificîndu-le substanțial coeficientul de neutralitate, prin transformarea lor în adevărate «evenimente», ce antrenează sinestezic simțurile, ceea ce ne îndreptățește să socotim creația ei, în întregime, ca una din soluțiile posibile de «artisticizare» a interioarelor, reconfirmîndu-se astfel pe deplin dimensiunea ei generos umanistă.

daniel prelici

margareta popescu ● căminul artei, etaj

Expozițiile lunii octombrie au fost dominate de pictură, iar cel puțin patru dintre ele au avut ca temă predilectă peisajul, abordat într-un spirit mai mult sau mai puțin tradițional, între căutările de construcție plastică adâncit elaborată, în consens cu cerințele exprimării de sine, și cantonarea în formule ale comodității, vecine cu diletantismul. Nu este exclus ca organizatorii, programând asemenea expoziții cu o lună înainte de «Noiembrie, ultimul bal», să fi avut în vedere caracterul benign-



agreabil al genului, aparenta lui neutralitate ideologică.

Pictorița din Pitești a venit cu un ansamblu de o admirabilă coerență, denotând că se află în stadiul în care un harnic și îndelungat demers studios, cu aplecare asupra motivului oferit vederii, întâlnește în mod fericit un alt demers, acela al deslușirii și articulării în imagine a lăuntrului sufletesc. Ca atare, peisajele Margaretei Popescu sînt construcții ce îmbracă scheme armonice, născute din oblicități contrabalansate, și în același timp văluri de lumină-culoare, de o blînd melancolică melodicitate. Ordinea constructivă nu e impusă arbitrar, ci deslușită ca subiacentă spațialității de o vastă cuprindere căreia artista i se deschide, vișind la o calmă dezmarginire, la o risipire a sinelui în toate cele ce sînt; numai că vastitățile ei sînt întotdeauna organizate, ceea ce dă și un sens al regăsirii și al definirii de sine. Sînt peisaje dintr-o zonă a dealurilor, rîpelor și vîlcelor, astfel încadrate încît orizontul să se situeze cît mai sus, pentru a oferi cîmpul pînzei unor desfășurări de amploare. Schemele liniare ale oblicităților care-și dau replica una alteia, au ca rezultată a compunerii liniilor de forță un sens ușor descendent, de consimțire și împăcare, precum acela al unor aripi ostenite, doritoare de cuib, iar tentele transparente de griuri cu măsură colorate, precumpănitor în zona rece a spectrului, par să trădeze o aspirație a pămîntului de a se transmuta în văzduh.

sergiu zancu ● eforie

Artistul a așteptat pînă la vîrsta de 34 de ani să ni se înfățișeze cu o expoziție personală — a așteptat ca, după o perioadă de studii și călătorii, să se simtă cît de cît sigur de sine. Actuala lui ofertă trădează însă ezitări și inconsecvențe inerente debutului.



De altfel, poate că tocmai izolarea în care s-a aflat pînă acum l-a împiedicat să se cunoască mai bine pe sine însuși, ca pictor. În expoziție se puteau vedea, astfel, și cîteva studii cuminți de portret sau de natură statică, și peisaje descriptive, ca acumulare și organizare de observații, și peisaje legate pictural sub imperiul emoției, și tentative de descătușare prin abstracția lirică. Nota comună o dă o picturalitate sumbră și în același timp suculentă, tînuitoare de cine știe ce patimi mocnite, căci pictorul pare să fie un pasional care se cenzurează. Abordările cele mai avansate sînt acelea din marile peisaje spontane-compuse, dacă se poate spune așa, în care dispunerile și raporturile par să se fi impus dintr-o irepresibilă necesitate lăuntrică, pusă în acord cu modul de configurare a datelor vizibilului alese ca referință. Picturalitatea acestor lucrări este deosebit de legată, în virtutea compunerii tușelor libere în pete sintetice. Vioiciunea ritmului de distribuire a petelor pe suprafață e calmată de dominantele clarobscurale ale ansamblului, care capătă astfel greutate și așezare statornică, în pofida nervozităților de execuție picturală.

benone șuvăilă ● g.a.m.b.

De data aceasta, maturitatea profesională, stăpînirea cu dezinvoltură a meșteșugului pictoricesc, unitatea de viziune și de limbaj a ansamblului expozițional nu pot fi puse la îndoială. Rezervele se nasc însă dacă ne punem întrebări asupra mizei acestor lucrări, asupra investițiilor lor spirituale și importanței lor culturale. Acuitatea observației și abilitatea redării, știința raportării tonurilor și a unificării spațiului pictural, dozarea accentelor de grăitoare expresivitate, efectele de pastă, duiosiile și nostalgiile ce se infiltrează pretutindeni par să fi devenit un scop în sine pe care artistul îl urmărește neobosit, mereu egal cu el însuși, și în virtutea căruia producția sa picturală, abundentă și fără mari eforturi obținută, rămîne din păcate prizoniera formelor convenționale ale pitorescului și ale intimismului. Cîte o creangă desfrunzită ce stă să se frîngă, cîte un lujer de floare ce stă să se ofilească apar mai în fiecare imagine, mergînd la suflet privitorului amator de romanțioase înduioșări. Pe de altă parte, facilitatea executării acestei picturi — în fond destul de laborioasă, dar față de care autorul însuși pare dezimplicat — se trădează uneori în dizarmonii și stridențe: cîte o culoare, cîte o pată sună, într-o lucrare sau alta, fals.

romeo cosmovici ● g.a.m.b.

Catalogul nu oferă date despre vîrsta, studiile și activitățile precedente ale pictorului, dar dacă e să raportăm viziunea sa pitoresc-intimistă (înrudită cu aceea pe care o comentam mai sus) la modul de mînuire și organizare a elementelor de limbaj, credem că nu greșim dacă spunem că ne aflăm în fața lucrărilor unui autodidact, în care mijloacele de expresie picturală și cele grafice se amestecă în mod nepermis, pentru a obține cît mai lesne restituirea priveliștii în fața căreia amatorul de

bucurii vizuale s-a simțit îndemnat să-și plaseze șevaletul. Vedem astfel alei ce fug în perspectivă, lotci singurate pe Dunăre, bordeie și căpițe de un idilism epigonic ș.a.m.d. Ceea ce e mai grav este că pictorul, neștiind cum să accentueze mai bine credibilul, palpabilul motivelor sale, recurge la facile reliefări de pastă sau la superflue descripții grafice. Or, neștiința de carte într-ale meseriei și naivitatea își au farmecul lor, dar numai în arta naivă.

virgil chivu ● simeza

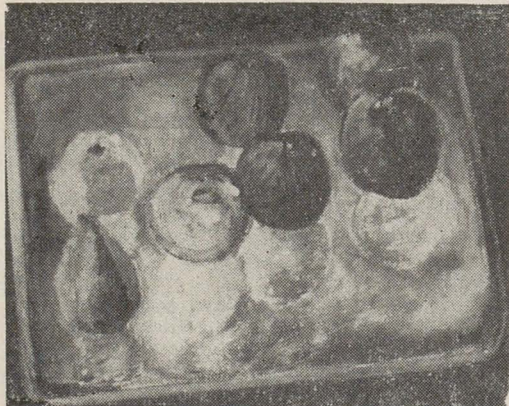
Formația de autodidact nu face neapărat casă bună cu diletantismul. Medicul Virgil Chivu, demult cunoscut, afirmat chiar în lumea artei, se vedește a fi un om cultivat, un gînditor asupra a ceea ce se poate construi și exprima cu mijloacele picturii, pe care o practică de aproape 30 de ani. El este un pictor în adevăratul înțeles al cuvîntului, căci își pune probleme și se străduiește să le rezolve, își ridică singur obstacole și se luptă să le depășească. Opțiunea sa vizează un sintetism al formei și al culorii, tentat cînd de frustețea primitivizantă, cînd de stilizările decorative sub semnul euritmiei.



Raporturile de culoare sînt obținute laborios, duros parcă, aspirînd la titlul de unicitate. Dacă în portrete și în compozițiile cu figuri simplificările par uneori abuzive și se constată o inconsecvență între unele elemente, figurate obișnuit, și altele, reduse la regularități geometrice elementare, naturile statice și mai ales peisajele trădează, dincolo de aparenta lor simplitate, tensiunile neliniștitoare ale abisalului. Din asemenea lucrări irump apariții nelumești, dătătoare de stranii cutremurări și de extazuri bolnave.

MARGARETA POPESCU
SERGIU ZANCU
VIRGILIU CHIVU

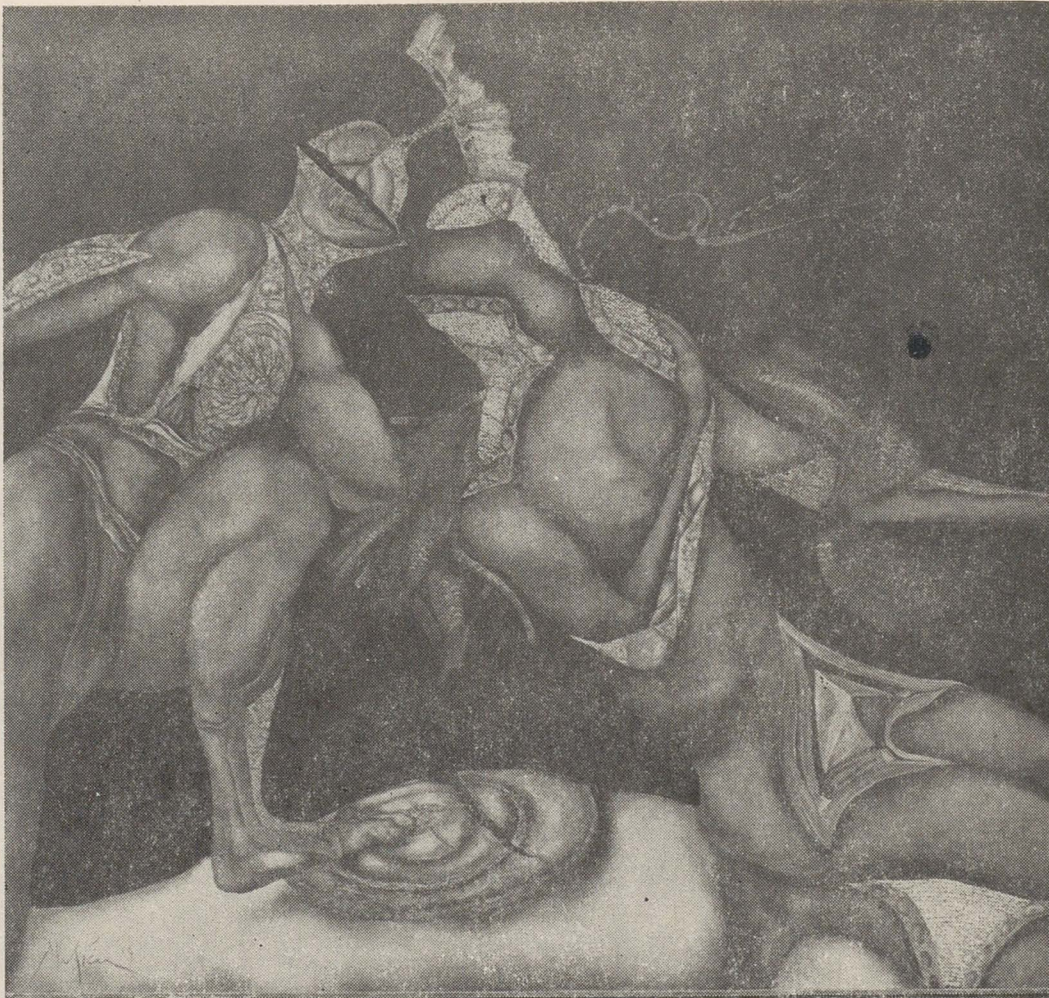
Noua expoziție a pictorului din Sibiu grupează lucrările în cicluri: «Farmecul discret al realității», «Fereastra», «Cele cinci simțuri ale omului» și șase metafore grafice la un roman. Dintre acestea, cel dintâi este precumpănitor și se distinge ca reușită plastică, prin prospețimea viziunii, justetea observației, rafinamentul unei tratări aparent dezinvolve, care presupune însă zestrea studiului inteligent și temeinic, și mai ales printr-o putere de blîndă dar irepresibilă seducție. Naturile sale statice ne aduc aproape felurite «lucruri bune», apetisante, îmbucurătoare pentru simțuri prin tot ceea ce fructele sau alte roade pot să ne ofere ca senzații de savuros, zemos, parfumat, fraged, crocant etc. Originalitatea picturalității pe care a ajuns s-o stăpînească cu o remarcabilă grație Aurelian Dinulescu constă în aceea că nu însușirile materiale, sesizabile tactil ale lucrurilor sînt cele care constituie obiectul redării. Aceste particularități,



vizibile după felul în care se prezintă luminii suprafețele lucrurilor — potrivit texturii lor specifice, potrivit caracterului lor neted sau rugos, umed sau uscat, fin sau grosier — sînt convertite de pictura lui în pure calități de culoare, a căror luminozitate și a căror strălucire sînt ușor-ușor sporite, înlăturîndu-se orice urmă a uzului banalizant și, pînă la urmă, înlăturîndu-se chiar caracterul de obiectualitate materială al lucrurilor familiare care, dispuse cu simplitate studiată pe o masă, sînt menite să se alcătuiască în model al picturii. Ele au fost însă, înainte, modelul marilor maeștri precum Cézanne sau Bonnard, au mai fost deci pictate, iar Aurelian Dinulescu a asimilat studios — practicînd chiar și d'après-ul — cuceririle picturale ale înaintașilor. Drept care, mărul și bobul de strugure sînt pictate nu atît ca imagini de lucruri imediat observabile, cît ca imagini ale modului de a le picta, de unde și curățenia scilpitoare a acestor naturi statice de o candoare străină naivității.

petre velicu • căminul artei, parter

Singular, pare-mi-se, printre confracții săi de generație, Petre Velicu (n. 1950) și-a găsit un drum pe terenul simbolismului — al unui simbolism compozit și eclectic, nutrit din rezervoare de imagini de sorginte onirică și, deopotrivă, livrescă. Pictura sa, ale cărei teme sînt Gladiatorul, Centaurul, Discobolul, Icar, Manole, Oul dogmatic, pare la prima vedere antipatică, enervantă chiar, lăsînd o impresie de rece, umed, solzos, inducînd privitorului o stare de amenințare, ca în fața perfidiei șerpești. În poșida unor mari suprafețe saturat colorate, tenetele acestei picturi sînt mai degrabă livide, cadaverice, creînd o stranie ambianță inflexiunii senzuale a formelor. Însă și această senzualitate e resimțită ca fiind rece, străină, neomenească. Cu aparentă neutralitate emoțională, artistul înfățișează atrocități ale confruntării bestiale, ale chinului și ale jertfei, devenite însă suportabile datorită unei tehnici picturale extrem de îngrijite: reveniri și spălări cu zemuri colorate, modelări tot în ton, prin tranziții estompate, amănunțiri ornamentale cu sugestie tactilă. Este vorba într-



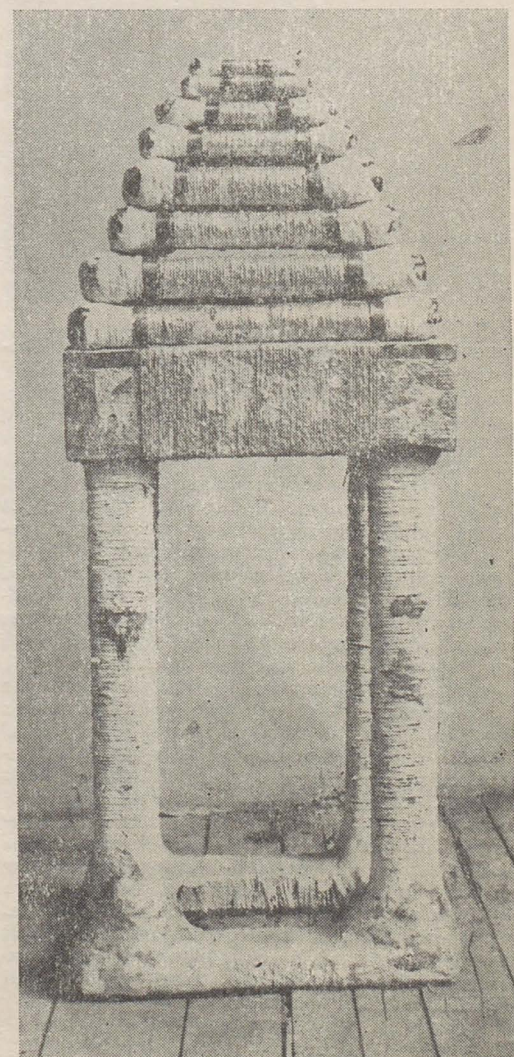
devăr de o execuție precum aceea a muzicianului față de o partitură dată, căci Petre Velicu nu pictează după cerințele văzului, ci el urmărește și caută să facă vizibil firul gîndului.

sabina ivașcu • galateea

La prima vedere, această expoziție de pastel și acuarelă putea lăsa impresia de plătînd, timid, ezitant. Fapt este că artista, deși ar avea și experiența și cunoștințele necesare, nu dorește să-și organizeze apariții «în forță», atîta timp cît nu s-a limpezit pe deplin lăuntric, în căutarea unei conformități cu propriile-i posibilități și aspirații. Actuala ei ofertă e diversă și în același timp unificată, fluidul liant fiind acela al unei reverii melancolice, marcată de sentimentul însingurării și, deopotrivă, de acela al apartenenței la alcătuirile și mișcările lumii. Cele mai multe lucrări sînt peisaje imaginare, visate, elaborate ca variațiuni pe tema apropierii și a depărtării: o apropiere a scufundării în spațiul tandru protector al ierburilor și o depărtare a orizonturilor vaste, dar niciodată copleșitoare, căci firea artei vedește o tendință diminutivă ce transformă departele în «depărțișor». Climatul vizual-afectiv predominant este acela al crepusculului de zori sau de amurg. Unele planșe au delicatețea unor pagini de album, în timp ce altele, de o tratare mai generoasă, tinzînd la picturalitate, caută să dea echivalentul unui elementar sălbatic al pietrelor și apelor prăvălîte în timp de noapte. Există și un ciclu de «fotograme» — moștar al modalităților de transformare a planului alb în telescopări ale depărtărilor virtuale, înecate în vagul atmosferic, după modelul extrem-oriental.

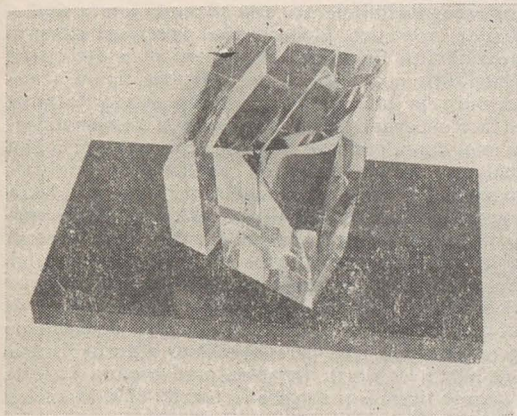
iulian olariu • galateea

Edicule, obeliscuri, racle, relicvarii, tabernacole, chivoturi și mixaje ale acestora în arhetipuri arhitecturale și prototipuri de obiecte de cult — iată universul expoziției de debut a foarte tînărului sculptor, care își propune dintru început articularea cît mai coerentă a unui ansamblu de volume subordonat unei teze și menit să desfășoare, prin parcursul



AURELIAN DINULESCU
PETRE VELICU
IULIAN MANIU

expozițional, un discurs. Îmbucurător este faptul că această căutare a originarității imemorale nu recurge la elementarisme greoaie, apăsată de insolubile mistere, ci se plasează în lumina plină a solarității, convocată atât prin deschiderea plinurilor spre libera străbateră cât și prin recursul la aplicațiile de folie metalică aurie, deasupra lemnului, a gipsului și a sforii din care se alcătuiesc liliputatele construcții, vegheate de o zeităte indulgent protectoare și asistate de imaginile în desen ale unor umbre de fostă umanitate. Efectul este însă destul de facil, materialele suprapuse își alterează unul altuia expresivitatea intrinsecă, rezultatul acestor



înghețări improvizate, ad-hoc cu mijloacele bricolajului, fiind un simulacru de scenografie pentru un spectacol teatral al cărui text s-a pierdut și care, deci, nu se va putea juca niciodată.

carmen andronache • orizont, atelier 35

Un alt debut, o expoziție de o admirabilă coerență și, mai important, de o impecabilă ținută profesională. De data aceasta, materialul — sticla optică — și tehnica prelucrării lui au de spus cuvântul hotărâtor, în afara oricărei intenții programatice de a vehicula idei, de a transmite mesaje. Tot ceea ce comunică aceste volume transparente — ingenios fațetate, secționare și asamblate — este tănuț înăuntrul lor, în jocul stupefiant al reflexiilor, refracțiilor și difracțiilor luminii, care face ca fiecare volum să-și înglobeze mediul, multiplicându-i și purificându-i imaginile. Sînt parcă niște cristale magice în care s-ar citi trecutul și viitorul, sau în care sufletul privitorului și-ar vedea dezvoltate năzuințele cele mai secrete, și tot acest miracol al transparențelor și al răsfrîngerilor nu e impus materialului prin voința de expresie a artistului, ci deslușit în însăși structura intimă a sticlei, pe care creatorul se mulțumește să o pună în valoare, prelucrînd-o numai și numai în propriul ei spirit. Domeniul e, desigur, susceptibil de noi căutări, de noi variațiuni. Ne-am permite să sugerăm o abordare mai diversificată atât în ce privește dimensiunile obiectelor cât și colorația lor, astfel încît magia înglobării să-și sporească puterile.

titina comșa • orizont

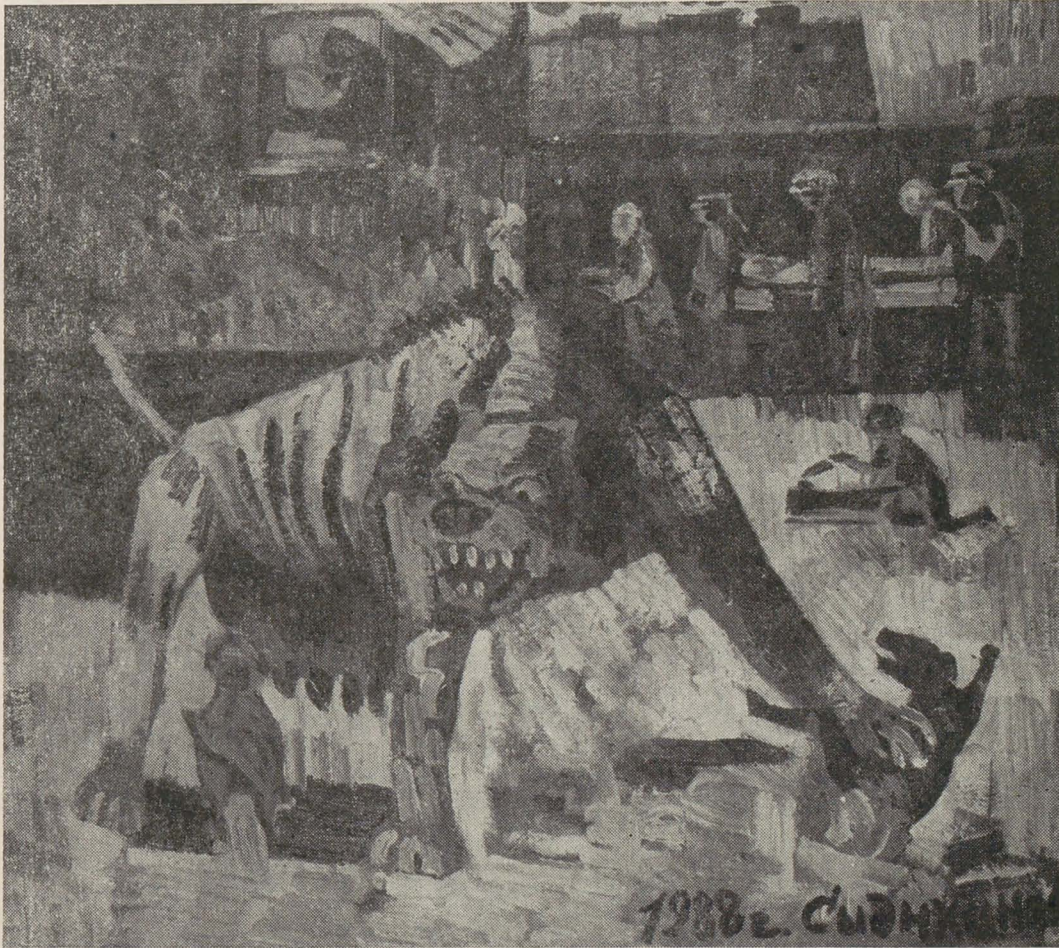
E regretabil că se deschid încă atîtea și atîtea expoziții cu desăvîrșire neimportante din punct de vedere cultural, care arată cum artisticul decade în artizanal și cum profesionalismul se împotmolește în diletantism, dar care prezintă probabil interes pentru amatorii de achiziționare a unor « obiecte de artă » agreabile, la prețuri modice. Dincolo de veleitarismul romanțios al titlurilor — « O pasăre plutește cu aripi ostenite », « Amurg de ghindă, frunze roșii cad », « Fluturi de aur s-alintă la soare » ș.a.m.d. — tapiseriile Titinei Comșa cu toată împetritărea lor multicoloră, cu toată viața zburătoare de petale, frunzulițe și aripioare, alcătuiesc un ansamblu otova, în care se mizează pe un facil efect de incitare și pe o mimare de flor liric. Elementele vegetale și alte stilizări figurale, pueril configurate, se distribuie pe suprafață la voia întâmplării, fără vreo ordonanță decorativă, fără

vreun gînd compozițional, lăsînd o impresie de vioiciune factice. Excesul ornamental duce la împoțonare, iar stăruința în încîntare eșuează în sațietate și plictis.

artiști din r.s.s.kazahă • căminul artei, etaj

Exponenții artei de azi a stepelor Kazahstanului se doresc, în mare parte, păstrătorii unor tradiții culturale ale nomazilor din vechime. Totodată, ei aspiră la construirea unei școli naționale moderne, care să asimileze tradițiile de limbaj artistic ale Europei și să le adapteze unei tematici specifice,

Petru Mihuț are o viziune integratoare, el nu se rezumă la fragmente, nu tratează subiectul de aproape, ca un naturmortist, ci agreează spațiile largi și prezența consubstanțială a omului în Natură. El este în primul rînd un peisagist naiv ce urmărește, fermecat, schimbarea chipului naturii de la un anotimp la altul. În « Vara pe Arieș » și « Iarna pe Arieș » a procedat la fel ca Monet (bineînțeles cu alte mijloace și de la alt nivel), redînd același segment pe care îl prezintă cînd cu verdele crud al pădurii tropicale, cînd cu albul și griuri pe fonduri « prusia », vizînd efectele glaciale. Dacă în cele două picturi numai căsuța de pe malul rîului amintea



originale. În selecția oferită publicului român, se remarcă pictura cu subiecte din viața curentă a lui Bahtiar Tabiev, într-o tratare largă, generoasă, echilibrînd tonurile de albastru și cele de roșu pămîntiu, expresia sintetică a compozițiilor lui Kenjibai Suisenbaev, cu tendință spre laconic și rudimentar, diferențierile cromatice de mare rafinament, în registrul obscur, din pictura lui Aman-dos Akanaev și, mai ales — cu cea mai acută notă de originalitate — pictogramele primitivizate ale lui Abdrasit Sindihanov, de un expresionism cu sorginea în arta infantilă și, probabil, în mitologia populațiilor kazah, recurgînd la împetritări violente de culoare și la reliefări aspre ale pastei, într-o modalitate în care brutalitatea se aliază, paradoxal, cu rafinamentul. Aportul graficienilor Vasili Timofeev și Kairbail Zakirov întregeste profilul artistic actual al Kazahstanului, vîdînd preocupări pentru autonomizarea expresiei grafice, dincolo de servituțiile narative, ilustrative și descriptive.

adrian-silvan ionescu

petru mihuț • teatrul foarte mic

Nu demult aveam prilejul să-i amintim prezența lui Petru Mihuț într-o expoziție colectivă de artă naivă organizată la Muzeul Satului și de Artă populară (Arta nr. 5/1989). Iată că în luna octombrie meșterul și-a deschis o « personală » în care sînt vizibile constantele sale preocupări — aspectele din lumea satului, din mediul cunoscut, descrierea ocupațiilor și a obiceiurilor tradiționale.

de existența umană, în general compozițiile sale sînt foarte animate, diseminînd personaje cu generozitate bruegeliană în tot spațiul cartonului. Oferindu-i o multitudine de tipuri și atitudini, el preferă tematica obiceiurilor străvechi, păstrate în Apusenii natali, neștirbite pînă astăzi: « Nuntă primăvara », « Nuntă iarna », « Iarna cu duba », « Copii cu steaua », « Copii cu țurca », « Colindători ». Înclinat și spre subiectele duioase, meșterul abordează idilele cîmpenești: « Fata și pădurarul » este o întîlnire a celor doi sub poala pădurii și reciproca reacție la primii flori ai amorului, iar « Îndrăgostiții » este încununarea sentimentelor diafane la doi tineri care-și fac confesiuni și jurăminte așezați într-o poiană smălțată cu flori. Această narațiune ușor de înțeles este prezentă în fiecare lucrare: « Clacă la popa », « Popa la petrecere », « Pădurarii la ospăț », toate relatări în imagini ale unor experiențe personale.

Cu temeritate neașteptată pentru preconcepțiile unui om simplu, meșterul Petru Mihuț nu evită nici figurarea nudului — ce-i drept, cu naivitatea aferentă și departe de corectitudinea anatomică aducătoare de lascivitate — în « Țărânci la scîldat » sau « Cu muroaiele ». De o causticitate specific țărănească, plină de licențiozități exprimate sau subînțelese, pictura lui se cere citită de pe poziția



În imagini elocvente, ce-l diferențiază pe sîrginciosul mînuitor de penel de restul comunității urbane sau sătești din care răsărise. Curioși de mecanismul ascuns al gîndirii meșterului naiv ne-am exprimat nelămurirea în privința spargerii planurilor prin supradimensionarea unei pisici (« Floarea soarelui ») și a unei păsări (« Cucu și fata ») la care ni s-a răs-puns, cu toată seriozitatea: « Le-am făcut așa ca să fie pictura mai naivă cã altfel mă băgau la rea-liști. . . ».

marin trușcă ● teatrul foarte mic

O altă formă de pictură naivă este cea a craioveanu-lui Marin Trușcă. Autodidact și în teoria și în practica artistică, el dezbracă formele de învelișul lor recunoscutibil pentru a le aduce în lumea simbo-lurilor cromatice. El nu se mai adresează compre-hensibilității fizioplaste ci, pentru că a descoperit ideoplastia nuanțelor și decodificarea sigură a me-sajului prin intensitățile și mărimea petelor folosite, el face experimente de compunere și descompunere a unei suprafețe prin tușe de diverse culori. Sînt mai degrabă încercări de obținere de multiple expresii ale aceleiași tonalități aplicată pe fonduri negre, albe, albastre, galbene, etc. Încercătura sim-bolică a unei culori se schimbă în funcție de context și aceasta este preocuparea majoră a expozantului. De aceea, el compune propoziții și fraze — ba chiar și povestiri întregi (deși acestea sînt mai greu de decelat din cauza încărcăturii ideatice deosebit de grea de sensuri pe care o conferă autorul fiecărui « cuvînt » colorat). În acest mod pictura sa este aproape literară și se cere lecturată, fiind în același timp un imbold pentru parcurgerea unor tomuri de analiză și divizionism cromatic (eventual lucrările lui Eugène Chevreul) menite să explice eforturile lui Marin Trușcă. De altfel, pictorul nostru este și teoretician, avînd în manuscris o lucrare de mare profunzime intitulată « Gramatica generativă a suprafeței picturale », așteptată cu nerăbdare în standuri de breasla plasticienilor pentru a afla de la autor tainele sintaxei, foneticii, ortografiei și ortoepiei în ulei, tempera sau acuarelă, fără de care arta lor ar șchiopăta și ei ar fi considerați agramați. De-ar fi păstrat lizibilitatea naturalistă, Marin Trușcă ar fi fost la fel de naiv (și curat) ca Petru Mihuț, dar refugiindu-se în abstracționism el a evitat etichetarea ce i s-ar fi convenit, bătînd zgomotos la porțile afirmării. Discursul său este, însă, clar și nu poate induce în eroare pe nimeni prin savantul ermetic al exprimării și paroxismul răs-pîndirii culorilor.



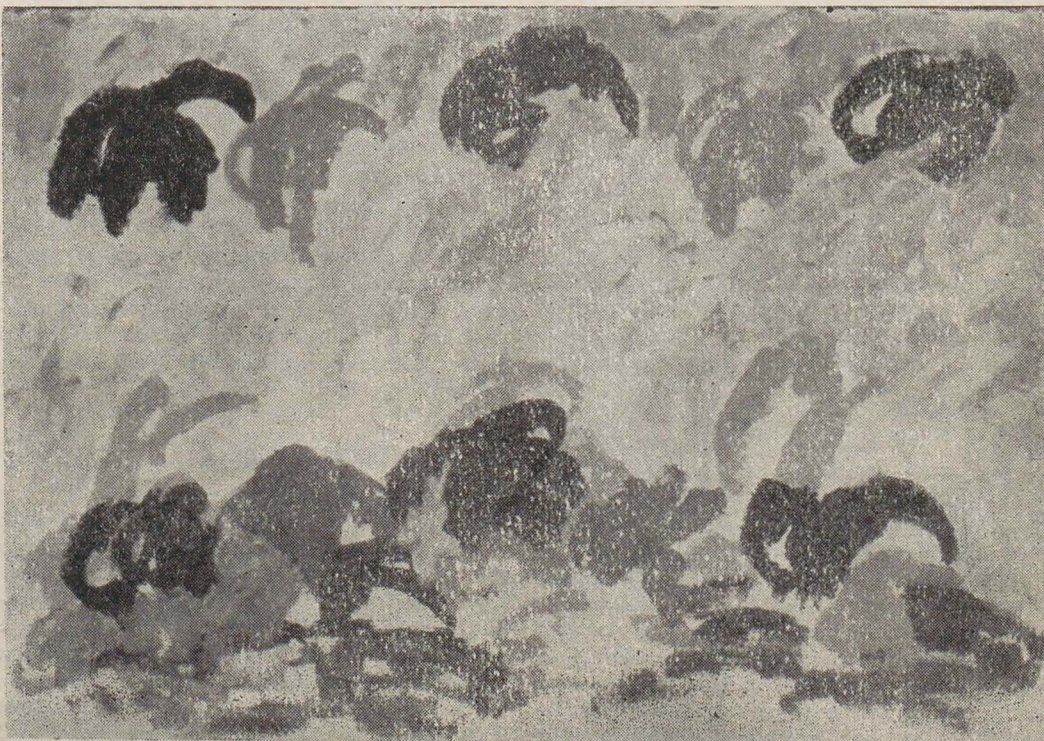
gheorghe vida

ana-maria nagy ● galeria artind

Activînd cu egală măiestrie (ca mulți alți colegi de generație) în domeniul sticlăriei industriale, de serie și « de artă », Ana-Maria Nagy, creatoare la fabrica de sticlă din Turda își concepe expoziția

autorului fără trenaj artistic academic, din unghiul său de vedere și spre orizontul cunoscut, al lumii satului. Chiar dialogul cu expozantul este savuros. Un om mărunțel, jovial și volubil, Petru Mihuț este gata oricînd să-ți explice, în termeni colorați, fiecare lucrare — chiar dacă totul este perfect comprehensibil — atrăgîndu-ți atenția asupra amăn-untelor picante și a miezului anecdotic care a generat-o.

Pentru un pictor naiv care și-a descoperit vocația pentru penel la 45 de ani (acum are 63), este remarcabil faptul că are în cel mai înalt grad conștiința artei sale și nu mai lucrează doar pentru propria-i plăcere — fapt caracteristic și definitoriu pentru creatorul anonim — ci, convins de unicitatea pe plan național și universal a operei sale, se adresează deja unui public pe care și-l știe favorabil. Pictura a devenit pentru el un mijloc lucrativ schimbîndu-și astfel finalitatea dintr-una axiologică într-una praxio-logică. Reproducerea unora dintre picturile sale pe cărți poștale, în calendare sau cărți i-a statuat convingerea că el este singurul capabil să trateze asemenea subiecte în asemenea manieră. Astfel, nu este departe de bătrînul Rousseau Vameșul în credința neștrămutată a valorii sale întru arte și a locului ce i se cuvine. Probabil că practicarea artei naive, dintotdeauna și peste tot, a adus după sine și fatuitatea stăpînirii unei metode a exprimării



deschisă la « Curtea sticlărilor » între coordonatele unei gândiri artistice de o remarcabilă ingeniozitate, o dată cu respectarea legilor severe ale procesului tehnologic. Obiectele din zona formativității originale, atât cele modulare, propuse pentru ambientarea unor vaste spații interioare, cât și ciclurile — să le zicem « ludice » —, dovedesc o inepuizabilă capacitate de invenție formală și o fermă intenționalitate de a domina spațiul, în care se înscriu elegant-gracile aceste piese mate sau translucide. Seturile ei utilitare, fără să inoveze neapărat în volumetrică sînt de o simplitate rafinată, atât în stilizarea conducerii liniei, cât și în decorul, uneori pictat, extrem de discret aplicat, totul între limitele unei culturi formale în cea mai bună tradiție a sticlăriei « clasice » europene.

Nu ne rămîne decît să le așteptăm cu încredere, în magazinele prea adesea invadate de produsele aflate în teritoriul « kitsch »-ului.

radu ionescu

mraconia '88

De șapte ani, pictori, graficieni și chiar sculptori zăbovesc în toial verii pe malul Dunării, în fața Cazanelor și, într-o stimulatorie atmosferă de lucru, se răspîndesc din zori în acele binecuvîntate locuri pentru a reveni în fiecare seară încărcăți de roade. Fidelitatea față de acel loc minunat, ospitalitatea deferentă a gazdelor (Cenaclul din Drobeta-Turnu Severin) și emulația au rodit din plin.

Întîlnirea anuală începe cu o expoziție organizată la Galeria Apollodor din Severin, cu o selecție din lucrările realizate la Mraconia în anul anterior. Astfel, douăzeci și doi de artiști, din diferite generații, localnici, bucureșteni, timișoreni și reșițeni, au contribuit la înmănușcherea celei de a șaptea expoziții Mraconia, de o notabilă ținută artistică. Urmărind în timp aceste manifestări, progresul este evident, fiecare pătrunzînd mai adînc în spiritul acelor locuri, iar atmosfera de lucru creată fiind cel mai util stimul.

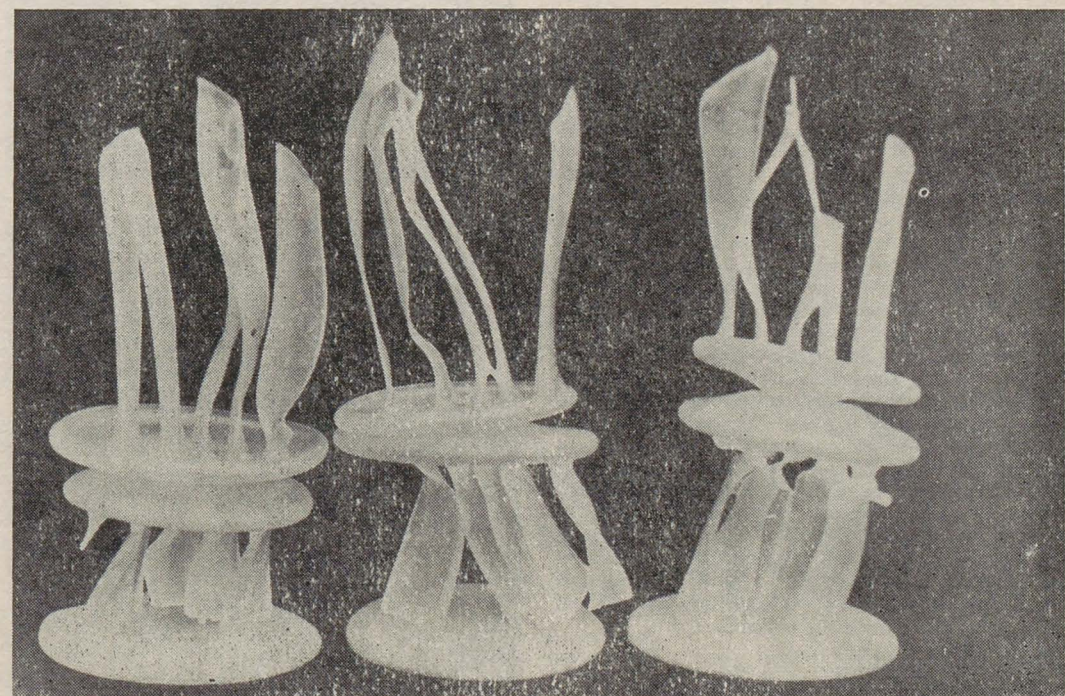
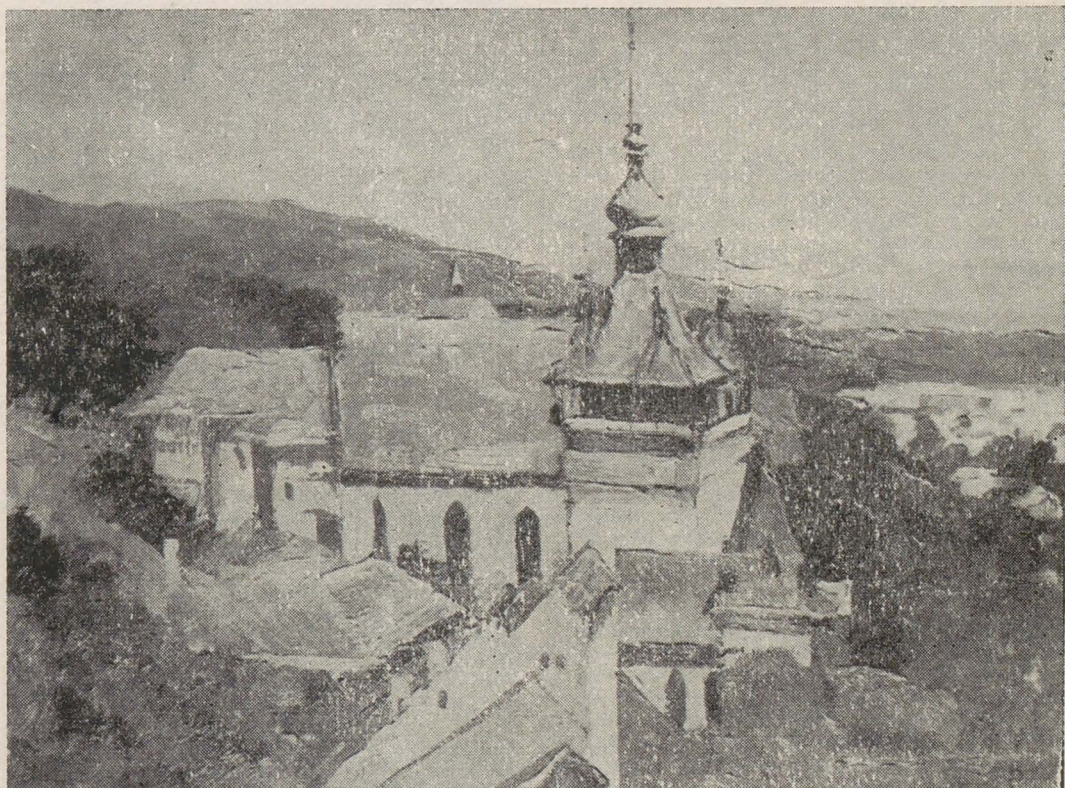
Datorită diferențelor temperamentale este greu de stabilit niște apropieri între artiști urmărind fie viziunea, fie maniera de a lucra, însă este cert că pe același panou n-ar distona vigoarea dublată de un rafinat cromatism a lui *Traian Brădean* de peisajele diamantîn strălucitoare ale lui *Ioan Mercea*. Într-o viziune cuprinzătoare asupra naturii, *Ioan Florea*, într-un notabil progres spre cristalizare, *Bertalan Kovaks*, oscilînd cu eleganță între constructivism și sugestii expresive, *Doru Brăteanu*, excelentul acuarelist, *Gheorghe Feneșan*, armonizator al stridentelor, sau *Ioan Răuți*, mai cald atunci cînd recurge la tehnica pastelului, aduc fiecare o notă aparte expoziției. În vecinătatea unui peisaj cu apă și atmosferă transparente de *Ion Sălișteanu*, se impune *Petru Comisarsk* printr-o lucrare amplă, cu duct suplu și sigur, aparent spontană, surprinzătoare pentru acest cunoscut mai ales ca neobosit desenator. Așa cum ne-a obișnuit, *Romul Nuțiu* impune prin gestul amplu, suveran, care stăpînește nuanțat culoarea, pictură alături de care este greu de așezat altcineva, poate doar o tînră graficiană, *Simona Nuțiu*, la care aceleași calități sînt în planul gîndirii, al elaborării, execuția fiind de o perfectă rigoare. Fiind în zona lucrărilor în care viziunea depășește realitatea, interpretînd-o, aflăm aici pastelul cu virtuți monumentale al lui *Leon Vreme*, sugestiile de contorsiuni telurice ale *Xeniei Eraclide*, peisajele cu iz fantastic ale *Rodicăi Dumăchița* sau naturile moarte ale *Marianei Grecescu*. Peisagist de vocație, *Constantin Plăvițu* se impune, și de data aceasta, prin calitatea rară a pastelurilor sale, *Iuliana Cojocar* și *Adrian Cionca*, prin discreta atmosferă învăluitoare, cu transparențe prețioase, *Gheorghe Bădărău*, prin bucuria de a picta, pînzele sale avînd forță de comunicare, *Constantin Catargiu*, prin capacitatea de a nuanța cu rafinement imaginea; și, nu în ultimul rînd, *Marin Predescu*, încercat pictor al peisajelor însorite. Singurul sculptor din expoziție, *Adrian Curcan* este autorul unui portret viguros cioplit și, spre surpriza noastră, al unor admirabile desene, schițe sumare de mare expresivitate.

p. 44

PETRU MIHUȚ: Avram Iancu și românii
PETRU MIHUȚ: Nunta feciorului sdrac
MARIN TRUȘCĂ

p. 45

MARIN TRUȘCĂ
BENONE ȘUVĂILĂ
ANA-MARIA NAGY



meridiane

șerban alexandru

«Aparatul de fotografiat nu poate concura cu pictura întrucât nu poate fi folosit în rai sau în iad.» Afirmatia aparține lui Edvard Munch, ale cărui opere fotografice, 77 la număr, au putut fi privite recent la Festivalul de la Edinburgh alături de alte 77 de picturi și litografii ale sale.

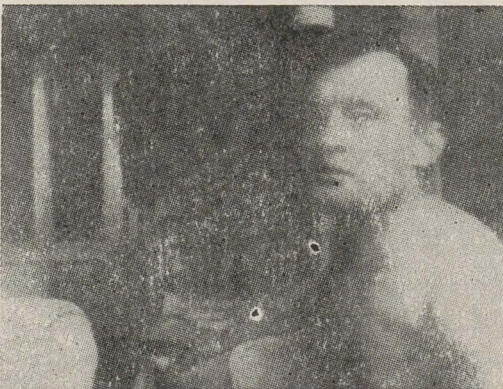
Introdus în tainele fotografiei de dramaturgul August Strindberg, pasionat explorator al acestui mediu, Munch a început din 1902 să realizeze clișee fotografice, adesea destul de «brute» sub raport tehnic, pentru a exprima stări psihologice obsesive. Dezvăluirea acestui inedit laborator de creație îngăduie și o reconsiderare a picturii lui Munch din perspectiva experimentelor sale cu aparatul de fotografiat. Cum este și firesc, majoritatea fotografiilor reprezintă portrete sau autoportrete. Folosind preponderent dubla expunere, Munch a reușit să ipostazieze un univers halucinant, congener picturii sale, un spațiu spectral care, de aci înainte, va trebui luat în considerație atunci când se discută întregul operei sale. Un punct incandescent de interes în cuprinsul expoziției l-a constituit seria de fotografii intitulată «Mîna destinului», o suită de clișee înfățișînd mîna stîngă a artistului după ce acesta își pierduse un deget.

În ultimii 20 de ani, sculptorul Ian Hamilton Finlay a creat un spațiu unic în «Little Sparta», grădina casei sale.

Ca topos al confluentei culturii cu natura, grădina are o lungă tradiție; cu atît mai mult în secolul nostru frămîntat — în care se manifestă, cum spune Jean François Lyotard, paradoxul deculturării nu ca rezultat al absenței progresului, ci dimpotrivă —, grădina devine loc al unei contemplații active asupra destinului civilizației umane. În lăuntru acestui spațiu sîntem invitați să speculăm nu doar asupra trecutului ca parte a prezentului, ci și asupra naturii culturii în momentul de față. «Little Sparta», cu statuile, templele și elestele sale de dimensiuni reduse, poate fi privită ca o metaforă ce ne îngăduie să reflectăm asupra istoriei culturii — un teren privilegiat în care se duc bătălii metaforice: în lăuntru ei vedem arta în natură și căpătăm conștiința faptului că putem face acest lucru numai pentru că am văzut natura în artă. Potrivit lui Ian Hamilton Finlay, grădina ne reamintește necesitatea imperioasă a unei culturi critice asupra prezentului și conștiente de trecut.

«LUMINA». Sub acest titlu au fost prezentate la Festivalul de la Edinburgh fotografiile realizate de o artistă cunoscută, pînă în prezent, doar pentru explorarea unei varietăți de medii (performance, xeroxografie etc.): Helen Chadwick. Continuînd să fie interesată de discursul corpului, artista își concentrează atenția de această dată asupra unei forme mai tradiționale de prezentare. Imensele polaroide înfățișate de Chadwick au avut, cu toate acestea, impactul unui adevărat eveniment: artista a etalat, pe fonduri alternative de catifea întunecată și mătase lucioasă, măruntaie animale (limbi de miel, ficat, carne macră, embrioane de ou), șocante prin nuditatea lor primară dar, în același timp, seducătoare prin vitalitatea și potențialul lor erotic. Tensiunea care se naște din încadrarea strictă, de tip natură moartă, și viscerale ce încă par să palpitate sub ochiul luminos reflectă refuzul de a accepta separarea trupului de conștiință: calitatea statică a compoziției este subminată de fuziunea lumină-materie, care transformă carnea într-o inepuizabilă sursă de uimire și frumusețe. Accentul polemic care a stat la baza efortului lui Chadwick își găsește astfel întreaga justificare: devenite metafore ale cărnii umane și ale realității viscerale a conștiinței, fotografiile sale pun, pe de o parte, sub semnul întrebării dogmele creștine, iar pe de alta, legîndu-se într-un scurt-circuit organic de tradiția orfică, de genul Vanitas, de biomorfismul suprarealist și de Bacon, reinstituie considerarea fotografiei ca loc al cavității corporale. «Capcane vizuale» — pentru a relua în acest context o sintagmă a lui Georges Bataille, cu al cărui univers imaginar artista are multe lucruri în comun — aceste «Meat Abstracts» ale lui Helen Chadwick par să readucă în atenția contemporană un pan-organicism adesea ocultat.

DINU RADULESCU
EDVARD MUNCH: Autoportret
IAN HAMILTON-FINLAY
IAN HAMILTON-FINLAY



tabăra de sculptură de la fanano (italia)

dinu rădulescu

O mică localitate la poalele muntelui Cimone din Apenini, aproape de Modena. Peste culmi, spre apus, Carrara, spre sud — Florența; un loc cu vechi tradiții în cioplirea unei pietre locale (pietra serana), ce amintește unele varietăți de piatră de Albești (Muscel). De șapte ani, prin grija primăriei și a sculptorului localnic Italo Bartalotti, se organizează la sfîrșitul lui septembrie o tabără de 10—12 zile, pentru realizarea — în primul rînd — a unor basoreliefuli care sînt puse, apoi, pe zidurile caselor din Fanano. Aproximativ zece artiști lucrează într-o piațetă minusculă, sub ochii sătenilor. Libertate totală și realizări de niveluri foarte diferite. Condițiile de lucru sînt bune și atmosfera destinsă. Vremea, în această perioadă, este splendidă. La fel și peisajul. Un fel de tabără de buzunar (al cărei secret pare deținut de italieni: lîngă Padova, la Nantopietra, există de cîțiva ani o tabără de sculptură de trei zile!!!). Oricum, școala de sculptură românească era deja cunoscută pe aici, iar organizatorii intenționează să mai invite sculptori de la noi.

premiile u.a.p. 1988

Marele Premiu — **vasile gorduz**
Premiul Special — **eugen popa**
Premiul pentru lucrări cu conținut tematic inspirat din actualitate sau din istoria patriei — **vladimir setran și ion bitzan**
Artă monumentală — **dimitrie grigoraș**
Pictură — **iosif krijanovsky**
Sculptură — **ion mândrescu**
Grafică — **ioan horvat bognariu**
Artă decorativă — **vasile cercel**
Scenografie — **mihai mădescu**
Critică — **amelia pavel**
Tineret — **vasile tolan**
Revista «Arta» — **wanda mihuleac**
Premiul criticii — **george filipescu**
Creatorii populari — **dan gherasimescu**, Valea Banului, jud. Argeș
— **ana domnar oprișor**, Ocna Sibiului, jud. Sibiu

calendar

sabina negulescu-florian (n. 16 decembrie 1907), pictor, București
margareta dinu (n. 22 decembrie 1908), grafician, București
elena urdăreanu-herța (n. 11 decembrie 1924), pictor, București
dorian szász (n. 24 decembrie 1924), pictor, București
hristofenia cazacu (n. 27 decembrie 1929), scenograf, București
jana zalman-gertler (n. 31 decembrie 1929), sculptor, București
virgil moise (n. 4 decembrie 1934), scenograf, București
dumitru georgescu (n. 2 decembrie 1934), scenograf, București
marin gherasim (n. 16 decembrie 1934), pictor, București
mihai marcu (n. 30 decembrie 1939), sculptor, București

Achitei, Gheorghe: Tradiționalism și modernism în gândirea estetică interbelică (4); Din gândirea estetică a perioadei interbelice (7).

Alexandru, Șerban: Meridiane (12).

Anghel, Judit: Jurnalul galeriilor (Petru Rusu) (4).

Ardeleanu, Ion: 50 de ani de la marea demonstrație patriotică, antifascistă și antirăzboinică de la 1 Mai 1939 (5); 45 de ani de nouă istorie românească (8).

Argan, Giulio Carlo: Opinii asupra artei contemporane (9).

Baba, Corneliu: « Regele nebun » (11).

Babeți, Coriolan: Diodor Dure (4); Doru Tulcan (6); Biennial de sculptură mică — Arad, Julius Podlipny (7).

Balaci, Ruxandra: Jurnalul galeriilor (Vioara Bara) (2); Citeva considerații cu privire la fotografie ca artă (10).

Barbosa, Octavian: Nelinistita exaltare (10).

Bălăiță, George: Obiecte (note la Sala Dalles) (6).

Beldiman, Alexandru: Sigfried Giedion (9).

Berindeanu, Florin: Ut pictura poesis (12).

Boeriu, Adrian: Citeva considerații despre postmodernism (10).

Brătescu, Geta: Mihai Drîșcu (4).

Breban, Nicolae: George Apostu (12).

Bușneag, Olga: Oradea (2), Gravură franceză contemporană și litografia americană (3); Teodora Moisescu Stendil (7).

Bușlenga, Zoe Dumitrescu: Marcel Mihailescu: « Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni » (3); Elemente de viziune plastică în opera lui Ion Creangă (12).

Cambir, Alina: Jurnalul galeriilor (Diodor Dure) (9).

Cebuc, Alexandru: Salonul municipal (3), Adrian Podoleanu (8).

Chira, Alexandru: Mihai Drîșcu (4); Vasile Cercel (5); O vizualitate de necuprins (6); Imagini marțiale, proiecții translucide (12).

Chitic, Paul Cornel: Tabăra de la Soveja (1).

Chițimia, Silvia: Mihai Eminescu — scenografii imaginare (6).

Ciobanu, Mircea: Petre Achțiene (10).

Ciucă, Valentin: Jurnalul galeriilor (Iulia Hălăușescu, Tabăra Agafton, Expoziție colectivă, Tecuci) (1); Jurnalul galeriilor (Salonul U.A.P. Vaslui) (4); Jurnalul galeriilor (Mihai Băjenaru) (6); Jurnalul galeriilor (Petre Achțiene) (8), Otto Briese (11).

Cornea, Andrei: Ion Lucian Murnu (9).

Coșoveanu, Dorana: Un portret al lui Mozart în România (7); Sever Frențiu (8).

Crăciun, Matei Gh. Omul și piatra (5).

Cristovici, Șerban: George Apostu (12).

Crîșan, Maria Magdalena: Jurnalul galeriilor (Ion Murariu-Neamț, Nicolae Blăcioc-Gheorghe Andreescu, Atelier 35 Galați) (7).

Cucos, Costică: Jurnalul galeriilor (Ilie Boca, Diana Brăescu, Săndel Iancu, Mihai Butnaru) (11).

Dali, Salvador: Fragmente din « Jurnalul unui geniu » (2).

Dan, Călin: Radu Igazsag, Jurnalul galeriilor (Sculptura mică, Karlen Saadian, Ruxandra Papa, Sorin Papa, Maria Kopacz, Petre Dăncilă) (1); Oradea, Eșel. Note despre criza postmodernă; Jurnalul galeriilor (Atelier 35, Zalău) (2); Ștefan Călița; Ex libris, Mihai Drîșcu; Jurnalul galeriilor (Mircea Novac, Adriana Păușan) (4); Candoarea postmodernă (5); Comentarii, Un proiect pentru Eminescu, Olga Bușneag; Ligia Macovei (6); Meridiane (7); Peisajul ca așteptare și soluție (8); Gilceava trupului cu veșmintul (9); Jurnalul galeriilor (Pictură și grafică din R. P. Bulgaria, Corneliu Petrescu, Silvia Grosu Jelescu, Traian Brădean, Marius Cilievici, Marin Iliescu, Iacob Lazăr, Virgil Miu, Aurel Nedel, Constantin Piliuță, Eugenia Enescu, Mariana Popa, Teodor Vișan) (10); Jurnalul galeriilor (Bogdan Stihii, Doina Botez, Emilia Apostolescu) (11); Octav Grigorescu, Bone/Perjovschii (12).

Davidescu, Cătălin: Jurnalul galeriilor (Atelier 35, Craiova) (1).

Dăncănu, Liviu: Noile (re)surse (2).

Drîșcu, Mihai: Carnet de critic (XVIII) (1); Arta românească actuală — schiță de traseu (4); Vasile Cercel, Jurnalul galeriilor (Marta Dumitrescu) (5).

Drîșcu, Petru: Jurnalul galeriilor (Ilie Boca, Cenaclul U.A.P. Suceava) (1).

Eco, Umberto: Antologie (2).

Eftimiu, Ana Mihaela: Van Gogh și Japonia (8).

Enache, Mariana: Ilustrații și povestiri (12).

Florea, Vasile: Constante stilistice în creația lui Gheorghe Petrașcu (5).

Florescu, Radu: Jurnalul galeriilor (Georgia Lavric) (2); Monica Vasinca (8).

Florian, Radu: Sfrșitul modernismului? (2).

Ghelmez, Petre: Ochiul eminescian « care vede » (5).

Gheorghiu, Dragoș: Narcis și Echo. Probleme ale arhitecturii postmoderniste (2); Simbol și transformare (5); Despre arhitectura timpului (9); Meridiane (10); Simbol și transformare în arta modernă (11).

Gheorghe, Val: Constantin Agafiței (8).

Gherasim, Marin: Eminescu și Andreescu (6); Imposibila demarcație (11).

Grigore, Vasile: Constantin Blendea (3).

Grigorescu, Dan: Citeva fișe de istorie (2); Barbu Brezianu (3); « ... cinstite cui te-a scris » (4); Centenarul Mihai Eminescu (6); Vasile Dobrian (7); Gînduri în august (8); Sensibilitatea unui spirit clasic (10); Brăduț Covaliu (11).

Grigorescu, Marica: Jurnalul galeriilor (Corina Beiu Angheluță) (1); George Leolea (4); Paul Erdős (6).

Grigorescu, Octav: Fragmente (12).

Guță, Adrian: Balcanii — zonă a păcii și înțelegerii între popoare (4); Imagine, gînd, gest, cuvînt (10).

Horea, Mihai: Jurnal nocturn (8).

Horga, Ioan: Despre spațiu, culoare și lucru (8); Corina Beiu Angheluță (11).

Horșia, Horia: Vasile Drăguș: « Medalioane în cerneală », Maurice Rheims: « Infernul curiozității » (1); Georgeta Stoica: « Arhitectura populară românească » (8); Napoleon Zamfir (11).

Horșia, Olga: Itinerar elvețian (11).

Iaru, Florin: O toleranță amînată (2).

Iliescu, Liviu: Acordul retinelor (5).

Ionescu, Gabrielle: George Apostu (12).

Ionescu, Cornel Mihai: Imperiul privirii (10); Dali și Velázquez (11).

Ionescu, Silvan-Adrian: Ioan Horvat Bugnariu, Jurnalul galeriilor (Horia Pușcariu) (1); Jurnalul galeriilor (Sanda Bucur, Pavel Bucur, Floarea Tuțianu, Lucreția Milea, Teodor Vescu, Eugen Mircea, Nicolae Predescu, Alexandru I. Pascu) (3); Portretistul Nadar (4); Jurnalul galeriilor (Vasile Grigore, Nicolae Florea, Adrian Timar, Marinela Măntescu-Iscă, Gheorghe George, Ovidiu Oprea, Gabriel Popian, Lucian Butucariu, Modă, Rodica Olteanu, Marin Predescu, Pictură naivă) (5); Jurnalul galeriilor (Mariana Palea, Mihai Gheorghe Coron) (6); Fotografia în secolul al XIX-lea Jurnalul galeriilor (Dalia Elena Bialcovschi) (8); Tezaur de civilizație bucureșteană, Antichități egiptene în colecțiile bucureștene, Jurnalul galeriilor (Vespasian Lungu, Elena Boariu, Maria Lungu-Neagu, Coca Mețianu, Marcel Chițăc, Mihai Toța, Dana Grefu, Cenaclul U.A.P. Botoșani, Atelier 35 Buzău) (9); Irina Predescu, Jurnalul galeriilor (Dan Mihălache, Artă vestimentară, Imola Popescu) (10); Ioniță Andron, Jurnalul galeriilor (Răzvan Neicu, Rodica Lăcătuș-Bărsan) (11); Jurnalul galeriilor (Petru Mihăuț, Marin Trușcă) (12).

Ionescu, Radu: Primele ediții eminesciene (6); Jurnalul galeriilor (Zilele Luchian) (8); Jurnalul galeriilor (Cenaclul U.A.P. Botoșani) (9); Expoziții din R.D.G., Jurnalul galeriilor (Ileana Codreanu) (11); Creangă văzut de Traian Brădean; Jurnalul galeriilor (Mraconia '89) (12).

Ioniță, Margareta: Zoe Băicoianu (9).

Iorga, Anca: Meridiane (1); Reîntîlnire cu Gauguin (7).

Iova, Gheorghe: Citațional Creangă (12).

Ispir, Mihai: Camelia Crișan Matei, Un Steriadi revăzut, Jurnalul galeriilor (Vasile Olac) (1); Surprizele disimulării, Opțiuni alterna-

tive (2); Retrospectivă Vida, Jurnalul galeriilor (Spiru Vergulescu, Dan Bota, Victor Mihăilescu) (4); Esteticul în afara artei (5); Dan Constantinescu, Adrian Sămson (10); Jurnalul galeriilor (Dana Urdă Sabău) (11); Ion Sălișteanu (12).

Itu, Ion: Pictură murală într-o veche clădire a Brașovului (5).

Jianu, Ionel: George Apostu (12).

Lăptoiu, Negoită: Anton Lazăr (3).

Lefter, Ion Bogdan: Privind dinspre literatură: o chestiune de accente (2); Vizualitatea operei lui Creangă (12).

Lemny, Doina: Restituiri necesare (5); Jurnalul galeriilor (Constantin Tofan) (11).

Lovinescu, Monica: George Apostu (12).

Lujanschi, Mioara: Jurnalul galeriilor (Delia Sechel) (4).

Macarie, Gheorghe: Jurnalul galeriilor (Adrian Podoleanu, Ion Neagoie) (4).

Macovei, Nicolae: Jurnalul galeriilor (Doru Rotaru) (6); Victor Ciobanu, Jurnalul galeriilor (Angela și Petre Balogh) (11).

Macovescu, George: Constantin Piliuță (3).

Maței, Lucia: Mihai Drîșcu (4).

Maitec, Ovidiu: Gînduri în gînd un monument (6).

Marcus, Solomon: Eminescu de la vedere la viziune (6); Omul și semnele sale (8); Meridiane (10).

Matei, Rodica: Opere de artă « martiri » (12).

Medeleanu, Horia: Jurnalul galeriilor (Filiala U.A.P. Deva-Petroșani) (2); Salonul județean Arad (3).

Mihalache, Marin: Jurnalul galeriilor (Ladislau Labancz) (11).

Minea, Ruxandra Juvara: România la Bienniala de la Veneția (primele participări) (8); România la Bienniala de la Veneția, 1938 (11).

Mocanu, Aurelia: Jurnalul galeriilor (Mihaela Avram Răzvan) (1); Jurnalul galeriilor (Expoziție de grup Atelier 35, Șase tineri artiști) (3); Jurnalul galeriilor (Cenaclul I.A.P.) (6); Jurnalul galeriilor (Serghei Niculescu-Mizil, Marin Predescu, Olimpiu Bandalac, Gheorghe Urdea, Lucia Teodorescu-Maței) (7); Tabere (Ineu) (9).

Mocanu, Pavel: Meridiane (5); Kazimir Malevici (8); Meridiane (10).

Mocanu, Virgil: Meridiane (10); Gheorghe Ionescu (11); Locul Creangă (12).

Mohanu, Dan: Mihai Ispir: « Marin Gherasim » (8).

Mușina, Alexandru: Să-avem și noi postmodernității noastre? (2).

Nanu, Adina: Monumente închinete eroilor primului război mondial (10); Nicolae Săvulescu (11).

Neacșu, Nicolae: Jurnalul galeriilor (Gheorghe Labin, Gheorghe Spiridon, Victor Ciobanu, Zamfir Dumitrescu, Elena Forțu, Elena Boariu, Ioana Oncescu, Dana Guluță, Elena și Doru Tulcan) (8).

Negreșteanu Pop, Vasile: Inscripție la un portret (1).

Oroveanu, Anca: Rememorare și uitare (2); Fotografia (1839-1989) (10).

Palade, Eugen: Forța inspiratoare a unei personalități (1).

Pamfil François: Jurnalul galeriilor (Miltiade Nistoroiu) (4); Naum Corcescu (5); În loc de editorial; Vasile Dobrian, Silvan sau despre o estetică a zîmbetului, Eugen Găscă (7).

Papadima, Liviu: Arta despărțirii (12).

Papu, Edgar: Ion Creangă — homo faber (12).

Papuc, Ion: Sultana Maitec (1).

Pascu, Rodica: Jurnalul galeriilor (Călin Baciu) (2); Salonul județean Sibiu (3).

Pavel, Amelia: Lucrări pe hîrtie (8); Ilustratori români la literatura germană (11).

Pintilie, Andrei: Avangarda (3); Jurnalul galeriilor (Teodor Rusu, Marcel Lupșe, Tia Peltz, Cătălin Hrimiuc) (7).

Pintilie, Ileana: Camelia Crișan Matei (1); Ana Tzigara Berza (9); Jurnalul galeriilor (Suzana Fântănarui) (10).

Pop, Anca: Jurnalul galeriilor (Viorica Kovacs Ardeleanu) (8).

Popa, Corina: Jurnalul galeriilor (Mihaela Modălcă) (1).

Popescu, Carmen: Jurnalul galeriilor (Sculptură, desen) (1); Însemnări despre cărțile populare (4); Jurnalul galeriilor (Ion Darida, Pál Peter, Mircea Roman, Nicolae Ciocină, Gavril Mocenco, Mala Zamfirescu, Bedivan, Ioan Alexandru Boanchiș, Adrian Zisu, Corneliu Sever Mermeze, Radu Teodorescu, Prolog) (6).

Popescu-Gogan, Petre: « Lucașărul » în conștiința artiștilor plastici (6).

Popovici, Ioana: Cézanne și pictura românească interbelică (10).

Radu, Vasile: Vasile Pop (6).

Rădulescu, Dinu: Tabăra de sculptură — Straubing (1); Tabăra de sculptură de la Fano (Italia) (12).

Redlow, Theodor: Jurnalul galeriilor (Expoziție de grup, Vasile Cercel, Romelo Pervolovici, Claudiu Filimon, Alexandru Ghilduș) (2); Gheorghe Berindei (4); Revelația văzului — dialog cu Silvia Radu, Meridiane (5); János V. Antal, Jurnalul galeriilor (Janos Bartos) (6); Nicolae Florea (9); Jurnalul galeriilor (Margarita Popescu, Sergiu Zancu, Benone Șuvăilă, Romeo Cosmovici, Virgil Chivu, Aurelian Dinulescu, Petre Velicu, Sabina Ivascu, Iulian Olariu, Carmen Andronache, Titina Coșca, Artiști din R. S. Kazahă) (12).

Sălișteanu, Ion: Solidaritate și încredere (8).

Sărbulescu, Mihai: Modern și postmodern (2); Note despre « ce » și « cum » (5); Pictura eliberată, Culorile culorii (8); Note despre simbol (11); Însemnări la retrospectiva Octav Grigorescu (12).

Scriba, Decebal: Oglinda fără sfrșit (2); Noutăți în graphic-design (4).

Solomon, Dumitru: O viziune cosmică; Construirea atmosferei (7).

Spiridon, Monica: Postmodernismul sau fascinația paradoxului (2).

Stendi, Ion: Maestrul Ghiță (3); Ion State (4).

Șerb, Sorin: Litera ascunsă (4).

Tabarcea, Cezar: Bruegel, proverbe flamanse (7).

Teodorescu, Răzvan: Ștefan Râmnicianu (1); Fresca de la Mărășești (10); Brăduț Covaliu (11).

Teodorescu, Roxana: Actualitatea ceramicii europene (8).

Titu, Alexandra: Romelo Pervolovici (5); Vălu peștriș al lumii (8).

Trișcu Aurelian: Michelangelo și săvîrșirea unor lucrări de arhitectură (9).

Vasilescu, Mircea: Creangă, lectură și auditoriu (12).

Vasilii, Anca: (Ștefan Râmnicianu) — Veșmint de crai la Curtea Veche, Jurnalul galeriilor (Salonul județean Bistrița Năsăud) (1); Marginalia la o carte despre Lucian Grigorescu (5); Textul și/sau imaginea (8); O conștiință a alternativei (10); Estetica transparenței (11).

Velescu, Cristian: Kandinsky, Malevici, Mondrian, între figurativ și abstract (9).

Vicol, Ana Maria: Jurnalul galeriilor (Filiala Buzău) (11).

Vida, Gheorghe: Sultana Maitec, Ioan Horvat Bugnariu, Jurnalul galeriilor (Elena Pop) (1); Expoziția filialei Cluj-Napoca (2); Filiala Baia Mare la Dalles (3); Silviu Băiaș, Jurnalul galeriilor (Aurelian Dinulescu, Mugur Pascu, Tiberiu Fazakas, Gheorghe Ilea) (4); « Împărat și proleț » în viziunea lui Steinen, Ilustrațiile lui Ion Panaitescu la poeziile lui Eminescu (6); Tabere (Scănteia) (9); Jurnalul galeriilor (Expoziția dedicată centenarului Eminescu) (9); Salonul de grafică '89 (10); Jurnalul galeriilor (Marin Andreescu, George Păunescu) (11); Berta Mracek Benkö, Jurnalul galeriilor (Ana Maria Nagy) (12).

Vieru, Ioan: Constantin Agafiței (8).

Vlasiu, Ioana: Paciurea, Eminescu și himele (5); Meridiane (10); Orgoliul artei (12).

Vlasiu, Ion: Ion Jiga (9).

Vonnegut jr., Kurt: Antologie (2).

Zafiu, Rodica: Lumea ca acțiune și reprezentare (12).

	1 Cazul Apostu Le cas Apostu The Apostu case	Arta
	2 George Apostu (1934—1987)	Ionel Jianu, Șerban Cristovici, Nicolae Breban, Monica Lovi- nescu, Gabriela Ionesco, François Pamfil
	7 Opere de artă « martiri » Oeuvres d'art « martyres » « Martyrized » works of art	Rodica Matei
CENTENAR CENTENAIRE CENTENNIAL	9 Ion Creangă sau despre manipulare Ion Creangă ou sur la manipulation Ion Creangă or on manipulation Ion Creangă — homo faber	Arta
	10 Ut pictura poesis	Edgar Papu Florin Berindeanu Zoe Dumitrescu-Bușulenga
	11 Elemente de viziune plastică în opera lui Ion Creangă Éléments de vision plastique dans l'oeuvre de Ion Creangă Elements of artistic vision in Ion Creangă's work	Radu Ionescu
	12 Creangă văzut de Traian Brădean Creangă vu par Traian Brădean Creangă seen by Traian Brădean	Rodica Zafiu
	13 Lumea ca acțiune și reprezentare Le monde comme action et comme représentation The world as action and representation	Mircea Vasilescu
	14 Creangă, lectura și auditoriul Creangă, la lecture et l'auditoire Creangă, the reading and the audience	Virgil Mocanu
	15 Locul Creangă Creangă — l'espace spirituel Creangă — the place	Liviu Papadima
	16 Arta despărțirii L'art de la séparation The art of parting	Mariana Enache
	21 Ilustrații și povestiri Illustrations et contes Illustrations, stories and tales	Ion Bogdan-Lefter
	25 « Vizualitatea » operei lui Creangă La « visualité » de l'oeuvre de Creangă « Vistuality » in Creangă's work	Gheorghe Iova
	28 Citațional Creangă En citant Creangă Quoting Creangă	Alexandru Chira, Ioana Vlasie, Mihai Sârbulescu, Călin Dan
	31 Octav Grigorescu	Mihai Ispir
CRONICA CHRONIQUE REVIEW	36 Ion Sălișteanu	Călin Dan
	38 Bone/Perjovschi	Gheorghe Vida
PROFIL PROFILE	40 Berta Benkő Mrazek	Daniel Prelici, Adrian-Silvan Ionescu, Gheorghe Vida, Radu Ionescu
	41 Jurnalul Galeriilor Le journal des galeries Art galleries' Review	Serban Alexandru
	46 Meridiane Méridiens Meridians Tabăra de sculptură de la Fanano (Italia) Le Symposium de sculpture de la Fanano (Italie) The Sculpture Camp in Fanano (Italy) Premiile U.A.P. 1988 Les Prix l'U.A.P. en 1988 The Romanian Artists' Union Awards 1988 Calendar	Dinu Rădulescu
COPERTILE I-II-III COUVERTURES I-II-III COVER I-II-III	47 Indice ARTA 1989 Index — Arta 1989	Ioșif Király, Emilian Săvescu
	IV Monumentele Revoluției Les Monuments de la Révolution The Revolution Memorials Compoziție Composition	Octav Grigorescu

REDACȚIA

Str. C. A. Rosetti 39, telefon 13.13.80
cod 70205 București 2

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 21, telefon 50.73.15
50.71.80, 71118 București 1

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Dan Grigorescu — redactor șef,
François Pamfil — secretar general
de redacție, Călin Dan, Theodor
Redlow

RESPONSABIL DE NUMĂR

Călin Dan

MACHETA ARTISTICĂ

Rodica Rădulescu

PREZENTAREA TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURA

Ileana Savu

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Mihai Oroveanu, Cornelia Șoancă,
Atanase Cartoian, Dorel Găină-Geren-
di, Ioniță Andron, Dinu Rădulescu

DIAPOZITIVE COLOR

Mihai Oroveanu

Redacția mulțumește artiștilor și cola-
boratorilor pentru materialele ilus-
trative puse la dispoziție

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate
oficiile poștale, factorii poștali și la
Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae
Iorga 21, București 1

Costul unui abonament
lei 360 anual (12 apariții); lei 180 —
6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA
— Le département export-import
presse, Bucarest, Calea Griviței nr.
64—66 P.O.Box 12-201, Telex 10376
PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par
an (12 numéros)

40541

Lei 30

TIPARUL ÎNTREPRINDEREA
POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ »,
Calea Șerban Vodă nr. 133—135,
București, România



