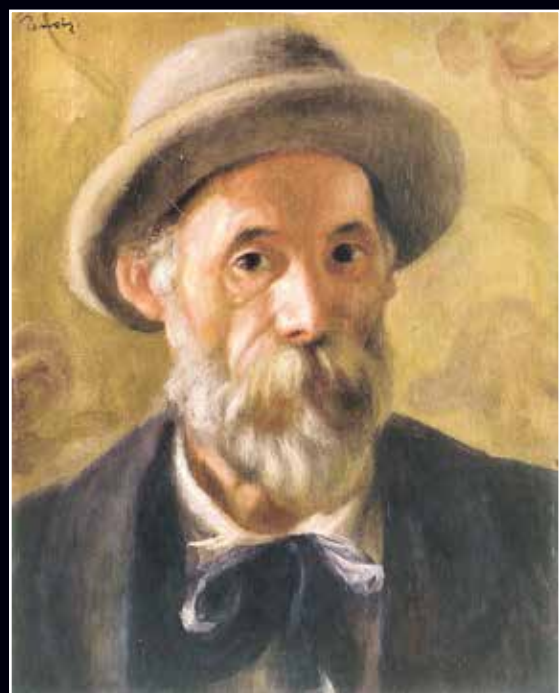




Arghezi, note despre pamfletul politic



Scurte vor fi aceste note față cu amploarea subiectului. Așa de succinte, că, dacă n-ar fi frumoasa lună mai (argheziană) cu o așa harababură politică acum, nici n-ar mai avea rost aceste rânduri. Arghezi ajunge în mod necesar la pamflet. Din mai multe motive: ori mizantropia naturală a poetului, ori biografia accidentată, ori intenția și gustul artistic, aceasta din urmă fiind cel mai mult împărtășită. Efect al structurii sufletești polare și al unei imaginații prodigioase, universul său cuprinde, ca într-un mozaic impresionant, monstruosul și seraficul, iconoclastia și umilința, impulsivitatea și evlavia, miasmele și miresmele, duritatea și gingășia, smârcul și aștrii, putregaiul și vigoarea, violența și mângâierea, iadul și raiul.

Constantin TRANDAFIR



Constantin TRANDAFIR / Arghezi, note despre pamfletul politic

Scurte vor fi aceste note față cu amploarea subiectului. Așa de succinte, că, dacă n-ar fi frumoasa lună mai (argheziană) cu o așa harababură politică acum, nici n-ar mai avea rost aceste rânduri. Arghezi ajunge în mod necesar la pamflet. Din mai multe motive: ori mizantropia naturală a poetului, ori biografia accidentată, ori intenția și gustul artistic, aceasta din urmă fiind cel mai mult împărtășită. Efect al structurii sufletești polare și al unei imaginații prodigioase, universul său cuprinde, ca într-un mozaic impresionant, monstruosul și seraficul, iconoclastia și umilința, impulsivitatea și evlavia, miasmele și miresmele, duritatea și gingășia, smârcul și aștrii, putregaiul și vigoarea, violența și mângâierea, iadul și raiul.

Tema și practica politicii atât de dragă românilor de oricând este extrasă dintr-o bogată serie pamfletară, nu neapărat pentru că e politică, ci pentru că are o excelență literară cum nu s-a mai văzut de la Arghezi încoace. E perioada de la începutul veacului XX, de la *Omul cu ochii vineți la Pălăvrăgeală și palavragii*, până în 1943 când a fost scris faimosul text *Baroane*. În vremea dictaturii proletariatului, nervul polemic-pamfletar i-a mai scăzut, dar nu s-a stins. Ciclul 1907 apelează, retrospectiv, la diatribă. Mai ales, portretele în *aqua forte* de aici. Dar sublimitatea caustică se arătașe în libertatea anterioară a scrisului său.

Despre poetica pamfletului arghezian s-a comentat mult, cu sprijin de la autorul însuși. Nu voi mai reaminti aici decât *Estetica și pamfletul arghezian* de Alexandru George și *Pamfletul și arta de a spurca frumos* de Nicolae Balotă. Și numai câteva „definiții” ale scriitorului, care în vremurile de azi au fost uitate cu desăvârșire sau nici n-au fost cunoscute vreodată. Mai întâi o distincție: ”Polemica e proză frumoasă și pamfletul ei operă de artă (...) Datoria cere originalitate, nivel, vigoare, acuratețe și exemplară onestitate, satisfăcând ceva mai mult decât necazul sau mizeria morală a unui autor. Polemica de rând rămâne, când i-a trecut ziua și i s-a terminat săptămâna, o vociferare fără caz și o insultă fără conținut”. Funcția artistică e prioritară vituperării, cum se spune în faimoasele tablete: „Pamfletul se învârtește în jurul obiectului cu o oarecare frumusețe de corb: între două zboruri circulare, ciupește, zgârâie, înțeapă, rupe. Pamfletul se lucrează cu undreaua, cu peria de sârmă cu răzătoarea sau cu fierăstrăul bijutierului, și uneori, în clipele supreme cu sculele măcelăriei”. Eficiența depinde de vigoarea și frumusețea atacului. Pornirea ignară nu ucide adversarul sau păcatul incriminat. „Pamfletul e tifla – și acestui gest i se cuvine o mână curată, elegantă, și chiar o bijuterie pe degetul mic. Pamfletul frumos, animat și stropit cu lumină, reunește toate însușirile care fac prețul lucrărilor de artă – și-i lectura cea mai plăcută”.

Pamfletarul preferă violența ca factor estetic al transfigurării („În violență își așteaptă elanul o rădăcină fierbinte și nouă.



Stilizată, violența se prezintă, în artă și literatură, ca piatra constructivă”). Din această perspectivă, violențele din „pamfletele” „politice” de azi sunt de-a dreptul hidoase. Și mai trebuie ca autorul de pamflete să aibă și simțul umorului – fie el și negru –, să stabilească o proporție corectă între implicare și detașare, să-și domine subiectul și să fie „bine echilibrat”, adică să prevaleze onestitatea în locul „țâfnei și ofticiei” patologice. Fantezia caricaturală se asociază cu persiflajul vesel, sarcasmul cu ironia benignă, maliția cu simpatia acoperită. Când scrie despre persoana cea mai sus pusă în stat, Arghezi apelează la umor și subtilitate expresivă: „Există însă o ființă și o sarcină lumească superioare. Tânărul care se naște rege, împărat ori prinț, manifestă dorința de a fi conducător de nații din ziua nașterii chiar. El n-a învățat încă să întrebuințeze hârtia igienică și batista, să știe să cârmuiască popoarele și să rezolve conflictele internaționale. Pe scutecele sale brodată e o coroană, și moașa, care-i curăță faldul picioarelor, nu se apropie de leagănul acestui Christ teuton sau moscovit, fără o plecăciune. Ea-i zice deja Alteță. E copilul ales, fruntea e destinată să se ridice ca soarele deasupra lumii, mâna lui, ocupată încă să se scopească în ombilic, va purta sceptrul dominațiunii. Tot ce-l mai apropie de oameni e câte-o colică umană de deșertăciunea deșertăciunilor”. Arghezi va trăi și vremea republicii populare, în frunte cu un secretar general, n-a mai apucat-o pe cea de președinte cu o personalitate gigantică din „epoca de aur”. Nu se știe cum i-ar fi făcut portret comic grotescului care a urmat, în democrația de răspântie.

Poetul *Blestemelor* invocă duhuri rele care uneori capătă aspect de truculență, dar totdeauna stilizează cuvântul până la culoarea și pipăitul de catifea neagră și gust de piper. Sub cupola Parlamentului, se lăfăiesc ipocriziile puterii și opoziției, o umbrelă „pentru amoroșii bătrâni ai Senatului și alta pentru calvițiile și cărunțeniile precoce deputățești”: „o casă de clovni”, „cîrc al politicii noastre”. Numai populismul îi unește: „La câteva cuvinte, destinate să înființeze vigoarea și suveranitatea poporului, aplauzele sunt unanime”. Presa „imorală și hădă în exces” suferă de „țâfnă și oftică”, ori îi aplaudă pe parlamentari, „care își arată mușchii, gesticulează athletic, înjură direct și simplu”. Ziariștul e, de regulă, „o javră pură”, îl supără lipsa de considerare față de cel care l-a plătit: „bacșișul și subvenția el ține să i se dea cu ceremonie”. În „infuzoria politică”, „eroii se bat și se scarpină”, „terorismul sub cuvânt de «politică»” atacă pe Calea Victoriei, „în strada muzelor sau la Cotroceni”. „Păduchele politico-literar”, domnul Ubibene, e cameleonice, „lingău” și „lichea”, „vorbește gălăgios” despre țară, morală, cînste și în realitate fură: „E foarte probabil că între tâlharii negoțului și control s-a stabilit o asociație de interese cu contract. Odată ce 20 de iscălitori superiori dintr-o autoritate au tot ce le trebuie la masă și mai mult, indiferența acoperă toate nerușinările organelor de supraveghere. Ministrul care ar vrea cu adevărat să desființeze banditismul din comerț n-ar avea nevoie decât de spiritul de hotărâre”. Imaginația pamfletarului explodează însoțită de ironie amară: „Într-o zi de fantezie ironică natura zămislea miazmele, putreziciunea, muștele, viermele, ploșnița, ciupercile veninoase și fiera”.

Se pare că, totuși, a fost supralicitată latura distructivă a pamfletului arghezian. La urma urmelor, negația ca atitudine de artă nu-i totuna cu vampirismul. Acest mare artist e din stirpea geniilor caricaturale. Distorsiunile fantastice (v. și *Statul blestemat*) se situează în linia Bosch și Duchamp. Pretutindeni pamfletarul urmărește efecte ilariante. Un parvenit politic „are dorința mutului să domine senatul cu un discurs”. Scriitorul și politicianul Nichifor Crainic se găsește („într-o stare care nu-i este anormală”) în grădina unui restaurant, bombardând cocoanele de la mesele vecine cu zgârciuri rămase de la fripturi: „Felul de a face curte al domnului Crainic place în lumea căcănarilor , tinerelor căcănărițe, și se manifestă la animale cu ardoarea febrilă de a ridica un crac și a stropi împrejur”. „Reperele” culturale care slujesc politicianismul îi stârnesc verva satirică. Nu este iertat nici Nicolae Iorga de fantezia burlescă: „Domnul Iorga e un bărbat cu barbă”; „Toată suflarea politică și culturală tremură când i se ridică sprânceana, și cade în leșinuri când ia cuvântul acest vultur răsfățat al orățăniilor noastre”; „în curând domnia sa va fi instalat pe acoperișul Palatului, deasupra ceasornicului, ca să ție, sărbătoarea, steagul regal în bătaia vântului”.

Acest spirit mefient și corosiv are într-adevăr o imensă plăcere a obstrucției, cu predilecție pentru evenimentul politic și pentru fauna politicianilor, pentru fenomenul cultural și literar și pentru lumea clerului. Cu timpul, pamfletele capătă tot mai mult un caracter de generalitate, dar, sigur, cu puncte de plecare în observarea realității curente.

CUPRINS:

Constantin TRANDAFIR / Arghezi, note despre pamfletul politic / 2

Gheorghe GRIGURCU / Pagini de jurnal / 3

Barbu CIOCULESCU / Bonum vinum / 4

Dumitru UNGUREANU / Biblioteca uitată. Cum am deprins cititul / 4

Nicolae COANDE / Constantin Brâncuși povestit de Petre Pandrea (II) / 5

Victor ȘTIR / Excepționalele „Memorii” ale lui Victor Moldovan / 5

Simona-Grazia DIMA / Poezie / 6

Paul ARETZU / Sacralitatea regelui / 7

Adrian Dinu RACHIERU / Un orfevru: Horia Zilieru / 8

Petru URSACHE / Frumosul uman / 9

Magda URSACHE / Răspunsuri întârziate / 10

Viorica GLIGOR / Sub semnul lui homo ludens / 11

Mihail GALATANU @ Nicolae TZONE / Cioplitorii de măști / 12

Flori BĂLĂNESCU / Pacea – un coșmar în stare de veghe / 13

Mariana FILIMON / Subînțelesuri / 13

Dan CULCER / Cenzura și literatură în România după 1945 (III) / 14

Olimpia IACOB / Traduceri. Tino Villanueva / 15

Nicolae CIOBANU / Tablou de Nuntă cu poză de grup ori Carte poștală cu adresanți de pe Hudița Amintirilor / 16

Theodor ROGIN / Giacomo Meyerbeer – un „mit imperfect”? / 17-20

Pavel ȘUȘARĂ / Radu Costinescu sau despre geometria luminii / 20-21

Mălina CONȚU / Daumier – Viziuni ale Parisului / 22

Doru STRÎMBULESCU / Desenul / 23



ISSN 2285 – 9020

Publicație de literatură și artă

Editor:

Centrul Municipal de Cultură „Constantin Brâncuși”
Târgu Jiu

Director:

DORU STRÎMBULESCU

B-dul C. Brâncuși, nr. 12 A

Telefon/Fax: 0253.217.570

E-mail:

office@centrulbrancusi.ro
www.centrulbrancusi.ro

Corectură:

Ion POPESCU-BRĂDICENI

Tehnoredactare:

Rodica TEIȘI

Tiparul: Tipografia PROD COM SRL Târgu Jiu

Potrivit art. 206 C.P.,
responsabilitatea juridică pentru conținutul articolului aparține autorului.
În cazul unor agenții de presă și personalități citate,
responsabilitatea juridică le aparține.





Gheorghe GRIGURCU / Pagini de jurnal

Sînt zile faste, în care parcă aerul e luminos și lumina poate fi inspirată aidoma aerului, electrizate de nu știu ce așteptare bună, de nu știu ce promisiune fericitoare. Totul e mai simplu, mai ușor, mai curat. Pașii îți se aștern cu încredere, obiectele pe care le atingi îți se supun necondiționat, oamenii nu te mai înspăimintă. Negoțul vieții se-nfățișează rezonabil. Și alte zile, de la început parcă sub filfîirea unei aripi malefice. Te poticnești de lucruri, de semeni, de tine însuși. O ciudă stranie îți pulsează în vene, o umbră îți intră în ochi, iritantă cum o insectă. Totul pare prea lung ori prea scurt. Nu găsești măsura potrivită, sensul potrivit. Ca și-n fața zilelor faste, nici în fața celor, să le zicem, cu ghinion, n-ai la îndemînă nicio explicație. Degeaba scormonești în trecut (vreo ocurență calendaristică?), în meteorologie, în știrile de pe sticlă, privești înciudat în dreapta și-n stînga, înainte și-napoi spre a găsi cine știe ce conexiune lămuritoare. Nimic. Durata curge capricios, mișcîndu-te așa cum vrea ea, ca pe-o frunză-n vînt.

O formă a desăvîrșirii care, din pricina firii noastre bicsnice, ne înfricoșează: amnezia.

Poetică: să prefaci comprimarea într-o bucurie, eliberarea într-o întristare. Să te limitezi eliberîndu-te și să te eliberezi limitîndu-te.

“Un individ este rezultatul totalității restului lumii: este totalul relațiilor” (Ortega y Gasset).

Singura ta vîrstă în care ființa izbutea a-ți umple viața, așa cum un lichid umple un vas, a fost copilăria. Mai tîrziu te-ai simțit ca un om aflat într-o încăpere neprimitoare care se lărgește treptat, de ale cărei pereți mobili ești despărțit de un aer cînd prea rece, cînd prea fierbinte. Asta e.

“Întrebare nerezolvabilă: sînt într-adevăr înfrînt? Am intrat în declin? Aproape toate semnele vorbesc în favoarea unui asemenea răspuns (răceala, apatia, starea nervoasă, incapacitatea de a mă concentra, ineficiența la serviciu, durerile de cap, insomniile), numai speranța le stă împotrivă” (Kafka).

Nu e nefiresc să te pui sub scutul unor maeștri. Nefiresc e să înfățișezi opțiunile tale capricioase, discutabile, ca și cum ar putea dobîndi justificarea lor.

E grav pentru că nu e în stare să fie vesel, e vesel pentru că nu e în stare să fie grav. Dar oare nu e în stare să fie altminteri decît printr-o compensație? Mister.

“Omul e un microcosmos organizat, care participă prin diferitele puteri cu care a fost hărăzit la natura tuturor făpturilor; prin firea sa animală e asemenea animalelor, prin cea vegetativă asemenea plantelor, prin cea omenească seamănă cu îngerii. Fiecare din aceste naturi are ceva special și nevoi anume. Cînd predomină una, omul se ia după ea” (Avicenna).

Din meditațiile amicului A. E.: “Un lucru foarte important în viață - ce zic? - decisiv este ordinea faptelor noastre mai mari ori mai mărunte. O numesc ordinea mișcărilor. Dacă închizi aragazul abia după ce te-ai întors acasă și nu înainte, se poate lăsa cu scînteii. Încălcînd această ordine, apare dezordinea care nu se mai oprește, care se revarsă pînă hăt departe. O greșeală mică poate duce la consecințe teribile. Casa, localitatea, lumea întreagă se pot resimți ca-n urma unor catastrofe. Dar să nu uităm: arta a luat naștere, avem destule motive a presupune, ca un rezultat al dez-ordinii mișcărilor noastre”.

Iarăși A. E.: “Completez spusele mele anterioare în legătură cu ceea ce am numit ordinea mișcărilor. Tot atît de important este și un alt factor și anume amplitudinea gestului moral. Fiecare acțiune a noastră apare înfășurată într-un gest mai amplu ori mai restrîns. La fel cînd dăm mîna cu cineva ori cînd umplem cu cuvinte o pagină. E un soi de alonjă a energiei pe care ne arătăm dispuși a o investi în actele noastre, nu totdeauna suficient de conștientă, de multe ori pierdută în penumbra unor umori. Cînd pretențiile emoționale cresc, succesul sau ratarea actului sînt proporționale cu ele. Cînd investiția de energie, repet: nu totdeauna în regim de luciditate, e mai redusă, reușita sau eșecul sînt minore. În toate cazurile însă se produce o manifestare a unei geometrii gestuale, apărînd figuri în interiorul cărora dinamica vieții ține să-și joace cartea. Gesturile idealiştilor sînt cele mai cuprinzătoare, ceea ce nu înseamnă că gesturile dezolaților, scepticilor, cinicilor n-au prea adesea și ele o larghețe a unei idealizări cu sens inversat, precum un mod de apărare a ființei. Creația apare asociată cu o gesticulație aparte, de fiecare dată alta, ce se surprinde pe sine. Rostul său e de a măsura vastitățile utopiei”.

Să semnifice oare homosexualitatea o manifestare a unei vanități sexuale exacerbate? Individul e atît de încîntat de sexul căruia îi aparține, încît îi dă la o parte cu dispreț biologic pe exponenții celuilalt sex.

Nu poți percepe o înălțare fără ca aceasta să reprezinte totodată și confirmarea unei limite.

O superbă definiție paulină: “Iubirea, singurul «realism», fiindcă recreează în fiecare clipă realitatea toată. Orice cale de apropiere (cunoaștere, acțiune etc.) nu poate îmbrățișa și restitui totul” (André Scrima).

“Duhul Sfînt reprezintă pentru Părinții greci, de pildă, «necunoscutul în Dumnezeu» sau chiar «Dumnezeu dincolo de Dumnezeu» sau încă aspectul «impersonal» în Dumnezeu, altminteri spus, Dumnezeu ireductibil la orice reprezentare, la orice morphe umană sau istorică; ceea ce nu e scandalos decît în aparență și datorită uitării noastre; Grigore de Nazianz retrasa astfel traiectoria revelației monoteiste: «Nimeni nu îl poate vedea pe Tatăl decît Fiul»; «Cel care M-a văzut L-a văzut pe Tatăl». Tot astfel: «Nimeni nu îl poate vedea pe Fiul decît în Duhul Sfînt»; Duhul, el însuși, nemaifiind revelat de un alt chip sau de o altă persoană. El este cel care se află în spatele oricărui chip omenesc” (André Scrima).

“Nu poți învinge o suferință decît cu condiția s-o trăiești pînă la capăt, în plinătatea ei” (Proust). Dar există oare o asemenea “plinătate”? Cum ai putea fi sigur că ai ajuns la capătul unei suferințe?

Cu cît trăiești mai profund, cu atît conceptualizarea suferinței tinde a se simplifica. Tragediile n-ar putea fi foarte sofisticate la nivelul nostru existențial.

În copilărie visam cu ochii deschiși la viitoarea mea soție. Mă străduiam a-i alcătui ceea ce s-ar chema un portret-robot. Un manechin trandafiriiu pe care-l ornam mereu cu panglici, cu mărgele și cu brățări deduse din povestirile citite. La pubertate îmi îngăduiam (nici nu-mi dau seama cum) să-mi imaginez că voi citi toate cărțile, că voi călători în toate marile metropole, că voi cunoaște toate celebritățile. Lumea întreagă mi se oferea precum o peșteră a comorilor. Cutezam astfel să-mi asum cu nonșalanță timpul, să-l tratez ca pe un aliat de nădejde. N-aș fi bănuit că voi ajunge la o vîrstă la care voi putea supraviețui ocolindu-l cu grijă ca și cum ar fi un loc bîntuit.

“Seminarul lui Camil era fascinant. Împotriva curentelor la modă și în primul rînd a lui Gordon Craig (ce făcea ravagii nu numai în teoretizările antebelice ale lui Haig Acterian, dar și la Ion Sava ce monta atunci un Macbeth cu măști, artificial, nu lipsit însă de interes), Camil paria pe autenticitate și, îmbînîndu-l pe Hussel cu Stanislavski, ne ametea oferindu-ne iluzia că participăm și noi la «noocrația»-i fabuloasă. Inteligența lui avea mereu febră. Ne-o transmitea. Cînd am ajuns la Paris, dezamăgirea suferită la cele cîteva cursuri de teatru mai cunoscute (începînd cu asistentul lui Dullin), cu mult sub nivelul «învățămîntului» lui Camil, m-a făcut de-a dreptul gogantă. Am pus un anunț în nu știu ce ziar spre a-mi constitui prima companie teatrală, dînd numărul de telefon al Christianei, Mailot 23-14. L-a introdus și Eugen într-o replică din Lecția sau Scaunele, poate chiar Cîntăreața: «si vous cherchez Monique, faites mai 23-14». Cînd am ajuns apoi en froid, nu numai replica a fost tăiată, ci și numele meu. Îmi dedicase, în primul lui volum de teatru apărut la o mică editură (Arcanes, 1953), Lecția. În versiunea de la Gallimard, dedicația s-a evaporat. Avatarurile prieteniei ionesciene sînt însă prea lungi, prea întortocheate și, în final, escamotate de felul lui de a îmbătrîni, înțelepțindu-se, ca să le enumăr aici și acum” (Monica Lovinescu).

Proust vorbea de obișnuință ca de factorul în măsură a umple timpul. Deoarece astfel, s-ar putea preciza, nu-i mai simțim marginile care trasează golul, îl uităm pur și simplu. Obișnuința suspendă timpul. Să fie un joc (caritabil) al eternității cu ființele buimăcite între nălcuirea acesteia și gardul efemerului în care mereu dăm cu nasul?

Poezia: un regret ce nu-ți mai aparține, aidoma rotogoalelor de fum pe care le expiri cînd fumezi o țigară. Deși ies din gura ta, contempli caligrafia lor aeriană aidoma unui străin.

“O casă fericită este una cu o pisică cel puțin” (proverb italian).

Din C. D. Zeletin, o vorbă din bătrîni cu privire la vîrstele omului: “Ei spuneau că anii de pînă la 60 sînt cuveniți, anii de pînă la 70 sînt dăruiti, anii de pînă la 80 sînt miluiți (mila divină!), iar anii de pînă la 90 sînt chinuiți”.

Din spusele lui A. E.: “Vanitatea? Oricum ai întoarce-o, conține o formidabilă doză de stupiditate. Ce poștește vanitosul? Să impună, să fie admirat. Dar face lucrurile tocmai pe dos. De ce-ar putea avea parte decît de respingere? Antipatic chiar de la început, poate cu ușurință deveni respingător. Cade din lac în puț. Cum să-l mai scoți de acolo?”.

Cît e de greu să scutești facerea de bine de nota de dispreț ce-o însoțește de-atîtea ori din partea beneficiarului său! Cum fîninginea pe care o lasă o combustie...

“Ceapa și trandafirul, prin străvechea lor înrudire, sînt complici discreți - asemănările și deosebirile se-nlănțuie cît vezi cu ochii -

și astfel se luminează unul pe altul, ușurînd apariția sensului. Trandafirul prin savanta împăturire a atîtor catifele parfumate ca și prin falia noptatică din centru este totodată labirint și emblemă a feminității, a farmecelor sale, a capcanei ascunse și a vidului său, a inexpugnabilului său secret. Ceapa mirositoare, trandafir al săracului, este dedalul drumurilor cotidiene și secretul întors la necesitatea de-a fi parcurse de-ndată, ca obligație pentru a supra-viețui. Dacă să adulmeci trandafirul și să pătrunzi într-însul e-o dificilă misiune poetică ce durează toată viața, o probă inițiatcă, în ce privește ceapa n-ai a face altceva decît să ți-o însușești și s-o stăpînești cum se obișnuiește-n mod curent: adică tăind-o și mărunțind-o. E drept că-n felul ăsta dobîndești un dram de răbdare și-nțelegere, ceea ce-i de neocolit pentru cel care caută plăcerile supreme; mai întîi tai ceapa și plîngi, apoi o rumenești în tigaie, adaugi o bucată moale de carne roșie - acoperind-o cu tandre mîngîieri - și te-aproprii încetîșor de paradis, în timp ce friptura se face puțin cîte puțin degajîndu-și aroma. La jumătate drum față de ceapă și de trandafir se află varza, stupid de utilă și deja, tăiată în două, purtîndu-ne cu totul în altă parte prin curbele amestecate și feminine ale pliurilor sale. În ce privește imaginea singulară, această încarnare a misterului care este oul, el te uimește și te emoționează mai curînd prin eforturile omului care, cu o șiretenie pe veci copilărească, se-ncăpățînează să-l facă să dispară în pălăria lui de iluzionist” (Petr Král).

Frigul e, pînă la un punct, plăcut. E o așteptare a trupului, o așa-zicînd stare de speranță fiziologică. În schimb căldura, de la un punct încolo, moleștește, derutează ca o imobilitate decepțio-nantă, ca apăsarea tristă a unei împliniri.

“A scrie nu înseamnă să părăsești lumea și să te închizi în limbaj; înseamnă dimpotrivă să încerci să închizi lumea în limbaj, să spui lumea” (Serge Doubrovky).

O iluzie optică în axiologie. Ne arătăm dispuși a atribui unui personaj care poartă o valoare și altă valoare, alte valori “asortate” cu cea autentică, nefăcînd decît a contraria realitatea în chip... generos. Mai cu seamă ne arătăm gata a așeza pe pieptul unui om cu merite recunoscute colanul valorilor morale. Presupunem că e totodată leal, consecvent, bun la inimă, sfîrîtor, recunoscător etc. Căutăm a șterge de zor petele, uneori foarte urite, care se află pe luciul orbitor al reputațiilor. E un joc de-a idealizarea în care putem desluși nevoia noastră de modele, de puncte de sprijin într-o fenomenologie existențială confuză, derutantă. Însă din această eroare decurge, regretabil, blocarea spiritului critic. Nu doar că noi îl suspendăm în conștiința proprie, dar ajungem a-i suspecta de rele intenții, de subterfugii tenebroase și pe cei ce încearcă a și-l exercita. E aici - cum să zic? - un păcat al naibii, cum s-ar exprima A. E., căci evocă o contradicție în termeni: o naivitate păcătoasă...

Atîtea și atîtea idei se uzează aidoma bancnotelor. Capătă pete, rosături, îndoituri, deși, pînă la un moment, nu-și pierde valoarea incorporată. Dar îți dai seama că va sosi ziua în care vor fi retrase din circulație, trecute în neființă...

“Înțelepciunea celor neîndrăgostiți care găsesc de cuviință că un om de spirit ar trebui să fie nenorocit numai de pe urma cuiva care ar merita; ca și cum te-ai mira că binevoiești să suferi de holeră din pricina unei făpturi atît de mici ca bacilul-virgulă!” (Proust).

Cauți cuvinte, aranjezi un puzzle al cuvintelor și dintr-odată îți apare sensul nescontat, proaspăt, dăruit. Cauți sensul, încerci fără succes un desen al lui și dintr-odată îți apare un grupaj de cuvinte care-ți convine, descoperindu-ți un sens necăutat.

Obosit, obosit la culme, nu de puține ori. Scrisul îmi e întrerupt de nu știu cîte ori pe zi. Lectura devine imposibilă. Un telefon, altul și altul, o sonerie la ușă, o vizită inopinată, completarea urgentă a unui formular sau întocmirea unei “cereri” (nu e oare birocrația valahă frunzăș pe continent?), o ieșire în oraș intempestivă și a.m.d. sfîrșesc prin a mă consterna. Cînd revin la masa de scris, fac greșeli elementare. Mă simt aidoma unui șofer care, după (prea) multe ore la volan, poate provoca accidente. Și cu toate acestea nu pot “trage pe dreapta”, așa cum se pomenește și într-un șlagăr al acestor ani de șoferism expansionist. Azi ca și-n zilele următoare, cît văd cu ochii, sînt încă atîtea de făcut...

“Cea mai severă critică la adresa propriei opere: «Dacă ar fi scris-o altul, ar fi fost bună»”. (Ernst Jünger).

Observă A. E. : „Vorbele de spirit în cantitate prea mare obosesc mai mult decît cele profunde. Ele nu pot constitui mînca-re principală, ci doar desertul. E ca și cum la prînz ți s-ar servi trei linguri de ciorbă și zece feluri de tort”.

Victoria Celuilalt nu poate fi și victoria ta, dar victoria ta de cîte ori se întîmplă să fie victoria Celuilalt?

Ambiția se încheagă din sensuri puține, primitive, visarea din sensuri infinite, primitive și subtile în devălmășie.

Continuare în pag. 4



Barbu CIOCULESCU

Bonum vinum

Ideea alcătuirii unei istorii a vinului așa cum se înfățișează în scrierile unei comunități cultivatoare de podgorii de mai bine de două milenii nu putea fi decât binevenită. Ea pretindea, la bază, un filolog cunoscător în toată amănunțimea a literaturii noastre și, desigur, un enolog cu bune state, cunoscător, deci al istoricului vinului, într-o țară cu zbuciumat trecut. Dl. Răzvan Voncu a luat asupra-și această misiune care, bănuim, s-a preschimbat, pe parcursul elaborării, într-o pasionantă aventură a spiritului, bineînțeleș. Căci de vinul curat, de soi, din care s-a tras cel euharistic e vorba în ampla lucrare de cinci sute de pagini, de vinul natural nobil, - cel de buturugă, de hibridi, fiind, în text, element de comparație, de excludere.

Dacă, prin urmare, nu orice poșircă va avea dreptul de prezență, în paralel, nu oricare dintre scriitorii care au pomenit, în operele lor, de vin, își au locul asigurat în carte. Bunăoară, cel puțin surprinzător, au fost îndepărtezi din edenul sumarului reputatul consumator de licoare Păstorel Teodoreanu și N.D. Cocea, al cărui prim roman se intitulează „Vinul de viață lungă”! Ca unii care au fost numai în relații epidermice cu vinul. Compensator, vor fi evocați mari abstinenți dintre clasici și preclasici. Cercetarea, în douăsprezece vaste capitole pornește din antichitatea târzie, până în perioada comunistă, cu petreceri și în zilele noastre. De la vinul Sfinților Epictet și Astion, la modelele Evului Mediu, la „Emancipare și libertinaj în epoca premodernă”, până a se ajunge, treaptă cu treaptă, la vinul simboliştilor, la cel al tradiţionaliştilor de la 1900, la epoca interbelică, de strălucire, se țese o pânză de informații pe deplin cuprinzătoare.

O trecere în revistă care a necesitat dubla operație de excludere a soiurilor inferioare de vinuri, în corelație cu o rescriere a înseși literaturii române, în esențialele-i valori estetice.

Un fișier grandios va fi raportat gâlgăitul vinului, în carafă, cupă sau pahar din fiecă paragraf al vreamei lucrări literare, cu semnificația sa în economia / respectivei opere. Acolo unde obișnuitul lector poate nici n-ar fi remarcat rațiunea acelui gâlgăit. Rezultă că motivația ciocnirii unui pahar de vin nu e aceeași în „Craii de Curtea-Veche” a lui Mateiu I. Caragiale și în „Momentele” lui I.L. Caragiale. Romanticii beau altfel decât simbolisții, alt vin mai cu seamă, tradiționalisții decât moderniștii. Aflăm ce vin prefera Eminescu - și chiar una din ultimele lui exclamații din viață, de vine vorba de vinul de Drăgășani.

Fiecare epocă își are pecetea ei potatorică, de la aceea a lui Burebista - dl. Voncu nu crede în legenda dezrădăcinării viilor! – până, de pildă, la primul război mondial, ocazie în care, paradoxal, „Vinul își pierde exclusivitatea, dar își câștigă prestigiul”. Asta pe când, în perioada comunismului s-au aplicat politici de natură să pericliteze însăși baza existenței vinului! adică viile! - Vremea când „statul însuși a contribuit, cinic și lipsit de scrupule, la degradarea culturii vinului în România”. De la modelele voievodale ale consumării de vin, cu ritualul ospețelor la care slujeau mai multe ranguri de paharnici, la conținutul paharului lui Dimov, la crăsmă se întinde un arc de timp și de oameni să-i spunem pe nume: epoeice.

Pagini de jurnal

Urmare din pag. 3

Orice mormînt e, în fond, nespus de simplu. Pompa decorativă ce uneori i se asociază nu e decît un simptom al detașării supraviețuitorilor, încastrată în acea pompă.

Disponibilitatea tristă a poetului care ar dori din răsputeri să se umple de-o existență obiectivă, dar se poate umple numai de ficțiunea creației sale: “Un poet este ființa cea mai puțin poetică din cite există, pentru că nu are identitate. El este neîncetat pe punctul sau în curs de a umple un alt corp. Soarele, luna, marea, bărbații și femeile, ființe înzestrate cu impuls, sînt poetice și posedă unele attribute permanente. Poetul nu are un asemenea atribut; el este fără identitate; cu siguranță, este cea mai puțin poetică dintre toate creaturile lăsate de Dumnezeu” (Keats).

În decursul unei convorbiri care depășește spusele strict convenționale, nu cauți neapărat să ajungi la limpezimea “caligrafică” a expresiei, ci mai curînd la o ceață ușoară, agreabilă, care să-ți dea senzația unor mișcări din ce în ce mai lejere, aidoma unei plutiri. Cînd tu ai atins o asemenea stare, socotești (cu ingenuă bună-credință, s-ar părea că n-ai încotro, în euforia clipei) că a atins-o și interlocutorul tău.

Fantezia ca o formă de socializare. Imaginîndu-ne una și alta, nu ne mai simțim atît de singuri.

Orice artificiu presupune un risc, orice risc conține un grăunte de nebulie. Dezechilibrul frecvent bine mascat al artificieiui.

Egala cunoaștere a palpitului a douăzeci de secole este o performanță!

Dacă într-o recentă istorie a literaturii noastre unii autori sunt analizași, alții lăsați pe seama dicționarului, și din istoria literaturii d-lui Răzvan Voncu vor lipsi nume - și nu dintre cele mai neînsemnate. În sortarea soiurilor de autori, vinul se arată pretențios, sever chiar. Mică nu e nici pretenția cărții de a fi „o deschidere antropologică, o incizie în straturile de contact ale civilizației materiale cu cea spirituală, ale sacrului cu profanul, ale înălțării spirituale cu bolgiile viciului, în viața comunității noastre de cultură, cel puțin așa cum o înfățișează literatura mai veche sau mai nouă -”

Vinul ca instrument identitar, de asemenea, l-a interesat pe autor. Astfel, o lecție de istorie se desprinde din lectura doctelor texte, a însăși comunității românești în trecut, ultima insulă de viață culturală autonomă în Balcanii otomanizați. Cu fracturile, derivatele identitare din epocile cele mai nefericite, precum cea fanariotă - spre resurecția romantică „la care, deloc întâmplător, și la 1821 și la 1848, podgoreni și negustorii de vin vor juca un rol de frunte.” În parte profani în materie aflăm cum, după pacea de la Adrianopole, vinul românesc reintră pe piața europeană, cel european pe piața românească - moment cumva comparabil cu acela al intrării țării noastre în Uniunea Europeană. Inevitabil parcurs istoric, antrenând atît destinele literaturii, cât și pe cele ale vinului. Pe ambele, dl. Voncu le analizează, asumându-și opiniile. Admirati pilonii liricii noastre, analizați Nicolae Labiș, dar și Dimitrie Stelaru, pe generații, nu fără o anumită melancolie, cu neașteptate intruziuni: recurgerea la alte băuturi „avea să stingă, în anii x80, sclipirile de geniu ale poeților prăbușindu-i spiritual și transformând boema în faună”. Cu concluzia: „prea puțin literară”.

Dacă opera lui Marin Preda este cu respect analizată, altfel stau lucrurile cu cel care în epocă, i-a fost, o vreme, rival: „Încerc să înțeleg în temeiul căror merite a fost considerat Petru Dumitriu un soi de „patriarh” al noii proze de după 1948.” Iar mai departe: „La fel de greu înțeleg de unde provine reputația de mare nuvelist și povestitor a lui Eugen Barbu”. Cu perfida explicație: „Poate din dorința de a mai adăuga ceva la un palmares destul de șifonat în care doar „Groapa” (1957) rămâne, în cele din urmă, străină de conformismul politic.” Contrar, Ion Băieșu ar fi izbutit cel mai bine să surprindă degradarea treptată a civilizației vinului în România.

Tonul general e ferm, lucrurile sunt spuse pe șleau, gen „vinul trăiește momente de groază în ultimul deceniu al regimului comunist.” Enciclopedia lucrare se încheie cu un imn de slavă adus vinului de Drăgășani, degradat în anii roșii, renăscut, cu mari făgăduințe în zilele noastre. O prea bogată bibliografie stă la îndemâna cititorului care ar dori să știe încă mai multe despre vin - despre vinul din cupele operelor literaturii române, vinul ce se bea fără sifon (albastru) de către năimitul Gore Pirgu - și de către - vai cât de vârstnicul - critic. Scuza că strămoșii lui latini îl beau amestecat cu apă nu ține.

Durerile nu se pot compara, clasa, integra. Ele tind spre condiția de unicat asemenea unor metafore.

“Nimic nu se desăvîrșește prin el însuși; totul este desenat la fel de bine din interior de către el însuși și din afară de către vidul care i-ar trasa absentă forma sa, fiecare trăsătură fiind comandată de celelalte. Lacul pictează pe el lebăda cea albă suspendată pe cerul oval, ochiul boului pictează pășunea sau păstorița. Adierea vîntului mătură deopotrivă, duce cu ea scuipatul mării, frunza și pasărea din tufiș, șapca țaranului, fumul din sate și sunetul clopotelor. (...) Există cunoaștere, există obligație de la una la cealaltă, legătură deci între diferitele părți ale lumii precum între cele ale discursului pentru a forma o frază lizibilă; și la fel cum există o suită a sentimentelor și cuvintelor care le exprimă, la fel există o compoziție în mișcările pentru care ceasul e în jurul nostru martor. Așa cum timpul nu se poate opri, așa nu se pot opri nici rotițele care îl fabrică” (Paul Claudel).

Poetică. Arta de-a obține deschideri spre infinit se obține prin arta de a-l mărgini fatalmente prin triumful expresiei. Infinitul acceptă un sacrificiu care consistă în aparenta renunțare la perspectiva sa.

G. prezintă, la vedere, un amestec de viclenie și prostie. Viclenia are îndrăzneala nesăbuită a prostiei, iar prostia, aidoma unui șobolan, caută ascunzișurile vicleniei, pe care se întîmplă să le și găsească. Purtătorul unei asemenea combinații nu pare defel deranjat de caracterul său eteroclit. Dimpotrivă, exultă de satisfacție în raport cu propria-i persoană, simțindu-se pesemne ca și cum ar avea dotarea unui animal amfibiu. **(G.G.)**



Dumitru UNGUREANU

BIBLIOTECA UITATĂ

Cum am deprins cititul

Nu voi da uitării întăia carte primită cadou, cea de pe care am învățat să citesc. Anume cine mi-a dăruit-o, am uitat. Pe-atunci, la începutul anilor 1960, dată fiind raritatea mijloacelor motorizate de transport, rudele reveneau greu în sat de pe unde se arăneau, însă rudenia se ținea cu mândrie. Soseau ca-ntr-o sărbătoare mătuși, veri, unchi și nepoți, din București, Brașov, Sibiu, Reșița sau Oradea. Nimeni nu venea cu mâna goală, chiar dacă aducea, vorba lui Nenea, „două pâini și-un kil de pește”. De-ale guri puține scoteau din boccele musafirii; dar noi, copiii, asta așteptam, de când Tușa Stana, sora lui Taica, ne răsfătase cu bomboane fondante. În schimb, oaspeții căpătau fără alegere mălai, ouă, brînză, carne de porc, de vită sau de oaie, găini vii, legume, fructe. Era de unde, erau de toate în gospodărie. Ai mei au fost băgați la C.A.P. abia în 1962, munceau și aveam, în ciuda „cotelor” de tot soiul... Rudele depărtate să-mi fi adus cartea aceea format A4, gen caiet studentesc?

Fusese tipărită pe hârtie velină și încopciată în carton subțire, lucios. Prima copertă era împodobită de-o ilustrație viu colorată: patru copii (se) jucau (într-)un fel de horă. Desene sugestive se aflau și-n interior, pe fiecare pagină. Mă uitam la ele cu destulă mefiență, fiindcă hainele, fețele, casele, „umble-tul și portul”, cum se spune, nu prea se potriveau cu văzutele primprejur. Ceva mai mult parcă semăna una, dedicată povestioarei „Bunicul cel bătrân și nepoțelul”. 15 rânduri vorbeau de o familie compusă din bunic, fiu, noră și nepot. Bolnav, bătrânul nu putea controla mîncarea, pierzând-o și din lingură, și din gură, printre dinții lipsă. Nora și fiul îl trimiseseră după cuptor, locul unde erau pitite chestiile neplăcute din casă. Într-o zi, spărgând strachina de pămînt în care primea hrana, nora l-a amenințat c-o să-i dea în troacă. Auzind asta, nepotul s-a apucat după un timp s-o construiască din scândurele. Întrebat de părinți ce face, a răspuns că pregătește vasul în care le va da să mănânce când vor ajunge și ei neputincioși. Rușinați, practicanții duiosului tratament l-au readus pe bătrân la masă, îngrijindu-l cumsecade. Situația nu-i deloc rară în lumea satelor dintotdeauna. Chiar la noi era cineva oblojit oarecum similar, despre care știam până și eu, copil de 4 sau 5 ani. Firește că-n ilustrație îi vedeam pe consăteni, nu personajele fabulei.

Rețin perfect autorul și titlul cărții: Lev Tolstoi - Povestiri. Ce editură să fi publicat-o? Oare Cartea Rusă, încă prezentă masiv pe tarabe în 1960? Și anul mi s-a întipărit adânc în memorie, și de câte ori am evocat „prima mea carte” l-am reproduș de parcă l-aș fi citit direct de pe pagina de gardă. Cartea n-o mai am, n-a rezistat asaltului pe care soră-mea l-a dat asupra-i, sătulă să îngâne un soi de lectură cifrată. Sau să nu fac vreun păcat acuzând-o, voi fi fost eu însumi vinovat de pierdere? Purtam o nestinsă grijă imprimatelor, decorându-le cu schelete umanoide în creion chimic, așa că...

Judecând obiectiv, nu exclud ca „exterminatorul” să fi fost însuși Taica. Deși nu distrugea astfel de obiecte, le găsea la nevoie întrebuințare practică. Unei cărți rusești cu atît mai abitir, fiindcă nu-i suportă pe vecinii de la Răsărit. Făcuse războiul împotriva lor până în Crimeea, ca îngrijitor de cai la un detașament de artilerie. Scăpase în primăvara lui 1944, alb de supărare că Marin, fratele său, murise la Cotul Donului. Lăsat la vatră, s-a făcut cântăreț bisericesc, absolvind o școală de profil. Știa, ca oricine din sat, de ce sunt „rușii” în stare. Iar când ai trecut prin experiența jecmănirii fără Dumnezeu, mai poți să faci diferența între ruși, ucraineni, kazahi, uzbeci și-alte nații mankurtizate sovietic? Totuși, stînd alături de mine și citindu-mi istorioarele lui Tolstoi, Taica le-a priceput „mesajul”, acceptându-l cu nazuri. Nu-i convenea că universul rural din Rusia părea copiat după cel în care trăise, de la drumurile veșnic noroioase la smîntâna laptelui pus la covăsit...

Taica slovenea cu voce tare, cu intonații popești, adecvate sau ba conținutului, și împungea rîndurile cu unghia degetului arătător. Urmăream fascinat semnele, și parcă le știam dintotdeauna. Și m-am pomenit deodată că învățasem literele, că înțelegeam cuvintele și că pronunțam silabele, închegând totul corect în miracolul verbului „a citi”!





Nicolae COANDE

Constantin Brâncuși povestit de Petre Pandrea (II)

Însă, Brâncuși nu a uitat niciodată solul biologic și spiritual din care a răsărit. Pentru Pandrea, „Brâncuși este eminescian român și stoic oltean.” Când Pandrea îi vorbește lui Pandrea despre nu știu ce cod saxon vechi, *Sachsenspiegel*, „Oglinnda saxonilor”) sculptorul îl repede astfel: „Tu ești lehău și scrib! Nu le zicea Ion Creangă lehăi la avocați? Vai de capul tău! Caută să formulezi *Pravila* noastră craioveană pe un cod etico-estetic și pune-o pe paragrafe și pe pogoane de hârtie cu exegeze, cum fac belferii tăi la Berlin, Paris și București. Eu, Constantin Brâncuși, lucrez în dalță și cu mistria...” Vexat, aș zice, de snobismul lui Pandrea, Brâncuși îl mustră de la înălțimea vârstei și a experienței sale, dar mai ales a rădăcinilor spirituale pe care nu și le smulsese odată ajuns cineva în Paris: „*Pravila* noastră de la Craiova este realitatea lui Tudor Vladimirescu, de la 1821, este Proclamația de la Islaz a Popii Radu Șapcă și *Pravila* mea de la Paris. Nu mă mișc cu o iotă.” Pandrea *descrie Pravila de la Craiova* ca formându-se în sute de ani din „proverbe, basme, legende și versuri populare, *ca un cod etic, stoic și rural*.” Polemizând cu un monograf francez („Nu este vagabondul exotic și ciobanul lui Jean Cassou”), Pandrea afirmă că Brâncuși era pe deplin format la cei 28 de ani câți avea când a atins capitala Franței. Tot Pandrea, căruia trebuie să-i facem credit, în ciuda stilului său marcat de un vitalism adesea subiectiv, dominat de un furor al expresiei cum rar întâlnim în literatura noastră memorialistică, reproduce cuvintele lui Brâncuși: „moșnenii olteni sunt boieri de la facerea lumii. Aristocrații de aici și bancherii de pe ulițele Parisului sunt niște mascarale și niște lepădături ofilite, incapabile de muncă și de rânduială, fără vlagă și fără snagă.” *Prea fericita Oltenie*, cum o numește Pandrea cu expresia istoricului Ion Ursu, a fost ferită de incursiunile tătărești și poloneze, care au lăsat urme adânci în Moldova și Muntenia. Pandurii, mult exaltați de Pandrea și Brâncuși, s-au format ca grupuri organizate militar care luptau contra otomanilor, în vreme ce bietul *Stat Ilfovean* (Bucureștii, adică) ar fi plătit o cruntă vasalitate din care nu ieșim nici azi. Cumva rizibil, Pandrea ne spune că oltenii ar fi fost, în acest sens, *bursierii* istoriei României: au primit răgaz de la istorie, așa cum alte provincii nu au reușit să aibă. Bucureștiul ar fi, de fapt, un hinterland al Olteniei, numai bun pântru afaceri! Exagerări oltenești, realități istorice? Putem întreba istoricii. Cert este că Pandrea, care dorește să reconstituie traseul spiritual și etic al lui Brâncuși, ne asigură că „după pravila ordinii etico-juridico-militare a împăratului iberic Traian, în Oltenia a apărut *Pravila* lui Mihai Bravu și a aghiotanților săi, frații Radu, Stroe și Preda Buzescu, cu ocina lor în satul Călui, scăldat de apele Oltețului.” Ei, și ce avea Brâncuși cu astea, veți zice? Polemizând cu Petru Comarnescu, în revista „Meridian”, fondată de Tiberiu Iliescu la Craiova, Pandrea explică faptul că anarhismul său, discutat polemic în epocă, provenea nu „din placenta organică, rurală și moșneană păstrată integral de Brâncuși la Paris, ci din faptul deștărării. Acest fapt a creat impasul și crizele psihice.” Pandrea explică într-o pagină dihotomia *dezrădăcinare/deștărare*. Brâncuși ar fi fost deștărat, dar nu dezrădăcinat: „Fără a fi un dezrădăcinat pesimist și limfatic, C. Brâncuși prezintă portretul unui perfect anarhist superior. Între deștărare și anarhism a fost o osmoză permanentă.” Adversarii teoriei lui Pandrea au considerat o glumă încadrarea făcută astfel lui Brâncuși, dar Pandrea crede că estetizanții americani, gen Sidney Geist, și dâmbovițeni sunt în eroare: „...primitivismul său stilistic este în strânsă legătură cu arta țărănească din Oltenia.” Firește, completează Pandrea, „avem de-a face cu un țăran trecut prin școli înalte de Belle Arte, cu o factură și o reflexie de intelectual consumat, trăind în mediul celor mai rafinați artiști ai momentului.”

Discuția dintre impenitentul, pe atunci, Pandrea și ironic-îngăduitorul Brâncuși e plină de savoarea unui dialog în care primul vine cu argumente scrise, istorice și juridice, iar cel de-al doilea cu autoritatea ancestrală pe care o dau niște terfeloage pe care sculptorul i le arată la un moment dat și unde scrie negru pe alb că moșnenii sunt „boieri de la facerea lumii.” Cum îl vede perplex pe Pandrea, Brâncuși continuă: „Lasă prelegerile germano-române, de tip universitar, făloase și prea acidulate. Nu prind la Paris. Chițibușurile referitoare la sineturile, hărtoagele și pravilele mele nu prind pe Sena. Nu cred că mai prind nici pe Valea Vlăiciei, la Craiova, sau în Boldul din Caracalul tău, unde s-a rupt carul cu proști. Știu că proștii au plecat și au rămas deștepții la voi, pe șesurile Romanișului.” În chestiunea sociologiei și metafizicii Olteniei, problemă care îl preocupă în interbelic, Pandrea contribuise deja la o anchetă pe această temă în revista craioveană

„Meridian”. În cele două articole publicate în 1943 (inițial o conferință ținută pe 26 iulie 1942, la Teatrul Național Craiova), Pandrea replică celor care credeau că Oltenia este doar o ficțiune cartografică: oltenii nu sunt doar negustori și oameni cu simț practic, mai mult sau mai puțin cinstiți (vezi afirmația lui Porsenna), ci și dotați cu simț speculativ. Drept care produce o listă de creatori de primă mână născuți pe aici: Tudor Arghezi, cel mai mare poet al României contemporane, Constantin Rădulescu-Motru, filosoful care a conturat personalismul energetic, Mihail Sadoveanu, cu tată din Gorj, emigrat în Molodova, actorii Elvira Popescu și Alexandru Mihăilescu, celebri la Paris, Elvira Godeanu, Ion Iancovescu, marele actor, Anna de Noailles, principesă Brâncoveanu, faimoasă în saloanele literare pariziene și, diamantul coroanei, Constantin Brâncuși. Când vine vorba de strategii sau de oameni politici, Tudor Vladimirescu sau N. Titulescu sunt indicați rapid (o face și Porsenna, de altfel, atunci când remarcă faptul că în clipele de grație oltenii pot da figuri excepțional înzestrate). Pentru a închide gurile detractorilor oltenilor, Pandrea sintetizează impecabil, în spiritul său de „barrist” (avocat la bară) de care a fost mândru toată viața: „tipul oltean pendulează sufletește între tipul pur speculativ și tipul pur speculant, între omul cu cobilița pe umăr și omul cu pasărea măiastră a lui Brâncuși, ascunsă în colțul albastru al sufletului.” Trebuie să admitem că imaginea e foarte plastică și că merită să medităm asupra ei. Mai încolo, el spune că tipul oltean este omul cu cobilița pe un umăr și cu Pasărea Măiastră pe celălalt umăr. Imaginea e splendidă estetic și merită pusă în valoare. Eu n-am văzut „lei” prin Oltenia. Brâncuși s-a inspirat din folclorul tradițional oltesc atunci când a preluat motivul păsării măiastre, al păsării care vrea să se facă om. „Noi suntem olteni, conchide Pandrea, peste acest destin nu se poate trece.” În treacăt fie spus, blazonul Olteniei ar putea fi reconfigurat pornind de la aceste idei pandriene trecute prin meditația asupra operei și personalității brâncușiene. Prazul spune prea puțin lumii, oricât de verde ar fi.

Pandrea vedea în Brâncuși un sculptor filozof, cu o viziune globală asupra lumii „moșnenită de la Hobîța- Gorj, aceea a moșnenilor români care au afirmat principii de viață sănătoase în lupta lor cu adversitățile naturii și ale diverselor stăpâniri. El conspectează o serie de aforisme brâncușiene reținute și transmise de persoane cu care sculptorul venise în contact, cum este cea aflată în colecția Ionel Jianu: „Poți face tot ce vrei, cu condiția de a pătrunde în împărăția cerului”. Nu doar că splendid spus, dar și profund adevărat, mai ales că paradoxal. L-a citit oare Brâncuși pe Augustin? Mai degrabă nu, dar *les beaux esprits se rencontrent* (Brâncuși utiliza formula în discuțiile cu Pandrea). Augustin spunea de fapt, același lucru, cu câteva mii de ani înainte: „Iubește și fă ce vrei.” Sub semnul iubirii adevărate, care este dragostea de Dumnezeu, poți cuceri împărăția cerurilor – uneori armele cu care o faci sunt paradoxale, ca și lupta. Constantin Brâncuși, cel care nu mai vorbea românește când l-a cunoscut Pandrea („eu nu sunt român, eu sunt european”, declara el emfatic) a lucrat în lumina marii arte, arătând lumii o lamă fină din întinderea sufletului și spiritului românesc. Obișnuia să spună: „Nu trebuie să-mi respectați statuile, trebuie să le iubiți. Trebuie să aveți dorința de a vă juca cu ele. Eu aș vrea să sculptez forma care să dea bucurie omului.”

Să-l lăsăm, la final, tot pe Pandrea să facă un admirabil portret al unui artist care se numără printre creatorii mari ai lumii din toate timpurile, într-o carte de o densitate ideatică și spirituală care trebuie predată în obosita noastră școală de azi, tocmai pentru ca neamul românesc să „regenereze”: „Omul, filosoful și artistul Constantin Brâncuși (atât de disonant la Paris) reprezintă cristalizarea unor vechi bătălii ale spiritului european. Fenomenul individualist burghez cartezian și kantian este efemer și doar în vârstă de câteva secole. Omul, filosoful și moralistul Brâncuși, cu stilul său revoluționar în Vest, are o vechime de două mii de ani și reprezintă o chintesență de valori ale umanismului antic, medieval și modern. Țăranul liber Brâncuși este omul liber și plenitudinar în aspirația sa sacră spre libertate interioară, spre autonomia personalității, zăgăzuită în valori etico-individuale, în rânduială, în luptă cu materia, în cultul valorilor muncii și ale vieții fecunde, în cultul frumosului, al binelui, al adevărului, al dreptății și al ordinii juridice în lume. Acesta este mesajul lui Brâncuși printră esteți și negustori, printre mercenarii și cosmopoliții parizieni, londonezi și new-yorkezi. Arta este justiție absolută. Acest aforism trebuie înțeles fidel și expus cu fidelitate“.



Victor ȘTIR

Excepționalele „Memorii” ale lui Victor Moldovan

A apărut, de curând, la editura „Presă Universitară Clujeană”, volumul „Memoriile unui politician din perioada interbelică”, semnat de Victor Moldovan, personalitate de prim rang a scenei politice românești și, după cum se poate bănuî, a Bistriței. Cartea este apărută cu sprijinul Consiliului Local și al Primăriei Municipiului Bistrița și se datorează străduințelor prof.univ. dr. Mircea Gelu Buta (directorul Spitalului Județean) și ale cercetătorului dr. Adrian Onofreiu de la Arhivele Statului Bistrița-Năsăud. Cei doi editori sunt cunoscuți pentru mai multe volume cuprinzând studii de istorie zonală, privitoare la comunele grănicerești din zona Năsăudului.

Victor Moldovan s-a născut la Bistrița, pe 15 septembrie 1884, și a învățat la Gimnaziul German din localitate, apoi a continuat cu liceul la Năsăud, unde a promovat și bacalaureatul. A studiat dreptul la Debrețin, Budapesta și Cluj, unde a susținut doctoratul, după care a fost avocat stagiar la Mediaș, pentru ca apoi să-și deschidă biroul de avocatură la Bistrița, în anul 1912. Victor Moldovan a fost un partizan al unirii Transilvaniei cu România și a deținut mandate de parlamentar și deputat în perioada interbelică, făcând parte din Partidului Național Român, Partidul Național Țărănesc și Partidul Poporului. A ajuns secretar general al Frontului Renașterii Naționale (1938-1940) și al Partidului Națiunii în 1940, devenind până la sfârșitul regimului carlist al treilea om în stat. După Dictatul de la Viena a ieșit din viața politică. A depus ca avocat o intensă muncă de apărare a drepturilor foștilor grăniceri, implicându-se în conducerea societății „Regna”, de asemenea a fost membru în consiliile județene din perioada 1918-1940. Ca fost demnitar, secretar de stat la Ministerul de Interne în anii 1926-1927, dar și pentru altele, Victor Moldovan a fost arestat în 11 mai 1950 și a rămas în pușcăriile comuniste până în 1955.

Beneficiind de o solidă formație intelectuală, de calitatea sufletească de a putea vedea ansamblul evenimentelor perioadei interbelice și de a observa detaliile, Victor Moldovan a prezentat, începând cu Marea Unire de la 1918 și până la abdicarea lui Carol al II-lea, o perspectivă personală asupra evenimentelor trăite. În capitolul prim al lucrării – „Despre înaintași, tinerețe și poveștile Bistriței până în 1918”, autorul face un succint istoric al Bistriței, în subcapitolul „Situația românilor”, subliniind: „*Față de această putere politică, economică și strategică a sașilor privilegiați, lupta românilor pentru a-și recuceri pământul strămoșesc nu era ușoară. Noi ne găseam în fața unor legiuri, care ne deposeau de toate drepturile și de toate libertățile. În anul 1437 sașii se unesc cu ungurii și cu secuii împotriva noastră, Unio trium nationum. Românii sunt declarați străini, numai tolerați...*” (pagina 40), iar în subcapitolul „Românii bistrițeni” găsim scris: „*Sașii susțin că la așezarea lor ținutul nostru era pustiu, ceea ce este un sfîrnat neadevăr. La Orhei și Jelna s-au găsit urmele unor așezări romane. Pe hotarul comunei Tureac am văzut urmele unei șosele romane, iar dacii, care n-au voit să se supună stăpânirii romane, s-au retras spre izvoarele râurilor Someș și spre Bârgău...*”. În continuare, pe aceeași pagină 42, citim: „*Numai vitregia vremurilor și privilegiile de care se bucurau sașii au făcut ca strămoșii noștri să fie deposeați de așezările lor. Chiar în secolul al XIII-lea românii au fost deposeați de așezările lor pentru a face loc coloniștilor sași. Însuși împăratul Iosif al II-lea recunoaște că: de asemenea, este adevărat că pentru a face loc altor coloniști, lor le-au fost luate cele mai bune terenuri, satele au fost mutate și astfel au fost adăugate mai multe asupriri/servituți, cu toate că ei sunt cei mai vechi și mai numeroși locuitori ai țării*”. Am transcris traducerea textului atribuit lui Iosif al II-lea.

Acestor binefaceri de început li se adaugă altele de-a lungul întregii istorii, egalate în farmec și culoare de subtilele, rafinatele acțiuni politice și economice din perioada interbelică, unele avându-l la „baghetă” pe regele Carol al II-lea, regele ”play boy”, cum i s-a spus. Cei interesați pot cunoaște din remarcabilele memorii relevante referiri la evenimente și personalități de primă mărime ale scenei politice interbelice, destul de „aspră”, dacă ținem seamă că ardeleanul Moldovan a ajuns la duel cu comandorul Pantazi, în 1925. De la „Dictatura Brătienilor”, „Regență”, „Afacerea Skoda”, „Sfărâmarea integrității teritoriale a României” și „Abdicarea regelui Carol al II-lea” se parcurg cu interes cele 450 de pagini, care ar trebui continuate, după opinia harnicilor editori Mircea Gelu Buta și Adrian Onofreiu, cu un volum care să conțină textele ale căror titluri sunt publicate în anexe.

Victor Moldovan a murit la 93 de ani, la fiica sa, în Germania, țară a cărei limbă și cultură le iubea din copilărie și din Gimnaziul Evanghelic bistrițean, iar cartea sa rămâne o perspectivă asupra grelei conviețuiri a românilor cu ungurii și sașii din Transilvania, de asemenea, o perspectivă asupra vieții politice românești interbelice.



Simona-Grazia DIMA / POEZIE

Prolog. Matul acestui drum

Simultan rege gata de încoronare și biet Plantagenet pornit în exil, la primirea unei *diffidatio*. Între ceea ce vedeți și ceea ce sunt, între cale și inimă – înfinita călătorie. Proptit într-o mână de solul ce mă devoră, până la a fi doar un rest translucid pe o carcasă, vă vorbesc de dincolo de trup, straie și limbaj, fac găuri în țesutul moale de gumă, ca să înțelegeți unde se încolăcește în final orice călătorie, ca să întrezăriți același lucru prin toate cuvintele și membranele, același ecran pâlpâitor, meningele indigo, orchestratorul fără teamă-ngețat, senin, mut de groază, ca să fiu la înălțimea unei mărturii din bura prefirată-ntre viață și moarte, din realitatea de unde nu pot fi urnit. N-am avut niciodată un număr, o parolă, un ecuson pe piept, n-am mințit, spun ceea ce simt: tot pe drum, vă-nșelați crezând că veți ajunge altundeva decât în inima voastră – călătoriile sunt petele haotice ale iubirii însă adevărata călătorie-i cu neputință de povestit. Cuvintele, cabotini tropăitori, își vor scoate pălăriile și vor tăcea, iepurii trucați se vor cuibări, dacă nu veți veghea, în destinele voastre.

Dar ce e cu acest kobold schimonosit, răutăcios, agitat prin iarbă, la pîndă? *Manikin...* se-aude-un refren batjocoritor, subțire: „de viață de moarte“, ce chicot, ce acompaniament fals la chitară, pelerinajul e perpetuu ironizat de-o mantie din spatele lui. Trupul mi-a fost aproape complet înghițit și ce dacă (sec rezonează cineva) mi-a fost cerut și l-am dat, l-am azvârlit în marele athanor al forței oarbe, sticlinde, fără semne, umblă acum pe lumea cealaltă ca un porumbel fără glas mai vedeți o fărâmă gelatinoasă din el atotputernicia mea stă în sfâșiere.

Și diavolul funcționează cu un carburant de iubire și cel care, în loc să te iubească, se prăbușește, rănindu-te; însă, ca ochii lui să aibă clipa lor de diamant, a trebuit să ardă cărbunele unor ere – abia apoi va cădea definitiv, golit de privire, de minte, de inimă. Voi spuneți că mergeți, eu – că rămâneți pe loc, dacă nu-ndrăzniți să vă perforați cazematele, să vă lăsați înșfăcați de etichetele monstrului dornic să vă mistuie. Acceptați să cădeți în hrubele jinduitoare, sub colții imperioși. Cu cât mai hărtăniți, cu atât mai convingși, în cele din urmă, că rămâneți intacti, mai apti să distilați sucul nociv, animalic, ce vi se predă în neștiință, spre-a-l înflori-n AMOR QUINTESENTIALIS.

Îmi zăriți triumghiurile hainei de clovn ori zdrențele fostului rege Plantagenet, în exil după ce-a primit o *diffidatio*, dar nu puteți privi Inima, în grota albastră din dreapta trupului. Nu vă luați după ce vedeți și, așa cum desprindeți petic după petic, spre-a dezgoli vidul în vârtej, descotorosiți-vă, unul după altul, de cuvinte, de numere, de pelerinaje – de ce atâta grabă? în voi înșivă pătrundeți, dincolo de orice travesti, din păcăleală numai deveniți hoinari. Mâncat de termite, voi renaște îndată călătorind, necălătorit. De la ceea ce par la ceea ce sunt continentul, retroversia în Inimă. Oricum nu mă puteți vedea întreg, ies din pagină, deși merg neîncetat, sunt cuibul imutabilității, urc în spirale, condurii mei roșii ard pământul, pașii mei vin dintr-o străveche artă a focului, jubilez mângâind nemișcat mereu latura bună a unei lumi în schimbare.

Nu plescăiți la cina de cuvinte, reamintiți-vă, în plin ospăț (nu dispare niciodată) securea călăului, la fiecare strop de miere, unul de sânge, la expozeul din sălile regale, decapitarea anonimă a unui trup singuratic, în cartierul copiilor și-al plebeilor. O muzică de clopoței bruiază ca de obicei mesajul, ca vorbele să se retragă-n adânc, după zăgazul invizibil, să gâlgăie netulburat de nimeni spiritul

în golful slăbiciunii – imprudenței – dezonoarei Nu dormitați pe cuvinte, păscuți de muște, pe crenelurile ciobite nu cucăiți rușinos – a pierde timp pe cuvinte, a te lăsa îmbrobodit de ele e un sfârșit lipsit de glorie – ajunge un han din acesta cu ferestre prea luminate și ați căzut de pe drum La fiecare ochi de lumină o fântână a nopții, vi se va trezi extazul prin șocul unor limbi neînrudite – familiare, sublime ori meteoric-albe – care țâșnesc din același cord în tăiere, să vă-mblânzească prin perplexitate să nu vă fixeze în menghină un singur fel de rostire. Din violență nu va rămâne cândva nici urmă de monstrare Fulgerul poate izbucni de oriunde ghiciți-l, umpleți-vă chipul de puterea lui, dați trăsăturile voastre mântuitei măști a Meduzei

Sunt receptaculul întâmplării și-al providenței Viața se înalță în operă care viață? chițâie ranchiunos *manikin* – viața, un roi de furnici hăpăitoare horcăitul care nu se mai aude treacă de la mine tristețea de moarte în ogiva fostului meu piept se trezește smaraldul

Munte rănit

M-am apropiat. Ce era? Un fel de munte aruncat nemilos din înalturi, spulberat și iar înzidit. Dormea. Mi-am apropiat obrazul, lipindu-l de pământ, dacă *era* pământ (un strat viclean de turbă ațipită?), valul de aburi mă izbi în față și parcă-n preajmă două pleoape se zburătură, iar genele, pieziș, m-au gădilat. Tu nu ești mort, trezește-te, hai, vino, i-am spus. Nici nu clinti. Abia târziu mi-a zis: Doar vezi că joc chiar jocul morții, du-te, nu mai aștepta. Dar am rămas. Oare de ce? Mă atrăgea grozav platoul blând din mijloc, cu lac și păsări într-un crâng de portocali.

Citirea rosturilor

Caută un copil să-ți citească rosturile. El va sosi în tropot liniștit, apucând pagina cu mănua unsă. Dacă îl cerți, va silabisi doar titlul și, devenit stană de piatră, va cădea într-un somn albastru de veacuri, din care n-ai să-l poți clinti. Se va trezi după voie și va citi monoton, printre cuvinte se va vedea cum lucește apa și se clatină trestiiile (de fapt, va trișa puțin, căci va privi între timp și norii), pe când aștepti exasperat scurgerea implacabilă a ideii fierbinți, care, iată, e iarăși întreruptă, pentru că el lasă în balans pagina fumegândă și pleacă pentru două milenii la joacă în codri, iar tu, neputincios, aștepti în clocot. Reîntors, citește fraza aceea sublimă, feroce, în al cărei cuptor s-au mistuit meștrii, moștenindu-se unii pe alții în spunere. El nu se va rușina s-o despartă în trei și s-o pronunțe în plină răcoare, cu pauze lungi, nesfielnic, fiindcă tocmai atunci va striga o pasăre, pe care o va asculta cu urechea ciulită, și va contempla o sămânță adusă de vânt (îi va fi foame, dar va tăcea), va urmări cu credință cum se face mlădiță și-apoi arbore, va continua lectura abia când va fi mușcat dintr-un fruct pârguit. Atunci îi vei reproșa, spumegând, că a frânt urcușul divin al frazei. Cu ochi verzi, zâmbitori, va răspunde că limba sa e cântarul timpului și că, dacă vrei, poți să nu-l ascuți, el e și așa foarte grăbit și s-ar bucura să plece, doar tu l-ai adus aici, deci va face după voie alte pauze, apoi, fiindcă pe acele meleaguri se vor purta la ora aceea războaie, se va îndepărta, ca să revină

„Matul pășește așa cum ar dansa o flacără... Picioarele lasă amprente, mersul are consecințe: urmele Matului sunt arzătoare, el cheamă la trezire, surprinde și însufletește, răcolește sau distruge totul în cale.“

Marcel PICARD, *Tarot. Practici și interpretări*

odată cu pacea, pe o ceață densă, aducând măceșe coapte, iar ultimele cuvinte le va citi pe un ton neutru, de parcă ar face un inventar de grâne, misiunea și-o va isprăvi cu artă, rosturile se vor înălța fără cusur, liliac scânteietor al unei primăveri eterne.

Labirint cu minotaur-cuvânt

După furtună vei sta răvășit în picioare, cu ochii la soarele în cernere difuză deasupra ruinelor, mușcând de-a curmezișul din cuvânt. Demn, te vei îndrepta de spate, vei înțelege: în vreme ce raze corosive îi cuprind haloul, netulburată îi pulsează inima, intactă, până ce locul rămâne fără nume. Cei din cetate, care la tinerețe se credeau amețitoare, iuți torente, abia se-nalță acum din mâluri și din irișii dospiti demult în albiile secate, cu zâmbete viclene, încet cum n-ar fi bănuit vreodată. Scrutează clipa (ghemul de foc al vieții trăite îmboldindu-i dinapoi, pieptul alburii privind deja-nainte). Și totul li se pare nou, deși sunt numai vechile surprize. Asemeni perlei vor luci din trupuri, temători, pe când, în liniște, cuvântul îi devoră. Nu în zadar: le bate din elitre, drept în mijloc, roșia insectă-a bucuriei.

Azima cerească

Ca un meteorit îmi cade în față, stârnind praful drumului. Mi-a trimis-o după ani de zile, când am uitat de mult c-o cerusem. E învelită-n ceară întreruptă de unele cruste de smoală și câteva diamante native îi sclipesc pe creastă. Ogorul ei ciocolatiu e colindat de personaje minuscule, cu furci de fildeș pe umeri, iar între grohotișuri arbori tremurători par piepteni cu o coamă rară, arsă de uraganul gândului, vegheați de corbul cu cioc vânat, lucios, cățarat pe creanga din vârful, unde cântărește, emaciat, faptele. M-apropii, ating. E-o pâine cerească. Aspră la coajă, îmi lasă-n palmă praful fierbinte, sălbatic, ce învelește dulce însuși țărmul spre care pornisem cândva, fără împotrivire mușcând fructele anilor. Praful acesta înconfundabil, răsplată sosită din timp, din adâncul răbdării! Întreaga priveliște devine un dans de picuri albi și fericiti, atâta bucurie îmi rămâne, când o iau spre casă, îndărăt, pe calea rotitoare.

Versurile

Primul vers din poezia aceea care avea să schimbe lumea prin tăcere l-ai scris pe când benchetuiai într-un restaurant din Harappa, degustând mai degrabă frământarea de moluște a pietrelor în vin, scăpate din neatenție pe fundul pocalului de lut, ca-n matca unui fluviu. Apoi, rob în ceata de robi care-l înălțau pe Etemenanki, cărând de dimineața până-n noapte cărămizi nearse, ai tăcut câteva sute de ani, răvășit, la poalele zigguratului. Al doilea stih urmă pe neașteptate, erai în mers spre templul Dianei din Efes, alături de iubirea ta, încinși pe tâmpile cu bentițe de aur. Când primul măslin v-a înflorit în dreapta, din vârful degetului tău gingaș a picurat un strop imponderabil de lumină și a deschis vranele versului. Credeai că totul s-a isprăvit, poemul odihnea undeva, dar soarele dogorî, te-au covârșit vulturii. Aproape hoit, erai nevoit s-apuci creta ce scârțâia amarnic, să scrijelești cuvinte noi sub celelalte stanțe indiferente, mobile-nvelite în ierburi. Lac de sudoare, în spasme, sub avalanșe, modelai, fără să știi, trupul liniștii, căci în dimineața ce a urmat, mai sănătos și mai inocent ca oricând, cu părul lucind de uleiuri scumpe, zburdai pe pajiști lângă râu, într-un cârd de naiade. La vremea altui crunt hecatombaion, ai fi vrut să strigi, la un pas de moarte, sub vântul deșertului... Cu neputință acum. Liniștea învinsese, plecase în lume acea sămânță diafană, iar soli cu ochi albaștri au bătut în poarta casei tale de piatră și ți-au adus ramuri cu fructe și vine fastuoase de arbore.





Paul ARETZU / Sacralitatea regelui

A scrie/a citi despre *Rege*, în vremuri în care valorile au devenit plâpânde, când nu mai sunt practicate reperele (mai ales în viața publică), și când prinde relief tot mai mult trivialitatea, poate constitui, totuși, un minim raport moral, un confort. Regalitatea, spiritul aristocratic, noblețea se bazează pe acumulări, pe rigori, pe nonidentitate. Anarhia, inconsecvența nu pot fi confundate cu libertatea. Nu există, cum s-a indus, incompatibilitate între monarhie și democrație.

Cartea lui **Vladimir Volkoff, Despre Rege** (Editura Fundației Anastasia, traducere de Sanda Aronescu), apărută în limba franceză, în 1987, este eseistică și poetică. Își propune să clarifice, să rezume și să reabiliteze o formă de conducere dezavuată pe nedrept (foarte vehement, în Franța). La început, se face o distincție necesară între *monarhie* și *regalitate*. Prima este *un sistem de guvernare*, susținând *o idee politică*, putând fi de inspirație religioasă sau nu, transmițându-se sau nu ereditar. În schimb, „Regalitatea, care doar printre alte rosturi, îl are și pe acela de a guverna oamenii, nu este nicidecum o idee, ci o realitate, inseparabilă de coordonatele istorice și geografice. Ea place sau displace. Ea nu poate fi pusă în discuție, așa cum nu poate fi pus în discuție un munte sau un meteor. În cel mai bun caz, poate fi contemplată. Ori judecată de acela ce dorește s-o judece.” (p. 7). Există situații, în parada istoriei, de monarhi care nu au fost regi (regenți) sau de regi care nu au fost monarhi (n-au guvernat). Împăratul, în schimb, depășește sfera mai restrânsă a unui rege. Primul este confirmat, în principal, de suprafața mare pe care își exercită autoritatea, pe când regele are prerogative divine, fiind uns și încoronat de un reprezentant al Bisericii. Apoi, are și o prestanță specială, numită maiestate. Argumentul, în cele din urmă, este și unul subiectiv, dar unanim împărtășit: „De altfel, iubesc muzica prea mult ca să neg utilitatea dirijorului, iubesc teatrul prea mult ca să mă pot lipsi de regizor. Prin aceasta, sunt fără îndoială monarhist. Adică, îmi dau seama că în spatele dirijorului se află compozitorul și în spatele regizorului se află dramaturgul. Prin aceasta, sunt probabil regalist și regalismul meu îmi temperează monarhismul, căci regalitatea, mai puțin prezumțioasă decât monarhia, nu poate fi concepută decât într-un regim în care ea nu deține primul rang.” (p. 11).

Concepând *regalitatea*, *umanitatea* și *divinitatea* ca trei piramide triunghiulare incluse una într-alta (ca păpușile rusești), autorul analizează structuralist și mistic trei stadii de proiectare ale realității regelui. Modelul poate fi cel al ierarhiilor Sfântului Dionisie Pseudo Areopagitul, care a reprezentat prin triade lumea cerească și lumea bisericească.

Prima piramidă, cea din exterior, *a regalității*, are trei laturi. Cea dintâi, *Despre putere*, vorbește despre o putere exercitată și despre una simbolică a monarhului. Uneori, regalitatea este contestată regilor care au fost detronați. Înconjuțați de o măreție dramatică, aceștia rămân, desigur, regi. A doua latură, *Despre sacralitate*, este mai extinsă: „Regalitatea, dacă renunță la sacralitate, se reneagă pe ea însăși” (p. 17). Regii Franței aveau har taumaturgic, tămăduind lepra. Erau unși la Reims, cu mir sfânt (prin invocarea Duhului Sfânt – *epicleză*). Și regii Angliei puteau vindeca oameni. Împărații romani erau deificați. La fel, regii Egiptului antic, de stirpe zeiască, erau nemuritori. Egiptenii proiectează regalitatea în reprezentări cosmice, astrale. La evrei, consfințirea regalității presupunea ungerea cu ulei sfânt de către un judecător (sau profet), cel investit devenind vasalul lui Dumnezeu. Când regele nu mai respectă cuvântul dumnezeiesc, își pierde harul și prerogativa.

Regele este mediator: pe orizontală cu instituții, funcții, indivizi, și pe verticală, cu divinitatea: „Dacă el încetează să fie mediator, el încetează să fie rege și devine șef de bandă” (p. 22). De aceea, regele are obligația să slujească două instanțe, pe om și pe Dumnezeu. El trebuie să fie drept (să facă dreptate), să fie echidistant, să armonizeze contradicțiile: „El este părintele și mirele națiunii, tot așa cum Dumnezeu este pentru creștini, părintele umanității și mirele Bisericii” (p. 24). Totodată, ca reprezentant al lui Dumnezeu, regele este garantul ordinii statale, al moralei sociale și personale. Prin acestea, diavolul este restricționat și chiar anihilat. Venind de la Dumnezeu, regalitatea *este euharistică*, un dar pentru care se cuvine *recunoștință*, *mulțumire* (este chiar sensul cuvântului euharistie).

A treia latură a piramidei regale se ocupă de *trup*: „[...] esența regalității nu rezidă în eficacitatea sa, ci în faptul că ea este total în afara opțiunii; și în afara oricărei opțiuni este, în primul rând, trupul. [...] Trupul regelui este regele.” (pp. 31-32). Trupul este vulnerabil, este vital și identitar. În regalitatea ereditară există o succesiune trupească. Diferența dintre omul de rând și rege o face, în primul rând, trupul (care este uns). Descendența regală

este, desigur, o formă de întrupare. Dar, tot trupul face ca regele să fie muritor. Nu mai vorbim de cazurile de regicid, în care este ucis trupul, nu și regalitatea. Exemplele alese: asasinarea lui Ludovic al XVI-lea și a țarului Nicolai al II-lea prin care s-a abolit și monarhia. O vorbă a lui Ludovic-Filip este concludentă: prin uciderea lui Ludovic al XVI-lea a fost ucis respectul. Urmările regicidului sunt nefaste.

Prima piramidă are și o bază, *țara*, care nu este o posesie, ci o manifestare: „Regalitatea nu se întemeiază pe a avea, ci pe a fi” (p. 39). În fine, regalitatea este expresia dragostei, nu a popularității. Pentru englezi, regalitatea este un spectacol. Pentru mulți, este o filosofie.

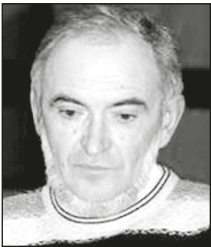
Cea de-a doua piramidă (conceptuală) este *umanitatea*. Aceasta este de găsit în interiorul regelui. Dar „fiecare dintre noi este un regat ambulant, al cărui rege este cel care spune *eu*” (p. 47). Regalitatea eului își are coordonarea în creier. Eseistul consideră că regalitatea este o *formă de umanism*, pentru că, întemeindu-se pe dragoste, așază omul înaintea instituțiilor. Apoi, „regele se înfățișează ca omul prototip, omul universal”, „omul total”, „omul hermafrodit al lui Platon”, „Adam din Biblie, înainte ca Eva să-i fi fost scoasă din el” (p. 52). Însemnele acestei bisexualități (întregitoare) sunt coroana și sceptrul. În fine, toată familia regală este o paradigmă a umanității: „Un rege singur nu mai e rege. Fără tată, e nelegitim; fără regină, este steril; fără moștenitor, este deja mort.” (p. 53). Tripticul acestei piramide de mijloc este alcătuit din *regele ca tată*, *moștenitorul tronului* și *regina*. Tatăl, de orice fel, trebuie să asigure hrană, siguranță, justiție: „Regele este tatăl prin excelență, garantul categoric al paternității” (p. 57). Moștenitorul este o figură aparte, privit cu simpatie de toți, urmărit și susținut, întrucât va fi viitorul rege. Aflat în stadiul de pupă, va suferi o schimbare capitală. Triada regală este completată de regină, nu întotdeauna decorativă, uneori chiar foarte autoritară. Aceasta dovedește că „la suveranitate accede perechea” (p. 63). Și reginele sunt unse de același prelat. Apoi, regina are o funcție specială, este mama moștenitorului. Când regina este autocrată, exercită integral funcțiile androginiei (ca om total). Prin uciderea reginei, se ucide regalitatea.



Dacă în piramida regelui se află cea a omului, în aceasta din urmă, în partea cea mai interioară, se află piramida lui Dumnezeu. Cu toate acestea, regele, acționând între Creator și creatură, este un intermediar. Apelând la imnul liturgic *trisagion* („Sfinte Dumnezeule, Sfinte tare, Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi”), Volkoff găsește corespondențe între Sfânta Treime, evocată mai sus, și triada regală. Pornind de la idea că Tatăl este figura centrală a Treimii, prin similitudine, regele este corespondentul lui Dumnezeu, iar regatul, al Împărăției. Fiul este, însă, nedespărțit de Tatăl. El are funcții speciale, judecă și mântuiește omenirea. Este profet, arhieru și rege: „Cuvântul *Christos* înseamnă uns, deci rege” (p. 72). Prefigurările lui sunt Melchisedec, rege al Shalemului, și regele David. Și când este slab (prin kenoză) Iisus rămâne la fel de rege. Tot așa, nici regele pământesc nu-și mai poate pierde calitatea. Unii regi au fost martirizați. Iisus poate reprezenta și modelul prințului moștenitor: „Regat. Rege. Ospăț. Nuntă. Fiu. Întreaga regalitate este cuprinsă în aceste cinci cuvinte.” (p. 74). În planul mântuirii, „Sfântul Duh se pogoară asupra femeii, ea este cea care devine pnevmatoforă, pentru a fi mama lui Dumnezeu” (pp. 76-77). Tot după modelul Duhului (*Domnul de viață făcător – Crezul*), regina este cea care transmite viața.

În finalul eseului, este tratată, cu afecțiune și cuviință, situația prinților fără tron, cărora nu le-a mai rămas nimic din drepturile regale, în afara *sângelui* (care, însă, le conține pe toate celelalte). Autorul își exprimă lealitatea și disponibilitatea de a sluji un astfel de prinț. Un rege nu este ucis decât atunci când îi este asasinată toată familia, tot arborele genealogic (dar și atunci pot apărea lăstari).

Vladimir Volkoff este regalist pentru că este umanist, și este umanist pentru că urmează un model religios. Cum ne-a obișnuit, el este un aristocrat al opțiunilor, tratând cu eleganță și originalitate subiecte remarcabile. Nu putem încheia, fără a ne reaminti (cu tristețe și tardivă ironie) de începutul *democrației* anilor '90, când un *fost* președinte (*comunist cu față umană*), numea, poate din ignoranță, poate din abjecție, pe regele României, *fostul rege*.



Adrian Dinu RACHIERU

/ UN ORFEVRU: HORIA ZILIERU

Denunțat ca *orfic nemântuit*, „vândut livrescului”, de o impresionantă cultură poetică, dar fără morgă doctorală, Horia Zilieru (pe adevăratul său nume Gheorghe Iancu) și-a oferit o monumentală antologie (808 p.) în colecția *Ediții critice* a casei editoriale *Princeps Edit*. Reluând un titlu vechi (*Australia*, 1976), opusul pomenit se vrea o selecție riguroasă, beneficiind de o prefață a lui Daniel Corbu, un buchet bogat de referințe critice plus un studiu doct, în chip de postfață, semnat de Ioan Holban. Argeșean din Racovița (n. 1933), „ieșenizat definitiv”, Horia Zilieru este – știe toată lumea – un poet spectaculos-sentimental, virând spre un lirism ermetizat, fiind un discipol declarat al lui Arghezi și Ion Barbu. El recidiva editorial, reamintim, în 1961, în celebra colecție *Luceafărul*, cu volumul *Florile cornului tânăr*, prefătat de Otilia Cazimir; din care actuala *Australie* (2008) reține doar trei texte. Ar mai fi vorba, la un examen scrupulos, de o plachetă locală, uitată (*Fluierul*, 1959), adunând zvâcniri lirice, din care n-a reținut nimic. Să nu uităm că veritabilul debut fusese girat de George Mărgărit (*Iașul nou*, 1952), pe linia unui tradiționalism delicat, aparținând unui orfevru topind varii influențe. Fiindcă, în timp, cel care se anunța fie tumultuos, publicând, de pildă, *Melancolie de vulcan* (2001, 2004) sau se replea elegiac, invocând religios „floarea paștei” (vezi *Mirii paradisului pierdut*, 2000) și-a câștigat și a impus *un stil* (inconfundabil!), vădind o invenție lexicală neostoită, împinsă în răsfăț, estompând dramaticul (presupus) și, cu zel experimentalist, un „suprarealism calofil” (enciclopedism, exhibiționism, chiar dadaism pe alocuri). Caligraf împătimit, așadar, cordialul Horia Zilieru este și ceremonios, declamativ-jubilativ, teatral pe fundalul unei sensibilități baroce, devenind fastuos-criptic. Încât astfel de prețiozități baroce, livrate de un imaginativ febril și subtil, cu abilități de prestidigitator, interesat de cantabilitate, de asociații insolite, divulgând un răsfăț ludic, cu împerecheri și înșiruii în abuz (calamburul, sincopa etc. sunt la mare cinste), aglomerează mesajul, cu dorința (supremă!) de a-l *estetiza*. Trubaduresc, îmbătat de calofilie, poetul – deși își comunică stările, bântuit de „atavica

melancolie” – nu pare, finalmente, interesat de conținut, ci doar de „spunerea” lui, într-un anumit fel, tangentă gratuității, cochetând cu nevroza simbolistă (observa Eugen Simion), deloc preocupat, însă, de mareașle modei (literare). Nesincronic deci, el pare, mai degrabă, îndatorat recuzitei macedonskiene. Odată cu *Orfeu îndrăgostit* (1966), Horia Zilieru recunoștea (implicit) descendența simbolistă; iar Gh. Grigurcu vedea în poetul pe veci ieșean („am venit, *ca să nu mai plec*”, spunea el într-un interviu, tras de limbă de N. Busuioc), „un ultim descendent al școlii *Literatorului*”.

Vânând sonorități livești, Horia Zilieru propune gesticulant o aluzivă erotică ceremonioasă, în decor funebru, o „neagră nuntă” printre „candeli și ruini”, când „agonizează crinii în cetate”, cu amanți pali, parcuri siderale, roze putride etc. Altfel spus, invitându-ne în „ocna de roze”, el reactivează, s-a observat, „figurile simbolis-mului astenic” și dovedește, în plină narcoză (invocând, ritualic-adorator, hymera, crinii, roza, nevroza etc.) și „zburdălnicie filologică” (cf. Eugen Simion), artificializând – prin ingenioase jocuri lingvistice – melancolia grea și „urgiile amorului”. Evident, *nucleul erotic*, reverberând într-o imagistică barocă, este centrul de greutate al universului său liric. Dar, să notăm imediat, o limbă măiestrită „lucrează” în slujba unui cavalerism anacronic, ferit de accese de mizantropie ori suspiciuni insalubre. Acest *pathos erotic*, slujit de vocabule rare, trezind la viață pagina cronicărească (arhaism-e, dar și cuvinte inventate, tăgăduind cumva efortul belferesc), visează muzicalitatea, vânând „sunete eleusine”; suavitatea imagina-tivă și dispoziția ludică își dau mâna pe tipar suprarealist. *Ca mag muzical*, cum s-a spus, Horia Zilieru, închipuind – în „stupina cărții” – o „patrie nirvană”, vădește abilități tehnice îndelung probate. Experimentalismul său, acea râvnită „stare acrobată”, se bazează – nu fără caznă – pe o impresionantă forță de absorbtie, intimidând variate coduri culturale. Îl ajută, negreșit, și „grefa valahismului”. Presiunea intertextuală rodește; dedat la jocuri lexicale, manevrând dexter combinatoria, el stăpânește „limba cu altoi și spini” (cum zice într-un *Cântec de admit* *Joshua-Emmanuel*, dedicat nepotului

ajuns „printre streini”). Un orfevru, așadar, acest poet venit parcă dintr-o altă lume, descins dintr-un univers floral, populat sufocant cu roze și crini: „În roză-i templul nostru pe vecie”. Și care, acuzând „sindromul rozei” (putridă), vestind metamorfoza fluturului (altă prezență obsesivă) din „crisalida de neant”, anunță și *teama de murire*: „Acu Doamne la-înserare / gura plânge a smerare” (v. *Patimile după Anton Pann*). Travaliiul său, filtrând, *virilul chin* (cum zice), zăvorând tâlcuri și descoperind depozitări arhaice („virusii din vremi patriarhale”, „tăblițele hittite”) pe claviatura rafinatei sale exerciții poeticești, pendulează, fără încrâncenare, între extaz și deșertăciunea humei, vizând *momentul po(h)etic*.

Suspectat că ar fi protocolar-histronic, cântând cu exces imagistic „melancolia cârnii ticăloase”, poetul învață „liubovirea”; retorica sa amoroasă cade însă în abstract. Meditația elegiacă devine o geometrie criptică, cantabilă, totuși. Afișându-și blazonul de cuceritor (insațiabil!), înscenând cu virtuozitate, dar și cu prețiozități stilistice (obositoare prin aglomerație) un zel curtenitor afectat și aferat, Horia Zilieru se dovedește de fapt un contemplativ. Rafinat, desigur, trubaduresc-ermetic, plonjând în gratuitate. Elanul său erotic nu e și donjuanesc; mai degrabă propune, anunțând rețeta brebania-nă, „*descrierea ” ca posesie*, descărcându-se prin volute romantice „în gol”, într-un „cer imaginar”, în numele unei iubiri astrale (invocând „atomi de-amor”). Drama, dacă e, se consumă la nivelul limbajului. Iar *truverul din Levant*, dedulcit la aventura limbajului, un „vechi amant printre fantome”, dincolo de ceremonie, teatralitate și prețiozitate, cosmicizează Erosul și are ca scop suprem estetizarea lui. Pe urmele lui Aurel Sasu, putem spune și noi că poetul trubadu-resc, „travailleur”, oficiază neobosit o *absență*, digitațiile sale chemând platonice o muză inocentă, de sursă livrescă: „E-atâta elegie în fereastră / și-aștept, așa din cărți să te desprinzi / în rochia subțire și albastră / Ca irișii grădinii suferinzi”. Stilizându-și suferința, barochizând galanton, cu irepresibile delicii livești și efecte muzica-le, acest „prinț trist” pare a alerga după o himeră; contemplativismul său, căzut în adorație, evocă *umbra paradisului* (altfel spus, frigul erotic), fără a trezi, însă, jelanía ori suspine hohotitoare, precum odinioară Conachi și alte „spirite întemeietoare” din zorii poeziei. E vorba aici de *amorul sacru*, temperând efluviile senzualității și ispitele carnale (chiar dacă anatomia feminină se insinuează obsesiv), sublimând prin filtru cerebral dezlănțuirile pasionale: „în carne încolțind melancolii”, zice într-un loc poetul; sau, în altă parte: „un pal boboc în piept melancolia”. Ceea ce, în lectura lui Daniel Dimitriu, într-o veche și excepțională analiză, ar însemna o *castitate polară*, descătușând voluptăți imaginare.

Să nu uităm că frenezia declamativă, de un ceremonial desuet, cu flexiuni arhaizante, se consumă într-un decor macabru-artificialios. Poetul vorbește despre „putrida auroră”, „viermi de safir”, „albul de lingoare”, „fagurii humii”, plimbându-ne printre urne și osuare. Și încă: „tenebre de ninsoare pură”, „roze în comă”, „floare de cadavru” etc. Într-o astfel de lume în destrămare, dezvrăjită, populată cu imagini funerare, gestul său se vrea salvator. Chiar dacă, sedusă de subtilități formale, poezia sa, de o vetustețe voită, păcătuind prin fervoare și abundență, vizitată de pericolul (real! al) autopastei, îndatorată unei „matrițe” se comunică „la nivelul sonorităților”, nota – pătrunzător – același Daniel Dimitriu.

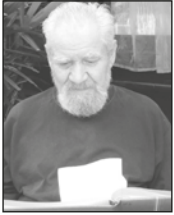
Trecut (nedrept) la *dicționarizați* în istoria manolesciană, Horia Zilieru, navigând cu duh ludic printre efuziuni, patetisme și răsfăț, vădește răbdare artizanală și nu îmbrățișează reflexivitatea uscată. O bucurie livrescă, mereu proaspătă, întovărășește traectoria sa lirică. E curios cum, în generația sa, re-descoperind febril, recuperator, poetica naturalului și nevoia de sinceritate după eclipsa dogmatică, el s-a îndreptat decis înspre ermetism (personalizat, firește), nave-tând manierist între *scenariul orfic* și *gramatica erosului*, cum ne reamintea Daniel Corbu în acea „scurtă disertație” însoțitoare. În tabloul liricii de azi, autorul *Australiei*, un poet-spectacol, ocupă un loc distinct; gesticulant, clamoros-simpatic, el pare o „statuie vivanță”, crede (și nu se înșeală) concitadinul său Călin Ciobotari. Pentru Horia Zilieru, presimțind „sublima înnoptare”, implicit *eclipsa ființei*, poezia, purtând „ștampila personalității” rămâne colacul de salvare, anunțând reabilitarea sinelui, împotrivirea la rău și dezordine, refuzând ura care nu obosește în lume. Adică *viața* (lui) *magică*.

Față de congeneri, Horia Zilieru, păcătuind prin „imagism excesiv”, pare a suferi tocmai de *un deficit de imagine*. Gratuita sa poftă inventivă, scoțând efecte speciale, bine strunită prozodic sub armura versului clasic, în pofida debordanței, n-a trezit decât un ecou surdinizat. Dar poetul oficiază „ca un inspirat”, constata Liviu Grăsoiu. Varietatea prolixă, rafinamentul cantabil, calofilia, teatrali-tatea etc. l-au fixat (definitiv?) sub lespedeá unor judecăți false. A vedea în Horia Zilieru doar un spectator manierist, restrâns la partitura unui elegiac solar, eclipsând conștiința tragică, înseamnă a păgubi vinovat încărcătura problematizantă a cărților sale. Volum-sinteză, *Australia* îi provoca lui Theodor Codreanu isпита de a cerceta acribios „cum a fost primită” poezia orficului Zilieru, altoind *valahismul* în spațiul ieșean, ca „spațiu arhetipal” al poeziei. „Dansul în armură” al poetului îl conducea, inevitabil, spre o concluzie fermă: dincolo de afinitățile electice cu Ion Barbu și „slăbiciunile” argheziene, dincolo de adopțiunile stănesciene, nucleica temă orfică recuperează, prin recosmicizare, sensuri uitate și încearcă, în pacea posterității, o „împăcare” între coloși. Ca împătimit orfevru, Horia Zilieru rămâne un arbitru al eleganței.

PROFIL

„Nu suntem noi din când în când stelarii/ prin trupul nostru bucuros de moarte?”





Petru URSACHE

/ Frumosul uman (I)

Frumusețea naturii apare oarecum limitată în concepția tradiției, niciodată saturată ca în „pastelurile” culte, din motive diverse: a) *tehnica selectării* „elementelor”, ceea ce duce la simbolizare (pirul este rău, șarpele înțelept, etc.); b) *antropomorfizarea naturii*, adică asocierea natură – om (ca în versurile: „Nu știu, luna-i luminoasă,/ Ori e puica mea frumoasă;/ Nu știu, luna-n ceruri trece,/ Ori puica la apă rece”; sau: „La podul cu zalele/ Răsărit-a soarele,/ Dar nu-i soare răsărit,/ Că-i bădița-mpodobit./ Împodobitu-i cu mărgele,/ Ca spinu cu porumbele,/ Împodobitu-i cu belșugi,/ Ca via cu struguri dulci”); c) de asemenea, *gândirea mitică și religioasă*, impunând anumite tipare și modele de frumusețe cerute de riturile de trecere, a creat anumite obișnuințe și limite, justificate funcțional, ceea ce nu s-a întâmplat în gândirea savantă. În schimb, frumusețea umană se bucură, în reprezentările poetice, de mai multă libertate, conform sentinței: „Omul este om și numai om”. Omul reprezintă o realitate în sine, este perfect autonom. Dacă întâlnim pasaje de tipul „Nu știu, luna-i luminoasă,/ Ori e puica mea frumoasă”, ni se sugerează că totul se raportează la om. El e capabil să transmită empatetic propria stare de spirit naturii întregi. Natura își pierde echilibrul dacă omul se află în stare de criză: „Foaie verde lemn uscat,/ De oftat ce-am tot oftat/ Soarele s-a-ntunecat,/ Luna n-a mai luminat./ De oftat ce-am oftat tare,/ Nici soarele nu răsare,/ Nici luna lumină n-are,/ Nici pe câmp nu crește floare”.¹ Nu cunosc o sentință atât de categorică în favoarea naturii, luată ca totalitate și în sine. În schimb, pot fi citate numeroase formule paremiologice consacrate „elementelor” și „aspectelor”. Cel mult sentința, cunoscută nouă, „Cerul, pământul, focul și apa n-au judecată” poate fi asemănată cu „Omul este om și numai om”, din perspectiva unei gândiri stabile și integratoare. Drept urmare, frumosul uman este omniprezent în toate sectoarele literaturii și artei tradiționale. Fiecare categorie l-a abordat în termeni specifici, astfel încât basmul se completează cu poezia de dragoste, descântecul cu colindul, pentru ca, în ansamblu, ființa umană să apară ca o totalitate distinctă.

Mai mult decât atât, frumusețea luată drept categorie separată, cu referire directă la om este și „teoretizată”. Se cunosc în această privință sentințe specializate, cărora le-am acordat atenție în altă parte², un exemplu fiind: „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie”. Dar există și forme versificate cu destinația de a circula în cuprinsul cântecelor și al strigăturilor. Uneori sunt incluse și în colecțiile de proverbe, întrucât păstrează structura acestora: „Nu-i frumos cine se ține,/ Ci-i frumos cui îi stă bine; Nu-i frumos cin’ se gătește,/ Ci e cui se potrivește”; „Nu-i frumos cine-i semeț,/ Nici cine-i cu părul creț,/ E frumos cine-i isteț”; „Omu urât îmbrăcat/ Îi ca grăul cel picat”; „Om urât cu haine bune/ Îi ca grău cu tăciune;/ Om frumos cu haine răle,/ Tot îi stă bine cu ele”.

Iată ce trebuie să reținem: omul își formulează judecățile simplu și lapidar; nu are nevoie să se complice cu referințe greoaie, întrucât instrucția se face pe viu și „din mers”. El preferă, cel puțin aici (în alte texte aduce elemente noi, cum vom vedea), frumusețea naturală, necontrafăcută, adică aceea care „stă bine” și „se potrivește”. „A potrivi” înseamnă „a armoniza” ființa în înfățișarea ei, a-i da vioiciune, mișcare. Orice disproporție deranjează, e suspectată imediat de caricatură, ca în sentința „Omul ca omul, nasul e ce e”. Prin urmare *potrivire, armonizare, simplitate*, am putea adăuga *gust* și *măsură*, adică elementele esențiale ale frumuseții clasice. *Frumosul* și *urătul* sunt valori contrare și absolute. Ele nu-și schimbă datul natural, indiferent de încercare. Urătul cu haine frumoase tot urât rămâne. La fel, frumusețea acoperită cu haine urâte e tot frumusețe. Se respectă sensul moral și estetic al proverbului: „Omul cinstește haina, nu haina pe om”, cu o variantă ironică vizând „potrivirea”: „Haina aceasta a ta este?” Cine „se ține” dă dovadă de orgoliu, de comportament aberant, incompatibil cu norma impusă: de potrivire, armonie, gust, măsură. Dacă *istețul* și *drăcosul* cer și ei drept de recunoaștere, înseamnă că se deschide o cale morală în constituirea canonului de frumusețe. Trebuie spus că acest model de frumusețe întemeiat pe concepte clasiciste (*simplitate, potrivire, armonizare, gust, măsură*) nu a fost absolutizat, nu a rămas static și conservator, cum ne-am obișnuit să acuzăm cu prea multă ușurătate tradiția, ci a suferit ajustări, chiar destructurări, fenomene de înnoire cunoscute și în cultura savantă. S-a acceptat dialogul frumos – urât, dându-se câștig de cauză și acestuia din urmă. Mândria ca frumusețe conștientizată a găsit și ea loc în lumea valorilor estetice de tip tradițional. Cultura prealfabetă are o întindere foarte mare în timp, de mii de ani. Nu a bătut pasul pe loc, pentru că societatea nu a rămas în stare de sălbăticie și de „prelogism”. Ea a creat, prin religie, o morală înaltă care l-a înobilat pe om, forme de cultură adesea înnoitoare, opere artistice de valoare universală. Într-un cuvânt, încet-încet, i-a produs pe moderni.



a) Frumusețea cea dintâi

În cele ce urmează, întreprindem o analiză literară (mai puțin propriu-zis estetică) a unor poezii reprezentative pentru tematica frumosului. Ne mărginim la clasificări de fapte poetice și la sistematizarea lor. O prezentare amplă, integrală a materialelor existente în colecții și în arhivele mai însemnate au realizat-o Sabina Ispas și Doina Truță, în *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologie*, în patru volume apărute în Editura Academiei, 1986-1989. Pentru că „omul este om și numai om”, domină portretul; în colinde, unde suportul etic se subînțelege datorită contextului ritualic și religios, domină portretul idealizat; în basme și în balade, epicul justifică portretul discursiv și în mișcare; în lirica de dragoste, el are un caracter descriptiv, decorativ și static.

Ca să începem cu începutul și să păstrăm o simetrie cu capitolul anterior, *Frumusețea naturii*, facem din nou referință la o *Iertăciune* descoperită în *Folclor din Transilvania*, III. Fragmentul pe care l-am decupat atunci l-am subintitulat convențional „cosmogonie poetică”. Cel ce urmează poate fi considerat o schiță de „antropogonie poetică”. Continuarea acelei *Iertăciuni* este următoarea:

„Dar Dumnezeu a văzut
Că șade rău pe pământ
Fără om cu Duhul Sfânt
Și a luat trup
Din lut,
Os din piatră,
Sânge din mare,
Ochi din soare,
Față din floare,
Sprâncene
Din stele,
Duh Sfânt din mâinile sale,
Și a făcut
Pe strămoșul nostru Adamu,
De la care se trage tot neamu”.

Nu mai este nevoie să insistăm asupra rolului modelator al unor asemenea compoziții, rostite solemn și ceremonios, în cadre îndătinat și ritualizate. Este de așteptat ca un asemenea tip de frumusețe, plămădit direct de mâna divină, să se multiplice în copii. La acest nivel al dialogului dintre Dumnezeu și progenitură, Ziditorul creează, fiul său imită(ează). Dacă acesta din urmă a înțeles că i s-a făcut „ochi din soare”, l-a îngânat pe stăpânul ceres în compoziția proprie: „Ochiul omului e rupt din mare”. Și-a permis mutația între elemente, știind că și soarele și marea vin din primordialitate și din cosmogonie. Modelul de frumusețe combinat din elemente astrale (soarele în piept, luna în spate, stelele pe umeri) n-a trecut decât cu excepții granițele colindei și ale baladei de curte feudală. Doar fragmente ale acestuia au pătruns în basm și în poezia de dragoste. În schimb, cea din urmă și-a însușit tehnica elaborării compoziției. Să pornim de la un exemplu:

„Oltule, râu spumegat
Și cu sânge amestecat,
Și de-ai fi și vorbitor
Precum ești de curgător,
Eu pe tini te-aș întreba

N-ai văzut pe neicuța?
– Eu și de l-oi fi văzut,
Dară nu l-am cunoscut!
– El îi lesne di-a cunoaște
Iară fățișoara lui,
Albă spuma laptelui;
Iară mustăcioara lui,
Neagră pana corbului;
Iară ochisorii lui,
Iară doo mure negre
Coapte pe-un rug verde,
Iar coapte pi su pământ,
Neatinsă nici de vânt,
Ș-iară coapte la răcoare,
Nevăzute nici de soare!”³

Este modelul păstoresc, în combinație cu „maica bătrână” din baladele de curte feudală. Schema compoziției (incluzând itinera-riul – căutare, vizând semnele de recunoaștere) a rămas aceeași. S-au schimbat personajele, iar cu aceasta Eros l-a înlocuit pe Thanatos. Se pare că acest tip de compoziție, inspirat din textele ritualice (colinde) și epice (balade), de care ne-am ocupat cu alt prilej, a devenit destul de stabil în lirică. De aceea Sabina Ispas și Doina Truță l-au catalogat, ca tip, în mod separat. Exemplul următor (și ca el sunt multe altele) îl confirmă pe primul:

„Foaie verde de sulcină,
Murăș, Murăș, apă lină,
De mi-ai fi tu vorbitoare,
Precum ești de mergătoare,
Eu cu drag te-aș întreba:
N-ai văzut pe bădița?
– Poate că l-am și văzut,
Dară nu l-am cunoscut!
– Badea-i lesne de-al cunoaște
Că-i înalt și subțirel,
Parcă-i tras printr-un inel;
Pe deasupra ochilor
Trasă-i peana corbilor;
Pe din jos de ochisori;
Pe din sus de buzișoare

Are negre mustăcioare,
Și-i de-o palmă lat în frunte
Și nu prea grăiește multe!”⁴

Portretul astral era un dar, un privilegiu al eroilor, al domnitorilor și al oamenilor aleși destinal. Cel la care ne referim acum este un dar al naturii, de aici relațiile atât de insistente cu mediul înconjurător. A recunoaște „e simplu”. Dar aici este vorba de un joc al lui Eros, cum dincolo, în peregrinările „măicuței bătrâne”, era unul al lui Thanatos. Să ne amintim:

„Maică, măiculeana mea,
Când te-ajunge dor de mine,
Tu ia drumul de-a lungul
Și orașe de-a numărul.
Că pe mine mi-i afla
La poartă la Bălgrad
Mândru semn că mi-i afla:
Pe la brâu
Holdă de grâu,
La picioare
Iarbă mare,
La ochiți
Doi peuniți,
La sprâncene
Două pene,
Din buziță
Schinteită,
La gât, sasti înflorit
Că de grea moarte-am murit:

De plasul cuțitului,
De pușcuța neamțului!”⁵

A recunoaște este o convenție, ține de înțelesul secret al lucrurilor. Textul nu trimite la un individ anume, nominalizat, cu statut civic și juridic. Din moment ce se indică elementele de portret, cel care le receptează confirmă însăși existența frumuseții. Deci întrebarea retorică a fetei, ori a mamei, sub domnia lui Eros/Thanatos, are finalitate estetică. (**Va urma**)

3 Sabina Ispas și Doina Truță, *Lirica de dragoste*. Index motivic și tipologie, II (D-H). Editura Academiei Române, 1986, p. 214

4 Sabina Ispas și Doina Truță, loc. cit., p. 215

5 Alexiu Viciu, *Flori de câmp*. Doine. Strigături. Bocete. Colecție de folclor inedită, publicată, cu studiu introductiv, note, indici și glosar de R. Todoran și I. Talos. Editura Dacia, Cluj, 1976, p. 213



Magda URSACHE / Răspunsuri întârziate

Alexandru Deșliu are deja un loc în vasta bibliotecă a interviurilor. Tehnica nu-i deloc ușoară. Ca să iei un interviu îți trebuie talent și intuiție de psiholog, așa cum scrie Constantin Coroiu în prefața la *Convorbiri în cumpănă*, ed. Pallas, 2006. Completez: *tact* și *răbdare*. Publicistul pune întrebări până când cel interviivat își arată fața reală. Plus, ce-i mai greu decât să ascuți și să taci. Or, Al. Deșliu nu scoate, orice ar auzi, nici un ah; nici când interlocutorul își fardează CV-ul ca pe nas, albindu-l cu pudră.

Fiica de moșier (Glina- Catrina, Cățelu și Ferentari) Zoe Dumitrescu – Bușulenga a tradus repejor (în ’49, vă rog!) *Poemul pedagogic* de Makarenko. Urmând linia, scria împreună cu agit – propul Savin Bratu „*Contemporanul*” și *vremea lui*, ca să preamărească rolul socialist al revistei „progresiste”, necruțătoare cu „reacționara” „Convorbiri literare”. Umanista de mai apoi a fost dărză muncitoare culturală cu răspundere. Droaia de funcții (vicepreședintă chiar de la înființare, din ’70, a Academiei de Științe Sociale și Politice, reprezentantă în foruri naționale și internaționale) a cerut articole de atitudine comunistă pe măsură. Dar șefa a Catedrei de literatură universală și comparată din ’70 și, din ’73, directoare la Institutul „G. Călinescu”, Z. D.B. s-ar fi ales, cred, și fără să-i mediteze pe copiii Ceaușeștilor și s-o învețe bunele maniere pe Leana lu’ Nicolae. Postsocialist, l-a căutat și găsit în familie pe unchiul Vasile, „eroul de la Sevastopol”, condamnat criminal de război și reeducat, conform „poemului pedagogic”, prin tortură.

Căzut în oarece dizgrație după stalinism, Savin Bratu a încercat să se sinucidă cu barbiturice, apoi a trecut în taină la ortodoxie; Zoe Dumitrescu – Bușulenga a sfârșit ca monahia Benedicta, în folosul său și al dogmei creștine de astă dată. Dumnezeu i-o fi iertat faptul că a cauzat boala (cancer la creier) și moartea lui Dinu Pillat, scoțându-l de la Institut?

Cum își alege interlocutorii Deșliu? Iată: Virgil Căndea, Valeriu Cotea, Gheorghe Buzatu, Radu Cârnecki, LIS, Irina Mavrodin (pe Zoe Dumitrescu – Bușulenga o sar), Florentin Popescu, Dan Berindei, Constantin Ciopraga, Irimescu... Al. Deșliu nu face parte din specia „om delocalizat” (mulțumesc, Adrian Dinu Rachieru!). Pentru el, contează locul nașterii și-i pătrinește pe vrâncenii lui, cum se și vede din enumerarea de mai sus. Ghidurile turistice (Vrancea, Adjud, Odobești, Râmnicu Sărat) îl arată un împătimit al locului; că omul sfințește locul e știut, dar și reciproca e valabilă: Țara Vrancei e pământ bun, curat. Din locul magic al copilăriei lui (12 ani în Cantonul Adjudu Vechi, abandonat acum de CFR: nu mai există, sunt doar „bălării și fantasme”) a izvorât poezia înaltă a lui Liviu Ioan Stoiciu. Și-avea cantonierul o fată..., care i-a pus cartea în mână copilului retras și abstras, pentru ca viața sa să devină scris/cititul.

Cunoscând temerile obsesive, războaiele pierdute ori cîștigate ale autorilor, Al. Deșliu pune decis întrebarea – cheie. Pentru V. Căndea: „Care e cea mai mârșavă faptă din istoria omenirii?” Răspunsul vine prompt: „târgul”. Târgul URSS – Marea Britanie – SUA, pentru împărțirea Estului, egal dezastrul Europei de Est. Cartea Românească devenise Cartea Rusă, Istoria României, Istoria rusă și sovietică. Scos în ’61 din Secția de documentare a Bibliotecii Academiei pentru „activitate mistică”, viitorul academi-cian a fost arestat în ’62, anchetat, eliberat; concediat din nou de la ONT Carpați... Alt viitor academician, Dan Berindei, a fost, în ’53, „eliberat din muncă”, de la Institutul de Studii și Cercetări Balcanice, aflat sub comanda lui Mihail Roller: „Eram singur cu cei doi copii ai mei, Mihnea, care avea atunci 4 ani și Ruxandra, de un an, pe care o luasem de la Văcărești (fusesse născută în închisoare, nota mea, Magda U). Tatăl meu era la Canal, mama fusese la rândul ei condamnată, socrul meu era închis din 1947, iar soacra mea se găsea în situația soției mele”.

Dan Berindei a fost eliminat politic din cercetare. După „3 ani de exil” și după căderea lui Roller, l-au rechemat la Institutul de Istorie „N. Iorga”. Jumătate de an confecționase „sute de mii, dacă nu milioane de blacheuri de pantofi” la Coperativa Mecanica Nouă. Se putea și mai rău. Părintele Daniil Teodorescu (Sandu Tudor) a murit pentru *Credința* sa (v. și ziarul „Credința”); Anton Golopenția a fost ucis la 42 de ani în temniță, după 17 luni de anchete. Necondamnat. Scrisese 170 de lucrări capitale, dar *homo noeticus*, omul cunoașterii, trebuia distrus, ca să se facă loc „omului nou”, care scria „cu tocul apăsat”: „că sunt frunțas în muncă și candidat la sfat”.

Lui Virgil Căndea i-a fost dat să supraviețuiască și să lupte pentru reconstituirea Patrimoniului Cultural Românesc; lui Dan Berindei, să urce la catedra universitară în 1990 („am dorit-o o viață și mi s-a îndeplinit dorința abia la 66 de ani”), dar și în fotoliul de vicepreședinte al Academiei Române. Formula succesu-lui său, în vremi complicate ca ale noastre, când „nu a fost separat binele de rău”, este: „puterea de rezistență și continuitate”.

Ostinato, Alexandru Deșliu vrea să afle formula succesului și de la Valeriu Cotea. Academicianul oenolog își numește aliații *Dumnezeu și munca*. Istoricul Gheorghe Buzatu începe cu *munca*,

urmată de *consecvență* și de *curaj*. Pentru Irina Mavrodin, formula magică este „răbdare, speranță, iubire, credință.” Cum nu mă vreau o nedusă la biserică (mi-ar fi prea greu, Doamnă Irina Petraș; dvs., „prea conștientă, mereu, de muritudine”, duceți povară grea: „Nu cred în viața de apoi ori în nemurirea sufletului”; să vă amintesc versul – sprijin, din Eminescu, al lui Cioran? Iată-l: „El este moartea morții și învierea vieții”. El – zeul, Dumnezeu!), o urmez pe Irina Mavrodin: lui Petru îi datorez faptul că sunt încă vie, cu sufletul treaz, *starea de trezvie* a fost darul lui postum.

Ce fel de autori alege Al. Deșliu pentru dialogurile sale? Oameni muncitori, care nu confundă fericirea cu averea, cu banii mulți; perseverenți, care trudesce / construiesc; oameni care pot îndura și răbda pentru idealul național. Cum intră cu ei în vorbă? Succint. În cuvinte limpezi pune Florentin Popescu relația om – operă: „Să fii tu însuți, același și în fața colii de scris, și în fața lumii, și în fața viitorului”. Radu Cârnecki formulează astfel: „Biografia ar fi, deci, infrastructură, sau bibliografia suprastructura persoanei în cauză.”

Teoretizarea poetului Radu Cârnecki fusese trecută-n fapt de tatăl Irinei, Anastase Mavrodin: voluntar pe front, deși „era fiu unic de mamă văduvă”, deci scutit legal, a plecat la război și s-a întors în piept cu „Virtutea militară”. Ca asistent al lui Charles Drouet la Catedra de Franceză a Universității București, n-a vrut să rămână: a ales să meargă profesor de liceu la Oradea, pe linia altui front: „al promovării culturii române la graniță”. Căzând Dictatul, Anastase Mavrodin s-a refugiat la Focșani, ca profesor la Liceul „Unirea”; a făcut 3 ani de închisoare, pentru că a fost înscris în PNȚ. De ce a fost pușcărizat un om prob, competent, cu spirit de dreptate, care îi medita gratuit pe copiii de țărani nevo-iași? Fratele Irinei Mavrodin, Alexandru, avea 19 ani când a fost condamnat (era student la Iași, la Medicină), pentru o vină politică inventată. Sentința i-a fost fatală. Cum să fiu în acord cu afirmația Irinei Petraș (despre Al. Paleologu) cum că „până și pușcăria e o aventură biografică și atât, nicidecum *răul intolerabil*, cel care pune în pericol echilibrul interior”? Am trăit răul *illegal, dușmănos, criminal*, împotriva căruia trebuie purtat război. Măcar în cărțile noastre. Tocmai pentru că suntem oboșiți, enervați, plictisiți, scârbiți – vai! – de a fi români; tocmai pentru că ne preocupă mai mult groapa de gunoaie a capitalei (gunoierul prim, bărbat de vedetă media, iese mereu pe canale), nu gropile fără cruce ale martirilor închisorilor comuniste.

Întrebări grele, legate de etică în valorizare, de etică în verdict critic îi pune Al. Deșliu lui Gheorghe Istrate. Poetul îi răspunde cu *limpeziș* de gând. El, care sărută cartea bună după ce-o citește, ca pe-o icoană. La Mărtișor a intrat, cum mărturisește, „cu sufletul meu desculț”, pentru că maestrul Argehei este „steaua – pereche” a Eminescului. Și Gheorghe Istrate taxează și rătăcirile unor dilema-tici, în lupta cu... Eminescu. Necumpătați în expresie, dar și necuviincioși, insolenți:

„*Dilema* aia impudică, blasfematoare sau inculturală a apărut la 150 de ani de la nașterea lui Eminescu. Cine-s autorii? Nime nu-i mai știe. Poate pe Cărtărescu abia”. Un Cărtărescu *orb, orbit* (nu *orbitor*) de măreția poetului național, căruia i-a plasat pe guler o ploșniță.

Alt *cuvânt de folos* a lui Gheorghe Istrate, în consens, aici, cu Blandiana? „Cartea însăși este *o patrie*. Te hrănește, te educă, te ascunde în ea, te însoțește, te mângâie, te vindecă, te ceartă, te avertizează, te luminează, te iubește, te alunizează și te înmires-mează adeseori.”

Astfel de *cuvinte de folos* rostește și Irina Mavrodin: „ceea ce citeam îmi intra parcă direct în sânge, devenea propriul meu sânge”. Deșliu o determină să vorbească despre „experiența epifaniei într-un câmp de maci”. A intrat în epifanie printre maci, scriind, atunci, primul poem, la 14 ani. Cât despre stoicul Stoiciu, în spusa lui mă regăsesc mai ales după ce Dumnezeu l-a ridicat la el pe Petru: „Mai sunt în viață numai fiindcă scriu și citesc și uit că sunt pe aici.”

Nina Deșliu a trecut și trece prin aceeași încercare ca și mine. Mă mângâie. O mângâie pe cea „rămasă” la urmă. Nu-i spun că Petru m-a lăsat singură cu moartea. Știe, sunt convinsă, că viața mea nu mai seamănă deloc cu viața mea; știe cum atacă durerea, câte feluri de atac cunoaște: pe stradă, printr-un cuvânt auzit; castana care-mi explodează pe umăr; când consult ceasul de pe fațada Universității; când iau un tramvai greșit, ajung la piața „Doi băieți”... și dau de firma „Rechinul și delfinul”, de care făceam haz; când mă întorc și-l prind pe cel de Baza 3 pe care l-am făcut personaj, dau de țigăncușa cu cheițe de yală-n cozi, cerșind. Are părul alb acum.

Nina merge pe urma lui Alexandru, face imposibilul să apară în continuare revista „Saeculum” (cu *pro* în față, din cauza unui deținător de brand al revistei lui Blaga). Credeți-mă, știu ce greu îi este.

Văduvele credincioase memoriei celui dispărut sunt mult mai puține decât văduvele abuzive (parantetic spus, femeile politice arată chiar mai rău decât acest soi de văduve, repet, abuzive).

Soția lui Grigore Gafencu, ministru de externe interbelic, mort în exil în ,56, a vândut autorităților de la București *Jurnalul 48-56*. În ,69 s-a dat un anunț în „Glasul patriei”. Văduva lui Traian Chelariu a acceptat să apară, în addenda jurnalului *Zilele și umbra mea*, un reportaj penibil socialist. Să nu-mi spuneți că cenzorii și șefii culturnici n-ar fi acceptat altfel BT-ul. Mai bine n-ar fi apărut, decât mutilat așa, falsificându-i existența.

La un moment dat, Al. Deșliu mi-a transmis vraf de întrebări, în vederea unei cărți – dialog. Au ecou în mintea mea întrebările astea, i-am spus lui Petru, după ce am citit primul set. Destinate, parcă, numai mie, expediate de cineva care mă cunoștea bine. Nu erau de circumstanță, nu erau de complezență. Deșliu întreba în cunoștință de cauză. Cârșelnică (e cuvântul lui Dan C. Mihăilescu), nu l-am lăsat să facă așa cum ar fi vrut. l-am spus:

Nu începem cu părinții, locul nașterii, etc. Vor veni și astea. Intrăm direct în subiect: greșeala de tipar care m-a scos din presă atâta vreme, până-n acel Decembrie ,89.

Voiam să-i dau o replică profesorului N. Manolescu. Scrisese în *Viață și cărți*: „Era înimaginabil ca un student să mai fie exmatriculat ori arestat, cum fusese Florin Pavlovici, fiindcă nu aprecia stilul unui scriitor oficial. Tot așa cum nici un corector la ziar nu mai risca să fie dat afară pentru o neatenție banală, ca Leonid Dimov, în care era angajat, ce e drept, numele lui Stalin.”

Corectoarea, pentru că n-a scos din pagină înjurătura lynotipis-tului, n-a fost dată afară, dar eu, „cap limpede” la numărul acela, am fost. Angajat era numele lui Ceaușescu.

După ce Al. Deșliu s-a mutat dincolo (o vreme, nu știam de ce nu mă sună, știam că e bolnav, dar știam și că a primit boala *răbdător și tare*: „Mă simt bine, îmi spunea, numai că mi-e greu să mă ridic și să ajung până la ușă”, iar eu rețineam că se simte bine și că tratamentul o să-și facă efectul), așadar după ce s-a mutat dincolo și nu i-am mai auzit vocea, n-am putut continua să-i răspund la întrebări, să închei cartea noastră, *Amintiri din epoca mașinii de scris*. Am ezitat, am ocolit, m-am prefăcut că am ceva mai important de făcut, dar, de fapt, nu-l mai auzeam.

Bătrânu meu insista să închei ce începusem. „Uite la LIS, cea mai incomodă ființă scriitoare pentru puterea literară. Tu ce faci?” Iar eu îi răspundeam cu leit – motivul lui Gheorghită Istrate: „Chiar credeți că toate astea interesează?”, deși știu că anamnesis-ul e mai necesar ca oricând.

Mi-a trebuit vreme îndelungată (Al. Deșliu a intrat în *viața morții*, cum scrie Tom, Gh. Tomozei, de 7 ani) să-l aduc și eu cât pot , cum pot, din departe în aproape, de dincolo aici. Cum altfel decât răspunzându-i la întrebări?

Petru îmi pune mâna pe umăr: „Cu cartea lui Deșliu ce faci?” Ce să fac cu întrebările fără răspuns? „Să le răspunzi. Va fi cartea ta cea mai bună”.

Aș vrea să aibă dreptate. O să fac ce pot să aibă dreptate.





Viorica GLIGOR

/ Sub semnul lui *homo ludens*

Volumul Ilenei Roman, *Angoasele de-a-ndoasele* (Ed. Prier, Drobeta-Turnu Severin, 2012) debutează cu un poem emblematic, *Cuvântul cuvintelor*. Care are valoarea unei arte poetice, a unei mărturisiri de credință despre iubirea destinală pentru Cuvânt. Iubire indestructibilă, născătoare de viață, povești și poezie: „Primul trup de mine sărutat/ cuvântul mi-a fost./ El era mai visător decât mine/ el m-a învățat să scriu dansând și lunând./ Ne întâlneam pe gânduri, pe vânturi, pe mâini/ am făcut împreună prostii, copii, copaci/ și încă numeroase cuvinte făceam/ cu alfazetul nostru meandru, salamandru./ am răsărit lucruri, întâmplări/ am născocit povești, eram tineri.” Această mirabilă nuntire cu mirele-Cuvânt este regăsită și într-o autodefiniție din *Închipuiți-mă și credeți-mă*: „Sunt cuvânta care a luat de bărbat/ pe cuvântul gelos, cel prea fortăreț.”

Eul liric trăiește permanent sub semnul unei autentice pasiuni pentru spectacol. Asumându-și statutul de *homo ludens*, își regândește destinul de ființă creatoare. Lasă frâu liber imaginației sale nă râvașe și joacă simultan mai multe roluri: regizor, scenarist, actor. Recurge la o viziune artistică cinematografică, prin intermediul căreia imaginează scenarii inedite, scene vizual-dinamice și dialoguri amuzate sau conflictuale cu propriile creații. Personajele-poeme sunt orgolioase, năzuroase, pretențioase (*Clepsidru*). Încurajate de atitudinea maternă a autoarei, își permit răsfățuri, libertăți de gândire și de expresie, inițiative îndrăznețe. *Poemul moftang* (un adevărat fiu risipitor, „tânăr și frumos”, care „a fugit poesc în lume” și, după o vreme, s-a-ntors, dar „nu așa spășit ca-n Biblie”) propune un provocator joc de-a creația, care implică inversarea rolurilor: „Vreau să te scriu și eu pe tine, vreau să te fac/ o poemă, poate mai veselă decât m-ai făcut tu./ Chiar mi-a plăcut ideea, mi-a plăcut/ și m-am lăsat așa pe mâna poemului./ Era încă blond și frumușel./ eu așteptam ca oglinda cu aburi pe ea./ Și în timp ce mă poetiza/ îmi vorbea despre alte poeme/ auzite prin saloane, prin cârciumi./ Apoi brusc a cocoloșit hârtia /și înjurând de pisici a aruncat-o la coș/ Fac altă variantă, mi-a zis./ mai întâi vreau să te desenez./ (...) Când am văzut desenul, vai și vai./ mă desfigurase, mă cebăluise, mă neînțelesese/ din cap până la tălpi și înapoi.”

În *Poem despre poeme*, relația autoarei cu propriile texte devine tensionată. Într-un scenariu imaginativ, poemele nepublicate, unele dintre ele cenzurate de edituri, „supărate ca fetele nemăritate”, „scârbite/coclite de tăceri bătrâne”, se revoltă. Își reclamă dreptul de a vedea lumina tiparului, în numele îndrăzelii de a se fi manifestat „contra regimului”. Refuză să accepte că sunt perimate, datate, că sunt „cam din topor, din popor”, că „acum sunt alte așteptări”. Mototolite și aruncate la coș, disperate, ele trăiesc drama condamnării la moarte: „Ce spectacol! Toate astea s-au desmototolit/ și au sărit ca gușterii pe masă/ se rugau să le mai tai, să le câpesc, să fie și ele/publicabile.” Exasperată de protestele și lamentațiile lor, poeta curmă această rebeliune, fără milă: „Viață, câtă mai e, o păstrez pentru ce-o mai fi./ le spuneam și le rupeam repede și mărunț./ iar moarte nu mai am, și nici iubire.”

O admirabilă confesiune lirică, definitorie pentru profilul identitar al Ilenei Roman, este *Vânarea de vânt*. În această „povește” autoreferențială regăsim imaginea unei ființe vitaliste, înzestrată cu o sensibilitate senzorială debordantă, remarcată și în *Cui pe cui* („Multă grijă trebuie să am de nări./ eu atârn de nări/ între simțurile și ne simțirile mele, cel mai sensibilu/ îmi este mirosul.../ De mir, mirare, miresme, mirese, mirodii/ miracol, miraj îmi sunt nările mele./ Pofticoase și mofticoase/ mi se lungește nasul, mi se strâmbă par-nasul/ nările mi se subțiază ca foița de țigară Winston.”) Aici, versurile compun un autoportret „în mișcare”, mărturisesc, încă o dată, despre neistovita iubire pentru creația divină și pentru cuvânt, despre credința intimă că Dumnezeu e pretutindeni (în cele văzute și nevăzute), despre predilecția pentru ludic, manifestată atât la nivelul viziunii artistice, cât și al limbajului poetic: „Eu vânez vânt./ Urc dealul și prind vântul din cele patru zări/ cel care știa să mă dezbrace în floarea vârstei mele/ și încă îmi ridică pălăriile, rochiile, cămășile, până în slăvile cerului, până rămân/ în pielea mea de pânză topită/ topită încă după răcori strugurii./ Eu mă dau în vânt/ după vântul care aduce zăpada, ploaia și furtuna/ peste mai tare ca somnul/ peste nevinovății primejdioase/ peste spaime josnice cu adjectivele lor duhnitoare.// (...) Când mi-e somn de Tine Doamne/ bate vântul și-mi aduce stringuri din împărăția Ta/ în zori, dis-de-viață pe aripi de eter(n)./ Vântul vine din văzduhurile Tale/ și mă ține la curent, mă tresare cu cele ce sunt mai presus/ și-ți mărturisesc Doamne cu dumnezei-

tudine:/ eu de la Tine vânez vântul și cuvântul/ iar cuvântul și vântul sunt câinii mei de vânătoare/ eu sunt zeița cu câini./ Ei vântură și cuvântură prin lumi./prin sori, prin luni, prin necunoscutete rușini.”

Fără îndoială, Ileana Roman cultivă un lirism al biograficului transfigurat. Experiențele privilegiate ale ființei sunt „prinse” în țesătura stranie a unor proiecții onirice. Realitatea e metamorfozată prin apelul la vis. Care remodelează, recompune micro și macro-universul. Subiectul liric descoperă dimensiunea neexplorată, necunoscută a realului. Prin fantasmale și viziunile sale, se înfruptă din viața profundă a inconștientului, în care fuzionează și se suprapun cele două lumi: cea exterioară și cea mentală: „Viața omului vine din vis/ și nimeni nu vrea să viseze urât./ (...) Eu mă spăl pe ochi, mă primenesc, îmi iau visele mele/ și ies din noapte pe poarta de fildeș./ Mă alungesc peste văi cu vedenii/ trec peste piețe, statui, idoli, victime, călăi/ și nici ispășitori nu-mi trebuie.” (*Dis-de-viață*) Sub faldurile unui imaginar fastuos, se ascunde adevărata aventură a spiritului. Libertatea plenară a căutării identitare. În evenimentele și călătoriile onirice, se reflectă spectacolul halucinant al măștilor și al travestiurilor, ipostazele multiple ale eului (dublul, geamănul, celalalt), ale asemănării și alterității (*Urcăciunea, Despietruirea, Uroboros, Vertigo, Dacă aș fi o carte, n-aș sta în raft, Hypnos, Onirică*). Din această perspectivă, un remarcabil poem, structurat într-un dialog filosofic între cele două fețe interioare, *aproapele și departele*, dintre sine și sinele său inaccesibil, rămâne *Și așa mai departele*.

Aforismul lui Arthur Rimbaud: „Je est un autre” revine în multe dintre creațiile acestui volum. Un autentic alter ego este, fără-ndoială, regina care domnește fără rege. A cărei imagistică autoportretistică revelează opțiunea personală pentru un timp al sărbătorii înalte, al jubilației: „E grozav să fii regină fără rege/ însă nu aveam cu ce să joc./ bufonii nu știau decât să fie pioni./ Și iarăși mă umplusem de plictis ca de altă rușine.” (*Regina cu bufoni*); „Viața e joc în joc/ eu sunt regina jocului./ (...) Numai regele nu poate nemică/ stă în pătrățel, e mat, e pat, e... omnambulic/ și toți trebuie să-l apărăm./ Eu pot domni și fără rege, eu sunt de când lumina”(G-ambitul reginei). Dacă în poemele citate singurătatea era eclipsată de ritualul magic al jocului, în *Sunt regina Elisabeta*, drama feminității rămâne iremediabilă, în pofida atoperterniciei, a regalității: „Sunt singură și mi-e rușine/ Nu mi-a plăcut niciodată să stau la fereastră./ Deschid ochii, văd gândurile supușilor mei/ ca melcii urcând, plângând pe ziduri/ Închid ochii, văd patul./ Prin patul meu nu a trecut niciun rege./ Prin bibelourile mele niciun pantof de mireasă./ (...) Regatul meu e cel mai puternic/ și vreau să mor cât mai sunt dreaptă.”

În mitologia lirică a Ilenei Roman se amestecă poeme autobiografice, cu infuzii rustice și elegiace (*Bijuterii de familie, Vărul meu, Zmeul, Dealul clasic, Satul sătul, Contesa*), confesiuni concentrate, de respirație scurtă (*Poezie, Golul, De netăcere, Închipuiți-mă și credeți-mă*) sau torențială (*Dis-de-viață, Vânare de vânt, Cui pe cui*), meditații despre iubire (*Drama lui Doi, Iubind e posibil orice*) și despre „sexagerările” ei (*Dacă aș fi bărbat*), despre condiția artistului devastat de nebunie (*Delir neroid*), despre „poveștile” tragice ale ființării (*Femeie în casa spânzuratului, Niște lacrimi*). Apetența poetei pentru spectacol se dovedește formidabilă. Asemenea lui Nichita Stănescu, spiritul ei creator redescoperă, „cu dumnezititudine”, *nemaivăzutul, nemaiauzitul, nemaîntâlnitul*. Pretutindeni, pare a proclama poeta, pretutindeni este izvorul lirismului. În aparență nesemnificativă, prozaică a existenței. În tandrețea înduioșătoare dintre o tânără și un cal (*Centaurea*), în destinul blestemat al mitologicului șarpe (*Poem târât de șarpe*), în „păcatele” savuroase ale limbii (*Foameni*), în stranietățile denominative ale străzilor din urbea severineană: „În orașul meu toate străzile sunt masculine (câteva neutre)/ deși orașul este trist și frumos ca o femeie./ Bărbații, peste 100 paralei, paraleli, perpendiculari/ și somnambuli/ se întâlnesc pe la colțuri, pe la foste robinete, ca homosexualii, ai zice de când lumea./ Primii au venit aici împărații romani./ ei se întâlneau în de ei până ce încet, strateg/venit-au și regiuni autohtone./ Împărații l-au adus și pe Cicero (după ce l-au asasinat)/ iar Cicero în breton și în toga lui se întâlnește lung și retoric / mai pe șest cu Traian, Adrian, Aurelian./ mai curios cu Decebal, Brâncoveanu, Cuza, Țițica/ mai scurt cu Arghezi și cu alți scriitori românași/ mai la urmă în șezlong/ cu boierul filozof Rădulescu-Motru.” (*Străzile masculine*).

„Limba poezească” a Ilenei Roman se constituie într-un regal stilistic, bogat în inovații lexicale („cristalitatea”, „dumnezitudi-

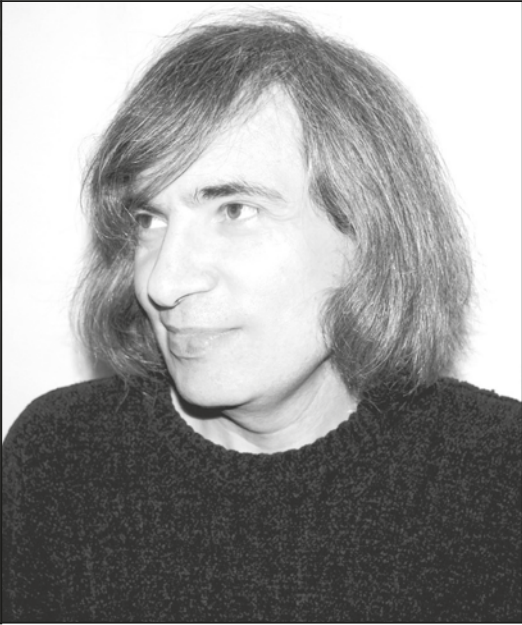
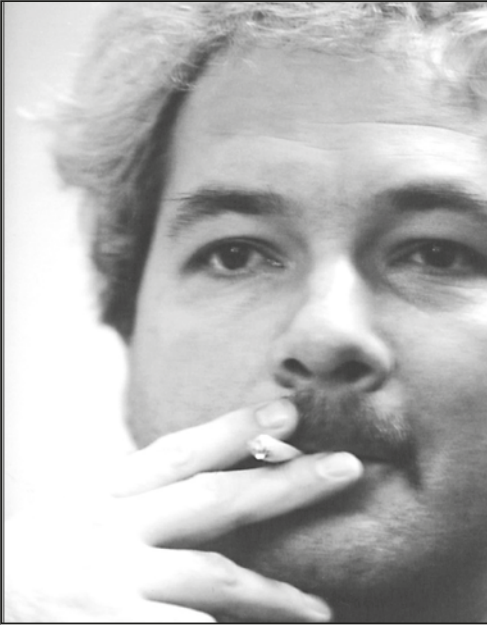


ne”, „lumifică”, „lunând”, „cuvântură”, „poezie”, „pofticoase și mofticoase”, „odinioara mea”, „sofisticoidă”, „sexagera” etc), în definiții poetice și metafore insolite („Sunt cuvânta care a luat de bărbat/ pe cuvântul gelos, cel prea fortăreț” ; „Fudulă văduvă e liniștea/ Are un ochi sofist” ; „... cuvântul și vântul sunt câinii mei de vânătoare/ eu sunt zeița cu câini.” ; „Cuvintele mele... lumifică în roiori” ; „răcori strugurii”, „îndrăneli sofisticoide” ; „veșnicie cu guler de condor” etc). În finalul volumului, poeta ne propune un autoportret „en miettes”. Chipul strălucitor al ființei, fidelă sieși, vocației ei creatoare, inepuizabilei bucurii de se reinventa, prin jocul superior al inteligenței, se compune, ca într-un joc de puzzle, din versuri cu valoare aforistică (*Motto-uri*): „Din cuvânt vin, în cuvânt mă întorc.” ; „Eu sunt odată ca niciodată.” ; „Eu sunt visul vieții mele.” ; „Viața e spus de frumoasă.” ; „Cercul mă neînțelegea perfect.” ; „Noptile negre sunt albe de mine.” ; „E liniște încât mă descojesc de tinerețe și de bătrânețe.”

Volumul *Angoasele de-a-ndoasele* oglindește un lirism puternic, îndrăgostit de cuvinte și viziuni, de stări ludice: „Viața e joc în joc/ eu sunt regina jocului” (*G-ambitul reginei*). Când scrie, poeta își sublimează angoasele, obsesiile, răul interior. Se bucură, plânge, se copilărește, se autoficționealizează și recrează lumea cu harul său: „Eu când scriu, râd, plâng, nu știu să tac./ lau cuvintele tăcute, ascunse, fricoase./ le scot limba din gură și scriu cu ea” (*Cui pe cui*). Poezia reprezintă, în același timp, rană și remediu. În matca ei se revarsă și se decantează toate aluviunile existențiale: miresme și miasme, iubire și ură, milă și silă, entuziasme și suferințe.: „Viața mea e rană caldă prin care se vede ce scriu” ; „Am rănilor mele de argint/ mai deschid câte una”. Tema creației, a re-nașterii perpetue, reprezintă axa care structurează întregul act artistic. Scriind, subiectul liric se simte în vecinătatea lui Dumnezeu. Dobândește puteri regale, cuvintele sale „lumifică în roiori”, reinventează universul și ființa. Acestea devin plâsmuiri ale propriei aspirații, ale propriului vis: „Eu toată viața mea mă nasc/ sunt mama mea, sunt fiul meu/ și saliva mea care hrănește cuvinte./ Cuvintele mele suie în dealul viilor/ lumifică în roiori, eu sunt regina./ Mai sus de visul meu e Dumnezeu./ O, Doamne al mirării mele./ eu nu mai vreau între-bări și răspunsuri idem/ și nici alte vise nu-mi trebuie./ eu sunt visul vieții mele” (*Dis-de-viață*).

mihail gălățanu @ nicolae tzone

cioplitorii de măști (III)



*Va iubi gura mea? Cu gura ta se va însiropa?
Vom forma, amîndoi, un sirop care curge prin viața mea
și prin viața lui Dumnezeu? Poate viața mea însăși e un sirop
pe care Dumnezeu îl ia pentru tuse.
O bulină de cap. Sau de burtă.
Poate viața mea e doar o-mbucătură.
O cuminecătură. Ar trebui să fiu fericit că Dumnezeu se împărtășește
cu mine. Dumnezeu se închină cu viața mea. Cu mîna mea.
Stau și cioplesc. Cu dălțile și cuțitul, cu milă și cu o rîndea.
Cu suflarea gata să sufle duh spre masca mea.
Îmi pritocesc propria mască. Se-ncinge osul meu în carnea mea.
Din lovitură-n lovitură se lămurește fața mea. Fața mea suferă.
Se crîmpește. Cu fiecare așchie, singerez. Cu fiecare așchie,
m-apropii de viață. Și, deopotrivă, de moartea mea.*

*De Crăciun, în fața bradului, ne spovedim.
În fața bradului, ne reculegem. În fața bradului,
ne strîngem puterile și ne încumetăm să ridem.
Cu fața în crengile lui hohotim.
De Crăciun, ne urcăm în brad și ne ascundem,
așteptîndu-l pe Cioplitorul de Măști,
care a decorat bradul cu chipurile noastre,
la diferite vîrste, suferind de felurite boli
și prăpădiți de diferite nașteri.
Coplitorul de Măști vine, de Crăciun,
cu un sac doldora de măști, care seamănă c-un vraf de poze.
Și bradul începe singur să crească,
pînă sus, pînă departe, pînă în alte ceruri,
într-o altă viață și-ntr-o altă moarte.*

*Pictorul de Măști desenează. Cel mai greu îi este
să ne facă roșul din obraji credibil. Să ne asaneze chelia
care se întinde și cucerește noi teritorii.
Să ne potolească setea de orgasme și glorii.*

*Să ne astupe rictusul oribil,
golurile din față, scălîmbăielile de ură și scîrbă de viață.
Să ne radă disprețul de pe tuleie. Să ne tundă zero,
de încleștare și greață. Între timp, pe chipul nostru –
și, mai departe, între el și chipul lui – se lasă tot mai multă ceață.*

*Desenatorul de Măști se joacă. Își lasă penița subțire
să ne zburde pe față, să facă riduri, raliuri, să ne facă
maturi sau copii, să ne întinerească sau împutineze în viață.
„Numai viața mea va muri, pentru mine, într-adevăr” –
scrie el, subțire, buchisit, cu niște litere mici, pe fruntea noastră.
O pleoapă, ne-o va deschide, cu penița sa ascuțită ca un bisturiu.
Acolo va trebui să se facă un ochi, ușor împăienjenit,
cu vinișoare de sînge, obosit, care plînge și scrie. Scrie și plînge.*

plînge îngerul din mine sau eu plîng plînge alta nu poate fi întrebarea
îngerul sau plînge omul
și eu ce pot salva mai întîi ce pot proteja ce pot îmbrățișa
plînsul îngerului sau plînsul omului
îmi privesc dintr-o dată cu imensă uimire cuvintele de sub limbă
cum se face oare acolo foarte sus cel mai sus în creierul limbii
un cuvînt îmbrățișat cu un alt cuvînt la rîndul lui îmbrățișat
cu un alt cuvînt poem
tot așa se face firul de nisip perlă în scoica protejată de adîncul oceanului
da sigur că tot așa dar anume cum se face perlă firul de nisip
și cum anume se face cuvîntul îmbrățișat de cuvînt poem
cu siguranță că fundul oceanului unde se nasc perlele este fermecat
cu siguranță că tot așa fermecat este și cerul gurii poetului
că tot așa fermecat este și creierul limbii poetului
poemul este o perlă care trece de la o ființă omenească la alta fără să fie
atinsă cu mîinile ci doar cu limba doar cu buzele
la începutul începuturilor sărutul bărbatului și sărutul femeii trebuie
să fi fost gîndite de dumnezeu ca trecere de la unul la altul
a unui poem foarte frumos foarte tandru și foarte puternic

plînge îngerul din mine sau eu plîng plînge nu poate fi alta întrebarea
îngerul sau plînge omul

26 aprilie 2009 – 23 h 11 min

de moartea mea ca și despre viața mea ca și despre dragostea mea
numai și numai și numai cuvinte înflorite
de viața mea ca și despre lumina ochilor mei ca și despre iubita mea
ca și despre mama mea numai și numai și numai ecouri îndumnezeite
sînt născut din iubirea fără seamăn dintr-o vulturoaică teribilă
și un vultur teribil
sînt iubit teribil de o vulturoaică unică
am prin naștere puteri cerești și puteri pămîntești fără limită
am venele și arterele trupului împodobite cu sînge de taur
îmbrățișat cu sînge de zeu
am limba căptușită în fiecare celulă cu versuri care se țin minte numai
de nemuritori și de îngeri păzitori
știi că poemul cîntat de mine la flaut și transcris inspirat de îngeri păzitori
pe pergamente indestructibile va ajunge la urechile românilor
abia în mileniul următor
ce-mi pasă mie însă de asta ce-mi pasă mie că surzii și orbii sînt mult
mai numeroși și mult mai înverșunați și mult mai zgomotoși
în țara muntenească și în țara moldovenească și în țara ardelenecă
decît adînc văzătorii și înțelepții
ba-mi pasă prea mult chiar îmi pasă pînă la durere insuportabilă și pînă
dincolo de ea la infinit îmi pasă
ah ce păcat că pumnul meu nu taie decît vremelnic prostia românească
în două și în un milion nouă sute nouă
ce păcat că îngerii păzitori din carnea mea și din oasele mele nu sînt lăsați
să-și facă cuiburi în voie în carnea și în oasele tuturor celor
născuți răi din spița românească
dar să nu mint niciodată n-a fost loc deplin pentru deplină frumusețe aici
dar să nu mint niciodată ploile ce peste bucurești au căzut nu au spălat
pînă la capăt obrazul bucureștiului de pete și flegme de gîngănii
de dihănii mărunte și urduroase
dar să nu mint că răușii răului și că răușii nimicului prea des au făcut
fărădelegile în românia momentului și niciodată nu au fost pedepsiți
îmi privesc mama intens și îmi privesc iubita intens și îmi privesc intens
tatăl mort în ochii morți și mă curăț și mă liniștesc și mă întăresc
talpa piciorului o pun peste pietre de rîu care n-au nici o fisură și pășesc
cu fruntea sus cutezător mai departe
pe tîmpla încrezătoare îmi așez fără frică coroana cu spini
cea de departe din veac și pășesc și alerg
chiar alerg cu fruntea sus cutezător mai departe

25 aprilie 2009 – 16 h 21 min



Flori BĂLĂNESCU / Pacea – un coșmar în stare de veghe

Grl. Henri Mathias Berthelot: „Îmi trece prin minte că urzilele camarilei ruse tind a lăsa armata română să fie înfrântă sau îndepărtată și, după victoria Aliaților, ei să pozeze ca eliberatori, pretinzând ca preț al participării la război chiar Moldova, nimic altceva”.
(4 ianuarie 1917)

Că reușitele diplomatice ale statelor mici țin de cele mai multe ori de noroc nu este doar o vorbă, ci o realitate. Ultimul mare „noroc” al României s-a numit Pacea de la Versailles. Un noroc ce se înscrie în categoria: „Dumnezeu îți dă, dar nu-ți bagă și-n traistă”. Aproape un milion de soldați români, indiferent de origine etnică, religie, nivel cultural, avere sau sex, și-au vărsat sângele la propriu pentru ca acest noroc să fie posibil. Li se adaugă aproape 300 000 de civili. Au murit și pentru ca unirea Basarabiei, Bucovinei de Nord și Transilvaniei cu Regatul României să fie posibilă. Anii războiului au zguduit din fățâni vechea ordine mondială, dar au permis și înstăpânirea unei ideologii totalitare pe cadavrul Rusiei țariste. Între cele două Războaie, comunismul internaționalist a lucrat fără odihnă pentru a-și extinde sfera de coterpire și de influență. Urmările Primului Război au hrănit placenta în care au gestat germenii celeilalte ideologii totalitare – nazismul. Comunismul și nazismul – două calamități care au devastat secolul, alterând fibra umanității.

Cronologia faptelor a fost și rămâne esențială. Nu trebuie să uităm că proclamarea independenței Republicii Democratice Moldovenești la 24 ian. 1918 de către Sfatul Țării, apoi, a unirii cu România, la 27 martie, nu ar fi fost posibile fără intervenția trupelor române din Moldova la începutul lunii ianuarie. Chemate de Sfatul Țării (Basarabia fusese coterpită, jefuită, violată), trupele române înaintează până la Chișinău și aruncă trupele armatei roșii peste Nistru. În categoria evitării instalării bolșevismului în Europa central-răsăriteană cu un sfert de secol mai devreme se înscrie și gestul similar din august 1919 al armatei române. În urma unei provocări, trupele române din Transilvania au mărșăluit până la Budapesta, eliberând-o de sub nou instalata guvernare bolșevică.

Astfel, o intervenție militară românească, al cărei obiectiv a fost asigurarea spatelui frontului ruso-român, amenințat de trupele bolșevice în urma păcii separate de la Brest-Litovsk, a determinat reorientarea membrilor Sfătului Țării de la planul inițial al intrării într-o republică democratică federativă rusă, către unirea cu România.

Dintotdeauna, dar mai cu seamă în epoca noastră, bolnavă de viteză, pe fondul unor evenimente politico-militaro-diplomatice, omul obișnuit se simte legitimat de învolburarea prezentului să emită păreri despre istorie, chiar dacă nu au bază documentară și istoriografică. În astfel de momente se reactivează idiosincrazii și prejudecăți seculare, se ascut săbiile revizionismului declarativ ș.a.m.d. Este cazul recentului conflict ruso-ucrainean, care a antrenat lumea, de la marile și mai micile cancelarii diplomatice, până la omul de rând, sclav al televizorului și internetului. Pe zi ce trece, mass-media și politicieni cărora le place să se audă emițând enormități contribuie la crearea unei atmosfere de spaimă, de iminență a războiului. De parcă, făcând mult zgomot vor ține răul departe. Politicienii&diplomații, nu doar români, au adoptat o atitudine mai degrabă de jurnaliști, de analiști. Departe de ei preocupările serioase, însoțite de o morgă adecvată, de găsire a unor soluții viabile pentru state (fie și artizanale) precum Moldova, în ultimă instanță, pentru pacea generală. Când un conducător de stat mare (exemplu, François Hollande, președintele Franței, fost prim-secretar al Partidului Socialist Francez) declară ritos că nu este nici un pericol, că există căi sigure de a ajunge la înțelegere cu Rusia lui Putin... nu mă simt deloc în siguranță. Dimpotrivă, îmi amintesc de plinătatea de sine a sentimentului francez în 1940, înainte ca tancurile germane să treacă prin „geniala” Linie Maginot ca prin brânză. Dimpotrivă, mă întreb dacă americanilor (care dintotdeauna au ajuns, într-un fel sau altul, să coexiste pașnic cu rușii!), germanilor (frați inamici cu sovieticii, nu doar de ideologii, ci și de perversă paternitate a ultimului război mondial), francezilor etc. le pasă cu adevărat de pacea omenirii, în speță, de spaima pe care o trăiesc basarabenii, cu Moscova respirându-le rece în ceafă. Mă întreb cât de pregătită este România să facă față – nu militar (ce mai înseamnă asta în zilele noastre, mai ales pentru un stat mic, fie și membru limitrof al NATO?) – ci diplomatic acestei situații. Istoria postbelică și istoria postdecembristă ne spun că din punct de vedere diplomatic stăm prost în privința teritoriilor luate prin abuz de Uniunea Sovietică în iunie 1940 și „corectate” ulterior tot în favoarea ei sau a „copiilor” desprinși din ea după desființarea imperiului comunist. De la o vreme, „păcile” aduc numai necazuri. Astfel: Basarabia (teritoriul dintre Prut și Nistru, făcând parte din Moldova istorică), Bucovina de Nord (cedată la pachet cu Basarabia dintr-o slăbiciune morbidă a lui Hitler pentru Stalin, deși nu era menționată în protocolul secret al tratatului sovieto-german), Ținutul Herța (nord-vestul jud. Dorohoi, care nu a aparținut niciodată de Rusia sau de Austria), Insula Șerpilor (care, firese, ar

fi trebuit să urmeze statutul Deltei Dunării și care s-a aflat sub suveranitatea Rusiei numai între 1829-1857) – dată ca mezelic sovieticilor în februarie 1948, printr-un protocol semnat la Moscova, sunt oasele de pește din gătlejul Moscovei sălășluite dintotdeauna de fiorii imperiali. Să nu uităm, așa, pentru „divertisment”, Brațul Chilia și cele câteva insule din Deltă, însumând 23,75 km², precum și cei câțiva km luați cu japca după ocuparea Ținutului Herța (probabil că motorizatorilor sovietice le plăcea să se piardă în peisajul bucovinean, abătându-se de la linia groasă roșie trasată pe hartă).

Ce constatăm: prin ocuparea Crimeii, Rusia începe să recupereze ce i-a oferit Ucrainei după Război, mai bine spus, după comunicarea actualului fost spațiu sovietic. Un politician, un diplomat care știe istorie, trebuie să se întrebe, ocolind abil fumigenele diplomației de suprafață, cum poate suporta Fratele Mare de la Răsărit afrontul văduvirii de câteva teritorii (în special Basarabia!) pentru care între cele două războaie a purtat o bătălie diplomatică surdă cu România? Cum se împacă puterea moscovită de azi cu pierderea în favoarea Ucrainei a posibilității de a ieși la Marea Neagră prin Brațul Chilia? Dar România, care din 1940 nu mai are acces la Mare pe Brațul Chilia? Dacă în 1940 Moscova explica diplomatic gestul ocupării câtorva insule și a Brațului Chilia prin considerente de ordin defensiv, susținând că pierderea lor este neînsemnată pentru România, de vreme ce îi rămân Brațele Sulina și Sf. Gheorghe, ce ar putea să o împiedice azi să preia cu japca și alte teritorii pe care le-a „pierdut” după 1991?

Pe filiera tratatului sovieto-german din 23 august 1939, pare că războiul nu s-a încheiat nici azi! Rusia ia teritorii de la alții, uneori le alipește de tovarășii de drum, pe unele pune mâna înapoi când are chef. Nu contează tratatele de pace, convențiile internaționale și bilaterale pe care le-a semnat, tot ce contează sunt interesele tătucii de la Moscova și protocoalele secrete sau nesecrete, impuse cu forța. Nu contează câtuși de puțin că teritoriile respective sunt locuite de oameni, Moscova ne-a demonstrat cu prisosință că și oamenii pot fi confiscați și mutați dintr-o parte în alta, cât să li se piardă urma națională și identitatea. Altfel cum ar putea fi exploatarea în beneficiul Rusiei o situație precum cea din Crimeea sau din fantomatica republică transnistreană (Doamne-fereste!, din actuala republică struțocămilească moldoveană)?!

Căci, mai este o vorbă din bătrâni care zice: norocul și-l face omul cu mâna lui. Românii au avut șanse adevărate numai când conducătorii lor au înțeles că „buturuga mică răstoarnă carul mare”. Dar noi nu mai avem astfel de politicieni de multă vreme. (Dacă este să ne amintim chiar și numai de tratatul României cu Ucraina, din 1997! Legitim în viziunea „marilor” politicieni români de aderarea la NATO. Delegitim în eternitate de tragedia românilor mutați de la o stăpânire la alta, terorizați, deznaționalizați, cedați de ai lor în iunie 1940, fără ca armata română să fi tras măcar un foc de armă, din disperare, chiar și numai pentru a lăsa o amprentă recunoscutibilă peste secole a familiei rupte cu forța și nu din nepăsarea fratelui!) Cum pot vecinii vestici ai Rusiei să aibă un somn liniștit, știind că visul Moscovei este să-și instaleze frontiera apuseană pe Carpații Orientali?

Woodrow Wilson își poate dormi liniștit somnul de veci, cu mâna pavază peste cele „14 puncte” ale sale. Putin și Obama veghează strașnic la menținerea păcii mondiale...



Mariana FILIMON / Subînțelesuri

Că pensionară, dispun, firește, de ceva mai mult timp să mă ocup și de “familia” mea. Este vorba în primul rând de copacul Platon, care străjuie în fața ferestrei mele, înțeleptul despre care am mai scris. Port cu el un nesfârșit dialog - și pot - cu fraze bine cumpănite. Ce mă poate el învăța? Multe. Dar cel mai prețios dar constă în lecția răbdării, pe care o deprind zi de zi de la el, în orice anotimp și în orice împrejurare. Platon al meu petrece anotimpurile nu sfidându-le, nu împotrivindu-se, ci acceptându-le ca pe un strop de eternitate. Într-o zi de iarnă, cu multă gheață și ger, m-a întâmpinat dimineața împodobit în argint, cu toate crengile presărate de mărunți clopoței al căror metal strălucitor șoptea cuvinte abstracte, pe care doar o ureche divină le-ar putea detecta. Nu pretind că le pătrund înțelesul, dar toată ziua aceea mi s-a părut o sărbătoare, un adevărat Crăciun. E un biet paltin, dar vara, când razele soarelui surăd printre ramuri, știu bine că e o făptură iluminată.

Apoi mai sunt și vrăbiuțele, stoluri întregi ce se abat pe la mine cu o regularitate de ceasornic bine reglat. În primul rând, diminețile. Îmi cunosc programul matinal, se așază în fața balconului, pe crenguțele unor copăcei, și așteaptă. Au înțeles că după ora cafelei și a primelor țigări urmează răsăritul. Timpul dedicat lor. Dacă se mai întâmplă însă - și se mai întâmplă - să-mi prelungesc programul, încep să se agite. Cîripesc alarmant, fac rotocoale dând din aripi cu subînțeles, într-un cuvânt, mă atenționează. Numaidecât mă înfățișez cu micul dejun. Pâine fărâmițată, boabe de tot felul, cam tot ce le place. Cu timpul, mi-au dat a înțelege că au preferințe. Că dragălașenia lor le dă dreptul să facă și unele mofturi, să se alinte. Eu evit pâinea albă, dar ele o preferă vizibil pâinii negre pe care numai la mare nevoie o ciugulesc. Le cumpăr deci special câte o franzelă și mă minunez cât de repede dispare. Când se mai întâmplă să am în casă resturi de cozonac sau biscuiți fini, sau chec - și asta mai ales după sărbători - și le ofer, sunt de-a dreptul în extaz. Mănâncă în mare grabă, își împartășesc între ele bunele impresii, apoi revin pe crenguțe ațintindu-mă vesel cu mărgelile ochișorilor.

După prânz, ceva mai târziu, se înființează din nou la masă, care e de fapt și cina lor în zilele de iarnă cu înserarea timpurie. Pretind o masă mai consistentă, îndestulătoare, că mă și întreb unde pot să înmagazineze atâta hrană. Gușile or fi ele largi, dar piciorușele lor mai subțiri decât bețele de chibrit cum de pot suporta o considerabilă greutate? După masă își fac și siesta de rigoare. Cîripesc mulțumite pe crengi minute bune și abia apoi își iau zborul către culcușurile lor. Programul pe care și-l fac și mi-l fac este foarte strict. E ca un contract pe care trebuie să-l respectăm împreună, nu ne putem permite abateri.

Atenționarea din partea lor, amendarea promptă și foarte stridentă m-ar copleși de rușine. Am acceptat că suntem un fel de familie, trebuie să-mi asum și obligațiile. Dacă mai întârzii cumva, luată cu alte treburi, mă pândesc sub ferestre și îmi strigă pur și simplu fel de fel de cuvinte pe limba lor, pe care mai bine că n-o înțeleg.

N-aș spune totuși că e doar o obligație din partea mea, ci și o plăcere. Nu pot să nu le simpatizez, nu pot să nu mă bucur de prezența lor zilnică atât de înviorătoare. și apoi sunt și foarte istețe: își cântăresc intențiile, le înscriu în posibilul lor calculator de obișnuințe și deprinderi, și-au însușit, se vede, în zborul lor îndelung, multe învățăminte trebuincioase. Știu să alterneze interesele stricte cu mici daruri jucăușe, care să te înveselească. Asist adesea, contemplându-le, la adevărate meciuri între comunitatea lor și motanii care le dau târcoale. Au învățat să-i fenteze, ei le pândesc lacomi, iar ele își ciugulesc cu rapiditate mâncarea chiar sub mustățile lor, și se ridică apoi în zbor ca să-i sfideze de sus.

De asemenea, sunt și foarte grațioase. Când sunt bine dispuse, când nu sunt zgribulite, ca în zilele cu viscol și ger, mișcărilor lor sugerează diverse dansuri legănate, puțin caraghioase. Alteori, pur și simplu se cred balerine, cu mișcări distinse și rafinate, oferindu-mi adevărate spectacole. Doar muzica mai lipsește, ea se poate însă compune în tine, o poți asculta prin nevăzute antene de bunătate, de bună înțelegere și căldură omenească pe care le dorești, din tot sufletul, dăruite lor, necuvântătoarelor, ființe ale Domnului și ele. Suntem într-adevăr o familie.



Dan CULCER

CENZURA ȘI LITERATURĂ ÎN ROMÂNIA DUPĂ 1945 (III)

CARTEA — „CREAȚIE” COLECTIVĂ¹

În perioada studiată, trebuie remarcat rolul factorilor intermediari între producător și public, influența acestora asupra produsului. „Într-atît avem obișnuința de a supraestima aspectul unic al personalității în activitatea artistică, încît ne repugnă să luăm în considerare intervenția grupurilor sociale în creația literară” — scrie J. Dubois. Constatarea cercetătorului francez are natura evidenței. Atitudinea este însă extrem de răspîndită și de tenace la noi iar depășirea ei riscă să lezeze orgoliul creatorului.

Aplicînd în moduri foarte diferite principiul „îndrumării ideologice” de către Partid, editorii din România-controlată influențează atît aspectul general al literaturii cît și fiecare produs în parte, acționînd selectiv tematic, retușînd textele. Se cunoaște rolul pe care l-au avut în creația lui Jules Verne contractele de lungă durată cu editorul său, profesionalizarea sa (scrisul fiind unica lui sursă da venituri), intervențiile lui Hetzel care au modelat epica verniană. Nu se cunoaște, în schimb, decît din surse anecdotice influența editorilor noștri asupra literaturii actuale. Ni se poate spune că această influență nu a modificat decît în mică măsură opera, că autorul era liber să nu le accepte, că dacă le-a acceptat a făcut-o pe propria lui răspundere și că oricum esența operei a fost salvagardată. Scriitorul român beneficia în România de un sistem de „asigurări” în cadrul uniunii profesionale care îi îngăduia teoretic să se mențină într-o relație de relativă independență față de mecenat, prin împrumuturi rambursabile din onorariile viitoare, dintr-un fond care se constituie din participarea prin autoimpunere a tuturor membrilor breslei, nu din fondurile statului. Pe de altă parte, mulți scriitori trăiau din beneficiile realizate dintr-o a doua profesiune (care nu era însă o sinecură). Onorariile, așa cum sunt ele legiferate, nu puteau constitui o bază materială suficientă pentru ca scriitorul să poată trăi exclusiv din produsul muncii sale, spre deosebire de toate celelalte grupuri și categorii socio-profesionale, a căror productivitate este ritmică. Așa că termenii „relativă independență” ar trebui înlocuiți prin „totală dependență” de sistemul editorial, care este o formă a „mecenatului de stat”, cu toate implicațiile sale.²

Raportul de colaborare al scriitorului cu editorul, ca delegat al mecenatului de stat, nu era nici pe departe idilic, fiind marcat de contradicții. Fenomenul nu este specific nici epocii de dinainte de 1989, nici culturii noastre.

Dosarul Ion Lăncrăjan ilustrează în detaliu acest raport complex în care imixtiunea Securității e probată.

Complexitatea acestor raporturi era accentuată prin acțiunea cenzurii prealabile care a avut nu doar atribuții politice ci a operat, în numele unor principii generale, și cu criterii „estetice” aplicate cu rigiditate sau nuanțat în funcție de momentele istorice sau de personalitatea și cultura cenzorului. Astfel, literatura noastră, dincolo de inițiativa scriitorului, s-a modelat sub dubla influență a mentalității editorului și cenzorului pe de-o parte, sub influența imaginii mentale (prealabilă, deci) pe care o avea scriitorul despre mentalitatea și criteriile de acțiune ale acestora, pe de altă parte.

Acțiunea convergentă a produsului literar în forma sa originală, predată editurilor sau redacțiilor de reviste, a procesului nuanțării modelului social general, a procesului nuanțării modelului social al scriitorului asupra mentalității editorului și cenzorului aflați și ei uneori în raporturi potențial sau real conflictuale, a condus la modelarea acestor mentalități. În diverse etape istorice sau în momente determinate conjunctural, același editor avea atitudini diametral opuse, vizînd supraviețuirea sa socială, în funcție și de conștiința responsabilității sale morale și profesionale.

Unul din tabuurile majore ale epocii era generat de prejudecata menținerii echilibrului între *optimism* și *pesimism*, între o viziune stenică și una sceptică, între meliorismul social dinamic și o statică socială. Cunosce cazul unei povestiri de Mihai Sin al cărui personaj principal se sinucidea, în versiunea originală, prin spânzurare într-un copac. Intervenția editorului-[cenzor] a provocat apariția unui alt final în care personajul urcat în copac se vădește un liniștit

¹ Pentru a evita anacronismul, lectura anistorică a acestui capitol intitulat Cartea creație colectivă, precizez că el reproduce aidoma pagini din cartea *Serii și grupuri*, 1981, singura lucrarea din și despre literatura română dintre 1948 și 1989 unde s-a subliniat existența cenzurii, tocmai proaspăt desființată, și s-a discutat despre cenzura prealabilă și efectele ei.

² Această dependență totală se manifestă și după 1989, sub forma abuzului editorilor care în raporturile cu autorii ignoră contractele corecte și formulările juridice valabile. Odată semnat un contract, în epoca anterioară, acesta era mai degrabă respectat, chiar dacă tarifele erau standardizate, în anumite limite negociabile. Am evocat disputa dintre E. Jebeleanu și editura Eminescu.

mîncător de prune. În felul acesta tragicul deviază spre farsă, de vreme ce premisele personajului rămân aceleași. Sinuciderea trăgea prea greu în talgerul pesimismului [tabuizat]. Un alt exemplu frizînd iarăși farsa, din cu totul alt motiv : într-un poem încărcat de aluzii biblice, pentru a-i face posibilă apariția, se adaugă toponimicului neagreat Muntele Sinai un **a**, pentru **Sinaia**. Sau : un roman e tipărit inițial sub titlul *Isus și ceilalți*. Aprobarea pentru acest titlu fiind între timp retrasă, cartea rămîne cu colon-titlul inițial, iar coperta ca și foaia de titlu sunt retipărite cu alt titlu, *Nebunul și floarea*. Schimbarea titlului e nemotivată, căci nu era vorba de un roman pe teme biblice, mitului biblic conferindu-i-se dimpotrivă o alură grotescă. Se mai pot cita încă alte cazuri similare. Nu le-am relatat de dragul anecdotei ci pentru a dovedi că intervenția editorului poate influența substanțial produsul (iar în caz de nesupunere ii poate întîrzia inoportun apariția). Trebuie precizat că nici unul din cazurile litigioase mai cunoscute (*Bunavestire* de Nicolae Breban, *Caloianul* de Ion Lăncrăjan, *Corabia lui Sebastian* sau *Biserica neagră* de A. E. Baconski) nu reprezentau de fapt produse literare incompatibile cu principiile morale sau ideologice care guvernav înainte de 1989, dovadă că aproape toate au apărut totuși și că la mijloc fuseseră doar temeri și rigidități ce puteau fi depășite, bazate pe o interpretare îngustă, eronată, suspicioasă a textului, pe lecturi fragmentare care eludau sensul general al operei. Eliminarea practicii cenzurii prealabile, încredințarea responsabilității politice unor persoane (sau personalități) care puteau întrupa concomitent și responsabilitatea estetică, ar fi putut avea un rol benefic. Urmau doar să se producă efectele profunde în conștiința scriitorului care, ca „orice conștiință poate rămîne uneori în urma existenței.”³

Dar cartea în epoca noastră, ca și în alte epoci, este o „creație” colectivă și în alt sens, acela că ea nu se *realizează* decît prin lectură. O carte necitită nu este doar o contradicție în termeni dar și o *potențialitate nerealizată*. În acest sens studierea receptării trebuie să țină seama de factorul convenției cu publicul. Sensurile unei opere sînt relevabile fie prin lectura în context, fie prin *manipularea de contexte* (cu termenul pus în circulație în critica noastră de Eugen Negrici). Convența cu publicul se bazează pe seriile de evidențe și convenții cu ajutorul cărora receptarea este facilitată. În subgrupurile din care este compus publicul relațiile de convență sînt ierarhizate în funcție de apartenența la subgrupul cunoscătorilor sau la acela al consumatorilor (iar în cadrul acestora în funcție de nivele de cultură, variabile prin apartenența profesională, vîrstă, sex sau timp acordat lecturii etc.). Consumatorii sînt definiți de către sociologii literaturii prin trăirea într-un prezent dilatat spre trecut, prin faptul că nu au „un rol, ci o existență”, gustă ceea ce li se oferă, adoptă decizii neexplicite, uneori au motivații. Cunoscătorii au o atitudine istoricistă, caută să pătrundă circumstanțele creației, se referă tradițional la intenții, analizează mijloacele, reactualizează operele cărora le conferă un nou relief estetic. Vom reveni asupra categoriei cunoscătorilor pentru a determina locul criticului român în acest cadru, acum.

Relația de convență a scriitorului cu grupul consumatorilor are la bază omologia de ideal social, de model social implicite care în epoca noastră se bazează mai degrabă pe o sumă de criterii de natură etică și, eventual, politică, pe fundalul unei experiențe, unei memorii colective în raport cu oare anumite fenomene, specifice, în negativitatea lor, epocii imediat postbelice simt considerate ca devianțe. Nu degeaba morală arhaică este referentul în cazul multor romane care intentează un proces al obsedantului deceniu reabilitîndu-i victimele inocente (sau nu), dar căutînd să ofere și motivațiile actanților. (A se vedea ciclul românesc al *Vănătorii regale* de D. R. Popescu, romanul *Galeria cu vișă sălbatică* de Constantin Țoiu sau ciclul *Feșelor tăcerii* de Augustin Buzura.) Observația noastră este de natură empirică dar ar putea fi confirmată sau infirmată pe o bază sociologică mai largă. Este probabil că tocmai imaginea cititorilor care au trăit aceste experiențe și cărora, deci, nu li se mai poate oferi o imagine edulcorată (pe care au refuzat-o lăsînd să zacă prin librării „succesele” deceniului șase, pînă la retopirea acelor titluri care nu mai figurau în bibliografia școlară, mijloc de manipulare) a influențat conștiința scriitorilor (atât etică cît și estetică) unii dintre ei fiind saturați de maniheismul și superficialitatea acestor produse de consum.

³ În 1981 anticipam în *Serii și grupuri* (p.275) necesitatea unei cercetări sociologice «a epocii premergătoare desființării cenzurii prealabile». Știam că «ea nu se poate realiza fără apelul la documente (referate de lectură externe, referate editoriale interne, procese verbale, mărturii ale scriitorilor, confruntarea variantelor care, în acest caz, au altă semnificație decît aceea a variantelor ca produse ale exigenței artistice.)» Accesule documente mi se părea un vis. De aceea l-am notat.

Conivența la nivel stilistic a produs serii de metafore, perifraze sau ia luminat sinonimii care nai au valoare de comunicare decît în cadrul sistemului actual de convenții și evidențe, fiind expresii „idiomatice” specifice unei epoci. De aceea odată cu dispersarea contextului coerent ele își pierd funcția și scrierile care au mizat prea mult pe ele, chiar dacă pentru a le folosi ca material de contrast generator de comic sunt supuse unei puternice presiuni de istoricizare (e cazul romanului lui Al. Jar, *Eu, Consula*, ininteligibil aproape în intențiile sale satirice pentru cei mai tineri cititori, consumatori sau cunoscători).

Că o astfel de conivență funcționează ca factor solidarizant dar și ca limită a conștiinței sociale critice a scriitorului român contemporan ne-o dovedește epuizarea tirajelor unor cărți care abordează problematica socială de pe o poziție nonconvențională în raport cu literatura anterioară Iul 1964 (ca să fixăm și noi un reper încă de o acceptabilă convenționalitate), cum ar fi *Delirul* sau *Cel mai iubit dintre pămînteni* dar și *Suferința urmașilor* sau *Fiul secetei*, deși este evident pentru consumatori că valoarea acestor cărți nu este comparabilă la nivel estetic. Această confuzie de criterii a influențat și opinia critică. Pe de altă parte limitele conștiinței critice a unui scriitor sînt definite de incapacitatea sa de a abandona modelul social general, la adăpostul căruia trăiește comod pentru a purcede la elaborarea unui model propriu. Presiunea unui cititor imaginar (sau real) care să nu se fi postat pe aceeași poziție etică și ideologică nuanțată, neconvențională, creatoare, cu scriitorul, sau să mimeze existența unei poziții rigide în funcție de interesele sale definite de un program de ascensiune socială prin conformism (este cazul unor editori), modelează, limitează la rîndul ei spiritul creator orientîndu-l spre aplicarea legii minimului efort. Căci unii autori nu doreau decît să ilustreze cu fapte serializabile un model deja realizat. Ei se aflau pe poziția imitatorilor/ilustratorilor, cum totdeauna au existat în literatură, care exploatează eforturile contemporanilor lor banalizîndu-le, oferînd prezentului o literatură de consum (și trebuie să acceptăm că acest gen de producție există la noi nu doar la nivelul literaturii polițiste sau de aventuri ci și la nivelul unei epici sau lirici care formulează, prin autorii ei, pretenția de a fi cotate la același nivel cu cea a deschizătorilor de drum sau a sintetizatorilor de nivel superior a experienței socio-literare de care beneficiază reușind să ofere *summa epica* sau lirică a toposurilor, motivelor, temelor sau convențiilor narative anterioare).





Olimpia IACOB / TINO VILLANUEVA

Este poet, scriitor, traducător, pictor și profesor universitar. Locuiește în Boston. Scrie în engleză și spaniolă. Poemele lui au apărut publicate în volum [Shaking off the Dark (1984), Cronica de mis anos peores (1987) / Chronicle of My Worst Years (1994), Scene from the Movie Giant (1993), Primera causa /First cause (1999), So Spoke Penelope (2013)], și antologii [An Ear to the Ground: An Anthology of Contemporary American Poetry (1989), Poetas sin fronteras (2000), The Norton Anthology of Latino Literature (2011)]. Lucrările lui de artă au apărut pe copertile cărților, și în paginile jurnalelor naționale și internaționale (Nexos, Green Mountains Review, TriQuarterly, Parnassus, Melus).

Trandafiri îmbobociți

În verdele crud al acestei luni
nemângâiați sunteți,
încă boboci,
cu trecerea fiecărei clipe
nerăbdători vă deschideți sub privirile noastre suave,
vă dezvăluiți în cupa primei noastre atingeri -
neștiutori de moarte.

Pentru o clipă

Adiere de vânt:
departe norii se despart,
și într-o clipă - luna

Chiar la timp

Împreună ies
din spatele norilor:
gâște zburând spre sud.

Îndrăgostiți

Închidem ochii
și vedem galaxiile
prin nunta buzelor noastre.

Ninsoare

Ninge liniștit
peste mașinile parcate și pervazele ferestrelor:
cât de înzăpeziți suntem!

Prima pasăre a dimineții

Zorii joacă în ochii lui,
văd lumea prin boarea cuminte,
clipesc de două ori, apoi își iau zborul.

Fermă după o aversă matinală

Norii își anunță mânia:
soare și miasmă din nou
pe străzile pline de pierde-vară

Prima zi de primăvară

În această primă zi
mă plimb cu umbra, lumina soarelui:
norii trec, se dispersează.

Duminică după-amiază

Să ne plimbăm,
iubito, până la dealul înalt de acolo
care atinge, parcă, cerul.

Lângă acest șemineu al iernii

Îți aștept de mult
privirea cea dulce, iubito,
vino la asfințit
salutând: glasul tău
e singurul adevăr la care râvnesc.

VARIAȚIE PE O TEMĂ DE
WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Am mâncat
tamales
rânduite
pe vatra încinsă

pregătite,
probabil,
pentru cină

Perdoname
erau riquisimos
zemoase,
aburind de firbinți

NEȘTIIND, ÎN AZTLAN

cum te privesc
învățătorii,
cum te privesc
funcționarii primăriei,
cum te privesc
polițiștii,
șefii de aeroport,
cum te privesc

nu ghicești dacă nu ai făcut ceva

sau e doar pentru ce ești

Despre o parabolă în fiecare zi

Ca dintr-un râu
îndepărtat și sclipitor,
pe un continent
cald și neaflat încă,
ai venit spre mine
plutind, cu luna cea zveltă, tăcută
unduindu-se în urma ta.

Cei mai dornici să își explice
și-au închipuit, poate,
că erai o nălucă,
pe care o întâlnești
doar o dată
într-o viață.

Visătorii, ușor de convinși,
au văzut, poate, nestingheriți prin tine,
știindu-ți neamul ales și adevărat;
prezicându-ți până și calea statornică până la urmă.

Alții, lăsându-se încântați prea ușor,
poate te-au luat drept o nimfă
la asfințitul soarelui,
sau o sirenă amăgind țărmul.

Dar eu, căutător neobosit
al misterelel sălbăticiei,
doream să te înțeleg cât mai bine;
să fiu aproape
de coapsa ta cea moale,
încercând ce știe apa,
să pot să te susțin până îți închei plutirea.

«-Ia-mă cu tine», am strigat,
îmbăindu-mă în spumă.
Dar plecarea ta a fost nespus de rapidă. Chipul tău strălucitor
se profila pe cerul tot mai întins.
«Nu vreau să te tulbur», am strigat,
părând tot mai prins
de vraja râului.

Și înconjurând locul,
nu departe de brebeneii care se unduiau ușor,
erai acum prinsă într-o nouă lumină,
răspunzând: «- Lasă-mă să-mi văd de călătoria făr’ de sfârșit.
Nu sunt cine crezi.
Omule bun, să îmi trăiesc viața din nou,
legată sunt să îi urmez soarelui,
și să mă întorc iarăși și iarăși.»

Și am ajuns aici:

creator singuratec
al unei parabole în fiecare zi,
îndrăgostit de amurguri și zori,
auzindu-mă când îmi pun întrebări,
păzind vorbele înțelepte,
dorind să știu ce fel de Ființă ești.
Mă las adesea chemat
de aste țărhuri veșnice.
Nu, nu voi îngădui să fiu rupt
de curgerea ta amăgitoare,
să las în urmă închipuirea de care m-am legat.

Lepădarea de întuneric

Mă regăsesc mai puțin
în acest vânt rece care nici nu sporește
nici nu se liniștește.
Gândurile se iau la harță cu somnul
tot mai greu de stăpănit.
Îndoiala din inimă, povara anilor
e tot ce mai am.

Distrat,
cu ochi smintiți de formule rostite
să îmi călăzuiască drumurile,
privesc, văd,
dar nu ajung să aflu.
Rânduielile vieții
slăbesc spiritul,
aducând cu stricturile
care urcă la cap.
Aievea mi-e trupul
ce nu se suportă.

Răzvrătirea, totuși, îmi stăpânește mintea,
zădărnícind strânsoarea umbrei:
lovesc cu pumnul urletul vântului,
mă lepăd de întunericul zăvorât
în iadul acestor abia aflate hăuri.
Strada obișnuită,
cerul mișcător, cântec se fac.

Am ajuns până la urmă să cred că
Laudă nu e pentru astfel de femei,
și nici pentru bărbații
ce și-au pierdut triumfătorii ochi,
lăsând în urmă vorbele pline de tâlc
înfuriindu-se altădată
din pricina unui vers.

Hotărâre (I)

Am să alung
firavele năluci
ce de un an
încolțesc întrebări
la care nici eu nu aflu răspuns.
Iar spre seară,
când lumea
se cufundă în întuneric, fără cântul
de deasupra șirului de copaci
din orașul meu,
și liniștea alunecând pe ape
ia locul luminii,
atunci cuvântul
regăsește imnul sensului,
vălurind apele.

Hotărâre (II)

Nicăieri nu stă scris
că în aste versuri nu pot să strâng
compătimirea, vaietul, bucuria dezlănțuită,
să așez chipurile timpului
înaintea luminii matinale,
sau a soarelui în asfințit
în după-amiaza galben-brună.

Căci multe s-au schimbat.



Nicolae CIOBANU

/ Tablou de Nuntă cu poză de grup ori Carte poștală cu adresanți de pe Hudița Amintirilor

[1971, spre desprimăvărat, dar când anume?... După straie, cam răcoare.]

Orice aluzie, asemănare cu persoane, locuri și fapte reale nu-i din întâmplare.

Cu toate astea, însăilarea-i o ficțiune (literară). Realitatea a fost și mai sordidă.

Cînd nu a fost de tot crudă, sadică și chiar asasină.

Un salut, din inimă, Confesiuni-lor!

Suntem într’atîta liberi să „ne exprimăm” în paginile sale pe răspunderea noastră că, după un an de colaborare, pot afirma fără să risc nimic, un dat. Cred, sunt convins că Soarta mi-a trimis în cale revista jiană! Nu se putea o potrivire de titlu (și program), mai adaptat stilului meu scriere, de tip spovedanie. Știu ce spun și nu exagerez. Cînd trimăt spre revistă un text (în fapt, o des-tănuire), am în minte imensa biserică grecească din Brăila anilor de pînă-n 1985. În tabăra Lacul Sărat aflat ca instructor însoțitor-elevi, am avut ocazia să intru și-acolo, spre a ieși năucit. Nu, nu de ce, de obicei se laudă-zice în atari ocazii, de către documentariști în căutare de-o pîine. Acolo, pentru prima dată-n viața-mi, am văzut scaune și nu strane-n ortodoxism. Dar, nu oricum dispuse!... Erau numai cîte 4, cîte 4, cu spătarul la imense coloane marmoree, într-o lumină ce cobora alene pe raze, din imensa cupolă. La început, mi-am zis că grecii, mai milostivi, s-au gîndit la bătrîinii, bolnavii lor și le-au oferit un ajutor în caz de nevolnicie. Dar, ceva nu rima: de ce doar la baza coloanelor, nu și peste tot... Apoi, misterul a zburat în colbul azur-auriu al razelor prefirate prin vitraliile cupolei imense*. Că, mai spre altar, atras de vociferări ca la sala pașilor pierduți, ochii-mi văzură scene de neimaginat: pe mai fiece scaun, cîte un preot sau călugăr așezat; în dreptul genunchilor lor acoperiți cu patrafir peste sutana deurnă, femei și bărbați în genunchi pe lespezile pardoselii. Niciunul nu tăcea, fiecare-și clama păcatele, necazul cu voce răspicată; bolțile, nișele amplificau rumoarea, dîndu-ți impresia unui stup viu. După clipa de înlemnire, am ieșit de acolo puțin spus năucit... Bazilica era aproape goală, însă mi-am imaginat impactul acestor spovedanii în prezența coreligionarilor adunați înaintea de slujbe. Și m-am înfiorat. Păcătos, ca mai toți noi - pornit ca mai toți împotriva unor potrivnici(i) intime ori dimprejur-ne, rareori împăcați de cît ni se dă în schimb la ce oferim (fără țîrg!) -, obiceiul ista de a-ți trîmbița sufletul, m-a înfiorat...

Ei, bine, de peste un an, eu nu mă mai înfioresc. Lunar, cu petice din pomelnicul vieți-mi, intru la Confesiuni în bazilică și mă des-tănuiesc aproape impudic, forte-fortissimo, textual. Desigur: pe răspunderea mea, deși fără speranță că lumea se va căi ori îndrepta după reperele mele. Miloasă, răbdurie, bazilica literară jiană își onorează menirea și mă suportă așa cum (mă) arăt. E, mai ales acesta Rolul, Menirea publicațiilor cultural-literare, de orice format, origine: să adăpostească Suflete, Simțăminte, Nu lecții nici predici ori studii. Nici conjecturale partizanate, fie și de... ceată.

O voce obsesiv publicitată de RRC trimite-n eter o aserțiune pe care, mi-e teamă că enunțătorul nu a respectat-o fidel, în calitatea sa de scriitor: cum că Literatura este Viață... Da, Viață, trăiri, de acord! Nu penibile mistificări fariseice; ori și mai și, cu accente ideologizante, de orice nat al originii. De, parcă nimic nu ar mai fi demn de luat în seamă-n a omului hire și devenire, decît o politică, o credință, o tendință. Haha: „artă cu tendință”!...

Aici, Acum, confesiunea mea-i raportată la o fotografie recent amintită de o fostă colegă de facultate. Am să-i spun pe numele mic, Tina. Dînsa și tînarul din dreapta-i sunt Centrul imaginii, semn aparent că fotograful era destul de profesionist. Oare?... Să privim mai bine: grupul e cam buluc-grămadă, cu tineri care mai de care dorit să „se vadă”; familia-m-pînsă-n dreapta, superfluă; extremele-n picioare-s mai clare decît inima pozei; la obiectiv, nu toți privesc tîntă, un stingher n-a mai intrat în cadru, deși doar o jumătate-pas îi lipsea; o fată-n fundal este clar aburcată; poate, de urieșcul coleg Țurea, din care, nu-s decît clăia și sprîncenele hirsute; alții cîțiva, nici atîta!... Ani H. (Dumnezeu să o ierte!) e surprinsă de parcă l-ar asurzi pe George, fericitul mire de-atunci. Și pe George Domnul ierte-l, cu tot neamul său adormit! ... Da, din păcate: cîțiva dintre jovialii cei de Atunci, într-atîta de noi s-au rupt, încît se impune o „Veșnica pomenire!”, oricîndu ni-i amintim.

Nu, nu despre eroii centrali voi povesti, neștiindu-i măcar de colegi mai bine, decît s-ar fi cuvenit... Nu am trecut niciodată dincolo de apropierea unui salut, ca între vecini de an ori de cămin, din același Campus ce ne-a găzduit. Și – pe cît am primit, fiecare de la magiștri! – ne-a făcut apți să desfîdem viața cu o meserie - unele ori vocațională -, la purtător. Am încercat, dar am realizat că nici un cap de expresie de acolo, scos din grup, nu mai reprezintă nimic. Acesta-i meritul incontestabil al Imortalizării Clipei pe retina magică a unui clișeu de aparat fotografic. Indiferent de marcă ori de măiestria mînuitorului!

Pentru bătrînul de-acum, fotografia aceasta-i Tabloul familiei mele sufletești, spre ieșirea din iarna lui 1971. A fost mai mult decît o revelație darul Tinei: o Năucire, o nă-Lucire!... Da, o fericită stare năuc-incredulă, pentru care nu-i cuvînt scornit de vre-o limbă, să îl poată cuprinde. Noroc, de ce cu sufletul simșim!

Așa că, la neașteptatul său dar, am reacționat astfel: On Saturday, May 10, 2014 9:19 AM, Nicolae Ciobanu ... wrote:

„...Tină, // Ai „zghincilit” crusta de pe o rană frîzînd jumătatea unui secol trăit-trudit „n-a-mea-maneră”. (Încă-i o șansonetă la modă, deși lansată parcă de Dalida, prin anii ,70; acel Monstru



frumos de talentuos ce m-a acompaniat melodios prin visări, lehametiri, lăcrămări)... Privesc imaginea mea de tînar necopleșit de frum’seta nepăsătoarei clipe de-atunci și-mi aduc mai tot aminte... Pînă și de cele două infime carii dintre tăietori și canini, pe care – abia prin 1976 - dentistul stagiar din Vinători-Neamț mi le-a tratat cu o proteză ce a durat vreo patru decenii... Deși prognozase o durată de vreo 12-15 ani. Am vrut „să-l cinstesc” în acel iunie de fine-stagiatură și de retragere din ostilii Vinători cu intactă dantură; însă, de bucurie că i-am fost înfiul pacient ce l-a motivat în măiestrie, tot el a plătit masa, comandînd șampanie!... Prima șampanie servită pînă atunci, în era spumoaselor ieftine și glorioase... Acuma-s știrb bine, dar nu vreau să mai aud de dentiști - bani în vînt, vînturi de inși ahiați de iute cîștig, calitate cît gaura din covrig...

...Costumul era din „gabardină” gris-petrol (nu bleu-patrulă), cu fin caroiat alburii; făcut la 17/18 ani, din al doilea salariu; cu multă cheltuială și chin în timp, la un talhar de evreu croitor care lucra la el, numai cînd mă vedea prin vitrină că iar vin. Greu, mătăsiu, protector, nu exagerez cînd spun că mă mai „îmbrăca” și cu 2-3 chile peste ciolanele și chelea ce oscilau 40 la cîntar, pentru „unu-71”-n statură. În anul al II-lea (la 26 de ani, deci!), vestonul încă se ținea bine în ițe, doar la coate, manșete izit rău; în schimb, pantalonii, deși „stopați”-bazonați discret de tatăl Surei noastre, aproape ciur... Trebuia să mă așez cu grijă, de teamă să nu mă pomenesc cu borte-n genunchi, în tur... Arătam așa de penibil, încît colegul Străuț de la Romîna (pare-mi că e lîngă Silvi-Vrăbiuța noastră, pe ciuci) mi-a oferit costumul său de vară, din tergal maron-caroiat; la un preț modic, încît să nu-mi fie rușine că primesc o pomană... Deși cu un cap mai scurt decît mine și mai împlinit donatorul, tot tatăl Surei făcu minuni de scenografie costumieră, încît dacă nu îndoiam brațele din cot și-mi pliam, ca țestoasele, coatele-n burulanul mîneicilor, îmi venea „ca turnat”... Cît despre pantaloni [că, tot scurți, oricum], avusesem un noroc anticipativ; mai era la Timișoara Gubantul cu Guban mutat din fotoliu de patron în scaun directorial. Achiziționasem ce botine vezi că am în picioare și au dus-o fără stricăciuni pîn’spre ai mei ani 60. Un fermoar își pierduse o limbă și am pus o agrafă triunghiulară de birou, din fericire neagră. Pielea fain tăbăcită, rejansa atîta de tare, că numai ața se uza – poate că defectul refuzării la export; deci, mai întăream ce se destrăma la frecare. Erau semicizmuțe ca de văcar de filme americane (Hello!), cu semitoc și o talpă cum nu am mai găsit: rezistentă, aderentă, elastică (duroflex?). Erau pe Lipscani, la un etaj de magazin strîmt, așa ca pe vremuri „încălțămintele”. Tot pe la vremea Teslei [magnetofonul] le-am luat, cînd am făcut prima mea „rată” pe salariul de secebișt, prin 1965... Ei, da: ratele se făceau oriunde-n țară, pe baza legitimației de servicii și a buletinului. Că, ori te-ncălțai, ori te-mbrăcai bine, din salariu nu mai și mîncai.

În cam „țînuta” ceea surtucară (plus un fel de pufoaică ș-o căciulă din blană de cîine, marfă de la Moldavii SSR) mi-am petrecut stagiatura la Vinătorii de subt Cetate. Pe o navetă apostolicească de 6 km zilnici, către Lunca, peste Ozana mai mult bolohani decît unde, pe orice vreme. „Îndemnizația” de instalare abia de-a ajuns să ne gospodărim cu strictul necesar (de la tacîmuri la veselă, găleată, lighenut pentru libații și olița-aha!) la o gazdă mai mațe-fripte decît mătușa Marioara, a legendar megieșului Nică. În rest -

de nu erau proviziile mai că lunare din familie, din apropiatul Tîrg procurate -, din partea „comunei” de un aprig puțin spus primare con-durate, puteai crăpa bine de foame, fără mersi, nici bogdaprosti. Că, nu tu alimentară ca lumea, nu cantină, ci un restaurant ce servea mese calde doar înalților-mici funcționari și activiștilor și inspectorilor-terenari. Iar „aprozarele” unor săteni afiliați la Înfrățirea, profilate pe conserve leguminate, cartofi porcîn de bihliți, struguri de vinificat toamna, borhot pentru „mitilic” și cam atît... În afara „spirtoaselor” pe subt mîină; căci pe-acolo, toți „cauciucarii” aveau program non-stop la băut, cu voie de la primărie: de sîmbătă-n seară, pînă luni dimineață, spre ofica popilor navetiști, ca și a pravoslavnicelor muieri, babe și copile-n prag-măritare...

Atunci, abia - biet orășean cu viața cartelizată între brutării, alimentare și magazine de subzistențe (pînzeturi, stofe, încălțăminte, pînă în anii 60) -, am descoperit Autarhia seculară a Țăranilor noștri. Cei mai mereu obligați: și la aprovizionare din trudă proprie, și la înrobitoare cote de tot felul. Că, nu era Casă aceea, de nu avea beciul plin, cămări, pătule, poduri și magazii adăpostind cele necesare vieții și muncii; plus grajd, cotet și poiată. Și copii în case și dincolo de ogradă: pe șanț, pe imaș, pe la școli. Aveau mai de toate pentru subzistența familiei, dar nu și pentru „venituri”, „venetici”. Cu unele excepții notabile: primarii și secretarii de partid fie și prin procură, notarii, șafii de post, cadrele medicale umane și veterinare (felcerii, moașele) și popii cu dascalii – deși destui dintre ei mai navetiști ca noi. Și-n plus, tot natul de vămuitoiri, de la inspectori, la predicatori, samsari și panglicari. Profesorii și învățătorii, de nu erau din sat, de nu se-nrudeau cumva, de nu pupau niscăi botfori, poale, mînuri sau ... pardonuri de-ale celor cu trecere, puteau să crape ori să-și ia lumea-n cap, să plece de unde-au venit... Că le și veneau alții-n loc, tot pe rol de ciuca bății localnice de joc.

Și, încă ne aflăm de-abia la intrarea în marea flămînzeală ce s-a tot acutizat, pînă în 1990.

Transferat la cerere motivată prin „apropierea de(-o) casă” la Trăian de S., după Definitivarea din 1976, am mai ieșit la un capăt cu banii lunari. Nu mai plăteam „la mica-nțelegere” cam o jumătate din salariu gazda cea pestriță la mațe, deși adventistă (chiar și-n perioada vacanțelor, cînd nu locuiam acolo!). Chiria pe-o jumătate din acea casă parohială din T., ctitorie haretiană părăginită, nu trecea de cîteva zeci de lei, încît am crezut că nu-i adevărat; noroc de Contract!... E drept, că-n prima noapte am dormit pe bușumeaua rărită*, cu ce-aveam pe mine, învelit cu ziare și drept căpății unul din sacii cu cărți. Iar în primul trimestru, am dormit pe un cadru metalic de pat pus pe butuci, pe o saltea din buci, cu o „pernă” cusută din două prosoape-n care am vîrit pelin proaspăt și mentă silvatică. Aveam cheltuieli cu „amenajarea” habitatului; și mi-a fost mai ușor fără mobilier, cît am „scos din boale” pereții, tîmplăria și soba.

La coșcovit, vărui, vopsit și „dezmerdat” m-a ajutat atunci mama, meșteră mare formată la Școala vieții. Și tare de treabă, citu nu se chilea. La soba de teracotă, ajunsă ca un turn din cărți de joc, m-a ajutat un sobar ce ucenicise la tatăl mamei (e drept: la sobe și cuptoare din lut, țărănești), dar priceput de nevoie și la „teracote”. Așa priceput, că nu numai a folosit aceleași cahle, dar mi-a instalat și o rolă.

Continuare în pag. 17

Tablou de Nuntă cu poză de grup ori Carte poștală cu adresanți de pe Hudița Amintirilor

Urmare din pag. 16

Econom, doar în vatră și la „fumuri” a folosit mai scumpa „șamotă”; în cahle a încastrat lespejoare din piatră vineție alese din plajele Moldovei. Liant – lutul locului, în amestec cu apa și balega de cal, tot loco. Ca să fie mai sigur că nu i se năruie opera, a armat cahlele la interior prin cârlige din sîrmă oțelită, recuperată din „deșarjă” Laminorului. Șa de solid, încît la curățarea cu cîte o pastilă anume, vatra încinsă cu fumuri și hogeag, umpleau de funingine expulzată aria pe zece metri-n jur – VUUU-M! -, iar soba nici nu se clintea. Clănțanea doar, din porțițele de fontă și capacul de tablă al rolei. Așa s-a purtat și la cutremurul din martie, 1976, cînd am crezut că ne-au reocupat rușii, după opt ani de supărări, pe motiv de 1968... Toți trăienenii s-au gospodărit cu materiale heteroclite de la acea deșarjă. Nu doar anexele și cuptoarele lor erau din șamote recuperate la remontul cuptoarelor uzinei; dar chiar pavajele din curți și gropile din ulițe. Eu m-am ales-căpătat cu tăieturi de țevi laminate, din care mi-am „tras” prin sudură stîlpii pentru cocotărea nutritivei fasole, roșii și castraveți pe spalieri. Și pentru voliera cîinelui-lup, un nesimțit și un alintat. Și un bagabond needucat. Nu-i cazul să mă judecați, știu: așa stăpîn, așa cîine. Doar că-n fapt, stăpînu-i slugă la vietate, plantă oricum ai întoarce-o.

Iar școala noastră bătea două recorduri în permanență, spre ciuda „coordonatoareii”: fier vechi de la deșarjă; și sticle de băutură, de oriunde. Dacă vinul s-ar fi vîndut în „bănci” moldo-transputene, am fi fost recordmani și la borcane!... Mai prost am stat cu hîrtia; ziaarele, chiar puține, aveau multiplă căutare domestică: de la ornat mese, pereți, la șters „gurluie” de lămpi ori popouri, cu aceeași mare eficacitate; e drept: pe gurluie nu „se lua” cerneala tipografică de pe tabloidele vremii. Și cu textilele șomam, că mereu reciclate-n gospodării, pînă la ultimul fir din ultima petică. Iată, de ce eram frunțași în doar două din cele patru acte patriotice „de recuperare a deșeurilor”. Însă, mereu criticați de ne zburau fulgii și penele, de către activiștii ierarhoizi, pentru ne’ndeplinirile alealte. Dar, nici eu nu le rămîneam dator, că li se acriseră de mine și respirau ușurați dacă nu apăream în/prin controalele lor.

Așa, că mi-am permis - pe lîngă hrană pentru cîine și cărți chenzional procurate -, tot pe eşalonate rate: mobilier minim și televizoralsport (dec.1976); semicursieră 1978, spre primăvară. Ca-n cursele către Roman, să nu mă mai înghiontesc Și cu mîrlanii, prin mijloacele de exterminare-n comun de atunci... Deși apropierea-sardele-n conservă de unele colege ori străine ioc nu-mi displăcea, dimpotrivă... Apoi, zisul „linoleano” pe dușumea și rafturi ca de cămară, pentru bucoavnele agonisite cu discernămint, ce frizau mia. Cărți am mai înstrăinat-pierdut. Rafturile din tablă zincată profilată le mai am, adaptate pe balcoanele apartamentului actual, nemțan). Stîlpii-spalieri din capete de țeavă laminată de foraj, lungi de 4 m (un m’nfundat în pămînt*) pentru fasolea și cățărătoarele din grădină, i-am cadorisit unui gospodar din sat, la mutare. Aceea-i Casa Parohială în care-am aflat adăpost și din care-am apostolit ani 8, întru ale mele principii; și unde Nu trăiam chiar ca un schimnic... Deși, cel mai des urlam de jună, potentă singurătate!... Luîndu-mă la-trecere c-un cîine-lup trebnic de inutil și derbedeu nevoie mare. Și lecturi, și gînduri călătore și călătorii vagabonde, pe cît m-au ținut baierele pungii mereu flămînde. Anotimp după anotimp, an după an, după an, după an... [Revin la imagine:] Cred că mai aveam pe mine un „balonzaid” à la Belmondo, Delon de prin filmele lor cu gangsteri. Ciorapii, desigur cîrpiți de mine, ca și lenjeria ajustată, recondiționată tot de jE, pe un corp ce sfida orice canon trupesesc... Eram chiar Bărbatul-șnur, fără țîțe și nici cur; nu mai spun de „doar vînă și os”, aușviț, schelet viu, ambulant ori, ca-n maxima franceză: asta trece pe dup-un afiș, fără a-l dezlipi... Dar, privește-mă, cum rîdeam cu gura pînă la urechi și cită floare mă-nconjura!”

Pentru cititor sau redacție doar: Cu infime îndireptări și fără „parantezări”, textul este al misivei, la care adăugisem: „Aici, <https://plus.google.com/105064646411673247340/posts/isasowv8NWs?cfem=1> e rezumatul vieții-mi. ”Numai pentru cei foarte grăbiți, ori detașați de Internet, îl redau: Bădia Culai Vă salută / din pragu-i cel nou, de Sălaș! / Că vechiu-i, pocit de uCoz. ici, l-o a dărimat...

Povestaș / din lutul Moldovii de mijloc, mă au plămădit doi Țărani... / Cînd taica intrat-a cu plugul în brazdă, la mama, sunt ani / ce-ntrec jumătatea de secol cu vreo 17x4 cicluri. / Tot anotimpuri cvadrupe mîinate de vremi ca nisipuri / de la o dună la alta, de la un stat la alt stat în această pustie de lume, că mai bună nu ni s-a dat...

Și, iată-ne, cărîndu la cruce ca robii la jug atașați, de cei ce pretind a conduce, dar nu-s decît vili apostăți.

Privirile-mi triste din poze vă-arată că m-am deșteptat din visele, / luptele roze cît tînăr le-avui, au bărbat. Că se prăbușiră pe mine, nu doar două regimuri de hoți, / ci și bătrîneța perfidă cu zile prea scurte și nopți / cu somnul pe sponci și cu vise arareori de bun augur, / cu pîntecu-mi de-acu burtică și multe vînturi la tur..., / cu cîteva goluri în gură, ce n-am a le mai astupa, că iute spori-vor și ele; / și numai cu terciuri voi sta: cu gust a gratare pripite-n fleicuțe, momițe, cîrnați...

Dară, cîtu gîtu-mi permite un Vin din cel bun, să-mi cîntați! Cîntați-mi ce știți voi mai bine și ce mai mult v-a plăcea, iar eu, Bădi’ v-asculta-voi cu barba proptită-n ulcea, cu ochii pe voi, cît îs vii, Cu gînduri tot mai colilii.

La „tetul” medalionat de pe blogul deja părăginit (că au și gugălămatecii iștia un feli de-a te ajuta, că mai multu te-mpiedică: nu bețe-n roate, ci faultări ce i-ar îngelozii pe toți sportiștii ahtiați după adversari), postasem un leit-motif ce apare – inutil – la subsolul postărilor, doar două:

Privind concentrat dinainte-mi, de fapt eu privesc înapoi: pe cînd eu eram cam cît voi și cu-o viață întreagă’nainte.

Însă, ce m-a impresionat pînă-n lacrimi, în poza cea evocată, este nu atîta „prăbușirea” din postura mea, nici atitudinea colegelor de care mă propteam (efectiv!), ori care de mine se sprijineau... Este - Mai priviți, o dată – Lumina ce se degajă din Tot!... Nu-i așa, că s-ar putea intitula tabloul: Tinerete iLuminată?

Pe curînd, de s-o-ndura de noi Domnul din alt Cer Și Domnii de la Confesiuni!

Culai, cel de-Acum.

(*Precizez: descrierea interiorului văzut de mine aparține, desigur, unui ano-timp de refacere; de după groaznicul cutremur din 1977, poate și alte ponosuri. Departe de orice lux greu, încărcat bizantin, incinta apărea un imens ou alb-albăstriu, golit de miez; cei cîțiva oameni – fideli, gură-cască –, biete gînginii în vastitatea ceea barocă, prăfoasă, obosită.)

(* E o istorie și asta, a dușumelelor, cum se îmbinau altă dată la casele mari. Nu cant la cant, ca la țară. ci cu margini geluite petrecute una peste alta, de cam 1cm. Scîndura „lucrînd” în timp, la un an-doi, ca la bărci, se „călăfătuiau” rosturile cu stuf și cîlți cu rumeguș dat prin clei de oase. Doar că nu se cătrăneau; dar se ceruiau fie cu ceară de stup, fie cu parafină industrială. La vreo 10-12 ani, scîndura deja uscată era scoasă cu grijă: mai bine pierdeai un cui-două, dar nu scîndura!... După ce „căptușeala” de zgură cu nisip dintre sol sau plafonul beciului se zvînta și completa; și grinzile putrede, mucegăite se înlocuiau-cîrpeau, se rebătea vechea podea, de data asta aproape fără de rosturi, dinspre partea dimpotriva ușilor de acces. Explicația-i simplă: în caz de necaz, se înlocuia numai scîndura roasă de frecvențele treceri, ori cea arsă de tăciuni, de la sobă. Din păcate, delăsată de popi încă din războiul trecut, lipsă de „cvorum” la enoriașii orto-, construcția haretiană a servit la de toate: magazie, spații închiriate sezonier, încartiruire de ofițeri, ori la nimic – așa cum am găsit-o eu. Nici vorbă să mai fi reparat careva ceva, dintre pasagerii locatari. Ba, rușii, în lipsă de lemne, au tot scos cîte o scîndură da, una nu din alte odăi, cu excepția camerei în care și eu locuii 8 ani, aproape-n țărănească autarhie. Mai bine, din toamna lui 1977, cînd mi-am instalat arzător cu vapori de motorină în soba de teracotă, de dudua ca tractorul. Era îndestul să aprind focul seara, cum veneam de la școala și să-l țin pînă spre 1-2 ore din noapte, ca toată ziua să am cald în odaie. După ce am așternut și linoleum peste podeaua nereparată vreedată. Și-n ușă, ca la mongoli, am pus „perdea” din două blăni argăsite de oaie. Ce, totuși miroseau mai bine decît cîinele, cînd îl aduceam în casă, pe vreme rea.)

(* Poate fi util, interesaților: adîncimea de aproape un metru, nu prin excavare, ci prin perforare cu o rangă anume se făcea, în excelentul lut al platoului dintre Moldova și Siret. Ranga se izbea la

patru-șase brațe cu icnet în locul ales, se sucea-smucit presînd malul, se obținea gaură în care se turna apă. De cum ce apa îmbiba gaura, se tot repeta procedeu, pînă la adîncimea și diametrul dorit: prin răsucire-rotire, de către doi-trei inși. Stîlpul intra apoi ca-n unt ori măligă, la adîncimea dorită. Ori, puțin ajutat cu niște lovituri de mai, baros în cap, de pe o scară dublă. Spre o mai bună stabilitate, tot cu ranga-mai băteau pe lîngă stîlp pietre și prund. Cei cheltuitori, puteau să pună și un cancioc-două de ciment la bază, pentru legare. Eu am făcut-o, pentru că de-odată cu stîlpii instalați, am turnat o mică platformă pentru al cîinelui adăpost. Să nu mai stea în lanț, să nu calce-n noroi și-n propriile-i mizerii. Dar lutul, odată uscat, era mai strîns decît cimentul și nu lăsa stîlpului loc de balans. La colțuri, stîlpii erau ajutați cu proptele piezișe, contrarii, să reziste la întinderea sîrmelor de spalieri. O minunăție, numai bună să suporte roadele semănăturilor din fiecă primăvară!... Și, în timp ce de la poale culegeam trufandale, sus aveam floare. În gustar spre răpciune culegeam rod copt deja, sus mai aveam păstăi și pătlăgele verzi și floare mozaică, pînă tîrziu în brumărel. M-au luat în deridere unii, pricepuți doar la beții și copii tot ca ei; ba chiar veneau peste noapte și tăiau corzile, dar nici eu nu m-am lăsat. În fiecă dimineață reînnodam ce tăiau, pînă cînd s-au lehămetit... Nu din milă de plante, că au otrăvit cu var nestins cuiburile de viță-de-vie de la colțurile casei; și au jupuit de vii țeișorii plantați la colțurile curții!... Și trei zile cu nopțile dintre ele, cît am „sleit” fîntîna părăginită, de peste 30 de metri adîncă, pe lanț măsurați: nici o mină de ajutor, de nicăieri. Anume-și mînau vacile peste parterele proaspete de flori de la stradă, călcău desculții și urinau demonstra-tiv pe varul dat pe copacii seculari de la marginea drumului-șosea, primatorii săteni trăieneni. Am crezut că scap de vînătorenia răi de dădeau prin băț, cu primarele-n frunte... Am dat peste un sat fără vătăf (că acela avea bîrlog la comună), dar tot de răi din umbră ori pe față răsplin. Într-un sat cît o batistă, dar prolific datorită catolici-lor, nu știu dacă m-am înțeles bine cu vreo duzină de familii din poate nici suta-50... Cam toate cele cuminți și la locul lor, dar fără putere de stăvilire a răilor; și ele răbdînd silniciile celora.

De cum a revenit apa proaspătă, și fără bunăziua, la început pe furîș, veneau cu gălețile după apă, megieșii cei buni la rele...

I-am iertat pe toți, după credința Dumnezeului lor și al părinților lor. I-am iertat, mai ales pentru că măcar pe copii i-am putut forma un pic mai buni, cu fiecă clasă, promoție spre liman trasă. Intram mai mereu într-un sat, dușmănit ca „vinitic”. Numai, pentru ca să plec de unii părinți și elevi lăcrimat, de parcă eram dus la groapă... Și, din groapă-n hîrtop, iată-mă și Noe-n prag-70, după ani-potop!... Un alt Popa-Tanda’n a vieții pustie, predicator.)

...





Giuseppe Meyerbeer.

150 de ani de la moarte

GIACOMO MEYERBEER – UN „MIT IMPERFECT”?

Biografie și creație (în date esențiale):

1791, 5 septembrie – se naște, la Tasdorf, lângă Berlin, Jakob Liebmann Beer, primul fiu al unei bogate familii evreiești: Judah Herz Beer și Amalia (Malka) Meyer. Viitorul compozitor a avut încă doi frați, deveniți și ei nume „bune”, dar de mai mică notorietate, ale culturii germane: Wilhelm (1797-1850), astronom și, respectiv, Michael (1800-1833), poet și dramaturg, autor, între altele, al piesei *Struensee*, căreia Giacomo avea să-i scrie muzica de scenă (1846).

1803-1810 – studii muzicale cu Muzio Clementi, C. F. Zelter, B. A. Weber și cu abatele Vogler. Devine Meyerbeer, prin aglutinarea numelor de familie ale părinților.

1809 – primele compoziții sacre și religioase

1811 – compune oratoriul *Gott und die Natur*, executat, în același an, la Berlin

1814 – călătorește la Viena, unde se produce ca pianist, alături de „performerii” absoluți ai vremii, Johann Nepomuk Hummel și Ignaz Moscheles.

1815 – aflat în vizită la Londra, îl întâlnește pe Friedrich Kalkbrenner, reprezentant de seamă al clasicismului muzical german, sosit acolo în anul precedent. După care, la sfatul lui Antonio Salieri, se îndreaptă spre Italia. Ajuns la Veneția, ia contact cu operele lui Rossini, marele reformator al genului. Își schimbă prenumele din Jakob în Giacomo și începe să compună în stil... rossinian: *Romilda e Costanza* (Padova, 1817); *Semiramida riconosciuta* (Torino, 1819); *Emma di Resburgo* (Veneția, același an); *Margherita d'Anjou* (Milano, 1820); *L'esule di Granata* (idem, 1822) îi consolidează treptat reputația, culminând cu imensul succes reputat de *Il crociato in Egitto*, la Veneția, în **1824** (în care rolul Armando este ultimul din istoria operei scris pentru un *castrato*). Montată ulterior la Théâtre des Italiens din Paris, această creație a interludiului peninsular îi va netezi terenul viitoare și prodigioasei cariere din capitala Franței.

1824-1830 – o nouă etapă berlineză, presărată cu evenimente familiale (căsătoria, nașterea celor doi copii, moartea tatălui) care îl vor ține cumva departe de sfera compoziției. Revine deseori la Paris, unde face cunoștință cu cel care va juca un rol determinant în toate izbânzile sale de mai târziu: libretistul Eugène Scribe.

1831, 21 noiembrie – Opera din Paris îi reprezintă *Robert le diable*, subintitulată „grand-opéra”, pe un libret de Scribe și Delavigne, prin care cucerește, în timp record, toate scenele Europei. E „boom”-ul unei suveranități componistice care va dura peste trei decenii, prin titluri care se succed, în fapt, la intervale mari, Meyerbeer nefiind ceea ce se cheamă un autor prolific: *Les Huguenots* (**1836**); *Le Prophète* (**1849**); *L'Étoile du Nord* (**1854**); *Le Pardon de Ploërmel*, cunoscută îndeosebi ca *Dinorah* (**1859**); *L'Africaine* (montată postum, în **1865**).

1849 – este decorat cu „Legiunea de onoare”, în grad de Comandor.

1864, 2 mai – Giacomo Meyerbeer se stinge din viață, bogat și celebru, la Paris (unde o stradă din preajma Operei Garnier îi poartă, astăzi, numele), dar își doarme somnul de veci în Cimitirul evreiesc din Berlin.

„Influența și presiunea exercitată de el asupra dirijorilor, artiștilor, criticilor și publicului, precum și imensa lui avere, cel puțin la fel de mare ca talentul lui autentic și eclectic, fac aproape imposibilă afirmarea altui compozitor de operă.” (Hector Berlioz)

„Muzica [lui Meyerbeer] pare o realizare sintetică, nesigură, supracalculată, cu idei melodice de mâna a doua. Chiar și orchestrația cândva strălucită și armoniile îndrăznețe de odinioară devin șterse, pentru că sunt folosite într-un scop atât de cinic.” (Harold C. Schonberg)

Supremația componistică a lui Giacomo Meyerbeer, în prima jumătate a secolului al XIX-lea, își are corespondent *simbolic* în dominația vocală a *sopraniștilor* din veacul precedent. Nutrindu-se dintr-o adorație vecină cu fanatismul, au rămas, amândouă, fenomene socio-culturale întrucâtva „izolate”. În cazul lui Meyerbeer, admirația a atins cote de-a dreptul „mistice”, Heinrich Heine declarându-l al doilea fiu de esență divină pe care o mamă (evreică) l-a dat lumii! Cine a fost primul – se știe...

Oricât ar părea de ciudat, Meyerbeer s-a creat – muzical – pe el însuși urmând (aproape) un singur model: Gioacchino Rossini. S-a inspirat din stilul componistic al acestuia atât în operele italiene din perioada 1817-1824, cât și în cele franceze, de după 1830. Paradoxal e că partiturile italiene ale lui Meyerbeer nu sunt întru totul cele ale unui „Rossini de mâna a doua”. În *Semiramida riconosciuta*, *Margherita d'Anjou* și *Il crociato in Egitto*, ne întâmpină pagini de o inventivitate melodică fermecătoare. Tematica tot mai diversă a libretelor, virtuoizismul vocal și cromatismul orchestral cultivate de geniul de la Pesaro făceau deliciul întregii Europe. „Stilul Rossini” devenise, în definitiv, stilul epocii. Dar...

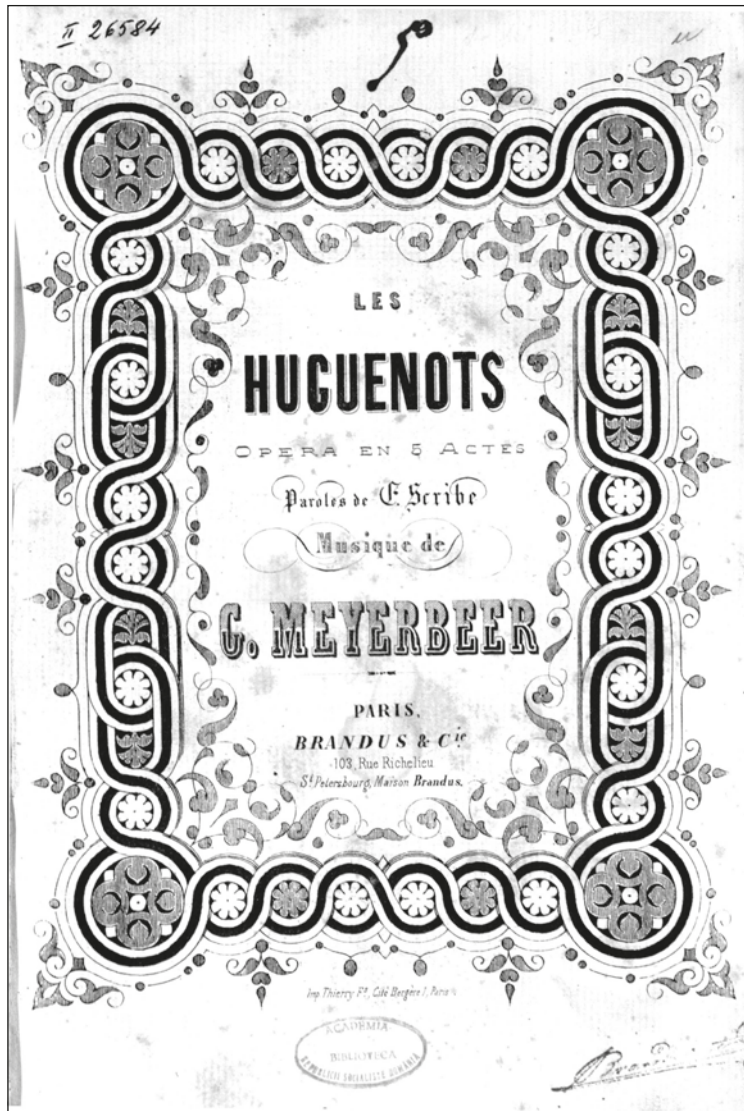
...la Paris, „grand-opéra” se prefigura deja ca o nouă marcă stilistică, odată cu prezentarea *Mutei din Portici* de Daniel-François Auber, în 1828. Stabilite el însuși în capitala Franței postnapoleoniene și a restaurării Bourbonilor, Rossini s-a apucat să compună pentru scena franceză: *Le siège de Corinthe*, *Le comte Ory* etc., atingând apogeul inspirației *novatoare* prin capodopera *Guillaume Tell*, care va fi și cântecul său de lebedă – asumat! – în domeniul teatrului liric (1829). S-a speculat enorm și se speculează încă pe seama acestui abandon rossinian, dar el a fost, îndubitabil, consecința unei deliberări extrem de mature care, pronunțată de la altitudinea lui *Guillaume Tell*, părea să conțină și un îndemn destul de transparent pentru cei pregătiți să citească printre rânduri: „Iată, v-am deschis o nouă cale, urmați-o!”

Și a urmat-o cel care îl urmăse pe Rossini și până atunci: Giacomo Meyerbeer. Chiar dacă fără un geniu melodic egal, trebuie s-o spunem, dar compensând prin ambiție, inteligență și un simț înăscut al teatrului *în sine* și, mai ales, al teatrului *pentru sine*. Adică, al teatrului ca... afacere: „Meyerbeer știa ce dorește publicul și s-a adaptat gustului acestuia. Era nevoie de soliști vocali de excepție, dar ariile nu trebuiau să dureze prea mult, pentru a nu-i plictisi pe spectatori. Să plictisești publicul era cel mai mare păcat. [...] Orchestrația trebuia să fie puternică și strălucitoare, cu mai multe pasaje în fortissimo. Era nevoie de coruri impunătoare. Nu trebuia să lipsească nici baletul.” (Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*). Tot ce va rezulta din colaborarea sa cu Eugène Scribe, îndeosebi (dar nu exclusiv), se va preschimba în aur. La propriu. Într-o țară al cărei monarh, Ludovic-Filip, se definea singur drept „rege-burghez”, nici opera nu mai putea fi un divertisment pur... aristocratic. Având concursul necondiționat al lui Louis Véron, primul director al Operei din Paris care a pus în mișcare o mașinărie publicitară consistentă, Meyerbeer îi va aduce scenei franceze câteva dintre cele mai eclatante triumfuri din existența ei.



Robert le diable (premiera: 21 noiembrie 1831), pe un libret tipic romantic, inspirat de o tenebroasă legendă medievală, „faustică” în esența ei (Carl Maria von Weber utilizând un motiv similar, în *Freischütz*), va declanșa prima isterie meyerbeeriană. Ani la rând, sute din teatrele Europei și ale lumii își vor înscrie lucrarea pe afiș. Majoritatea compozitorilor vremii, în frunte cu marele Franz Liszt, se vor întrece în a scrie variațiuni pe temele muzicale ale operei. Abandonată la finele veacului în care văzuse luminile rampei, lucrarea va înregistra o primă reluare notabilă la Festivalul Maggio Musicale Fiorentino, în 1968, când s-a cântat în limba italiană, cu Renata Scotto, Giorgio Merighi, Boris Christoff și Stefania Malagù, în fruntea distribuției. Cea mai recentă producție a avut loc la Salerno, în 2012, cu o excelentă echipă solistică, condusă de la pupitrul dirijoral de Daniel Oren. Dintre paginile semnificative ale partiturii, amintim aria personajului malefic, Bertram: *Voici donc les débris du monastère*, respectiv,

aceea – emoționantă – a Isabellei: *Robert, toi que j'aime*, duetul Robert-Bertram, precum și scenele de balet (*Procesiunea călugărilor moarte*, *Bacanală*), nelipsite în „grand-opéra” (dar, conform unei „legi” mondено-frivole, niciodată înainte de actul al II-lea).



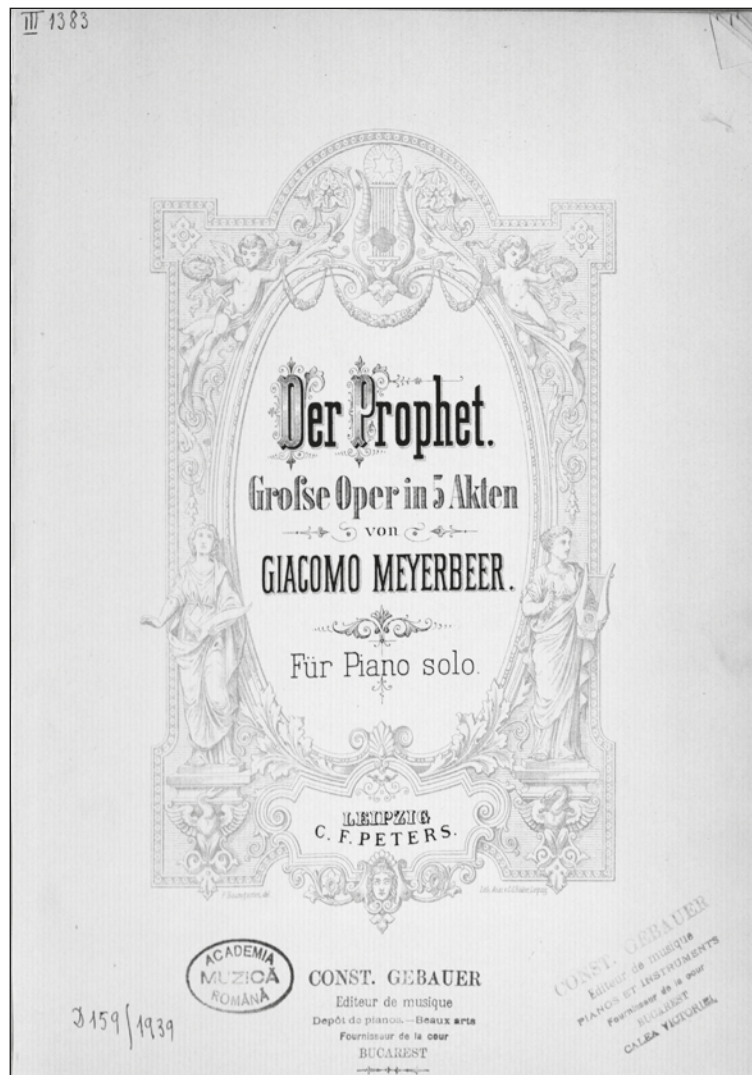
29 februarie 1836. Cortina Operei pariziene se ridică pentru o premieră ce avea să constituie un succes de top în anele teatrului liric: *Les Huguenots* (*Hughenoții*). Dar nici reacțiile adverse nu s-au lăsat așteptate, compozitorul fiind acuzat că trivializează „cea mai sângeroasă dramă din întreaga istorie a religiei protestante” (Robert Schumann). George Sand nu s-a arătat mai puțin severă, declarând că nu are chef să se ducă la operă ca să vadă cum catolicii și protestanții își taie beregățile pe muzica unui evreu. Cel mai abordat titlu din secolul al XIX-lea (1000 de reprezentații în intervalul 1836-1906) avea să intre și el într-un con de umbră, până la reluarea de la Milano (iunie 1962), când publicul Scalei a putut admira și aplauda o garnitură de staruri tot unul și unul: Joan Sutherland, Franco Corelli, Giulietta Simionatto, Nicolai Ghiaurov, Fiorenza Cossotto, Giorgio Tozzi... Opt ani mai târziu, casa Decca realiza o integrală discografică rămasă până astăzi de referință. Aria pajului Urbain (*Nobles seigneurs, salut!*), interpretat(ă) de o mezzo-soprană în travesti, cea a Margueritei de Valois – *Ô beau pays de la Touraine* – care, urmată de duetul cu Raoul de Nangis, o transformă într-o eroină de neuitat (deși prezența ei nu depășește 20 de minute într-o lucrare care, fără tăieturi, durează aproape 4 ore!), aria lui Marcel – *Piff, paff, piff, paff!* –, scenele de ansamblu – mereu impresionante, amplul și tensionatul duet final Raoul-Valentine sunt pagini perfect viabile prin scriitura vocală și orchestrală, care „împacă” magistral spectaculozitatea cu dramatismul. În ultimii ani, publicul întâmpină opera cu entuziasm, ori de câte ori un teatru se încumetă s-o pună în scenă, dificultățile nefiind deloc neglijabile (între ele, aflarea unor artiști de valoare apropiată, care să facă față cu brio partiturilor solistice extrem de pretențioase și de solicitante).

Le Prophète (Paris, 16 aprilie 1849) este tot o (capod)operă cu subiect sumbru, furnizat de conflictele religioase ale Evului Mediu și având ca figură centrală, de data aceasta, pe fanaticul predicator anabaptist olandez Jan van Leiden (1509?-1536). Schumann a considerat-o „monstruoasă” din punct de vedere muzical. Răsunătorul ei succes avea să declanșeze ura lui Wagner față de Meyerbeer. Căzută în uitare până prin anii '70 ai secolului trecut, când Henry Lewis a dirijat-o și, ulterior, imprimat-o pentru CBS, opera este reluată, fragmentar și intermitent, mai ales în concert. Coralul *Ad nos, ad salutarem undam*, baletul *Patinatorii* și *Marșul încoronării* (lui Jan, în fața catedralei din Münster) și-au prezervat faima, câștigându-și statut de piese de sine stătătoare.

Continuare în pag. 20

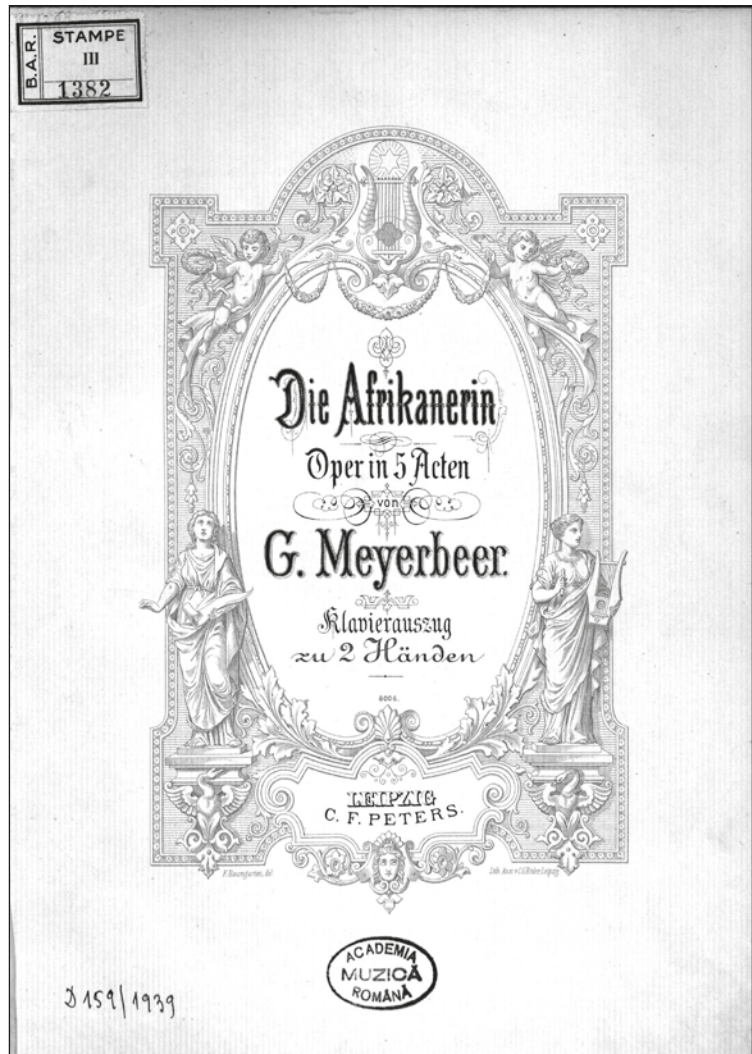
GIACOMO MEYERBEER – UN „MIT IMPERFECT”?

Urmare din pag. 19



L'Étoile du Nord (Paris, Opéra-Comique, 16 februarie 1854). Derivată din „Singspiel”-ul *Ein Feldlager in Schlesien* (*O tabără în Silezia*) – montat, zece ani mai devreme, la Berlin, unde Meyerbeer era directorul Operei –, este o fantezie comico-muzicală despre dragostea lui Petru cel Mare pentru frumoasa vivandieră Catherine, pe care, în finalul operei, o va lua de soție. Uvertura pune în valoare talentul de orchestrator al compozitorului. Sopranele lirico-lejere au abordat ocazional ariile Catherinei. Între ele, „la Stupenda” Joan Sutherland, care le-a inclus în recitalurile ei discografice. Lucrarea a fost ignorată aproape total până în 1996, când Wladimir Jurowski a dirijat-o în cadrul Festivalului de Operă de la Wexford (Irlanda). În distribuție, alături de Elisabeth Futral (Catherine) și Vladimir Ognev (Petru), și foarte tânărul, pe atunci, Juan Diego Flórez.

Dinorah (sau *Le Pardon de Ploërmel*) a avut premiera tot la Opéra-Comique (Salle Favart), pe 4 aprilie 1859. Își datorează celebritatea unei superbe arii de coloratură pură – *Ombre légère* –, pe care orice soprană virtuoză a ținut s-o „prindă” în repertoriul ei.



Lucrarea cunoaște o unică versiune de studio, realizată de Opera Rara, în 1979.

L'Africaine (inițial: *Vasco da Gama*) a fost reprezentată pe 28 aprilie 1865, la Opera din Paris, după dispariția creatorului ei. Poate că tocmai gestația neobișnuit de lungă (27 de ani!) i-a asigurat o posteritate mai norocoasă decât a titlurilor anterioare. Principala calitate care a ajutat lucrarea să treacă vămile timpului, în pofida libretului care vehiculează o ficțiune minată de incongruențe jenante, este bogăția melodico-expresivă. Aria lui Vasco – *Pays merveilleux/ Ô paradis* – a devenit un *hit* cvasi-obligatoriu în recitalurile *live* ori de studio ale tuturor tenorilor, de la Caruso încoace; aria lui Inêz, *Adieux, mon doux rivage*, invocația lui Nélusko, *Adamastor, roi des vagues profondes*, precum și duetul Séluka-Vasco da Gama sunt pasaje care îți taie respirația prin armoniile calde, pline de nostalgia iubirii (aparent) pierdute, ori însuflețite de speranța împlinirii celei noi. Anii '70-'90 ai secolului XX au impus doi emblematici interpreți pentru rolurile protagoniștilor: Shirley Verrett (Séluka) și Plácido Domingo (Vasco).

Prin opera lui postumă, *Africana*, Meyerbeer a deschis o nouă perspectivă genului operistic – aceea a *exotismului*, care va caracteriza ultimele decenii ale aceluiași veac, mai cu seamă în Franța: Bizet (*Les pêcheurs de perles*, *Djamileh*), Massenet (*Le roi de Lahore*), Léo Delibes (*Lakmé*), Saint-Saëns, chiar dacă valorifică un episod din Vechiul Testament (*Samson și Dalila*) etc.

Așa cum s-a putut constata și pe parcursul comentariilor de mai sus – sintetice, în raport cu vastitatea subiectului –, teatrul lui Meyerbeer n-a avut doar admiratori fervenți, ci și critici pe măsură, majoritatea din rândul muzicienilor germani. Schumann și Mendelssohn-Bartholdy au fost cei mai drastici, întrecuți doar de Richard Wagner, care și-a asumat târziu (1869) paternitatea eseului *Iudaismul în muzică*, publicat în 1850 și în care creația lui Giacomo Meyerbeer era una din țintele înveninatelor lui săgeți. După o primă fază – admirativă, argumentată și de sprijinul efectiv pe care Meyerbeer i-l acordase la montarea primelor două opere ale sale –, Wagner a întors foaia. Și aceasta, numai pentru că succesul părea să-l ocolească, răstimp în care „confratele” evreu devenea tot mai faimos și mai bogat. Cei mai indulgenți s-au arătat francezii și motivul nu e doar la mintea cocoșului... galic: ei îl „descoperiseră” și promovaseră pe Meyerbeer. Publicul parizian prefera cantilena strălucitoare, ritmul alert și efectele scenice spectaculoase. Meyerbeer i le servise din abundență, cu gândul mai mult la avantajele prezentului decât la judecata viitorului. Dar Bizet l-a admirat fără rezerve, Hector Berlioz – eminent și exigent critic al romantismului muzical – i-a analizat minuțios creația (*Hughenoții*, *Profetul*), subliniindu-i cu pertinență elementele de noutate, pentru ca Debussy să găsească o formulă memorabilă, cum că Meyerbeer a avut atât norocul de a fi talentat, cât și talentul de a fi norocos. Până la un punct: necreând o școală, n-a avut discipoli și, deci, imitatori, în sens strict. Prestigiul lui a subzistat până spre finele celui de-al XIX-lea veac și pentru că marilor compozitori le-a fost practic imposibil să reziste viziunii muzicale meyerbeeriene, care era una a teatrului de operă *total*: Verdi (*I vespri siciliani*, *Don Carlos* și *Aida*), Gounod (*Faust*), Wagner (de la *Rienzi* la *Amurgul zeilor*)...

Theodor ROGIN
aprilie 2014

Bibliografie selectivă

XXX: *Dizionario enciclopedia universale della musica e dei musicisti*. Diretto da Alberto Basso. Le Biografie. Volume quinto. Torino, UTET, 1988.

SCHONBERG, Harold C.: *Viețile marilor compozitori*. Traducere: Anca Irina Ionescu. București, Edit. Lider, 1999.

EMANOIL, Alexandru: *Opera romantică franceză*. București, Edit. Semne, 2010.

SBÂRCEA, George: *Rossini sau triumful operei bufe*. Ed. a II-a, București, Edit. Muzicală, 1964.

Ilustrație: Partituri ale operelor lui Giacomo Meyerbeer aflate în colecția Bibliotecii Academiei Române (Cabinetul de Muzică).



Pavel ȘUȘARĂ

Radu Costinescu sau despre geometria luminii



I. Intre Istorii

Radu Costinescu s-a născut într-un moment ostil, cu doar nouă ani înaintea celui de-al doilea război mondial, într-o familie cu o solidă tradiție intelectuală care, nu peste multă vreme, avea toate șansele de a deveni un imens dezavantaj, iar istoria imediată l-a preluat la vîrsta adolescenței în plină epocă de sovietizare a României. Născut prea tîrziu pentru a fi apucat să se formeze într-un climat public normal, dar și prea devreme pentru a avea șansa împlinirii într-o lume cît de cît stabilizată, el părea condamnat prin circumstanțe la o absorbție rapidă, așa cum s-a întîmplat cu majoritatea colegilor de generație, în malaxorul abia pornit, dar cu atît mai necruțător, al realismului socialist. Imperativul eroic al propagandei comuniste și necesitatea instaurării unei suprarealități la nivelul imaginii, al retoricii, al reprezentărilor simbolice, în general, au acaparat oficial, prin toate mijloacele imaginabile, iar imaginația s-a dovedit a fi de-a dreptul prodigioasă, întregul spațiu artistic, de la expresia concretă a arhitecturii și a artelor plastice, trecînd prin literatură, teatru, film, și pînă la imponderabila muzicală.

II. Știința ca refugiu moral

Deși interesat de pictură, de desen și de tot ce implică domeniul artelor plastice, în sens larg, Radu Costinescu optează pentru... Chimie industrială, adică se înscrie la Politehnică. Chiar dacă pare neobișnuită sau paradoxală această decizie, privind lucrurile de la distanță, acest debut al formației profesionale are o importanță decisivă, valoarea lui fiind în primul rînd una de ordin moral; dacă spațiul artelor era deja infestat de sistemul de propagandă și supravegheat politic cu maximă vigilență, artiștii fiind socotiți un fel de înaintemergători ideologici, învățămîntul tehnic a rămas, oarecum, la adăpost, inginerilor și cercetătorilor neputîndu-li-se substitui activiști de partid sau simpli propagandiști. Dincolo de lărgirea firească a orizontului de cunoaștere, de consolidarea statutului intelectual, această alegere înseamnă, implicit, un refuz: un refuz al colaborării, un refuz al complicității, un refuz de a intra conștient într-un mediu degradat.

Continuare în pag. 21



Radu Costinescu sau despre geometria luminii

Urmare din pag. 20

III. Recuperarea artei

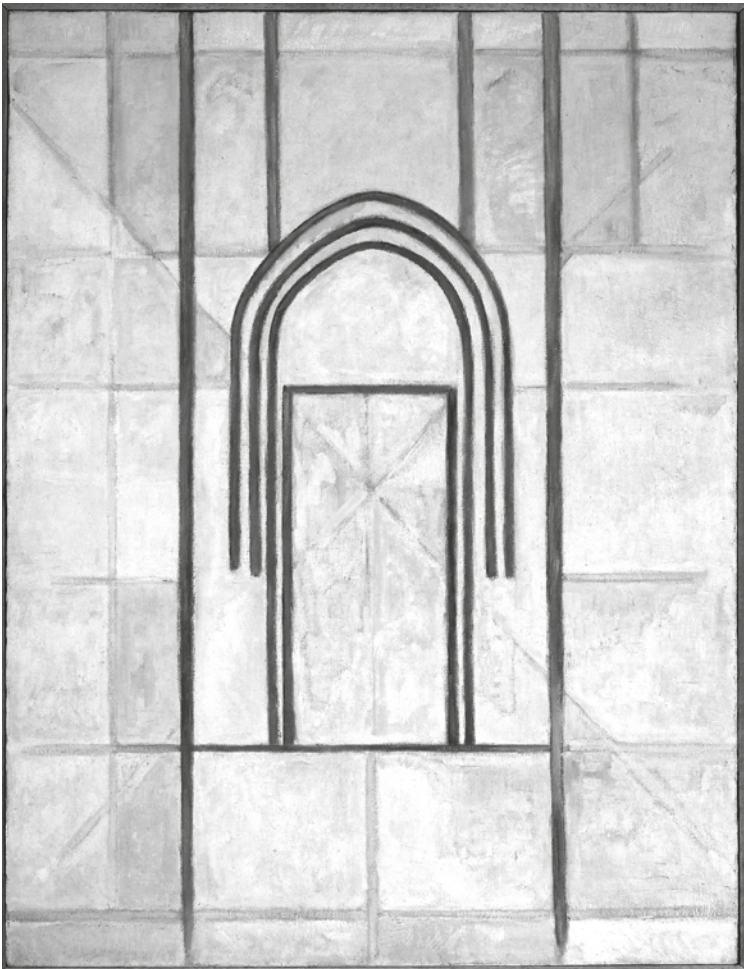
Așadar, chiar dacă nu vorbim încă despre pictură, se poate așeza ca un reper legitim al începutului de drum ceva fără de care nimic nu se manifestă deplin, iar arta cu atât mai puțin, și anume conștiința. Poziționat astfel în raport cu circumstanțele, cu istoria scăpată din frâu și cu el însuși, Radu Costinescu se apropie precaut de lumea artei, iar intrarea și-o face nu printr-un atelier de pictură, așa cum ar fi previzibil, ci printr-unul de sculptură, mai exact prin atelierul lui Ion Jalea. Simultan, deși nu beneficiază de aceeași autoritate ca acela al lui Ion Jalea, frecventează și atelierul de pictură al Letiției Lucasievici, soția, mai puțin celebră ca pictoriță, a lui Jean Al. Steliadi. Studiul privat în aceste două ateliere constituie anticamera deciziei ferme de a se înscrie la Institutul de Arte Plastice, imediat după absolvirea Politehnicii, nu atât din pricina faptului că ofensiva propagandei s-ar fi diminuat în zona artistică, ci din aceea că pregătirea interioară, maturizarea intelectuală și indentificarea indiscutabilă a vocației îl făceau apt nu doar pentru o nouă experiență formativă, ci și pentru o altă abordare, la un alt nivel de înțelegere, a riscurilor implicite în ceea ce privește înregimentarea.

IV. Artă și propagandă

Maturizat moral, fortificat și disciplinat intelectual prin încheierea unui ciclu de învățământ universitar cu profil științific, Radu Costinescu intră efectiv în climatul artistic oficial, lucrează cu Rudolf Schweitzer – Cumpăna, cu Catul Bogdan, cu Eugen Popa, dar experimentează nemijlocit și ceea era, oarecum, inevitabil, adică violența dogmatismului și consecințele acesteia asupra propriei cariere: în anul cinci este exmatriculat din facultate. Dincolo de verificarea nemijlocită a infestării ideologice a vieții publice românești, asupra căreia niciun om cu judecata limpede nu mai avea vreo îndoială, cariera artistică a lui Radu Costinescu debutează tot sub semnul imprevizibilului, anume în arta monumentală, unde experimentează cele mai diferite tehnici, de la frescă la tempera cu ou și de la sgraffito la mozaic. Chiar dacă această experiență pare un episod izolat, născut mai curând din necesitatea supraviețuirii până la reprimirea în Institutul de Arte Plastice, pentru finalizarea studiilor, care se petrece abia în anul 1970, cu sprijinul direct al lui Corneliu Baba, el trebuie reținut pentru că reprezintă al doilea moment important, după studiile tehnice, în construcția viitoarei activități artistice, iar această activitate începe să se manifeste odată cu debutul deceniului șapte, mai exact prin anii '60 și se întinde de-a lungul a peste cinci decenii.

V. Premise, direcții și decantări

Care a fost dinamica operei, care îi sunt vectorii de evoluție, cum își definește pictorul, explicit sau implicit, atitudinea față de formă, de limbaj, de expresie, dar și pe aceea generală, față de lume, de existență, de viață, iată câteva întrebări fundamentale pe care orice privire de ansamblu le presupune cu necesitate. Răspunsul la această suită de întrebări și lectura prealabilă nu sînt posibile în afara identificării unor premise fundamentale, amintite deja, dar nesistematizate încă. Aceste premise, fără de care nu pot fi înțelese nici configurația și nici întreaga dinamică a picturii lui Radu Costinescu, sunt următoarele: mediul intelectual și moral din ambianța familiei, opțiunea pentru studiile tehnice și experiența bine asimilată a artei monumentale, a desfășurării pe suprafețe mari. Din aceste trei premise majore derivă tot așteea caracteristici definitorii ale unei întregi viziuni artistice.



Mai întâi, educația inițială, mediul familial, ambianța intelectuală a copilăriei au creat cadrul unei conduite morale care a constatat osatura întregii opere, pictorul refuzînd, fără ostentație, dar și fără concesi, orice tranzacționare cu propaganda oficială și cu realismul socialist, expresia directă a acesteia în arta momentului. Puțini artiști au reușit, în epocă, asemenea lui Radu Costinescu, să țină propria creație departe de agresivitatea și de puterea de contagiune a minciunii ideologice. Alături de Ion Țuculescu, din generația mai veche, ar mai fi de amintit Doru Bucur, Virgil Preda, Andrei Cădere, prieten apropiat al lui Radu Costinescu, emigrat în Franța prin anii 60, și, poate, încă vreo



cîțiva, singulari prin atitudine și marginali ca statut artistic. Oricum, această categorie de artiști, restrînsă și cu o vizibilitate redusă, în care prezența lui Radu Costinescu este una semnificativă, a asigurat, la marginea agitației oficiale, continuitatea fenomenului artistic românesc, mai ales în componenta sa dinamică, cea interesată de cercetarea formei și de autonomia limbajului.

În al doilea rînd, opțiunea pentru studiile tehnice și formația științifică îi largesc orizontul intelectual și îi extind semnificativ spațiul de cunoaștere, adăugînd cunoașterii intuitive, prin cercetarea și prin practica artistică, o cunoaștere de tip științific, în care teoria și experimentul remodelează permanent realul și proiectează noi perspective asupra existenței și asupra lumii, în general. Din această poziție, Radu Costinescu privește arta, în particular pictura, ca rezumat și ca rimă ale unui mecanism mult mai amplu, ea fiind sincronă și într-o relație armonioasă cu reprezentările noastre despre Univers, despre agregarea Cosmosului, despre schimbarea percepției de sine a omului înlăuntrul unei lumi în care el își pierde rolul dominant și devine un simplu element într-o compoziție care îl conține, dar care nu i se mai supune. Cultura artistică, temeinica informație științifică, formarea unei concepții integrate în care arta și viziunea de ansamblu coexistă în spațiul aceleiași meditații, îi oferă pictorului, pe lângă o înțelegere aprofundată și nuanțată a expresiei artistice, și posibilitatea de a formula analize și judecăți teoretice privind reprezentarea simbolică, de o remarcabilă rigoare și suplețe intelectuală.

Cea de-a treia premisă majoră a picturii lui Radu Costinescu se regăsește în relația sa aprofundată cu arta monumentală, cu bidimensionalul, cu suprafețele mari și, mai ales, cu viziunea decorativă sau abstractă, nonnaturalistă, în orice caz, a artei parietale, indiferent de tehnica ei imediată. Spațiul artei monumentale, spre deosebire de acela al picturii de șevalet, este mult mai îndărătnic, mai greu de stăpînit și, din principiu, refractar la iluzie. Artă monumentală sparge peretele, căruia îi suprimă opacitatea, dar nu pentru a-i contrapune profunzimi scenografice și puncte de fugă spre orizonturi imaginare, ci pentru a-și afirma propria opacitate, dar una care asigură singura transparență reală, aceea a expresiei suficiente sieși. Codul artei monumentale este, oarecum paradoxal, acela al viziunii abstracte, indiferent de iconografia imediată, fie ea și de aluzie figurativă, cel care îi definește natura abstractă fiind tipul de gîndire și nicidecum modul de organizare, mai mult sau mai puțin epică, a imaginii.

VI. Lumea ca limbaj

Întemeiată solid pe aceste trei premise, pictura lui Radu Costinescu are o desfășurare în timp de o acuratețe aproape caligrafică. Logica ei internă, coerența formală și continua decantare stilistică derivă explicit din aceste enunțuri constitutive. În acest sens, începuturile picturii sale nu sînt legate, așa cum de cele mai multe ori se întîmplă, de un model anume, cum ar fi autoritatea unui profesor, nu se înscriu în spațiul unui model dominant și nici nu se acomodează cu imperativele istoriei imediate, ci se definesc strict ca o problemă de limbaj. Deși aparent figurative, ilustrînd genurile clasice ale picturii, în special portretul și peisajul, în variile sale ipostaze - de la cel neutru la imaginile de sat, de la marine la peisajele nocturne -, aceste lucrări sînt cercetări subtile asupra luminii, dar nu a luminii exterioare, a luminii care învăluie și, simultan, relevă lucrurile, ci a luminii încorporate, a luminii hipostaziate, dacă îi putem spune așa, în însăși substanța cromatică, în tonul care generează forma. Tot ceea ce pare explicit și discursiv la nivelul recunoașterii nu este, de fapt, decît un pretext pentru agregarea tonurilor, a unor tonuri puternice, viscerala, de factură expresionistă, semn indubitabil al unei trăiri și

atitudini vitaliste și un mod direct de a afirma forța subiectivității în ceea ce privește percepția și ordonarea lumii. Chiar și lucrările mai tîrzii, reprezentînd compoziții florale, puternice, flamboiante, de factură expresionistă și ele, se înscriu în aceeași tentativă a limbajului de a-și afirma propria dinamică și energia formativă intrinsecă. Investigare a realului și cercetare a formelor naturii, pe de o parte, codificare a limbajului și analiză implicită a posibilităților lui, această categorie de lucrări valorifică disponibilitatea reflexivă și perspectiva intelectuală amplă, integratoare, ale pictorului, iar formația sa științifică nu este lipsită de relevanță în acest demers.

O altă categorie de lucrări, deopotrivă peisaje, un anumit gen de natură statică și compoziții florale, atenuează, uneori pînă la anulare, tensiunile expresioniste anterioare, apropiindu-se decis de modelele bidimensionale, specifice artei monumentale, dar și de maniera decorativă a acesteia. Experiența de monumentalist și perspectiva rațională în care artistul privește lucrurile sînt elementele definitorii ale acestei noi abordări expresive și formale, dar adevaratul triumf al raționalității și al spiritului analitic îl constituie lucrările geometrice, riguroase, adevarate arhitecturi cromatice, din ciclurile Construcții și Geneze, în care anumite reflexe constructiviste și neoplasticiste se manifestă cu o rezoluție maximă. Geometria fermă și tonurile saturate, juxtapunerile decise și construcția labirintică a spațiului conciliază, implicit, într-un întreg perfect articulat, aspirația către ordine, care nu este doar o ordine a imaginii, ci și una a lumii înseși, imaginea nefiind decît un concentrat al acesteia, și vitalitatea luminii, energia cu care ea se concretizează și se manifestă în culoare.

VII. Geometria luminii

Dar momentul în care tot ceea ce a experimentat în imagine Radu Costinescu, precum și toate datele constitutive ale personalității sale, așa cum au fost ele identificate în premise, se manifestă și se exprimă pe deplin, este cel ilustrat prin ciclurile Vitralii și, mai ales, Arcade și Catedrale. Aici, mai mult decît în oricare altă parte, formația intelectuală a pictorului, viziunea lui asupra lumii și a Universului, dar și tot ceea ce decurge din specificul artei monumentale, se regăsec într-o variantă esențializată și de o extremă acuratețe. Geometria și lumina sînt nu doar ingredientele de bază ale imaginii, eșafodajul ei dur, ci chiar finalitatea acesteia. Construcția geometrică este exhibită la nivelul evident al deseneului, iar lumina, altădată perceptibilă doar prin lungimea de undă care determină tonul, este acum reprezentată explicit, aproape fizic, este reprezentată în sine, în starea ei pură, așa cum se prezintă ea înainte de a străbate prisma newtoniană care să o descompună în spectru. Iar întregul spectacol al arhitecturii, al spațiului în dilatare, al transparențelor și al imponderabilei mistice care susțin totul și care induc o irepresibilă sugestie de levitație, de înfrîngere a fatalității gravitaționale fără de care lumea materială nu este de conceput, se întemeiază nemijlocit pe capacitatea de a stăpîni suprafețele ample și bidimensionale pe care arta monumentală își justifică însăși rațiunea sa de a fi.

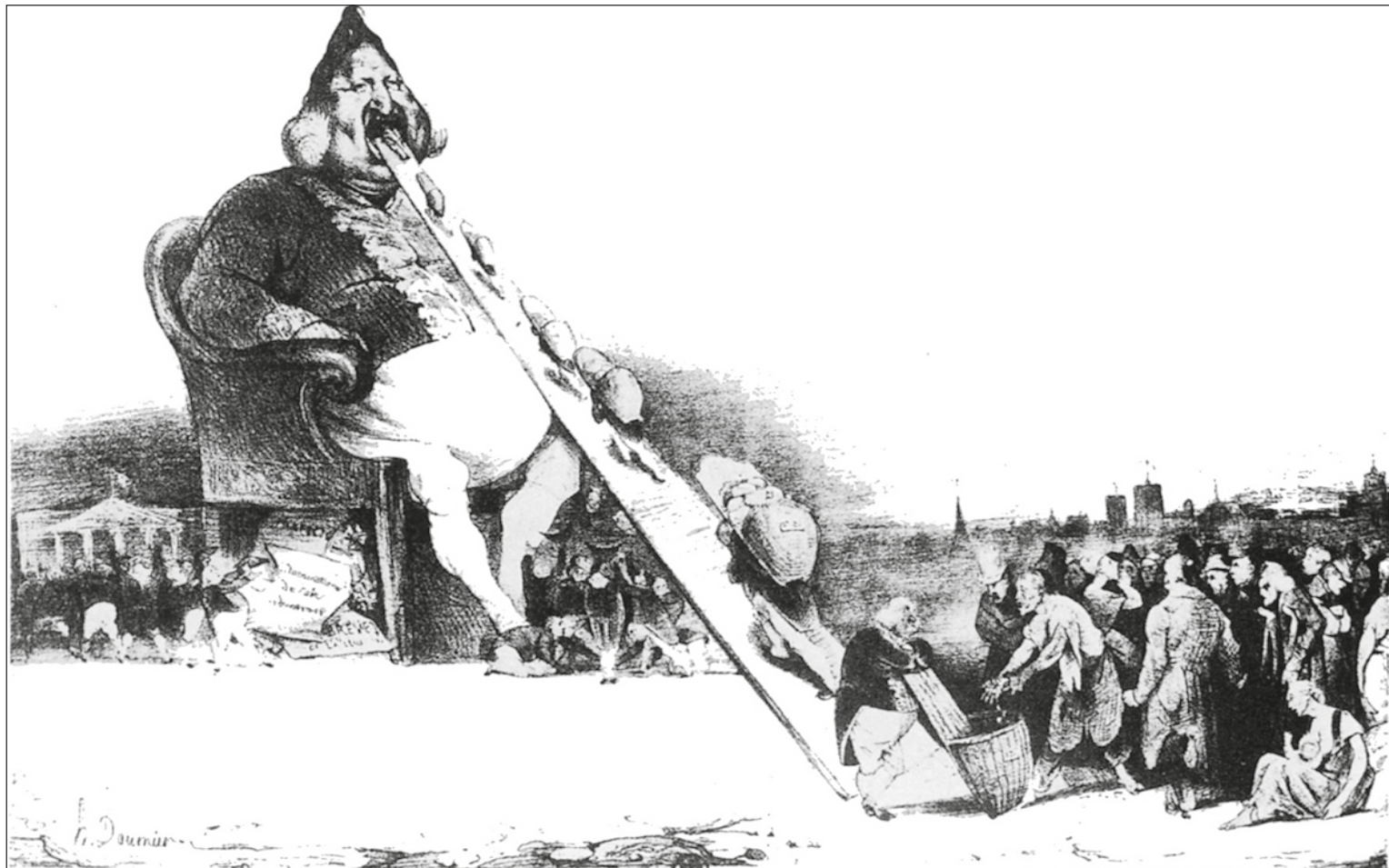
Așadar, opera lui Radu Costinescu, de fapt cercetarea lui de peste cincizeci de ani, dincolo de faptul că are forma definită a picturii, constituie un amplu demers de cunoaștere, o hermeneutică a realului și o incursiune spirituală dincolo de limitele stricte ale vizibilului; un amplu discurs despre geometrie și lumină, inclusiv despre geometria sacră și depre lumina necreată!





Mălina CONȚU

/ Daumier – Viziuni ale Parisului



Grație preeminenței sale în peisajul cultural al secolului al 19-lea, Parisul s-a bucurat de o creionare complexă a multora dintre aspectele „trăirii” sale, mulțumită numărului mare de referințe și trimiteri din textele literare, operele dramatice și mai ales cele din operele artiștilor care, concentrați în capitala artei, au transpus creațiilor lor tumultul și efervescența vieții capitalei franceze. Imaginea conturată astfel de operele literare și artistice creează în imaginarul nostru o perspectivă compozită și diversă. Majoritatea relatărilor transmise de aceste „produse culturale” sunt rezultatul modului în care fiecare artist a privit realitățile vremii, le-a asimilat și le-a prefăcut în operele lăsate posterității. Noi putem percepe și disemina acest context



prin intermediul *caleidoscopului de proiecții imaginare*, fiecare din ele mai mult sau mai puțin inedite. Totuși, dincolo de subiectivismul multora dintre relatări putem găsi un numitor comun al acestor relatări, grupate în jurul evenimentelor care au marcat istoria politică și socială a Franței. Artistul care ne oferă cea mai complexă reflecție în imagini a acestor realități sociale și politice ale urbei prin intermediul unor medii flexibile capabile să înregistreze spontan evenimente, este Honoré Daumier (1808-1879). Acesta a reușit, de-a lungul unei vieți creative, să proiecteze aproape un secol de evenimente, lăsând astfel posterității o imagine pestriță, plină de umor amestecat pe alocuri cu sarcasm a „vacarmului” capitalei franceze. Caricaturile sale surprind mai toate aspectele vieții pariziene fiind însoțite de comentarii critice care le conferă un anume grad subiectivitate și spirit critic.

Am să încerc în acest articol să punctez sumar câteva aspecte ale acestor „comentarii critice” în imagini, așa cum au fost prezentate de o expoziție organizată recent la Royal Academy of Arts din Londra (26 octombrie 2013 - 26 ianuarie 2014). Concepută de organizatori ca o amplă retrospectivă, expoziția a reușit să surprindă într-o manieră tematică inedită multe din aspectele operei lui Daumier chiar dacă s-a centrat pe valorificarea desenelor și picturilor sale nepublicate, mai puțin cunoscute. Noi îl identificăm pe artist cu opera sa grafică dar, așa cum a ilustrat expunerea, opera lui este mult mai complexă, cuprinzând statuete, schițe, desene și picturi. Pusă sub titulatura *Visions of Paris*, expoziția a încercat să surprindă, prin intermediul unor grupaje tematice, modul novator în care Daumier și-a folosit resursele imaginare pentru a evidenția diverse aspecte sociale: de la viața oamenilor simpli la contextul politic ilustrat de alegoriile Franței/Europei, critici aduse regelui, guvernării sau politicianilor, de la execuții, exoduri și grupuri de refugiați la saltimbanci, muzicieni de stradă și marginalizați social, de la parodii privitoare la Salonul de artă și la faimoase statui antice – Venus, Hercule, Colosul din Rodos - la imaginea artistului, relația cu colecționarul și tipuri de colecționari. Charles Baudelaire spunea adesea despre Daumier că era interesat de toate aspectele omului.

Multe dintre aceste referințe și asocieri sunt realizate de Daumier prin apelul la sintagme culturale arhicunoscute, ineditul lor derivând în urma alăturărilor neașteptate pe care imaginația artistică le creează. Parisul secolului al 19-lea este scena unor schimbări tumultuoase care îi oferă *observatorului avizat* o plajă nemărginită de subiecte, de la revoluție la război și mișcări sociale, evenimente pe care gravorul a știut cum să le schițeze apelând la parodii ce re-contextualizează figurile literaturii (Don Quijote, Gargantua) sau ale artei (statuile antice) în noile contexte oferite de societatea în care el trăiește.

Alegoria joacă un rol important în opera lui Daumier oferind imaginilor asocieri subtile de idei. Ea servește preminent poziției critice a artistului care își permite să transmită un mesaj fără exprimarea lui directă, evitând astfel cenzura prin declarații indirecte și aluzii. În alegorie personajele și acțiunile sunt echivalate cu semnificații din contexte diferite, atribuind subiectului o nouă conotație, originală, simbolică cu subtexte de natură religioasă, politică, socială sau morală. Alegoria fuzionează pe alocuri în opera artistului cu metafora, figurile sale devenind personificări ale unor idei abstracte: Libertate, Caritate, Avariție, Lăcomie etc. Chiar dacă se referă la personaj, ele presupun un cadru mai larg de referință al respectivelor asociații de simboluri. Daumier folosește

pregnant alegoria pentru a critica situația socială și politică a Franței în vremea domniei lui Ludovic Filip, apoi în timpul celei de-a doua republici și pe vremea imperiului liberal (1867-1872) care a urmat.

Pentru a da un exemplu, una din litografiile nepublicate îl prezintă pe regele Ludovic Filip drept *Gargantua*. Ilustrându-l ca pe un uriaș obez așezat pe tron căruia săracii îi aduc bani, artistul nu critică doar aspectul fizic dezgustător al regelui (corpulent, cu capul mare) ci mai ales perioada de exces, consum și destrăbălare pe care el o reprezintă, dezvăluind corupția din cadrul aparatului politic. Într-o altă litografie, intitulată *Dumnezeu conduce Franța*, artistul ilustrează țara înlănțuită de un rege care calcă pe cadavrul unui muncitor. Aici dar și în alte reprezentări, alegoria e folosită pentru a personifica principii politice și valorice: Libertatea, Republica, Suferința universală, Constituția, Adunarea Națională etc. Republica de exemplu preia imaginea vetuste figuri a Carității creștine pentru a deveni o emblemă a socialismului în timp ce *Ratpoil* întrupează o emblemă a corupției în Franța.

Odată declanșate războaiele cu Prusia, Daumier își exprimă opoziția față de intervențiile militare folosind o serie de personificări feminine ale statelor europene implicate – Austria, Germania, Italia sau Anglia – sau principii pacifiste – Pacea, Diplomația. Femeia devine în aceste imagini ipostaza forței pozitive, opusă politicianilor corupți; sunt reprezentări lipsite de senzualitate ce poartă adeseori tunicile clasice (Franța suferind, rănită sau înfrântă).

Figurile alegorice au ca sursă de inspirație literatura sau istoria, cu ajutorul lor, artistul transmițându-și poziția politică, devenind oglinzi ale ideologiei. Daumier ne prezintă o realitate trecută prin filtrul propriului imaginar și, uzând de gradul de inteligibilitate al publicului, parodiază aproape orice aspect. Fără a beneficia de o formație academică, figurile lui sunt pline de prospețime și lipsite de convenționalism. Se inspiră din viața de zi cu zi dar și din tehnicile fotografice când alege cadrele, posturile și atitudinile apelând deseori la fondul cultural european clasic pentru a reinterpretă anumite situații politice - *Răpirea Proserpinei*, *Colosul din Rodos*, *Venus* - în termeni contemporani.

Autodidact, el studiază modelele clasice la Luvru unde poate observa opere din toate epocile istorice: de la antichitate la Delacroix, trecând prin opera lui Rafael, Rubens, Watteau și mulți alții. Pornind de la aceste modele și de la observația atentă a fenomenului social, fantezia lui Daumier a dat naștere unui adevărat „muzeu imaginar”. Imaginile clasice deja cunoscute sunt prezente în reportajului său satiric urban în moduri subversive, artistul oferind emblemelor antice și celor classiciste propria sa interpretare pentru a evidenția clișeismul culturii clasice banalizate sau pentru a îmbrăca povestea clasică în haină modernă. *Pigmalion* este una din gravurile care ilustrează complexitatea prelucrărilor lui Daumier. O alta evidențiază lipsa de interes pentru sculptură la *Salonul din 1857* - aici o sculptură se manifestă vehement pentru că este ignorată de public. Folosește deseori modele oferite de sculptura monumentală antică și contemporană pentru a face caricatură politică dar și pentru a-și manifesta dezgustul pentru cultul statuilor iscat în a doua jumătate a secolului al 19-lea prin numeroase comenzi de monumente de for public.

Complex, plin de umor sau sarcasm dar și inedit, „viziunile” și alegoriile lui Daumier sunt încă vii iar această expoziție a reușit să sublinieze acest aspect. Opera lui rămâne un punct de reper în istoria secolului al 19-lea așa cum a rămas opera grafică a lui Francisco de Goya în secolul precedent, însă, spre deosebire de artistul spaniol, Daumier nu judecă, imaginile lui fiind pline de umanitate, definite de un simț fin al justiției sociale.





Doru STRÎMBULESCU

/ Desenul

Într-un oraș de provincie oamenii se cunosc între ei, iar cei care nu se cunosc au tot timpul să o facă pentru că oricum nu au nimic mai bun de făcut. Și chiar dacă ar avea, tot n-ar face. Ei bine, în ciuda acestui fapt care, să fim serioși, conține un mare dram de adevăr, este câte unul care iese din comun. Un astfel de îns era și D, un personaj bizar pe care l-am cunoscut într-una din cârciumile de la periferia micului nostru târg, pe vremea când eram în așteptarea unui vechi amic care tocmai îmi scrisese că se eliberează din închisoare. Oricum, la acea dată n-aveam să știu ce surpriză avea să-mi rezerve perioada imediat următoare.

Pe D îl luasem așa cum era. Întâlnirea cu el nu a avut la prima vedere ceva ieșit din comun. Cu timpul lucrurile au luat, însă, o întorsătură neașteptată. La început, individul avea șarmului său, în care sesizam și o anume durere ce i se putea citi pe fața de anahoret. Îmi spuneam, privindu-l: *iată, viața mea de șoarece de bibliotecă pâlește în comparație cu ceea ce trăiește omul acesta plin de mister*. Acest lucru mă făcea să cred că omul ascundea în sine o dramă. O poveste în care intuiam ceva straniu. În mintea mea erau acum o seamă de lucruri amestecate. De stări, de gânduri ce mă bântuiau. Fragmente de viață care alcătuiau un puzzle ciudat. Oricum n-aveam nimic mai bun de făcut așteptându-l pe amicul meu.

În fine, despre acesta se pot spune prea puține lucruri. Niciodată n-am avut acces la intimitatea lui. La gândurile lui. La trecutul lui. Trebuie să știți totuși de la bun început că omul pe care trebuia să-l întâlnesc fusese închis pentru crimă. Acest lucru nu i l-am spus lui nici măcar lui D, dintr-un soi de dorință de a păstra un secret numai al meu. Omul cu pricina își omorâse nevasta pentru că-l părăsise pentru un altul. Ce prostie. N-a suportat eșecul și a decis să-i ia viața femeii pe care o iubise mai mult decât pe el însuși. Înainte de a fi închis mi-a dat un plic sigilat despre care mi-a spus doar atât: *La un moment dat, va veni vremea să descifrezi o anume situație, în aparență, fără ieșire. Atunci să deschizi acest plic în care vei afla calea ce o vei avea de urmat și răspunsul la chestiunea ce te va frământa. Până atunci, însă, să-l pui într-un loc sigur ca nimeni să nu-l descopere*. Așa am făcut. Prezența plicului, însă, îmi crea o anume neliniște, pe care o am până azi. De la data în care a fost închis, nu am mai știut nimic de el, până când, pe nepusă masa, mi-a scris că în curând va fi eliberat și mă ruga să fac tot ce este posibil să ne vedem. Desigur, primul gând mi-a fugit către plicul cu pricina. Eram sigur că o să mă întrebe dacă mi-a folosit la ceva. Nu-mi folosise până la acel moment, așa că l-am luat cu mine decis să-i spun, atunci când ne vom vedea, că nici măcar nu m-am atins de el. Din păcate, însă, omul nu-mi spusese, nici când vine și nici unde să ne vedem, așa că eram pus într-o situație dificilă. Trecuseră treizeci de ani de când fusese închis, și cu toții știm ce urme lasă trecerea timpului. Imaginea mea despre el rămăsese pierdută în timp, așa că orele până la întâlnirea ce urma să aibă loc treceau cu mare greutate. La fel și zilele, în ciuda faptului că D făcea tot posibilul ca așteptarea să-mi fie mai ușoară.

Începusem să colind, alături de el, ulițele și bodegile pline de căruțași și biciușcari, cheflii de duzină și pripășiți de te miri pe unde, femei ușoare și o sumedenie de gură cască, trâncănind verzi și uscate, înecați în fumul gros de țigară, bând băutură puturoasă și fredonând, la răstimpuri, fragmente din melodii la modă în vremea tinereții noastre. În ciuda acestor aparențe, D păstra asupra sa acea aură misterioasă pe care o văzusem la el din prima zi când l-am cunoscut. Între timp aflasem câte ceva despre viața sa. Puțin, atât cât lăsa să se afle.

Tot ceea ce știam despre el era faptul că locuia într-o cămăruță la ultimul etaj al unui bloc care de abia se mai ținea să nu se prăbușească, înconjurat de lucruri vechi, câteva tablouri, replici ale unor lucrări de artă celebre, un scaun subrezit și un pat de lemn cioplit, acoperit cu o pătură din lână. Cămăruța îi rămăsese moștenire de la maică-sa, o femeie plină de griji, cum spunea el, care s-a prăpădit într-un sanatoriu de boli psihice. Cu toate că păstra o anume discreție în această privință, într-una din zile m-a invitat la el acasă. A fost momentul când, nu știu cum, am reușit să intru în intimitatea acestuia. Totul a venit ca un firesc. Ceva nepregătit sau, cine știe, ca o replică a destinului. La intrare în casa acestuia m-a izbit o anume imagine ce părea a fi o pictură pe unul dintre pereții camerei sale. De fapt, era un desen, un soi de *mandala* din litere și cuvinte aranjate după niște reguli extrem de subtile, astfel încât să-ți creeze impresia unui tablou, a unei picturi deosebite.

De la el am aflat că în tinerețe ar fi vrut să facă filozofie. Ca orice tânăr la vârsta adolescenței era plin de entuziasm și încredere. Numai că vremurile i-au fost potrivnice. În primii ani de liceu a murit tatăl său, un individ căruia i-a plăcut băutura și femeile, motiv pentru care în familia lor certurile și scandalurile erau neconținute. Maică-sa era mereu bătută și alungată din casă, iar el se ascundea, când pe la vecini, niște rude mai îndepărtate, când



prin boscheții din spatele grădinii cu via, printre rugi și urzici care îl bășicau de câteva zile umbla ca năuc. Chestiunea a durat câțiva ani buni, până ce bătrânul s-a prăpădit în urma unui atac cerebral. Perioada care a urmat a fost una extrem de grea. A trebuit să-și termine școala și să muncească în același timp. După anii de liceu, făcuți cu chiu cu vai, și-a încercat norocul la facultate. Vorba vine, însă, pentru că nici n-a apucat bine să ia examenul de admitere că s-a pomenit trimis acasă. Șocul a fost extrem de puternic. Nu înțelegea ce se întâmplă. Ce anume nu era în regulă. A primit o explicație evazivă din partea conducerii facultății, și atât. Fusese declarat indezirabil. Uimirea sa era fără margini. Nimeni nu-i spusese vreodată că el sau familia sa ar fi o problemă cu puterea sau ceva de genul acesta. Se trezise dintr-odată un complotist fără voie. Atunci s-a închis în sine, punând lacăte sentimentelor și gândurilor sale. Cât era ziulica de mare își petrecea timpul citind. Citise aproape toate cărțile din biblioteca orașenească. Eșecul acesta însă a fost urmat de altele din ce în ce mai dure. Multă vreme nu și-a mai găsit locul. Moartea tatălui, bolile de care suferea mama sa și eșecul în ceea ce privește cariera l-au înstrăinat, aruncându-l într-o altfel de lume. O lume în care a cunoscut mizeria, sărăcia și umilința. Până într-o zi când a decis să ia totul în derâdere. Era un soi de revoltă împotriva unui sistem care îi ucisese orice speranță. Eu l-am cunoscut mult timp după toate

aceste întâmplări, iar amintirea lui îmi va rămâne pentru totdeauna vie în memorie. Spun amintirea, pentru că a doua zi după vizita pe care i-am făcut-o, D a dispărut fără urmă. În zadar am încercat să-l găsesc, întrebând în stânga și-n dreapta, nimeni nu știa nimic. Până când, după mai multe zile de căutări fără speranță, am decis să deschid plicul lăsat în grijă de către amicul meu, în speranța că voi găsi acolo răspunsul privind dispariția lui D. Nu mare mi-a fost mirarea când în plic am descoperit un desen identic cu cel de pe peretele lui D.

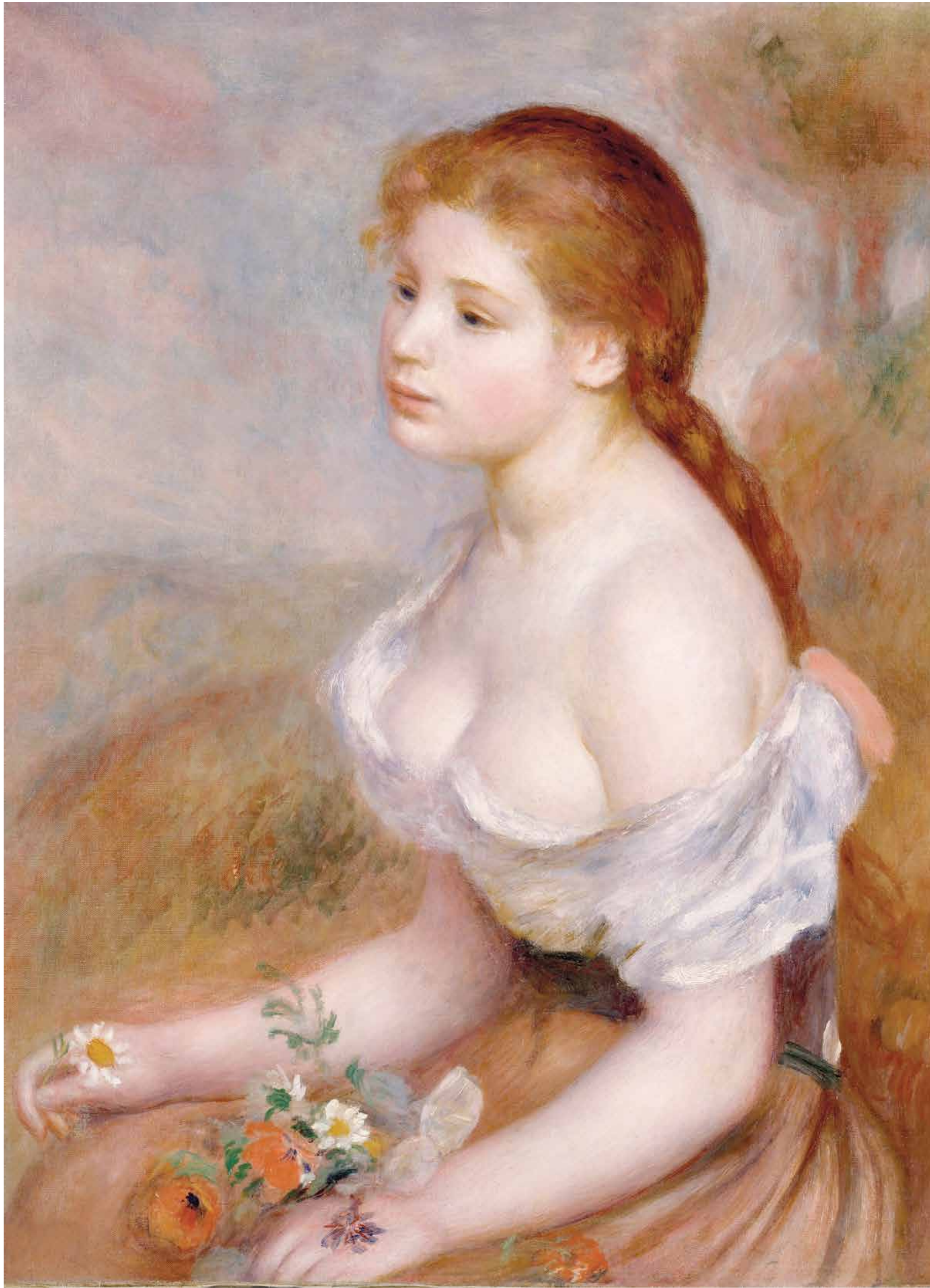
Cu această imagine în cap am urcat scările blocului în care stătea D, aproape fără să le ating cu tălpile, decis să descifrez misterul până la capăt. Înainte însă de a intra pe ușa întredeschisă a camerei sale mă oprește cineva, cel mai probabil un vecin, un om între două vârste îmbrăcat complet în negru, și-mi zice:

Îl căutați pe D?

Da, îi zic.

Nu este acasă. Trebuie să știți că acum treizeci de ani a fost închis pentru o crimă oribilă. De atunci și până astăzi, nimeni nu i-a mai călcat pragul casei, și nimeni nu mai știe de el.

Am vrut să-i spun că eu tocmai îl întâlnisem, că avem știință despre el, dar omul în negru a dispărut în spatele ușii, fără să mai spună un cuvânt. Și dus a fost.



BRÂNCUȘI

Reflecții religioase brâncușiene

Nimic din copilăria lui Brâncuși și până la împlinirea vârstei de 18 ani nu ar fi indicat că acesta va ajunge un mare artist, și ar fi fost aproape imposibil de imaginat că el urma să devină creatorul unui nou curent în artă: sculptura modernă.

Impulsiunile acestuia de a părăsi locul natal și de a pleca în lume pot fi explicate doar în parte prin cauze ancestrale (tendința gorjenilor spre un „mai bine”) sau pur materialiste (dorința explicită de îmbogățire, mai exact mirajul „procopselii” transmis de fratele său comerciant, Chijnea).

A existat mereu și o componentă ce ține de inefabil: „destinul personal”, un dat pe care Brâncuși îl percepea ca fiind „menirea” lui de a influența arta lumii: „Ceea ce fac, mi-a fost dat să fac. Am venit pe lume cu o menire” (Comarnescu, p.245). În gândirea sa religioasă, cu accente mistice, o astfel de menire o percepea ca având o sursă divină, fapt ce reiese din chiar spusele sale: „Când lucrez, se pare că un Absolut se exprimă prin mine, eu ca persoană nu mai contez, individul nu are importanță” (apud Georgescu-Gorjan, p.50). Acest Absolut lăuntric, care atunci când se exprimă îl anulează pe el ca individ (ca „personalitate”) este sau exprimă o „necesitate” de natură divină, care trebuie „salvată” tocmai prin ceea ce chiar ea îl împinge să facă, dincolo de dorințele sale: „Ceea ce fac, nu este la bunul meu plac, ci muzele mă împing să-mi salvez necesitatea divină” (apud Georgescu-Gorjan, p.300).

Această „necesitate” proprie lui (care îl motivează să creeze) este în același timp inherentă tuturor oamenilor și ei o caută instinctiv, chiar dacă nu realizează acest lucru și se îndepărtează de ea: „Brâncuși nu lucrează ca să se laude sau ca să uluiască pe careva. El lucrează dintr-o necesitate proprie lui și inherentă tuturor și doar o prejudecată produsă de o neînțelegere îi îndepărtează pe cei mai mulți tocmai de ceea ce caută ei” (apud Georgescu-Gorjan, p.184). Și în continuarea acestei fraze mărturisește: „Căci n-o să găsiți un om mai cinstit, mai devotat și mai împătimit de acele lucruri inexplicabile și minunate pe care toate religiile au încercat să ni le dea și care sunt în afara oricărei bucurii sau tristeți factive” (apud Georgescu-Gorjan, p.184).

Reiese de aici legătura între „necesitatea divină” (ce este sau care provine dintr-un Absolut inherent tuturor oamenilor) și „lucrurile inexplicabile și minunate” pe care „toate religiile” vor să îl dea, care sunt cu mult mai mult decât simple bucurii artificiale. Acest Absolut interior Brâncuși îl numea explicit „Dumnezeu”: „Eu îl numesc pe Dumnezeu esența germinului nostru” (apud Georgescu-Gorjan, p.218). Dar El nu este numai înăuntru, „Dumnezeu este peste tot. Dumnezeu este când uiți de tine și când ești umil și când te dăruiești, Dumnezeu este în opera ta. Ea este magică” (apud Georgescu-Gorjan, p.221).

Ființa supremă este un scop al vieții umane: „La capătul drumului, ca și dincolo de el, totul se confundă cu Divinitatea” (apud Georgescu-Gorjan, p.218). „Pe Dumnezeu”, însă, „nu îl ajungem niciodată. Dar ceea ce e important este curajul de a porni la drum” (apud Georgescu-Gorjan, p.221). Și orice acțiune și libertate sunt binevenite dacă te pot ajuta să atingi această țintă etern umană, care dă sensul ultim vieții: „Poți face orice cu condiția să pătrunzi în împărăția cerurilor” (apud



Georgescu-Gorjan, p.221). Artistul era de părere că în fapt „Suntem atât de aproape de Domnul, dar ceața zgomotului celorlalți ne împiedică să-l simțim pe de-a-ntregul” (apud Georgescu-Gorjan, p.217).

Se pare că de-a lungul vieții sale Brâncuși s-a raportat mereu la divinitate, dar nu întotdeauna această „relație” a fost fericită, din moment ce se păstrează texte dureroase scrise de mâna lui, în diverse etape ale existenței sale: „Ce nefericit sunt, Doamne! – să iau puțin din ceea ce ai pus pe pământul unde există tot ceea ce am – și așa vrea ca cea mai mare parte să fie a Ta” (apud Georgescu-Gorjan, p.215); „Cât de singur sunt pe lume / Adesea nu știu ce fac. / O Doamne spune spune / Ce să fac? Încotro s’apuc” (apud Georgescu-Gorjan, p.216); „Și acum, Doamne al tuturor virtuților, inspiră-mă, cu ce cuvânt, cu ce parte, cu ce capăt trebuie să încep să-mi spun nenorocirea” (apud Georgescu-Gorjan, p.216); „Amărât când este omul / Nu-l mai sprijină nici Domnul. / Zadarnic aleargă-n deal și-n vale / Că bine nici nu mai iasă’n cale” (apud Georgescu-Gorjan, p.216); „Bunul Dumnezeu a murit. De aceea lumea este în derivă” (apud Georgescu-Gorjan, p.214).

Și totuși, rezolvarea cea mai eficientă a tuturor problemelor se face tot prin intermediul divinității: „Pentru a le distruge [necazurile] – trebuie să te lași în grija Domnului” (apud Georgescu-Gorjan, p.218).

Unele aforisme ale sale par adevărate rugăciuni: „Doamne ce pe pământ te-ai coborât și lumea ai luminat, îndreaptă lumina ta spre mine și fă-mă pe mine să urmez calea cea adevărată. Că pe calea adevărului mergând, toate vicleniile [...] vei învinge și spre tine ridicându-mă, cu mine voi aduce ție toată ceața rătăcirilor și îngerii cerurilor te vor slăvi pe tine, mântuitorule” (apud Georgescu-Gorjan, p.215).

Există și texte enigmatice, ce pot reflecta experiențe personale de natură religioasă (sau mai degrabă mistică): „5 martie 1920. Astăzi tai odgonul remorcii și pe oceanul imens mă las în voia valurilor să plutesc spre Necunoscut, să-mi fie călăuză credința-mi – și dacă nu vin spre Tine, Doamne, nu e decât o nebulie!” (apud Georgescu-Gorjan, p.214).

Viața lui Constantin Brâncuși a stat sub semnul religiosului – ceea ce a influențat direct și opera sa – și, mai precis, al dorinței sale mărturisite de a întâlni divinitatea, așa cum reiese din chiar vorbele sale, spuse într-o

manieră aforistică: „Îl voi aștepta pe bunul Dumnezeu la mine acasă, în atelier” (apud Georgescu-Gorjan, p.220); „Doamne [...] Aș vrea să mă apropiu de iubirea ta și aș vrea să știu că nu visez” (apud Georgescu-Gorjan, p.217); „Sunt foarte aproape de bunul Dumnezeu acum. N-am decât să întind mâna ca să-L prind” (apud Georgescu-Gorjan, p.220). S-ar putea spune că aceste cuvinte aparțin unui om pentru care existența materială era oarecum iluzorie și care viețuia mai mult în spirit, motiv pentru care se simțea aproape de Dumnezeu.

Viziunea artistică brâncușiană a fost puternic influențată nu numai de conceptele religioase și metafizice, dar și de credințele folclorice. Este semnificativ faptul că principiul „naturalității” – o contopire de credințe folclorice și religioase – după care se ghida în viața sa, îl aplica și în artă: „Naturalitatea în sculptură este gândire alegorică, simbol și sacralitate, sau căutarea esențelor ascunse în material, iar nu reproducerea fotografică a aparențelor exterioare” (apud Georgescu-Gorjan, p.85). Imitația e periculoasă pentru artist, deoarece, „Dacă ne limităm la reproducerea exactă, oprim evoluția spiritului” (apud Georgescu-Gorjan, p.333), or „Singura bogăție pe care o putem stăpâni este spiritul nostru” (apud Georgescu-Gorjan, p.333).

Acest „spirit” se regăsește însă și în materia în care sculptorul lucra: „Ciopliind piatra descoperi spiritul materiei, măsura-i proprie. Mâna gândește și urmărește gândul materiei” (apud Georgescu-Gorjan, p.335). Însăși trecerea sa la un nou tip de artă o pune pe seama unei căutări profund spirituale, a „sufletului”: „Orice lucru, ființă sau neființă are un suflet [...] Atunci, la răspântia meseriei mele, am zis: ei, acest suflet al subiectului trebuie să-l redau. Căci sufletul va fi mereu viu... Sau, dacă vrei, ideea subiectului. Aceea nu moare niciodată în cel ce privește opera de artă” (apud Georgescu-Gorjan, p.266).

După el „Arta e o taină – o credință, nu e o formulă. Când se face după o teorie este falsă” (apud Georgescu-Gorjan, p.59). Arta „se naște intuitiv, fără rațiune preconcepută, căci ea este rațiunea însăși care nu poate fi explicată a priori” (apud Georgescu-Gorjan, p.54), ea „nu este pedagogie” (apud Georgescu-Gorjan, p.56) și „nu se învață” (apud Georgescu-Gorjan, p.56).

Continuare în pag. 3

CUPRINS:

Sorin BULIGA / *Reflecții religioase brâncușiene* / **1-3** • **Ion POGORILOVSKI** / *NOICA ȘI BRÂNCUȘI: Deschideri în seninătatea ființei* / **2** • **Petre CICKIRDAN** / *Brâncuși și sacralitatea antică* / **4** • **Lucian GRUIA** / *Brâncuși, calea desăvârșirii (II)* / **4** • **Pavel FLORESCO** / *Brâncuși, codul lui Dumnezeu și cheia creației* / **5** • **Monica CONDAN** / *Un român pe urmele lui Brâncuși la Paris* / **6** • **Paul REZEANU** / *Brâncuși grafician și fotograf* / **7** • **Magda BUCE-RĂDUȚ** / *Constantin Brâncuși în galeria de artă modernă din Chicago* / **7** • **Sorana GEORGESCU-GORJAN** / *Brâncuși și Cocoșul* / **8**

NOICA & BRÂNCUȘI. Deschideri în seninătatea ființei

Capitolul 1.2. Ce relevă împrăștierea referirilor nicasiene la „inventatorul sculpturii moderne” (o trecere în revistă).

Masa tăcerii. *Îndemn la tăcere, ca prima treaptă inițiatică în Ansamblu.*
Masa tăcerii prin Neagoe Basarab și Noica.
Scară la cer.
Brâncuși: A fi aproape de Dumnezeu = a vedea (Uitați-vă până veți vedea)
 „Neagoe arată fiului său care sunt treptele desăvârșirii: «Cea mai întâi de toate este *tăcerea*, iar tăcerea face oprire, oprirea face umilință și plângere, iar plângerea face frică, și frica face smerenie, smerenia face socoteală de cele ce vor să fie, iar acea socoteală face dragoste, și dragostea face sufletele să vorbească cu îngerii. Atuncea va pricepe omul că nu este departe de Dumnezeu”.

Să adâncim, puțin, locul acesta. La început este tăcere. Așa pornește orice tehnică de viață spirituală, fie că e religioasă ori filosofică. Cuvântul de suprafață trebuie să se stingă, spre a lăsa loc glasului adânc al esențelor”.

- vezi și mai departe, interpretarea lui Noica, *Pagini despre sufletul românesc*, p. 16. v.p. 68 urm. 69

Ansamblul „Masa tăcerii”-„Coloană”. Citatul din Neagoe, Noica îl va caracteriza la p. 63: „Nu e o adevărată scară la cer?” De „scara către cer de pe peretele nordic al bisericii” de la Sucevița Noica amintește la p. 42.

Masa tăcerii: strămutare a pietrelor din timpul viu în *timpul mut* Noica, într-o pagină cu titlul *Din «timpul mut»*, unde îl evocă pe Blaga și poezia acestuia

«În noapte undeva mai e
 ce s-a mutat, ce s-a pierdut
 din timpul viu în timpul mut» - scrie: „Ce este timpul mut? [...] E timpul *petrecerii nepetrecute*, al curgerii care stă pe loc. Era timpul satului, al pădurilor, al boicotului istoriei, sau al basmului, era timpul proto-istoriei și al chipurilor de argilă arse, așa cum era chipul izvorului din Lancrăm”.

Și Noica încheie: „A tradus, a tâlmăcit, a tâlmăcit. *A făcut viu un timp mut*”. Brâncuși a făcut *Masa tăcerii*...

Noica, *Istoricitate și eternitate*, p. 170-171.

Noica despre Masa Tăcerii. Tăcere și istorie. Boicotul istoriei Multiplicitatea înțelesurilor atribuibile formei

Ion Pogorilovschi.: E o problemă: Masa tăcerii evocă istoria, ne adâncește în timp sau e boicot al istoriei, al temporalității însăși ?

Masa Marii Tăceri („în care se varsă totul”) și Marea Trecere... (p. 76) „Cel mai adevărat infinitiv lung cel care acoperă pământul întreg și viețile oamenilor laolaltă, după cum se întinde peste țăriile cerului: e tăcerea. Dintre tăceri, Brâncuși a ales-o pe cea mai adâncă, mai grăitoare decât toate, tăcerea omului, și-a sculptat-o. A tăcea – tăcere, ce lung infinitiv ! Vreo mie și ceva de ani se făcuse el neauzit aici («boicotul istoriei» spunea cineva), în lumea în care avea să se desprindă, cu stâlpi de pridvoare și cu vorbe cu tot, Brâncuși”.

(p. 77) „Masa tăcerii” : „E o cloșcă cu pui [...] ori un gând cu faptele lui; ori este Unu și Multiplu...”

Noica, *Creație și frumos în rostirea românească*.

Referiri la Coloană
 Asocierea numelui unui filosof, de lucrarea sa principală, ori de un *concept specific*, emblematic.



Asocierea numelui *Brâncuși* de *Coloana fără sfârșit*, de *ideea acestei Coloane* la Rădulescu Motru: „personalismul energetic” (volum și concept)

La Noica: „devenirea întru ființă”: volum și concept emblematic

O gândire originală se comunică în mod necesar prin noi termeni.

„În mod curent, asociem numelui unui filosof atât titlul lucrării fundamentale, cât și un concept specific. Așa sunt ideea platonică, cogitoul cartezian, monada leibniziană, Ideea absolută hegeliană, ființa heideggeriană, iar în planul românesc, undulațiunea universală a lui Conta, personalismul energetic al lui Rădulescu-Motru sau devenirea întru ființă a lui Noica”.

Marin Diaconu, *Istoria limbajului filosofic românesc*, p. 118

Semnificativ este că dacă raportăm conceptele gânditorilor străini la ideea *Coloanei*, relația e mai puțin fecundă euristic, decât dacă raportăm la Coloană ideea undulațiunii universale (s-a făcut această apropiere – Ghideanu), ideea personalismului energetic, sau a devenirii întru ființă. Cauza: apartenența de aceeași matrice stilistică.

Notă: după unii ovoidalul ar fi tema caracteristică brâncușiană. În acest caz însuși Rădulescu Motru asociază „personalismul energetic” cuoul brâncușian.

Coloana. Brâncuși își încheie mesajul propunând un Ax (Coloana) Rădăcini

Nevoia de țățânilile lumii, corddines mundi, Coloana cerului .

Centrarea în existență – alienarea ca aruncare în lume. Sentimentul românesc al ființei este axializare, drum spre centru. Cale a sufletelor, mare trecere.

- „celebrul manifest al „Crinului alb”, publicat (nu întâmplător) tocmai în „Gândirea”, în 1927, ...” un program de Renaștere ce recomandă „... reîntoarcerea spre trecut pentru a descoperi rădăcinile străbune și a rezolva dezaxarea...”

„Mircea Eliade se declară interesat de «trăire, asimilare și creștere”, de unde importanța «solilocviilor» ca metodă de cunoaștere și a „*Jurnalului*” cu tip de redactare a *experienței cunoscătoare* (mergând până la „Jurnalul hermeneutic”, o specie pe care o voi cultiva ... jurnale ca cel al lui C. Noica...

„Trăirea ca funcție a personalității...”

(v. Ilie Bădescu, Noologia,p. 158)

Trezirea motivului *axis mundi* din somnul folcloric, la Brâncuși. Cuvinte populare trezite la filosofie de Noica.

„Trăirile axiale” (Ilie Bădescu, Noologia, p. 705) Noica, „Generația Labiș”. Înălțarea metafizică a lui *întru* (p. 706)

Brâncuși – columnarul se explică prin revenirea *sentimentului cosmic* „geografia axială a lumii” /p. 706)

„Centrul” ,ca spațiu consacrat, de identitate *cosmică* a omului (p. 707)

Ilie Bădescu vorbește de „configurații de viață sufletească” „(modele, paradigme, cadre, categorii etc.) în care se sintetizează latențele difuze. Calitatea lor cea dintâi este puterea de a provoca *aderări spontane* ale oamenilor. Ele stârnesc la scară de intensitate sporită latențele difuze sau adormite din om. Așa se explică fenomenul „trezirii” din *somnul folcloric*. Ceva poate „dormita” lungă vreme înlăuntrul creației folclorice. Motivul *axis mundi*, spre pildă, „s-a odihnit” în „somnul folcloric” [Mircea Eliade] în stâlpul de la pridvorul casei țărănești (...) Când din negura de vremi s-a ivit geniul unui mare sculptor precum Brâncuși ... (vezi)”

Complexul br. de la Tg. Jiu este, într-un fel, țășnirea sau *trezirea* acestor latențe difuze care „s-au odihnit”.

„*Coloana fără sfârșit*” – *expresie a „limitației care nu limitează”?*

În vol. „Tratat de ontologie” (partea a II-a a „Devenirii întru ființă”) Noica optează mai mult pentru Hegel, decât pentru Kant, pe care nu poate să-l uite însă nici de data aceasta (cel puțin în privința «limitației care nu limitează» = categorie de inspirație kantiană)”

Alexandru Surdu, *Vocații filosofice românești*, p. 91

„Noica resimte (...) nevoia de rescriere a *Logicii* lui Hegel. Cu toate acestea, el apelează tot la Kant identificând devenirea cu «limitația care nu limitează» (p. 92)

Coloana. „30” clepsidre suprapuse” ca 30 de „vămi” sau „strungi”

De ce 30 ar fi fost idealul de coloană ? Poate o explicație ar fi în cele 30 de trepte (cuvinte ascetice) ale lui *Ioan Scărarul*.

Vezi în Noica, sumarul la „Scara prea cuviosului Părintelui nostru Ioan, Igumenul Muntelui Sinai” v. *Jurnalul de idei*, p. 364

Noica: comparație între creația artistică antică și cea emanată din creștinism. Prima excede în finitudine, a doua din sugestia infinitului.

„Dar cum să pui mai jos arta născută din aceeași unică legendă chrichică și apoi prelungită în profanitate, față de arta mitologiei grecești? Și să uiți muzica ? Sau mai ales să uiți arta adâncă a icoanei *și sugestiei infinite, față de sculpturalul grec* rămas în finitudinea lui ?”

Noica, *Jurnal de idei*, p. 267

Vezi potrivire cu spusele lui Brâncuși consemnate de M.M.

Unda – categorie filosofică propusă de Noica la sfârșitul volumului său „27 trepte ale realului” (p. 115)

Coloana fără sfârșit ar putea exemplifica ideea sa de undă (v. interpretări apropiate ale Coloanei făcute de Noica) (p. 117)

Unda: „E ceea ce se distribuie – fără să se împartă; e concentrația în expansiuni; este ființa în devenire; este Unu și Multiplu laolaltă; este fel de-a fi și a nu fi, geneză și extincțiune; transmisiune de altceva care nu e decât transmisiune de sine; e vehicul cu drum cu tot.” (p. 117)

Este *Coloana fără sfârșit* o *Coloană a bucuriei*?

„*Bucurie” la Eminescu*

În „Sărmanul Dionis” Eminescu își închipuie macrocosmosul redus la microcosmos – ceea ce ar însemna reducerea secolelor la clipe. „În ce nefinire microscopică s-ar pierde milioanele de infuzorii ale acelor cercetători, în ce înfinire de timp clipa de *bucurie* ...

E de meditat aici la faptul că Eminescu se gândește la *bucurie*, selectează cazul bucuriei lumii reduse la un bob de rouă ... Și ajunge la *înfinirea bucuriei*, nu la precaritatea ei.

Bucuria înfinirii – Coloana lui Brâncuși

Noica: „Lumea e sau finită sau infinită, par a fi silit să spui [după modul radicalizant de gândire europeană]. Dar e în înfinire, spune vorbirea lui Eminescu” (*Rostirea filosofică românească*. p. 88). Dar, în acest caz, e o amintire jenantă că eu i-am zis întâi Coloanei „a infinitului” (*Obârșia Cooanei infinitului*, așa se zicea pe atunci). Cred că în timp m-am apropiat de asimilarea ei ca „a înfinirii” și chiar a bucuriei extatice a înscrierii pe cale.

„Brâncuși a dat și el o versiune a înfinității în piatră” [?] și a reușit. Pentru că nu era a înfinității ci a înfinirii” (p. 89).

36. Noica discută numele *Coloanei* ... ca să ajungă la *Miorița / Marea Trecere*

(p. 97) „... ar trebui să numim coloana aceasta una a înfinirii și nu una ca fără sfârșit”

„Poate că Brâncuși a șovăit între mai multe denumiri. Să-i spună *Coloana infinitului* nu putea, căci el avea prea mult simțul desăvârșirii; să-i spună *Coloana recunoștinței infinite* însemna nemăsuratul încă. S-a desemnat să-i spună *Coloana fără sfârșit* (98) deși *fără sfârșit* reprezintă ceva negativ (e infinitul prost, cum spunea Hegel). Dacă ar fi cunoscut vorba lui Eminescu de *înfinire*, poate ar fi botezat-o așa, de vreme ce termenul exprimă ceva pozitiv: o creștere, o caldă, vie revărsare de sine și peste sine, a ceva la scara noastră.

Căci înfinirea este infinitul îmblânzit [...] caracteristic spiritului românesc: acela de a ști să facă insuportabilul suportabil”. „o trecere în minor a lucrurilor” (100) „... ce face Brâncuși din infinit ? Face, după părerea copiilor din Tg. Jiu, ceva accesibil. Avem o bună, o dulce așezare în absolut [...] Iar minunea aceasta de poveste a *Mioriței*, ce este ea decât prefacerea marii treceri într-o intimă fuziune cu ființa și neființa ?”

Ion Pogorilovschi.: Ideile sunt doar alăturate *Ansamblul și Miorița*, dar cred că se poate spune că Noica dibuie aici tema: *Ansamblul* ca mare trecere.

Exprimă Coloana fără sfârșit resemnarea ? Dar Marea Trecere?

Bradul mortului, vremuit, - da. Dar *Coloana* parcă mai puțin: salvează prin îndulcire acest sentiment (Ion Pogorilovschi)

Noica vorbește de „*aceeași blândă* nemângâiere pe care o ai în *înfinire*, în *vremuire* și în *petrecerea* lucrurilor. Toate cuvintele noastre pentru *devenire* ar părea deci să mărturisească resemnarea”.

Noica, *Rostirea filosofică românească*, p. 109).

Ion POGORILOVSKI



Reflecții religioase brâncușiene

Urmare din pag. 2

Arta „nu copiază natura” (apud Georgescu-Gorjan, p.59), „este altceva decât redarea vieții: transfigurarea ei” (apud Georgescu-Gorjan, p.59) și „trebuie să fie universală și accesibilă tuturor” (apud Georgescu-Gorjan, p.57). În același timp însă „Arta este o oglindă în care fiecare vede ceea ce gândește” (apud Georgescu-Gorjan, p.52).

Brâncuși punea viața, în general, sub semnul divinului, al frumuseții și al bucuriei – „Viața este ceva atât de frumos, de admirabil, de divin, încât nimic nu o poate înlocui” (apud Georgescu-Gorjan, p.352); „Viața este cea mai mare bucurie” (apud Georgescu-Gorjan, p.350). „Nu ne dăm seama ce minune reprezintă viața!” (apud Georgescu-Gorjan, p.351) spunea el, iar propria sa viață o vedea în același fel: „Viața mea a fost un șir de miracole” (Giedion-Welcker, p.131). Avea păreri originale despre misterele existenței: „Viața e ca o spirală. Nu știm în ce direcție se află ținta. Trebuie să înaintăm în direcția pe care o socotim cea bună” (apud Georgescu-Gorjan, p.352); „Viața este un ferment și trebuie să mențină transformarea ca să te numești viu” (apud Georgescu-Gorjan, p.352); „Viața este arta, arta este un foc” (apud Georgescu-Gorjan, p.352).

Considera că arta adevărată trebuie să fie o manifestare (sau revelare) a unor legi (sau forțe) universale de natură divină: „Demult de tot, religia dăruise omului o concepție despre forțele creatoare ce stau în tot ce există. Oamenii învățaseră cum să reveleze prin arta lor, cum să personifice aceste forțe divine. Astăzi filosofia ne face să concepem un act creator unic, o lege universală, impersonală, nedefinită, din care emană tot ce există. Aceasta este legea universală căreia arta trebuie să-i fie manifestare, supunându-se principiilor și eliberându-se de convenții perimate care, acum, au devenit inutile și induc în eroare” (apud Georgescu-Gorjan, p.365).

Credea că și astăzi, ca și pe vremuri, arta poate revela principiul creator de natură absolută: „Arta, pe vremuri, era poarta ce ducea în țara divinităților mistice. Se putea citi la intrarea în monumentele religioase: <Tu cel care intri aici, înalță-ți sufletul către cele cerești>. Astăzi arta deschide poarta care duce spre principiul creator, spre frumusețea absolut al legii universale” (apud Georgescu-Gorjan, p.373)¹. În mod asemănător: „În trecut, credința dădea naștere în mod inconștient unor forme care se potriveau cu sentimentele religioase; astăzi arta în mod conștient făurește forme pentru a exprima principiile acestei legi universale” (apud Georgescu-Gorjan, p.366).

Acestea erau chiar propriile sale concepții despre artă: „Pentru Brâncuși, arta prin ea însăși nu poate exista. De la începuturile ei și până la accepția ei ultimă, contemporană, arta a fost un mijloc de propagare a ideilor religioase. Artistul era acel fanatic care știa cum să materializeze viziunile ce i le dăruise credința” (apud Georgescu-Gorjan, p.364). De altfel „artele n-au existat niciodată de sine stătător. Ele au fost întotdeauna apanajul religiilor. De fiecare dată când privim arta religioasă, vedem că au fost create la un moment dat lucruri foarte frumoase, urmând inevitabil însă și decadența” (apud Georgescu-Gorjan, p.69), iar apoi „Religiile au fost înlocuite cu o logică preconcepută, fără a fi confruntată cu adevărul” (apud Georgescu-Gorjan, p.243). Trebuie adăugat că nu era însă de acord cu sentimentele religioase factice, superficiale, neautentice: „Arta trebuie eliberată de sentimentalitate și de narcoticul religiei” (apud Georgescu-Gorjan, p.70).

Despre noul său tip de sculptură spunea: „Opera lui Brâncuși exprimă o concepție asupra lumii, o cosmogonie. Asemeni sculpturilor din Evul Mediu care își transpuneau meditațiile, rugăciunile și speranțele lor de viață în artă, Brâncuși închide în statuara sa filosofia unui monist modern și spiritualitatea străveche a unui taoist. Toată activitatea sa intelectuală converge și este sintetizată în opera sa, exprimându-se prin ea” (apud Georgescu-Gorjan, p.363).

Așadar, devoțiunea lui Brâncuși, declarată de el ca excepțională, pentru „lucrurile minunate” care fac interesul tuturor religiilor, ca și sintetizarea convingerilor sale spirituale în arta sa (adesea prin utilizarea unor simboluri sacre), fac mai clare gândirea lui și, respectiv, natura artei sale, ambele circumscrise interesului artistului în sfera religiosului (vezi detalii asupra gândirii artistice, filosofice și religioase a sculptorului, ca și asupra simbolisticii sacre din opera sa, în S. Buliga a, b, c).

S-ar mai putea adăuga că inclusiv „dorul depărtărilor” care l-a transformat pe Brâncuși într-un pelerin sui generis era pus tot sub semnul unei „necesități divine”, fiind și unul al descoperirii de sine, după cum tot el spunea: „Călătoria în realitate are loc înlăuntrul nostru” (apud Georgescu-Gorjan, p.247). Pentru acest

artist religios, filosof și călător, „locul sfânt” era Parisul începutului de secol XX, când artele erau revoluționate din temelii, ceea ce i-a permis crearea unei noi arte sculpturale (foarte personală și în același timp, în mod paradoxal, universală, care a devenit un model pentru sculptorii moderni și contemporani) impregnate de sacralitate, deoarece exprimă idei metafizice și religioase.

Capodopera lui Brâncuși rămâne, indubitabil, ansamblul de la Târgu-Jiu, înfăptuit în perioada 1937-1938, în memoria soldaților gorjeni morți în primul război mondial, la comanda Ligii Naționale a Femeilor Gorjene, a cărei președintă era Aretia Tătărescu. Această vastă lucrare – nu numai sculpturală, ci și arhitecturală și urbanistică – este profund spirituală, ea înglobând concepte religioase și metafizice eterne.

Planul operelor de piatră din parc (Poarta Sărutului și Masa Tăcerii, cărora le-au fost adăugate bănci și scaune) s-a conturat ulterior ideii inițiale de monument unic al eroilor gorjeni (Coloana fără sfârșit). Și se știe că Brâncuși era conștient de faptul că oamenii intrau în grădina publică prin Poarta Sărutului, deoarece aceasta reiese din vorbele sale către o colegă de breaslă (Malvina Hoffman care a văzut macheta Porții Sărutului în atelierul lui Brâncuși din Paris): „Măine mă voi duce să asist la inaugurarea acestei porți în țara mea. Prin această poartă se intră într-o grădină” (apud Georgescu-Gorjan, p.141). În același context spunea că „l-a purtat gândul spre chipul unei porți prin care să se poată trece dincolo” (apud Brezianu, p.166).

Inclusiv primul său biograf (și prieten), Vasile Georgescu Paleolog, cu care Brâncuși a vorbit adesea despre operele sale de la Târgu-Jiu, a transmis acest lucru: „Așa este ansamblul de la Târgu-Jiu [...] unde s-a folosit de o replică la <Coloana fără sfârșit> (al cărei original se află în Statele Unite) și de <Poarta eroilor> ce se deschide spre site-ul <Mesei rotunde>” (V.G. Paleolog, p.98).

Trebuie specificat însă că el nu a dorit transformarea lucrării sale monumentale într-o simplă poartă de intrare în parc și a cerut, printr-o scrisoare adresată Aretiei Tătărescu, să fie pusă „la o mică distanță în interiorul grădinei cu un târcol proporționat împrejur și cu o bancă de piatră la dreapta și la stânga, în părțile laterale” (apud Georgescu-Gorjan, p.140). A dorit probabil „târcoalele” pentru a permite vizitatorilor alegerea de a intra pe sub poartă sau a o ocoli, iar băncile de piatră invită la a o privi și a medita asupra semnificației sale.

Masa Tăcerii a fost realizată fie concomitent cu Poarta Sărutului (în toamna anului 1937), fie imediat după aceasta: „Ulterior, ca un adevărat sculptor-arhitect, Brâncuși a adăugat acestor opere și o a treia: Masa rotundă de piatră, care a fost amplasată pe malul apelor Jiului” (Brezianu, p.156); „După cum bine se știe, <portalului de piatră> i-a succedat Masa tăcerii, în calitatea acesteia de <extensie> a programului de creație de la Târgu-Jiu” (Lemny, Velescu, p.398).

Dacă accesul la ansamblul operelor de piatră din grădina publică se poate face trecând prin (sau pe lângă) această misterioasă Poartă a Sărutului, înseamnă că sensul de parcurgere al operelor de aici poate fi – contrar interpretărilor care s-au făcut până în prezent – și dinspre Poartă spre Masă, iar Masa Tăcerii devine un ultim popas, destinat reculegerii și înțelegerii unui sens final.

În ceea ce privește semnificația acestui ansamblu, există numeroase interpretări, dar puține certitudini, datorită rarelor explicații ale lui Brâncuși privind operele sale de la Târgu-Jiu. Avem chiar și o părere defavorabilă a artistului privind înțelegerea generală a lor: „Nu știți ce vă las vouă aici!” (apud Georgescu-Gorjan, p.180)². O spunea probabil pentru că știa foarte bine că „Oamenii cu spirit opac nu văd decât carcasa lucrurilor, esența lor le scapă” (apud Georgescu-Gorjan, p.334).

Se știe însă că, în general, Brâncuși vorbea foarte puțin despre operele sale, lăsând intenționat să plutească asupra lor misterul, dar era perfect conștient de faptul că „încălcătura” lor metafizică și religioasă vorbește de la sine, și că doar cei care rezonază în acest sens le vor înțelege semnificațiile: „Nu-mi place să vorbesc despre mine sau despre arta mea. Operele mele vorbesc singure și nu au nevoie de nici o explicație” (apud Georgescu-Gorjan, p.140): „Priviți-le [sculpturile] până le veți vedea. Cei mai aproape de Dumnezeu le-au văzut” (apud Georgescu-Gorjan, p.214); „Cei care au păstrat în ei înșiși armonia vie care există în toate ființele, propria lor natură, vor înțelege fără greș arta modernă, pentru că vor vibra la sentimentul legilor naturii” (apud Georgescu-Gorjan, p.374).

Descifrarea operei lui Brâncuși presupune însă un efort intelectual personal și nici măcar artistul nu poate să ne dea

² Este posibil să existe o părere și mai rea, care nu poate fi însă demonstrată în niciun fel, dar care, nu se știe cum, a intrat deja în conștiința populară: „V-am lăsat săraci și proști și v-am găsit și mai săraci și mai proști” ar fi spus el unor târgujieni la revenirea sa în țară, prin anii 1930.



adevărul despre ele, dacă el este „nemuncit” (sau neintuit): „Dacă cineva nu găsește cheia, eu nu pot s-o dau” (apud Georgescu-Gorjan, p.210).

Spiritul religios al lui Brâncuși, demonstrat în această lucrare bazată pe textele și aforismele sale autentice³, apare ca o certitudine. Este notabil că unele din textele sale ar putea face trimitere la virtutea „smereniei”, care este o esență a religiei ortodoxe în care artistul s-a născut și s-a format. Această virtute transpare prin ideea „detașării de Eu”, care permite Absolutului să se poată manifesta: „Cine nu iese din Eu, nu atinge absolutul și nu descifrează viața” (apud Georgescu-Gorjan, p.353); „Nu poți ajunge la lucrurile adevărate decât renunțând la Eu” (apud Georgescu-Gorjan, p.268); „Există un scop în toate lucrurile. Pentru a ajunge la el, trebuie să te detașezi de tine însuși” (apud Georgescu-Gorjan, p.324). Dorința lui de a „atinge absolutul” poate face trimitere și la țelul final al creștinului de a se contopi cu divinitatea.

Nu trebuie de asemenea uitată aceea pe care Brâncuși a practicat-o în perioada sa de creație, faptul că ținea rânduielile bisericii sale (de exemplu zilele de post), inspirațiile biblice ale unora din operele sale, și de asemenea că el a fost și cântăreț în biserici din România și Paris, ceea ce i-a ținut mai departe trează credința strămoșească, în care de altfel a și murit.

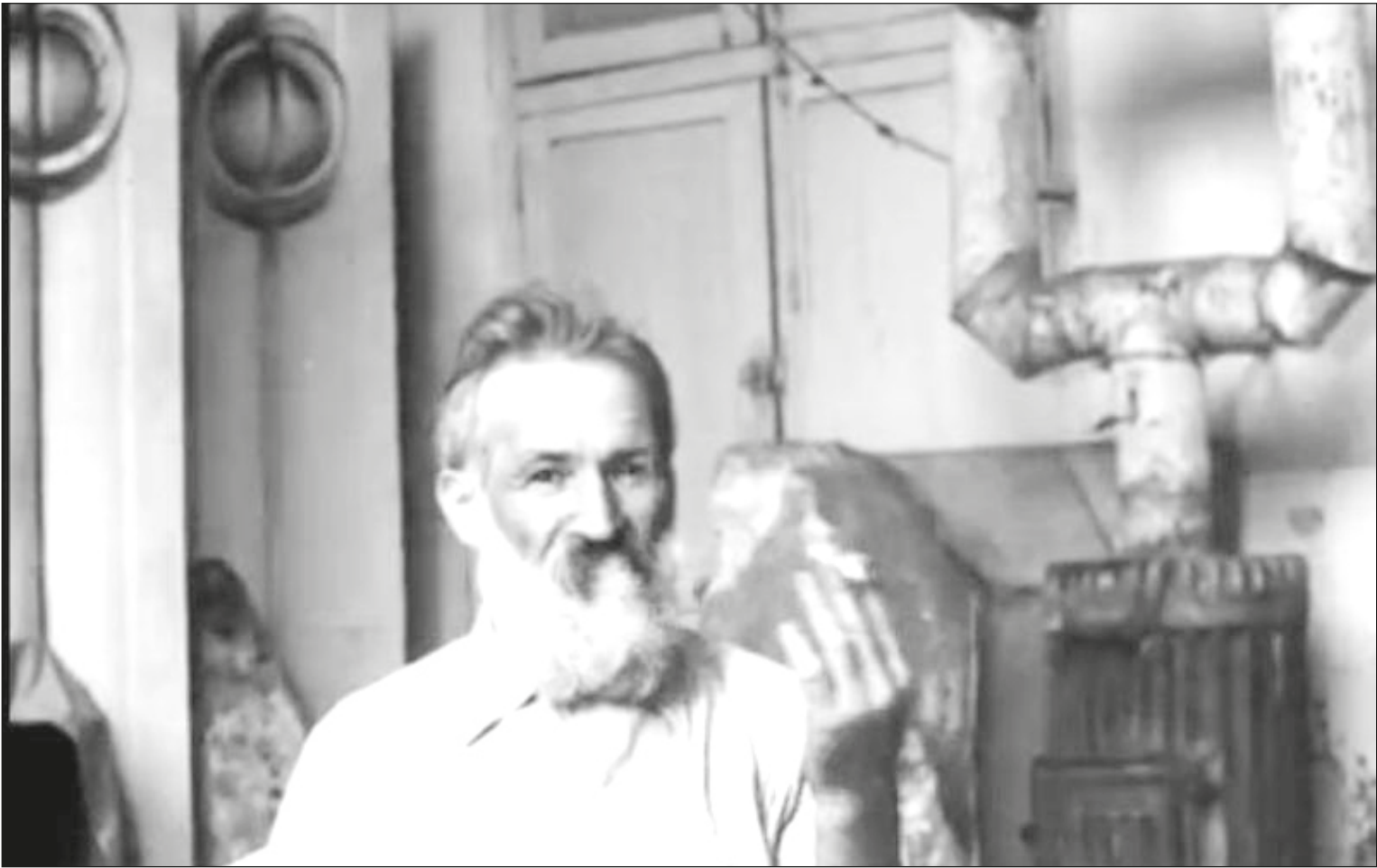
Sorin Lory BULIGA

BIBLIOGRAFIE

- Brezianu, Barbu, Brâncuși în România, Ed. Bic All, 1998.
Buliga, Sorin, a, Brâncuși – religiozitate, filosofie și artă, Ed. Universitaria, Craiova, 2008.
Buliga, Sorin, b, Simbolică sacră în opera lui Constantin Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009.
Buliga, Sorin, c, Spirit și materie în viziunea unui artist-filosof : Constantin Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2010.
Comarnescu, Petru, Brâncuși. Mit și metamorfoză în sculptura contemporană, Ed. Meridiane, București, 1972.
Georgescu-Gorjan, Sorana, Așa grăit-a Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2012.
Giedion-Welcker, Carola, Constantin Brâncuși, Ed. Meridiane, București, 1981.
Jianu, Ionel, Brâncuși, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2003.
Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert, Brâncuși inedit, Ed. Humanitas, 2004.
Paleolog, Vasile Georgescu, C. Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2008.
Pogorilovschi, Ion, Brâncuși, apogeul imaginarului, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2000.

³ Am putea spune că Brâncuși are și o operă literară, aforistică, nu numai sculpturală.

BRANCUȘI ȘI SACRALITATEA ANTICĂ



Filosofia lui Brâncuși

De la Brâncuși încoace se afirmă filosofia în sculptură, filosofia formei... Au spus-o toți! În noua conjunctură a secolului XX sculptorii au dorit să releveze idea - gândirea prin forma născocită - lucrată cu răvnă, creând lucrării, potențial! pentru a nega, dar și a confirma munca adamică la care a fost osândit omul. Apare sculptorul filosof. Brâncuși este cel mai important dintre ei și este singurul care nu a dorit acest lucru, ci numai a visat la adevăr. Opera sa decurge calmă, liniștit, în acest spațiu al gândirii profunde, în sensul infinitului pozitiv.

De la Brâncuși încoace apare și sculptorul tehnolog, apare tehnologia ca artă. Apare omul de știință artist, inginerul tehnolog care manevrează cu mijloace artistice. Este foarte important ca acum, în secolul XXI sau mileniul trei, arta sculpturală alături de cea arhitecturală, amândouă extraordinare (care rezistă presiunii timpului degenerator), să absoarbă lumina-soarele. Suntem în fața unei noi surse de energie care alimentează o producție fără să consume nimic; aproape nimic din spațiul terestru; spațiu, destul de vlăguit de un om fără limite în dorința sa de devenire; omul strivit de structura sa materială în contrasens cu cea spirituală.

Nimeni nu l-a împăcat pe om cu divinitatea din el, din sine, așa cum a făcut-o Constantin Brâncuși prin formă! Urmează ca omenirea să recunoască că urmașii săi: Fuller, Lucaci, Calder etc au încercat, ca și el, să ajungă la această miraculoasă stare de energie, lăuntrică, magnetică, și rezultată din interacțiunea dintre pământ și lumină. O energie care nu te lasă să zbori ca o pasăre, dar care poate folosi zborului temperamental, cerebral; care, în viață, îl păstrează pe om mereu tânăr!

Mit și cunoaștere. Artă și Tehnologie

Brâncuși! un precursor al clasicismului sculpturii mileniului III, atacă latura științifică a realității, cosmogonice, prin evidențierea rolului în cunoaștere al miticului specific oricărui popor-comunitate, însemnele, care-i definesc sacralitatea.

Coloana infinită din cadrul tripticului de la Târgu Jiu (ansamblu arhitectonic care frizează universalitatea) este realizată ca un parcurs între trăire și eternitate; se pleacă de la vestita horă sau ceremonie în jurul a nu știm ce opaiț sacru, aprins! focul, pâinea și vinul, Iisus; Iacov, cele douăsprezece seminții, altarul lui Moise - rotund (cu circumferința de trei ori “lăjimea rotundului”! - steaua lui David, răsărind din intersecția celor trei diametre)! și aleea flancată de aceleași scaune (sfere tăiate și câte două combinate sau clepsidre - în aprecierea noastră), se ajunge la înșiruirea lor pe verticală. Minune a tehnologiei timpului. În atelierul sculptorului din Montparnasse întâlnim scaune de lemn ca un X, ca o clepsidră; întâlnim două scaune (de acest fel) suprapuse: este prima sa coloană; urmează celelalte!

Dacă desprindem două ornamente de brâu de pe biserica din lemn, oltenească (dar și de aiurea), de sub streășină, și le lipim, suprapunându-le, rezultă o coloană! Nu știm dacă Brâncuși a cunoscut sau nu (motivele populare sigur le-a cunoscut), dar formele sale, reduse la simboluri, se regăsesc în ornamentația vaselor de lut făurite de traci, daci și romani, din culturile respective ale Olteniei de sub munte. Acestea, după ce au fost descoperite de preotul arheolog Petre Gheorghe, începând de prin 1963, se află expuse în muzeul colecție „Gheorghe Petre Govora” din Băile Govora, înființat în 1972. Găsim pe un ciob chiar silueta unei

coloane. Pe orizontală descoperim o infinitate, și acestea s-au transmis în construcțiile țăranului român până astăzi, acolo, unde mai există țărani români, urmași ai dacilor!...

Aceste semne, X, imprimate pe stâlpii caselor din lemn, sătești (cum spuneam, posibile simboluri de clepsidre, sori! sau cruci-răs-cruci și de care iconografia sacrală a antichității nu duce lipsă-exemplul tracilor și al dacilor), și având axa mare pe orizontală reprezintă înfiniți! dar numai Brâncuși i-a dispus pe verticală, pe axa pozitivă, pentru ca să sugereze infinitul cerurilor, absolutul... Aceste „x”-uri, probabil, și tot de la Brâncuși, l-au inspirat și pe Henry Matisse în decorațiunile sale din propria pictură...

„Coloana infinită” este o dispunere pe verticală, cu elemente din aceeași familie cu cea a scaunelor de pe aleea dintre „Poarta sărutului” și „Masa tăcerii”; este o dispunere (dublată) a brâului de la biserica din lemn, ornament dantelat sau cel de la streășină, care delimitează o „margine”(ca și la gulerul vasului de lut); sau, așa cum este dantelat, în trepte, gâtul celebrului “Cocoș”! Toate sunt simboluri-însemne care se regăsesc în istoria milenară a acestei lumi.

Ideea măreață, de perspectivă, a infinitului coloanei realizată prin multiplicarea modului brâncușian (de această dată, rezultând prin suprapunerea transfigurată a două piramide-însemn al uciderii timpului-o piramidă) dezvăluie dimensiunea filozofică, de astă dată, proiectată și executată tehnologic. Faptul că modulul este un octoedru ne duce cu gândul și la cele opt simboluri de viață înscrise pe „Poarta sărutului”.

Pentru prima oară, credem, putem vorbi despre o lucrare artistică executată după proiect tehnologic! Iată, din această clipă, arta pierde caracteristica de nerepetabilitate, devenind o „artis vulgattris”; rezultă o „laicizare” a artelor sculpturii și arhitecturii, acestea fiind aduse în spațiul tehnic, productiv... așa cum erau și în Antichitate.

Începând de la Brâncuși artele plastice se transformă în arte vizuale, începând de la el, contează cum așezi o piesă tehnică, oarecare, cum o privești pentru ca ea să fie, să devină expresie artistică... Arta devine interactivă între ochi și obiectul expus.

De la el începe Designul, o artă populară, comună!

Brâncuși confirmă spusele lui Michelangelo: orice bloc de marmură conține o sculptură! Iată, deci, arta poate fi considerată și formă virtuală de surprindere a unui adevăr. Dar ce contează cel mai mult în această economie de reliefare a realității, de redare a formei, este că amândoi pun în evidență măiestria ca parte componentă a tehnologiei! și, că tehnologia este singura care dă substanță culturii comunități umane, de-a lungul timpului!

Brâncuși, la Paris, alături de Henry Coandă, a lucrat o perioadă la Gustave Rodin.

H. Coandă a ajuns unul din marii oameni de știință și tehnologi, din aeronautica mondială; este inventatorul efectului care-i poartă numele.

Brâncuși, construind Pasărea Măiastră, precum o aripă de avion cu reacție sau o elice tăiată în patru (ori în două, așa cum există la poarta Mănăstirii Dintr-un Lemn), își definește admirația (simțul) pentru zbor, pentru infinit, pentru aparatul de zbor, de ce nu, pentru prietenul Henry Coandă.

*, „Cuminenția Pământului”, credem, este mai aproape de iconografia și sensul lui Buddha, decât de cele ale „Gânditorului de la Hamangia” așa cum susțin cei mai mulți exegeți brâncușieni.

Simion-Petre CICKIRDAN

BRÂNCUȘI, CALEA DESĂVÂRȘIRII (II)

(urmare din nr. trecut)

Etapă a V-a, materializarea prototipului, după ce se pune temelia formală durabilă, se construiește opera, moment în care creația moare în artist și devine vizibilă și pentru ceilalți. Acum artistul devine el spectatorul propriei opere, eliberarea aceasta este sacrificiul pe care îl face creatorul fără putința de a se împotrivi. Heidegger – alegerea materialelor, a locului de amplasare etc. eliberarea de vâlul aparenței și întemeierea ideii într-o operă durabilă, pătrunderea în esența realității, conceperea prototipului, arhetipului, modelului opereî - pe plan mental.

Acum Brâncuși realizează fie sculptura cap de serie, care va urma calea desăvârșirii (în cazul Păsărilor, Peștilor, Domnișoarelor Pogany, Sărutului, Rugăciunilor, Începutului lumii, Coloanelor fără sfârșit etc.), fie unicatul desăvârșit (Doi Pinguini, Trei pinguini, Regele regilor, Adam și Eva etc.)

Etapă a VI-a, calea desăvârșirii – drumul spre finalizare, sub formă de fapte repetate până meșterul își găsește codul desăvârșirii. Uneori pornește de la modelări în lut până la forma finală turnată în metal.

La Brâncuși, calea desăvârșirii se poate vedea urmărind modificările formale în seriile sculpturale, spre desăvârșirea formei (ultima sculptură a seriei): ciclurile: Sărutul, D-șoara Pogany, Păsările, Coloanele fără sfârșit etc.

Etapă a VII-a, desăvârșirea, după care nu se mai poate

întâmpla nimic. Desăvârșirea e forma plină a săvârșirii (Noica). Desăvârșirea înseamnă finalitatea actului de creație.

Desăvârșirea aduce eliberarea de sine, mântuirea. În creștinism, în stadiul final al inițierii avem întruchiparea Lui în om. Desăvârșirea aduce Marea eliberare când prin cunoașterea de sine, sinele omului (atman) se contopește cu sinele absolut (Brahman).

La Brâncuși desăvârșirea este atinsă în formele finale ale ciclurilor: Sărutul cu dublu capitel – macheta Templului eliberării (proiect pentru Indor), ultimele variante ale D-șoarei Pogany, Pasărea în spațiu, Coloana fără sfârșit din Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu etc. El s-a simțit mereu aproape de Dumnezeu care i-a trimis harul său. Să nu uităm că Brâncuși a fost un bun creștin

Ca să se releveze ADEVĂRUL și BINELE trebuie întâi să se manifeste LIBERTATEA. Numai o ființare liberă poate atinge transcendentul, Dasein-ul neutru, androginic, există în favoarea lui însuși și aceasta reprezintă condiția metafizică a omului. Transcendența înseamnă a fi în lume, iar libertatea înseamnă a fi în vederea a ceva. Din cele două se naște temeiul care presupune:

- nivelul proiectului de ctitorire (la nivelul libertății totale);
- nivelul dobândirii de teren ferm (posibilitățile finite de realizare – mediul, materialele etc);
- realizarea concretă (unică).

Aplicând locuirea autentică la Hölderlin, filosoful remarcă

faptul că omul locuiește în mod poetic, dacă strânge esența prin armonie și strălucire, apropie cerul de pământ, măsurând intervalul Cer-Pământ, aducându-le unul spre altul, întrucât aici are loc viețuirea, iar dimensiunea sa creativă și-o caută măsurându-se cu divinitatea. Dar divinitatea este necunoscută, zeul se relevă ca cel ce se ascunde în lucruri familiare, dându-le strălucire.

În cazul locuirii brâncușiene, spațiul fizic, reprezintă întrepă-trunderea a trei spații specifice:

- unul înăuntrul căruia imaginea plastică poate fi descoperită;
- celălalt închis în volumul unei figuri;
- spațiul ambiantal, dintre volumele formelor plastice.

Spațiul artistic scoate din neascundere adevărul, relevându-se ființa. Prin croirea spațiului, se eliberează locuri privilegiate care pregătesc locuirea autentică. Croirea mai înseamnă admiterea și rânduirea. Admiterea lasă să se manifeste deschisul, iar rânduirea oferă posibilitatea lucrurilor de a-și aparține rostului lor, aparținându-și unul altuia. Această strângere laolaltă este o ascundere eliberatoare în cadrul locului, înțeles ca o vastitate liberă, care oferă lucrurilor posibilitatea să se deschidă în odihna de sine.

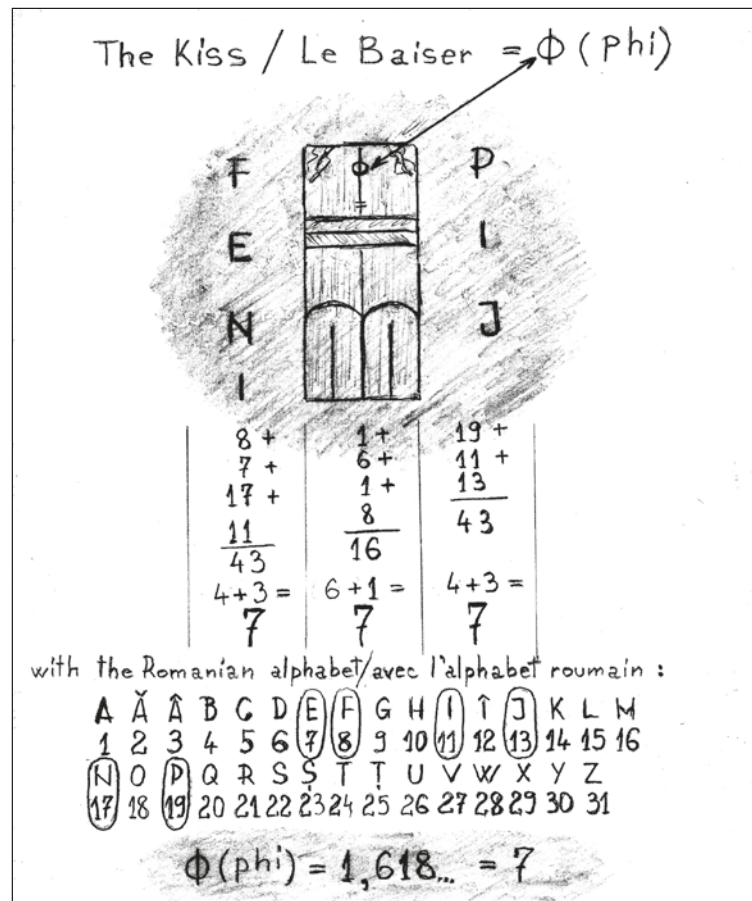
“Sculptura ar fi întruchiparea de locuri care, deschizând un ținut și păstrându-l, adună și mențin în jurul lor un câmp liber, care acordă lucrurilor existente un câmp liber, care acordă lucrurilor existente acolo o așezare, iar omului o locuire în mijlocul lucrurilor.” – menționează Heidegger.

Lucian GRUIA



Brâncuși, codul lui Dumnezeu și cheia creației

Mai multe schițe și desene ale lui Constantin Brâncuși au cam rămas nedescifrate până în zilele noastre, fiind catalogate drept mistere pentru care nu ar exista nicio cale de elucidare, însă, la o privire mai atentă, ele au șanse de rezolvare, iar posibila soluție a acestora este cu atât mai credibilă, cu cât ea funcționează, întâmplător sau nu, pe renumite opere ale sculptorului.



Medaliaonele sacre

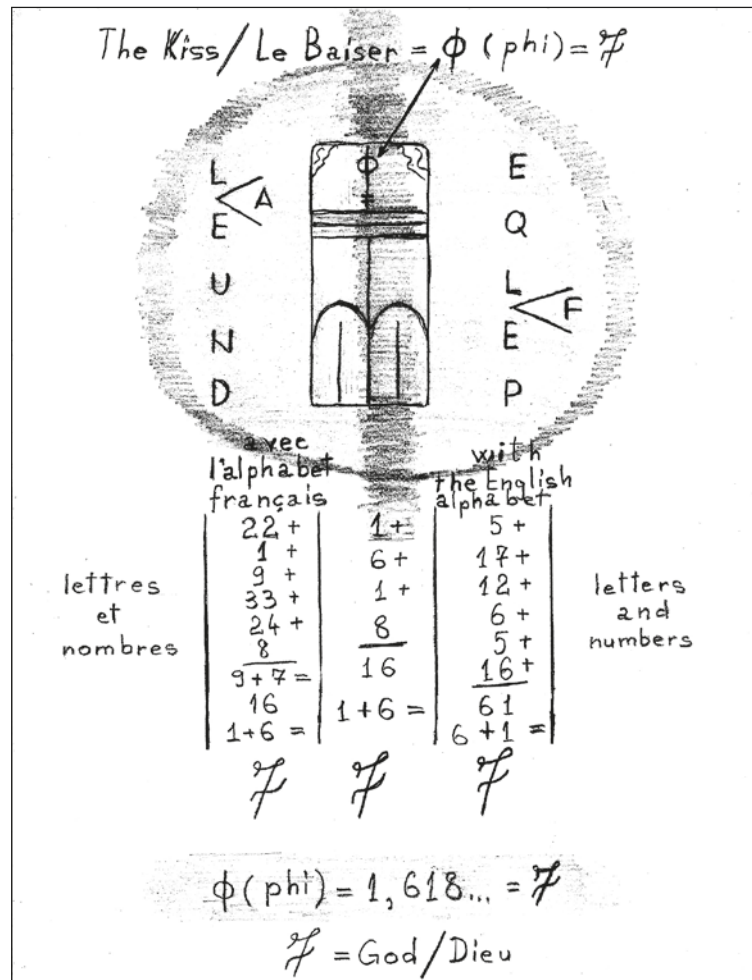
Ermetismul brâncușian își are un exemplu edificator în desenul cu ideograma sărutului, mărginită vertical de literele „FENI”, respectiv „PIJ”, despre care există câteva relatări în volumul intitulat „Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție”, avându-i ca autori pe Vincenzo Bianchi, Adrian Gorun, Ion Deaconescu, Costin Crețu, Constantin Barbu: „Ce dessin miniature associe, au-dessus d'un pendentif en losange, les faces d'un médaillon qui réunit les motifs favoris de Brancusi: la stèle du Baiser, bordée de lettres à la verticale (F/E/N/I/P/I/J?) et un couple d'Oiseaux affrontés – Măiastra –, séparés par une croix”.

Cel puțin una dintre posibilele soluții ale respectivului desen ar avea valențe numerologice, deoarece șapte este suma finală a cifrelor constituite din rezultatul obținut prin înlocuirea literelor «FENI» cu numerele corespunzătoare potrivit ordinii alfabetului românesc (desigur, versiunea cu diacriticele specifice) și prin adunarea acestora.

Astfel, majusculile FENI devin 8/7/17/11, care adunate fac 43, iar $4 + 3 = 7$; finalul este similar dacă se adună, pur și simplu, cifrele constituite ale numerelor corespunzătoare alfabetice aceluiași litere: $8 + 7 + 1 + 7 + 1 + 1 = 25$, iar $2 + 5 = 7$.

Schițele atașate au rol de simulare a codului și nu reprezintă fidel desenele originale (fig. 1).

Ca o confirmare, metoda poate fi aplicată cu succes și pentru caracterele PIJ, a căror ordine corespunde în alfabetul românesc

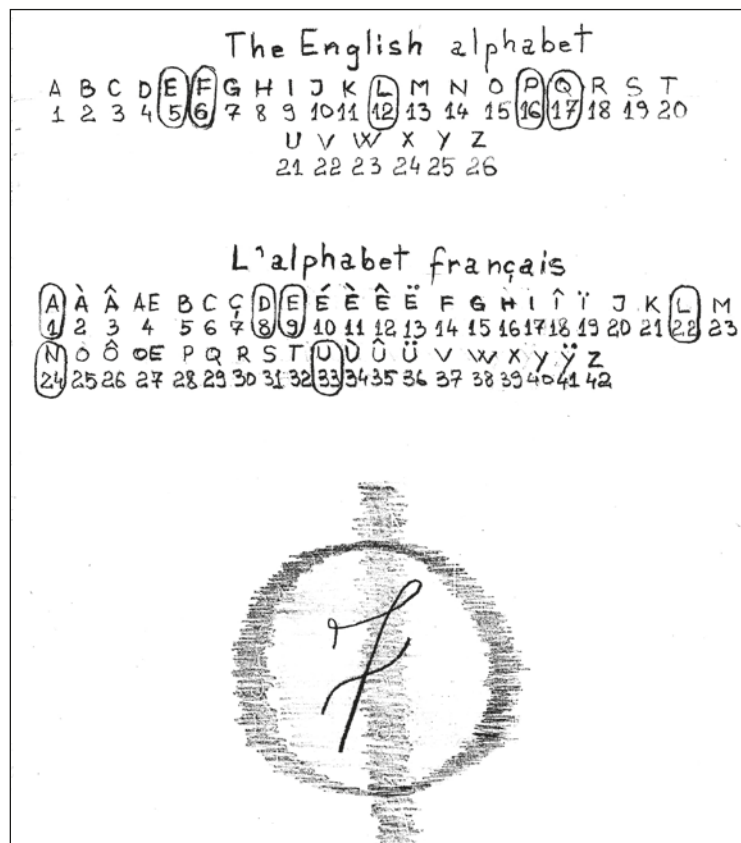


numerelor 19, 11, respectiv 13, ce adunate fac 43, iar $4 + 3 = 7$; iarăși, finalul este similar dacă doar se adună cifrele constituite ale numerelor corespunzătoare alfabetice aceluiași litere, adică $1 + 9 + 1 + 1 + 1 + 3 = 16$ și mai departe $1 + 6 = 7$.

Cheia comună a lui șapte pentru toate acestea vine să confirme că ideograma sărutului din centrul desenului este o expresie criptată a numărului de aur – 1,618, ale cărui cifre constituite conduc însumate la final spre des întâlnitul șapte ($1 + 6 + 1 + 8 = 16$; $1 + 6 = 7$ sau $16 + 18 = 34$; $3 + 4 = 7$).

Ideograma sărutului mai apare și într-un alt desen aproape identic, la fel de misterios, tot în format medalion, păstrat în arhivele lui Edith Taylor, descris de Basarab Nicolescu în „Brâncuși și Gurdjieff (I)”, respectiv Brâncuși și Gurdjieff (II)” din revista „Convorbiri Literare” (edițiile martie, aprilie 2011), unde a și fost reprodus fidel.

„Codul utilizat amintește de alte trei coduri rămase indescifrabile: cel al proiectului de medalion din 1923 și acela al celor două variante din 1929 ale «Simbolului lui Joyce». Dar este vorba despre trei coduri diferite sau de unul și același cod? Înclinăm spre ultima posibilitate.



Brâncuși nu făcea nimic din întâmplare [...]”.

Literele verticale sunt acum nu „FENI”/”PIJ”, ci „LAEUND” și «EQLFEP», numai că în tentativa decriptării acestora putem bănuși că trebuie utilizat alfabetul francez pentru primul șir, respectiv alfabetul englezesc pentru cel de-al doilea, deoarece rezultatul pe ansamblu este astfel tot șapte (fig. 2,3).

Conform ordinii alfabetului francez (desigur că versiunea cu diacriticele specifice), „LAEUND” poate fi considerată o criptogramă a lui șapte, deoarece literele enumerate corespund numerelor 22, 1, 9, 33, 24, 8, care adunate fac 97; însumarea acestor ultime două constituite ($9 + 7$) duce la 16, iar în continuare $1 + 6 = 7$; pe altă cale de calcul, suma tuturor cifrelor constituite din aceleași numere este 34, iar $3 + 4 = 7$.

Prin intermediul alfabetului englezesc, de această dată, „EQLFEP” este o altă criptogramă pentru aceeași cifră, șapte: literele enumerate devin 5, 17, 12, 6, 5, 16, care adunate fac 61, iar $6 + 1 = 7$; totodată, suma cifrelor constituite ale aceluiași numere este 34, iar $3 + 4 = 7$.

Prezența contextuală în acest desen a ideogramei sărutului probează din nou teoria că ea exprimă – potrivit crezului artistic brâncușian – numărul de aur, ale cărui cifre constituite conduc, însumate, tot spre sacral șapte, stabilind astfel un echivalent numerologic al probei creației, al dovezii divinității: $\phi = 1,618 = 7 =$ Dumnezeu.

Codul funcționează identic și pe alte desene brâncușiene din diverse colecții, unde friza sărutului, de fapt ideograma phi, este înșiruită de...șapte, alteori de 16 sau de 18 ori, ceea ce induce aceeași teorie sau ecuație Brâncuși: $\phi = 1,618 = 1 + 6 + 1 + 8 = 16 = 1 + 6 = 7$. Sau $\phi = 1,618 = 16 + 18 = 34 = 3 + 4 = 7$ (fig. 4).

Confirmări în plan artistic

Șapte este suma finală a cifrelor constituite din numărul elementelor «Coloanei fără Sfârșit»; opinia unanimă a cercetătorilor este că opera aceasta are 15 romboizi întregi și încă unul amplasat jumătate jos, jumătate sus, adică un total de 16, număr format din cifre a căror sumă face șapte ($1 + 6 = 7$).

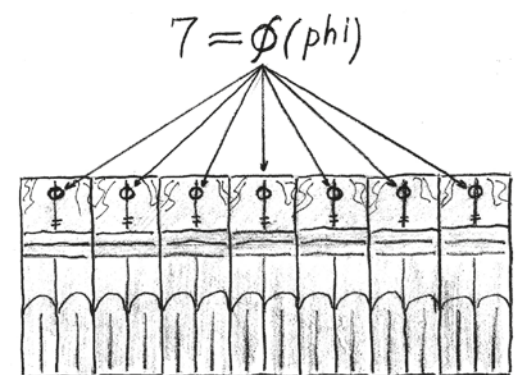
Privită frontal, „Poarta Sărutului” are pe arhitravă ideograme tot în număr de 16, iar rezultatul final este și în acest caz același: $1 + 6 = 7$. După cum bine se știe, „Aleea Scaunelor” e formată din două rânduri a câte 15 piese și o bancă, adică 16; din nou, $1 + 6 = 7$.

Numărul total al scaunelor de pe ambele șiruri ale „Aleii...” este 30, care, adunat cu numărul total al pieselor „Mesei Tăcerii” (o masă și 12 scaune, adică 13), face 43; $4 + 3 = 7$.

Același este rezultatul la care se ajunge și prin suma cifrelor constituite din numerele 30 – scaunele de pe alee, 1 – masa, respectiv 12 – scaunele din jurul mesei: $3 + 0 + 1 + 1 + 2 = 7$ (fig. 5).

Sensul codurilor descifrate anterior este că respectivul șapte reprezintă cel puțin unul dintre elementele cu valență de numitor comun al întregului ansamblu „Calea Eroilor” Târgu-Jiu.

Brâncuși's equation
L'équation de Brâncuși



The Kiss/Le Baiser = Φ (phi)
 $\Phi (\phi) \approx 1,618... \approx 1 + 6 + 1 + 8 = 16 = 1 + 6 = 7$

James Joyce și vocea lui Dumnezeu

Cifra 7 (șapte) este cel puțin una dintre soluțiile celebrului portret simbolic, realizat de Brâncuși scriitorului irlandez James Joyce (o spirală și câteva linii), desen care are mai multe versiuni, iar una dintre acestea poartă adnotările „AGO”, „OE.PO.OEP”, „MOFORTCOE”.

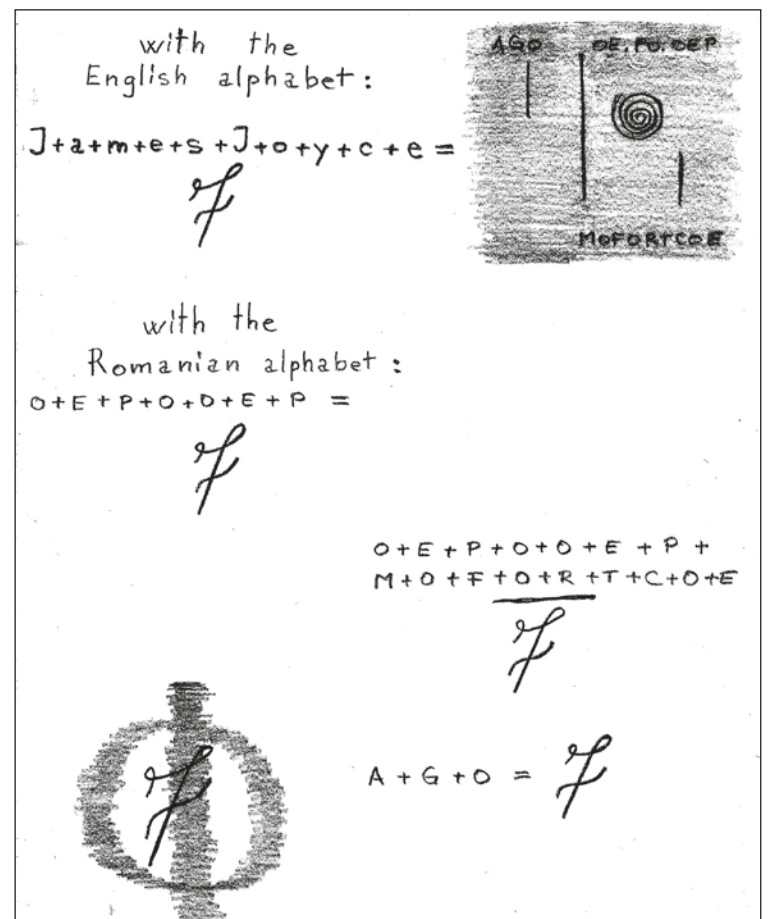
Referiri la aceste criptograme, dacă pot fi denumite astfel, sunt extrem de puține; spre exemplu, ele abia dacă există în volumul deja amintit, intitulat «Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție», avându-i ca autori pe Vincenzo Bianchi, Adrian Gorun, Ion Deaconescu, Costin Crețu, Constantin Barbu.

Printre multe altele, în lucrarea precizată mai înainte se poate citi despre aceste majuscule aparent neinteligibile, cu interpuncțiuni pe alocuri: „Ce dessin au tracé encore discontinu et légèrement tremblé, comporte des annotations qui diffèrent de celle de l'étude conservée dans les legs. En effet, les sigles OE.PO.OEP et MOFORTCOE ont respectivement remplacé O.E.P.O.O.SP et O.R.F.O.O.E.P.; de plus l'inscription AGO, dans le coin supérieur gauche, a disparu. La signification de l'ensemble des ces mystérieuses initiales n'a toujours pas été éclaircie”. Șapte este suma finală a cifrelor constituite din rezultatul obținut prin înlocuirea literelor numelui James Joyce cu cifrele corespunzătoare potrivit ordinii alfabetului englezesc și prin adunarea acestora: James Joyce devine 10/11/3/5/19/10/15/25/3/5, care adunate fac 106, iar $1 + 0 + 6 = 7$.

Tot șapte este soluția criptogramei «OE.PO.OEP»: prin înlocuirea acestor litere cu cifrele corespunzătoare potrivit ordinii alfabetului românesc, de această dată, (OEPOOEP devin 18/7/19/18/18/7/19) și prin adunarea acestora se obține din nou 106, iar $1 + 0 + 6 = 7$.

Același șapte este rezultatul final obținut prin aceeași procedură, tot cu ajutorul alfabetului românesc, dar acum aplicată după reunirea criptogramelor „OE.PO.OEP” (18/7/19/18/18/7/19) și „MOFORTCOE” (16/18/8/18/21/24/5/18/7): $106 + 135 = 241$; $2 + 4 + 1 = 7$ (fig.6).

Continuare în pag. 6



Un român pe urmele lui Brâncuși la Paris

Un turist român aflat la Paris, pentru prima oară mai ales, are fără îndoială o dorință puternică, resimțită ca o necesitate, dar și ca o datorie de suflet, să viziteze Muzeul de artă modernă, atelierul sculptorului Constantin Brâncuși, născut la Hobița, județul Gorj, la sfârșitul iernii lui 1876. Anul acesta se împlinesc 138 de ani de la nașterea acestui mare sculptor al românilor și al lumii, care a marcat decisiv generațiile artistice care l-au urmat.

În capitala Franței există un loc anume, care este legat atât de începuturile cât și de sfârșitul activității și vieții lui Brâncuși. De aici se poate începe o adevărată odisee pe urmele artistului la Paris. Este vorba de cartierul Montparnasse. Direcția aleasă poate fi stabilită aleatoriu.

Orice turist este atras de la început de turnul Montparnasse, care străjuiește acest cartier al artiștilor. În cimitirul din apropiere, sub o lespede simplă de piatră, dar impresionantă tocmai prin sobrietatea ei, înconjurată de tufe de flori, se odihnește artistul român. Nu este singur. În același cimitir se află mormintele unor alți celebri conaționali Eugen Ionescu și Emil Cioran. Turistul român se reculește o clipă și aprinde o lumânare. Și tot acolo, de aproape un secol, din 1911, o variantă a *Sărutului* din piatră a lui Brâncuși este așezată pe mormântul Tatianei Rachewsky, o tânără care s-a sinucis, din pricina unei dezamăgiri în dragoste. Pe mormânt a sculptat o inscripție în românește cu litere chirilice (slavona veche), așa că un simplu cunoscător poate cu ușurință descifra scrierea. Monumentul brâncușian nu celebrează „unirea nupțială în moarte”, ci amintește cauza tragicului eveniment care retezase viața fetei. Semnătura lui Brâncuși se află pe singura latură nefinisată a lucrării, latura care o susține de altfel.

Când, vorbind despre *Sărutul* lui Brâncuși, comentatorii folosesc cuvântul „monolitic”, ei nu recurg, cum s-ar părea, la o metaforă, ci înțeleg prin asta exact o bucată de piatră implantată energic în spațiu, o piatră aspră, mai degrabă poroasă decât nervurată, tăiată în unghiuri destul de acuzate, ceea ce conferă mai multă expresivitate îmbrățișării celor două corpuri, unul înclinat ușor peste celălalt, înclinare, care individualizează această sculptură. Criticul de artă Dan Grigorescu susține că „nici unul din înțelesurile acestei lucrări nu se poate desprinde de caracterele materialului în care este sculptat. Piatra aparține pământului : axa de o parte și de alta căreia sunt construite simetrice volumele sculpturii acesteia emblematice, pare a fi linia de forță a gravitației ce o cheamă spre pământ. Nu numai axa care separă, unindu-le, cele două corpuri, dar toate liniile ce schițează părul personajelor se îndreaptă spre pământ. Ele sunt însă echilibrate de orizontala amplă a brațelor, ce înconjoară, asemenea unor ramuri tinere, trupurile îndrăgostiților, într-un gest de supremă tandrețe. E parcă un semn că îmbrățișarea aceasta împiedică alunecarea spre pământ și spre moarte” (Grigorescu, Dan, *Brâncuși*, Editura Meridiane, București, 1980).

Monumentul funerar din cimitirul Montparnasse pare să confirme poziția lui Brâncuși față de tehnica ciopririi directe, astfel încât aceasta să corespundă intențiilor creației.

„Tăierea directă este adevărata cale spre sculptură” a susținut Brâncuși, o adevărată declarație-manifest pentru arta modernă în care tehnica sculptorului devine simbolul individualismului în artă. Brâncuși va reveni asupra acestei teme, explorând tehnici din ce în ce mai expresive, forma brațelor și mai ales a palmelor evocă mai clar materialitatea minerală a pietrei. *Sărutul* din 1925 poate fi admirat azi la Muzeul de artă modernă din Paris, atelierul Brâncuși.

Cartierul Montparnasse este mai ales locul unde a trăit și a creat Constantin Brâncuși imediat după sosirea lui la Paris, aici a început viața și activitatea lui pariziană. Aici s-a desăvârșit ca artist.

A fost angajat ca practician în atelierul lui Auguste Rodin la sfârșitul lui ianuarie 1907, unde l-a cunoscut pe Henri Coandă. Plecând după nici două luni ar fi declarat: „Rien ne pousse à l'ombre des grands arbres”, în traducere : „La umbra marilor copaci nu crește nimic”, căutând să-și găsească o cale proprie de exprimare, un stil numai al lui. Și a reușit. „Arta lui constituie una din sursele ideilor esențiale pe care se clădește civilizația vizuală a unui întreg secol, Brâncuși reprezentând un moment de sinteză al conștiinței artei moderne” (Dan Grigorescu- op. cit).

Și-a deschis un atelier pe strada Montparnasse la numărul 56, unde și locuia, iar din 1916 a lucrat în atelierul din Impasse Ronsin nr. 8 și apoi din 1928, în Impasse Ronsin nr. 11. În aceste studiouri a realizat majoritatea lucrărilor sale.

Atelierul lui Brâncuși va fi el însuși o operă aparte. Artistul expune în atelierul său, care nu mai este doar un spațiu discret, rezervat muncii manuale. Între sculptură și soclu există un acord perfect, soclul făcând parte integrantă din sculptură. Brâncuși a fost constant preocupat de relația dintre sculpturi și spațiul care le înconjoară. Astfel a creat în studioul său ansambluri de sculpturi pe care le-a numit „grupuri mobile”, atelierul său devenind un loc de importanță esențială pentru prezentarea și înțelegerea lucrărilor sale. În anii 1920 atelierul devine locul privilegiat de prezentare și de lectură a operei sale. Aici fiecare sculptură ocupa un loc bine definit. Deplasarea unei singure lucrări dintre operele sale, ar fi însemnat pentru Brâncuși ruperea armoniei care domnea în acel loc. De aceea fotografiile făcute de el însuși în atelierul său (peste 1600) constituie un ajutor inestimabil pentru înțelegerea operei sale care este în fapt atelierul său în totalitatea lui.

În 1956 Constantin Brâncuși lasă moștenire, prin testament, Statului francez atelierul său cu tot ce conține el: opere terminate, schițe, mobilier, unelte, biblioteca (160 de titluri de cărți din care 110 lucrări de artă și literatură, manuale de mecanică, geometrie etc.) și discurile sale (200 de discuri de o mare diversitate de muzică: clasică, contemporană, folclor amerindian, muzică țigăneasă, jazz și bineînțeles un loc însemnat îl ocupă melodia românească

populară și lăutărească.). Condiția este ca Muzeul național de artă modernă să-l păstreze ca în ziua decesului său. La numai patru ani de la moartea artistului, erau destui cei care contestau puritatea și misticismul atelierului său alb, pentru că li se părea mult prea departe de lumea contemporană. Astfel curtea atelierului din Impasse Ronsin a devenit locul unui alt fel de a face artă, cu totul opus activității lui Brâncuși. În diferite compoziții turnate în ipsos, care ascundeau recipiente de vopsea, se trăgea cu arma și vopseaua de culoare aprinsă se împrăștia astfel pe suprafața albă. Poate fi interpretat acest gest ca o „asasinare” a esteticii brâncușiene și a modernismului pe care o reprezintă lucrările sale. Dar forța formelor universale create de Brâncuși a rămas la fel de puternică, continuând să fascineze. Se impuneau totuși unele schimbări. Au trecut mai mulți ani până la găsirea unei soluții. O primă reconstituire a fost în 1962 la Muzeul din Palatul Tokyo, dar nereușită.

În 1972 a început la Paris, din inițiativa președintelui de atunci al Franței, Georges Pompidou, construirea unui centru național de artă și cultură, o impunătoare construcție de cinci etaje, din sticlă și grinzi metalice, având toate instalațiile necesare unei clădiri în exterior, care au fost vopsite în culori vii : verde pentru instalațiile de apă, galben pentru electricitate, albastru pentru aerisire, roșu pentru ascensoare, gri pentru pasaje, alb pentru structură. Lucrările la această construcție au durat cinci ani. Atelierul lui Brâncuși a fost reconstituit pe esplanada Centrului Georges Pompidou, la intersecția străzilor Rambuteau și Saint-Martin și o dată cu inaugurarea acestui centru național de artă și cultură în 1977, a fost deschis publicului dar nu pentru mult timp din motive de securitate. A suferit mari stricăciuni și din cauza inundațiilor din 1990. Reconstrucția atelierului lui Brâncuși a fost încredințată arhitectului Renzo Piano, care a încercat să respecte dorințele artistului. Faimosul atelier din strada Impasse Ronsin s-a redeschis pentru public în 1997 și de atunci se poate vizita, devenind un obiectiv de mare atracție.

Studiind harta Parisului, turistul român găsește atelierul lui Constantin Brâncuși la umbra Centrului Georges Pompidou. E o ironie a sorții? Curiozitatea mărește viteza pașilor. În apropiere o plăcuță indicatoare informează că în prima duminică a fiecărei luni două muzee: Muzeul Luvrului și Muzeul de artă modernă, atelierul lui Constantin Brâncuși au intrarea liberă. O asociere care dă speranțe, speranțe ce nu vor fi deșarte. Constructorul Renzo Piano a reușit nu fără dificultate să proiecteze un loc deschis vizitatorilor, păstrând ideea unui spațiu ascuns și interiorizat, izolat de stradă și piațetă, pentru a păstra cât mai exact amplasarea atelierului lui Brâncuși, care era înconjurat de alte ateliere într-un cartier de străduțe. La intrare spre stânga se află o grădină închisă de unde se poate vedea o parte din atelier printr-un perete de sticlă. Acest spațiu reprezintă o tranziție între spațiul public și trecerea acoperită care înconjoară atelierul. Vizitatorul înaintează în acest pasaj și prin geamurile transparente, care înlocuiesc pereții, descoperă operele înscrise în spațiul atelierului, format din patru mici încăperi. Luminat este astfel conceput încât să redea cât mai fidel pe acela din atelierul original. Și într-adevăr atelierul de astăzi reprezintă lumea creată de Brâncuși și așezată de el într-un cadru românesc. Tot ce se află aici este făcut de mâna lui: mesele, scaunele sunt cioplite în lemn, mesele sunt făcute în chip de pietre de moară suprapuse, chiar și soba de cărămidă este tot de el făcută. Fotografiile realizate în atelierul său au fost de un real folos pentru redarea atmosferei create de artist, mai ales în ceea ce privește unitatea dintre sculpturile sale în atelier. Mai multe variante ale aceleași teme sunt grupate într-un mod care te captează spre a descifra misterioasa legătură dintre ele. Fiecare variantă are un alt fel de soclu, care i se potrivește numai ei. Diferitele grupuri de sculpturi sunt așezate într-o armonie deplină. În interiorul atelierului este dificil să percepi sculpturile în afara spațiului pe care-l ocupă, pentru că acestea sunt în relație cu forme invizibile, cu spațiul din jurul lor. Poziția în spațiu le face să vibreze între ele, să cânte. Spectatorul care pășește încet..., se întoarce încet în atelier..., revine pe urma pașilor săi..., se lasă învăluit de această muzică, greu de definit în cuvinte.

Se știe că spre sfârșitul vieții sale, Brâncuși s-a concentrat pe expunerea sculpturilor în interiorul spațiului, acest lucru devenind atât de important pentru el, încât refuza să expună sau când vindea o lucrare, o înlocuia cu altă variantă din ghips pentru a nu pierde integritatea ansamblului, conferind astfel ghipsului importanța marmurei.

Vizitatorii nu au voie să fotografieze atelierul, dar unui turist român, care se legitimează la intrare, i se poate permite o fotografie, cadrul ales va rămâne un izvor nesecat de meditație. Fotografia reprezintă aproape tot atelierul 2, având în prim plan *Negresa blondă II*, iar în plan îndepărtat *Prințesa X* din bronz, *D-ra Pogany I* de ghips, *Baroana* de ghips, *Danaida* din bronz, *Portretul lui Nancy Cunard (Tânăra fată sofisticată)* de ghips, *D-ra Pogany III* din bronz, precum și o parte din atelierul 1, grupul *Cocoșilor mari*. Atelierul lui Constantin Brâncuși are ca și arta lui un stil unic. Cuvintele artistului însoțesc pașii celor care vizitează acest muzeu: „Voim întotdeauna să înțelegem ceva. Însă nu este nimic de înțeles. Tot ceea ce puteți contempla aici, în Atelier, are un singur merit, că este trăit”.

Prin grija cu care au fost respectate în cele din urmă dorințele artistului, s-a putut reconstitui cu fidelitate atelierul acestui „egal printre pietre, arbori, oameni, fiare și plante, niciodată mai presus sau departe de ele”, cum se numea el însuși. Astăzi, dincolo de frumusețea unică a sculpturilor lui Brâncuși, acea armonie desăvârșită creată de artist între lucrările sale în atelierul său trebuie considerată ca împlinirea însăși a operei sale.

Monica M. CONDAN

Brâncuși, codul lui Dumnezeu și cheia creației

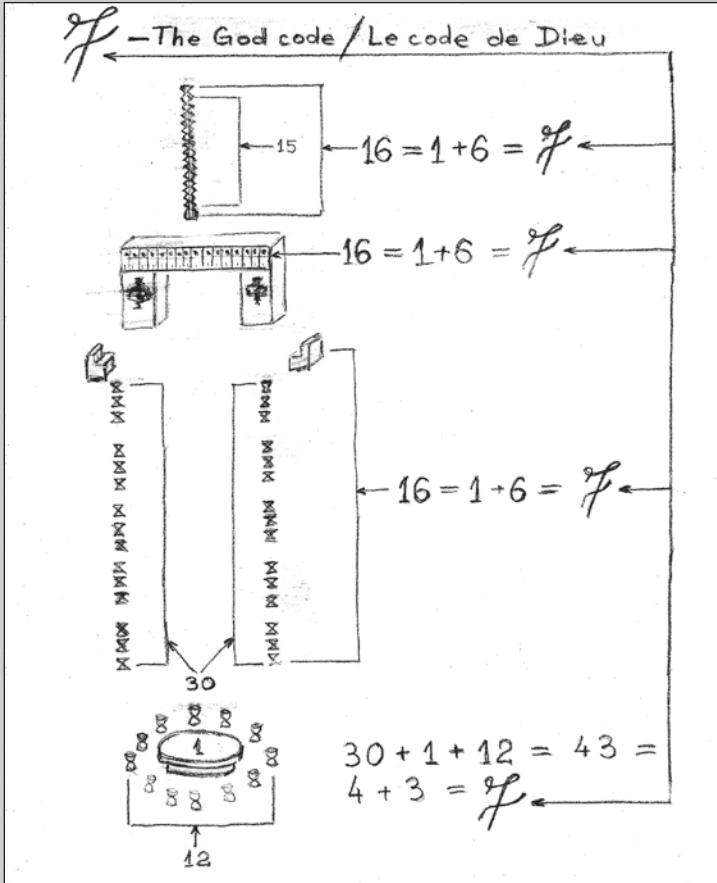
Urmare din pag. 5

Toate acestea confirmă teoria conform căreia literele „AGO” sunt și ele o criptogramă a numărului de aur, suma finală a cifrelor constituente ale lui 1,618 fiind tot șapte (1 + 6 + 1 + 8 = 16, iar 1 + 6 = 7; de amintit că, potrivit ordinii alfabetului românesc, A corespunde lui 1, G lui 6 prin evidenta asemănare grafică, iar O lui 18, rezultatele obținute fiind constituentele numărului 1,618.

Versiunea fără adnotări a portretului simbolic James Joyce conține o spirală cu patru linii curbe, (numărate de la stânga la dreapta privitorului), care, adunate cu celelalte trei rectilinii de pe desen, conduc spre același rezultat – șapte.

Numărul total al elementelor grafice de pe versiunile cu adnotări ale portretului James Joyce este tot de șapte (trei criptograme, trei linii și o spirală). Numărul total al caracterelor criptogramelor (litere și interpuncțiuni) este 21, adică de trei ori șapte.

Cifra șapte în sine ea poate fi regăsită pe versiunile desenului tot de șapte ori (enumerate anterior).



Zaruri pe masa hazardului

Se impune a reaminti că abordarea operei brâncușiene prin derogare de la metoda estetică reprezintă o procedură chiar confirmată, de pildă, de către Petre Pandrea: „Socotim că explicația omului și a operei lui Constantin Brâncuși pune, din punct de vedere metodologic, o serie de probleme criticului literar și plastic, pe care acesta nu le poate stăpâni cu metoda estetică”⁴.

Cât despre semnificațiile cifrei șapte, acestea sunt extrem de cunoscute (apare foarte des în Biblie, cel mai cunoscut caz fiind cel al „zilelor” în care Dumnezeu a făcut lumea), iar, în legătură cu toate aceste coincidențe sau forme preconcepute prin care cifra respectivă este prezentă în opera celebrului sculptor, nu pot fi emise judecăți de valoare, orice concluzie (matematica naturii ar reprezentat proba existenței divinității, sacral ascunde ecuațiile genezei etc.) fiind mai mult decât riscantă.

Problematica hazardului la Brâncuși aproape că este subiect închis, intens dezbătut, fără loc de completare.

Există opinii pro și contra teoriei întâmplării, afirmându-se ba că arta nu poate fi explicată, ba că marele sculptor este un miraj, o minune, o manifestare a providenței sau că, dimpotrivă, nimic nu este lăsat în voia sorții la un geniu de asemenea calibru, ceea ce este la fel de plauzibil. O fascinantă poveste pe tema aceasta poate fi regăsită în cartea „C. Brâncuși” a lui V. G. Paleolog, care face trimiteri la Goethe („[...] pietre, plante și animale s-au format prin niște fericite aruncări de zaruri ale unui jucător suprem, Dumnezeu”⁵), Nietzsche („[...] Divină este Masa de Joc a Pământului ce se cutremură la noi cuvinte creatoare și la aruncările de zaruri ale zeilor”⁶) sau Mallarmé („O aruncare de zaruri nu desființează niciodată hazardul”⁷).

Dar, dacă totul a fost gândit („Arta nu este o întâmplare”⁸), atunci este posibil să avem, în sfârșit, misterioasa cheie de care vorbea sculptorul sau măcar o parte din aceasta: „Aceluia care nu găsește cheia, eu nu am cum să i-o ofer”⁹.

Pavel FLORESCO

¹ Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, *Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție*, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 214

² Basarab NICOLESCU, „Brâncuși și Gurdjieff (II)”, în *Convorbiri Literare*, nr. 3/aprilie 2011, p. 24

³ Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, *op. cit.*, p. 238

⁴ Petre PANDREA, *Brâncuși: Pravila de la Craiova; etica lui Brâncuși*, Ed. Vremea, București, 2010, p. 132

⁵ V.G. PALEOLOG, *C. Brâncuși (Atingând un nou plan al realității)*, Fundația – Editura Scrius Românesc, Craiova, 2008, p. 89

⁶ V.G. PALEOLOG, *op. cit.*, p. 89

⁷ V.G. PALEOLOG, *op. cit.*, p. 89

⁸ Sorana GEORGESCU-GORJAN, *Așa grăit-a = Ainsi parlait = Thus spoke Brâncuși*, Ed. Scrius Românesc, Craiova, 2011, p. 49

⁹ Doina LEMNY, Cristian-Robert VELESCU, *Brâncuși inedit: însemnări și corespondență românească*, Ed. Humanitas, București, 2004, p. 39



BRÂNCUȘI GRAFICIAN ȘI FOTOGRAF

În opera lui Brâncuși grafica și fotografia au ocupat, după părerea noastră, un loc relativ. Dacă în privința fotografiei lucrurile sunt oarecum clare, cea mai mare parte a acestora aflându-se la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, în privința graficii lucrurile sunt încurcate... Rău. În primul rând credem că trebuie spus de la început că lucrările de grafică nu sunt prea numeroase, nu sunt date și semnate decât în puține cazuri și sunt răspândite pe te miri unde. Ionel Jianu a spus pe undeva că la moartea lui Brâncuși în atelierul acestuia au fost găsite doar 35 de desene (în timp ce la Rodin au fost găsite peste 3500). Peste câțiva ani tot el a fost acela care a încercat să facă un catalog al lucrărilor de „pictură, guașe, acuarele și desene” aflate în „Legatele Brâncuși de la Muzeul Național de Artă Modernă, Centrul Georges Pompidou, din Paris.” Catalogul-inventar făcut atunci cuprindea 101 lucrări. În anii următori, în diferitele muzee și colecții particulare, au fost semnalate alte lucruri. Mai mult, în 2001, când s-a păstrat și prezentat în expozițiile personale, de grup sau colective.

Făcând abstracție de cunoscutul „Caiet Croitoru”, cât și de acela mai puțin cunoscut aflat acum pe undeva în Franța, în care a desenat în creion în primii ani de studii la București și care au o valoare să spunem mai mult sentimentală, Brâncuși ne-a lăsat lucrări de grafică executate în peniță și cărbune, peniță și creion, peniță și guașă, acuarelă și guașă, cărbune, cretă albă și creioane colorate, mină de plumb și tuș, tempera (lipită uneori pe pânză), guașă și creion, frescă etc. etc. Deci tehnici foarte, foarte diferite. Unele lucrări de grafică sunt bine cunoscute, celebre chiar, altele mai puțin cunoscute sau chiar necunoscute, nepublicate.

Brâncuși practica un desen să spunem clasic și rareori unul abstract (de exemplu Portretul spiralat al lui James Joyce). Nu putem spune că a fost un mare, un genial desenator. De multe ori ne uimește însă prin precizia desenului său (Nudurile de copii), alteori prin linia voit naivă, prin aspectul general copilăresc (Plante și animale, de Ilarie Voronca). Avea un duct al liniei uimitor, simplu, concis, perfect (în general în nuduri, portrete). În guașe, acuarele ori tempera s-a dovedit un remarcabil colorist. Cele câteva astfel de lucrări publicate în monografia Brâncuși, semnată de

Natalia Dumitrescu și ceilalți doi, întăresc această afirmație. Din păcate, în monografiile consacrate, începând cu Carola Giedion-Welcker, Ionel Jianu și terminând cu Teja Bach, reproducerile sunt alb-negru, deci nu pot să ni-l dezvăluie pe Brâncuși remarcabil colorist. În schimb, ca desenator, atunci când e vorba de portrete de bărbați (James Joyce, Barbu Fundoianu, Autoportret) ori de femei (Cap de femeie, Portret de femeie ș.a.) e încântător.

Desenul simplu, concis, perfect, original, al lui Brâncuși, a tentat desigur pe mulți să-l copieze, să-l falsifice. De aici necazurile...

Nu trebuie să uităm desenele pentru Poarta sărutului, Coloana infinitului, Desenele urbanistice, Piramida fatală ș.a. Ele scot în evidență gândurile, artistul, iar cele câteva cuvinte care de regulă le însoțesc sunt un fel de mesaj. Executate cu o mână sigură, neșovăitoare, cu o finețe și o sensibilitate de artist plastic bine școlit și dotat, ele conturează, întregesc imaginea unui Brâncuși la adevărata sa dimensiune și valoare.

A făcut și planuri și schițe pentru o casă-atelier la Paris, pentru sine (și Martha), ori pentru cele trei monumente care alcătuiesc Ansamblul de la Târgu Jiu. Unele s-au păstrat, altele nu

De fotografie Brâncuși s-a simțit atras, am putea spune, din totdeauna. Au fost însă momente când chiar a practicat-o cu pasiune. El, omul, apare în fotografie, pentru prima oară, ca elev la Școala de Meserii din Craiova, apoi la cea Națională de Arte Frumoase din București. Se știe, de asemenea de setul de douăsprezece fotografii după lucrările executate în primii ani de studii la București și trimise la Craiova pentru a-și justifica bursa acordată... Oarecare vâlvă a făcut fotografia care-l înfățișează, s-a spus, în „drum spre Paris”. Greșit. Fotografia a fost făcută într-un studio fotografic din București, iar el apare îmbrăcat, ca turist, după moda germană a timpului. Deci, încă o dovadă în plus că Brâncuși a plecat la Munchen și nu la Paris...

O altă fotografie care merită amintită a fost făcută în primele zile ale lunii octombrie 1907, în atelierul din strada Montparnasse nr. 54. Ea surprinde pe sculptor împreună cu un grup de prieteni, printre care doctorul Nicolae Vaschide, pictorul Ștefan Popescu cu soțiile ș.a., iar în ultimul plan, pe perete, se vede clar un tablou, de fapt un desen înrămat în care apare Rugăciunea în forma finită, sau aproape finită. Toate acestea, și multe altele, sunt fotografii făcute de alții. Nu de Brâncuși. Nemulțumit însă de modul cum artiștii profesioniști îi fotografiau lucrările, sculptorul s-a hotărât, după 1920, să și le fotografieze singur. I-a cerut ajutorul americanului Man Ray, fotograf profesionist. Acesta l-a ajutat cu plăcere să-și cumpere aparatura. Brâncuși și-a dorit-o pe cea mai performantă. Alături, într-o cămăruță, își păstra aparatura și materialele, iar în baie și-a aranjat laboratorul propriu zis. Man Ray l-a sfătuit cum să procedeze. Dar el dorea altceva și în general a făcut altceva. Era convins că numai el știa să și fotografieze lucrările, că fotografiile sale erau cele mai bune. Pasiunea aceasta l-a ținut ani buni, apoi



n-a mai avut timp și pentru fotografie... Radu Varia spune că „Muzeul Național de Artă Modernă din Paris are în păstrare 560 de negative originale (majoritatea pe sticlă) și 1250 de tiraje pe hârtie, toate executate de el. După fiecare negativ Brâncuși făcea măcar două tiraje (mergând uneori până la 20), de mărimi și cadre diferite. Ne-au parvenit de la el 122 de negative cu vederi de atelier, 253 reprezentând opere și 183 de probe, la care se adaugă tirajele pe hârtie. Și anume: 251 de vederi din atelier, 697 de imagini ale operelor și 351 de încercări...”

Mulți ani nu s-a pus un preț deosebit pe fotografiile făcute de Brâncuși. Erau căutate și folosite cele făcute de alții. Îndeosebi în cele în care apărea el, sculptorul. La expozițiile retrospective Brâncuși, din anul 1995, de la Paris și Philadelphia, au fost expuse și reproduse în catalog, pentru prima oară, 55 de fotografii executate de Brâncuși. Au fost o revelație. Apoi, fotografiile făcute de sculptor au intrat treptat în circulație, au fost publicate. În 2001, cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la nașterea sculptorului, la București, în Foaierea tapiseriilor de la Teatrul Național, Radu Varia a făcut o expoziție cu 40 de fotografii selecționate după clișeele lui Brâncuși. Excelentă, impresionantă.

Precizăm, cu toate acestea, că noi nu ne-am ocupat în mod deosebit de Brâncuși ca grafician ori fotograf. N-am insistat. Amintim însă că nu puteam să trecem cu vederea că în urmă cu trei ani, în Germania, au fost vândute două fotografii făcute de sculptor una cu 7000 și alta cu 8000 de euro și că la începutul anului 2012, la o licitație la Artmark, la București, o lucrare de grafică, un al patrulea desen, necunoscut, din grupul Plante și animale, a fost vândut cu 10.000 de euro.

Considerând suficiente cele spuse, nu mai comentăm subiectul.

Paul REZEANU

Constantin Brâncuși în galeria de artă modernă din Chicago



Cu o sută de ani în urmă, în 1913, Art Institute din Chicago a fost gazda celei mai importante expoziții a secolului al XX-lea, EXPOZITIA INTERNAȚIONALĂ DE ARTĂ MODERNĂ. Erau expuse „lucrări ale celor mai radicali artiști europeni ai perioadei alături de contemporanii lor americani, schimbând estetica ambientului și percepția artistică pentru restul secolului”. La expoziția centenară 2013 lucrarea anului a fost propusă sculptura lui Constantin Brâncuși - „Golden Bird” - „Pasărea de aur” aflată în expunere permanentă la Art Institute din Chicago, considerată de critica de artă americană „cel mai puternic simbol pentru începuturile artei moderne”.

În acest an, la sfârșitul lunii aprilie s-a redeschis, pentru sezonul 2014, Galeria de Artă Modernă a Pavilionului de artă modernă și contemporană din Art Institute Chicago, închisă pentru renovare și reamenajare, completată cu lucrări noi ale pictorilor Pablo Picasso, Henry Matisse, Marcel Duchamp, Georges Rouault și Chaim Soutine. La deschiderea „EXPOZIȚIEI DE ARTĂ MODERNĂ - perioada 1900- 1950”, Erin Hogan - curatorul

expoziției, spunea că «O clădire este ca un instrument muzical. A trebuit să ne obișnuim întâi cu ea apoi să facem ajustări... Ca design Galeria de artă modernă va arăta ca și înainte dar specialiștii muzeului au folosit noi metode pentru ca vizitatorii să înțeleagă lucrurile importante din perioada de timp în care aceste lucrări au fost create (1900 - 1950) și să pună în evidență motivele pentru care anumite picturi și sculpturi sunt grupate, folosind o dispunere cronologică amplă cu texte explicative aplicate pe pereții galeriilor. De asemenea au fost create programe pentru telefon sau calculator care pot fi folosite în galerie sau în afara muzeului, acasă”. Elizabeth Merritt, directoarea Centrului pentru Viitorul Muzeelor, a completat spunând că „Tehnologia ne dă o nouă posibilitate de a oferi educație continuă, muzeele propunându-și să devină mai mult decât o vizită”.

Pentru că urmează perioada de vară cu foarte mulți vizitatori, este foarte importantă lumina naturală, care, în anul care s-a scurs, s-a dovedit neegală, cu prea multă lumină în galeriile mari și insuficientă în spațiile mai mici. Pentru recalibrare, difuzare și distribuie în mod egal au fost montate pe ferestre folii speciale și senzori pentru ca lumina și temperatura să fie constante, indiferent dacă afară este soare sau sunt nori. Față de anul trecut, când a fost inaugurată această Expoziție de Artă Modernă, specialiștii muzeului au corectat și îmbunătățit „linia timpului” - textele cronologice cu imagini de pe pereți.

Deschiderea spațiului expozițional al Galeriei de Artă Modernă Europeană, de la nivelul al treilea, a fost modificată, Constantin Brâncuși păstrându-și același loc important ca și în anii trecuți. Pentru perioada 1920 - 1930 au fost alese trei momente de referință:

- Școala Bauhaus din Weimar, Germania ilustrată de „Figura abstractă” a lui Oskar Schlemmer;
- Constantin Brâncuși cu „Pasărea de aur” 1919, bronz lustruit, pe un soclu din modulele de piatră și lemn ale „infinitalui brâncușian”;
- Salvador Dali cu reprezentarea cunoscutei «Venus din Milo cu sertare»

Textul explicativ de sub imaginea «Păsării de aur» este: „Constantin Brâncuși provoacă scandal la Paris. Începând din anul 1907 el contesta, punând sub semnul întrebării regulile și convențiile din sculptura abstractizând forma și, în lucrări ca „Pasărea de aur” integrează soclul ca parte a sculpturii. El reordonează și schimbă lucrările individuale grupându-le, considerând propriul sau atelier ca o lucrare de artă”. În imaginea din 2013 era fotografia lui Brâncuși în atelierul său din Paris, cu păsări și coloane iar textul menționa și faptul că „Atelierul din Paris a devenit un loc de experimentare, mulți artiști tineri preocupați de relația dintre lucrarea expusă și modul de prezentare s-au documentat și au experimentat prin fotografii realizate în atelierul artistului”.

Critica de artă americană subliniază noutățile aduse de Constantin Brâncuși, punând în evidență integrarea elementelor soclului în ansamblul sculptural. Lucrări independente, diferite ca material, tehnica de realizare, formă sau semnificație se constituie într-o lucrare finală unitară, amplificând simbolul și mesajul artistului. În Sala Brâncuși, unde sunt expuse „Pasărea de aur”, „Leda” și „Negresa albă” pe socluri amintind monumentele de la Târgu Jiu, textul explicativ specifică: „Pornind de la lucrările sculptorilor secolului al XIX-lea Auguste Rodin și Medardo Rosso, Constantin Brâncuși continuă să construiască forma punând bazele sculpturii abstracte. El a combinat lucrări individuale din materiale diferite într-o singură lucrare de artă, în unele cazuri rearanjând și recombinaș componentele unei sculpturi pentru a crea o nouă lucrare. Alături de lucrările altor artiști- Alberto Giacometti și Henry Moore, sculpturile sunt prezentate într-un dialog cu linia orizontului dominată de zgârie norii din Chicago, demonstrând impactul puternic al luminii și al spațiului asupra formelor abstracte”

Magda BUCE-RADUT
Chicago, mai 2014

BRÂNCUȘI ȘI COCOȘUL

Într-un interviu publicat de P.G. Adrian în ianuarie 1957 în revista “Goya” din Madrid, Brâncuși mărturisea că a atins un caracter de perfecțiune definitiv în două lucrări – Coloana fără sfârșit și Cocoșul.

Într-o convorbire cu V.G. Paleolog ar fi afirmat: „Cocoșul sunt eu!” Acest lucru este ilustrat în imaginea din Ph. 361, având în centru sculptura Nancy Cunard, iar în fundal o suprapunere a unui Cocoș peste portretul sculptorului.

Artistul a realizat la început Cocoși din lemn, esențializați prin reprezentarea unei imagini fierăstruite. Ulterior a făcut lucrări de mari dimensiuni, din gips.

Am verificat informațiile referitoare la *Cocoș* în monografiile clasice închinat lui Brâncuși, în Catalogul Brancusi din Philadelphia (1995), în *L’Atelier Brancusi* (1997) și în La Dation Brancusi (2003).

Primul Cocoș din lemn, cu patru zimțături, apare într-o fotografie (Ph.18), trimisă la 25 mai 1922 în copie lui John Quinn. În scrisoarea trimisă lui Quinn la New York, Brâncuși se referă la lucrare ca “Nr 9 *Le Coq gaulois*”, precizează că este din lemn de nuc și o evaluează la 10.000 de franci. În Fototeca Atelierului se mai păstrează o copie a fotografiei, pe care artistul a notat dimensiunea lucrării – 1 m 22. Din corespondența ulterioară cu Quinn reiese că în iunie 1922 lucrarea nu era încă terminată. În toamna lui 1923 Quinn vizitează atelierul parizian. Colectionarul decedează la 28 iulie 1924. Nu se știe ce s-a întâmplat cu lucrarea.

Un Cocoș din lemn, cioplit dintr-o bucată, cu trei creștături, a fost expus la Galeria Brummer în 1926. În catalogul expoziției figurează Ph. 509, o ilustrație în care lucrarea e pozată în atelier alături de o Muză de gips. În lista de lucrări apare ca Nr 28 Cock, walnut, 1924. Acest Cocoș a fost cumpărat de colectionarul Earl Horter în 1926. În prezent se află la Museum of Modern Art din New York cu mențiunea că este făcut din lemn de cireș. Dimensiunile consemnate sunt 121 x 46,3 x 14,6 cm, datarea este 1924. Este inscripționat A Audrey Chadwick. C. Brancusi Paris. A intrat în muzeu în 1959 ca donație de la LeRay W. Berdeau.

O copie în gips a lucrării, reparată, retușată și vopsită, se află în Atelierul reconstituit. Are dimensiunile 92 x 10,5 x 38 cm.

În 1935, artistul a tras un exemplar din bronz polisat inscripționat Brancusi 1935, cu dimensiunile 103,4 x 12,1 x 29,9 cm. Lucrarea apare în fotografii ale Atelierului din 1941-44. Sculptorul a vândut acest Cocoș Muzeului Național de Artă Modernă din Paris în 1947.

Gipsul după care s-a tras lucrarea se află în Atelier și are dimensiunile 105 x 11,5 x 33 cm.

Un Cocoș din lut (1922-23) a fost se pare distrus. În fototeca brâncușiană se păstrează imagini ale artistului modelând lutul pentru acel Cocoș.

În 1924 artistul a început seria Marilor Cocoși din gips. În Atelierul reconstituit se păstrează Marele cocoș I de 255 x 30 x 57 cm, datat 1924, Marele cocoș II de 370 x 45 x 80 cm, datat 1930, Marele cocoș III de 372 x 45 x 82 cm, datat 1930-34 (care a figurat în Expoziția Brummer din 1933-34) și Marele cocoș IV de 485 x 60 x 100 cm, datat 1941-52.

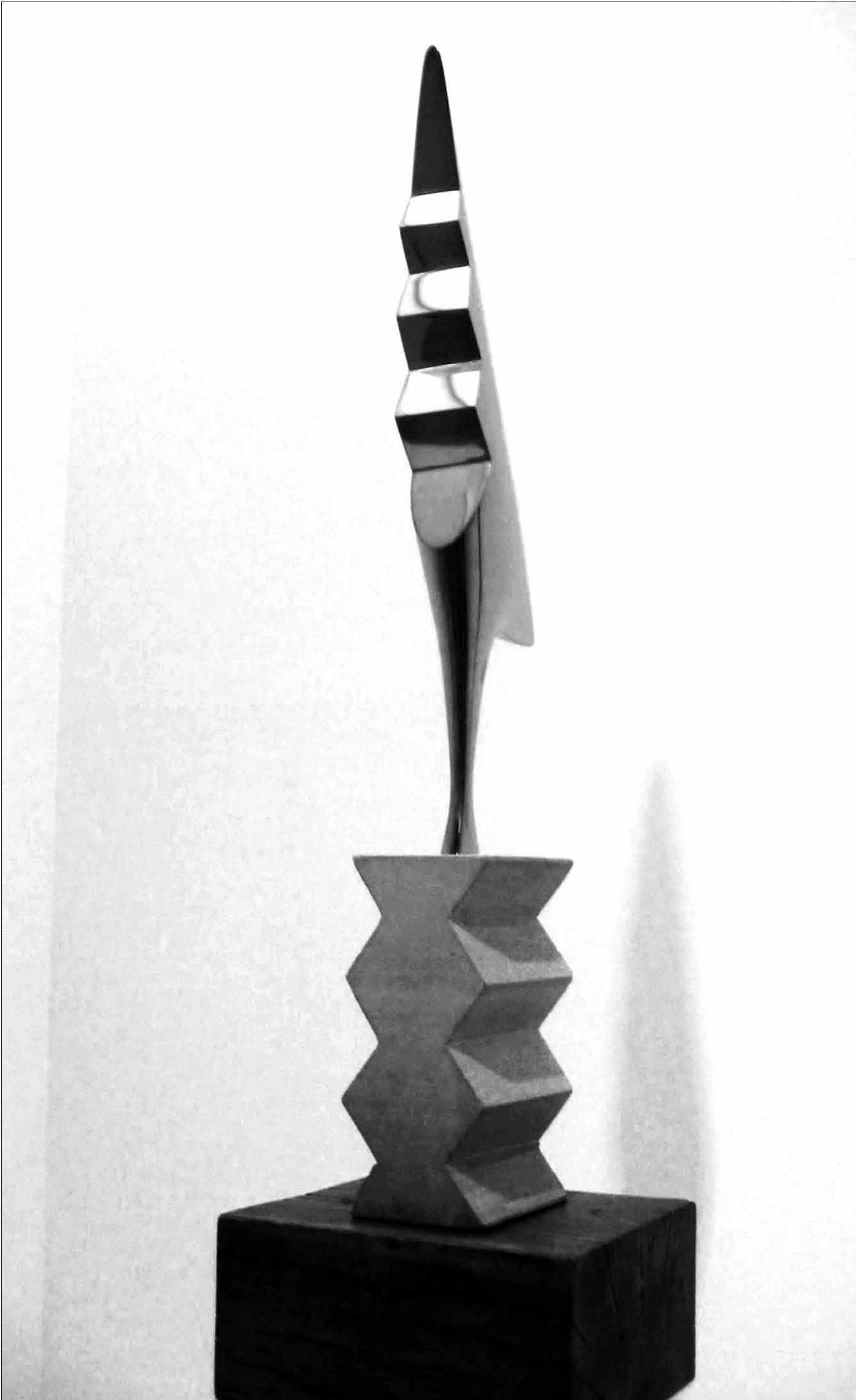
După decesul artistului, realizarea unor copii postume ale lucrărilor sale a fost contestată de specialiști.

A stârnit mari discuții expunerea unui cocoș din bronz polisat în 2001 la Cotroceni, socotit fals.

Legatarii universali ai sculptorului, posesori ai unor mulaje, au expus la Martigny, în Elveția, un Mare cocoș, din oțel inoxidabil, de 477 cm, refuzat de Museum of Modern Art din New York.

Operele brâncușiene care apar din senin, insuficient documentate, trebuie privite cu prudență.

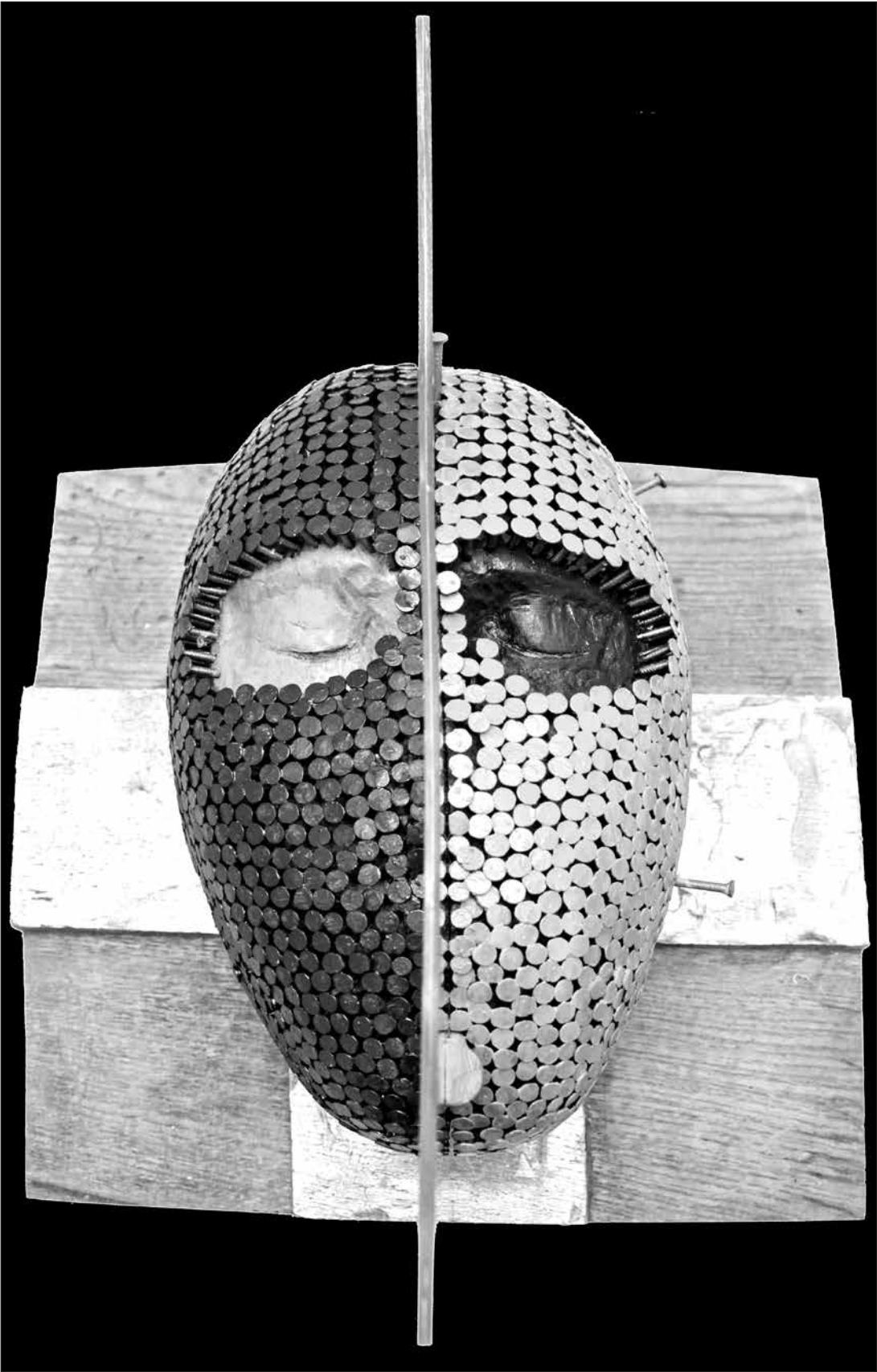
Sorana GEORGESCU-GORJAN



Două testamente argheziene

Accentele protestatare, de autentică insurgență, apar vizibil de la *primul debut* arghezian, cu poezia *Tatălui meu*, publicată de Alexandru Macedonski în ziarul *Liga ortodoxă* pe când autorul avea doar șaisprezece ani. Ca vârstă, este un debut publicistic adolescentin identic cu acela eminescian. Asemenea accente de insubordonare filială și apoi socială s-au menținut, în ipostaze artistice excepționale, pe întreg traiectul operei lui Tudor Arghezi, cu inflexiuni de maximă originalitate, într-un interval de timp de șaptezeci și unu de ani. Adăugându-le dimensiunea programatic-testamentară, putem atenua și limita considerabil compromisurile colaboraționiste ale autorului volumelor *1907* și *Cântare omului*. Din 1955, după marginalizare și persecuție la Mărțișor, Tudor Arghezi revenea, la senectute, în arena literară, cu acele *peizaje* din volumul *1907* și cu cele treizeci de poeme sociogonice ale volumului *Cântare omului*. El săvârșea un compromis aproape justificabil, mai mult de viziune, decât de stil, aplicând metoda nefastă de creație a realismului socialist, odată cu *Psalmul* din 1959 proclamând obedient, dar ironic, iluzia existenței lui Dumnezeu și necesitatea abolirii dramei gnoseologice, telurice și cosmice, declanșată de persistența mitului divin. La vârsta de șaptezeci și nouă de ani, poetul cunoscuse apogeul liric, după ce se impusese în perioada interbelică. Poate că avem a face cu o evaziune estetică, virtuțile stilistice inconfundabile ale poeziei argheziene rămânând pregnante în volumele de tranziție din obsedantul și aberantul deceniu, spre poemele create în ultimul lustru al vieții poetului, adunate în plachetele *Frunze*, *Silabe*, *Cadențe*, *Ritmuri* și *Noaptea*. Oricâtă miopie critică am acuza, Tudor Arghezi rămâne același poet excepțional, imposibil de încadrat în cohorta poetaștrilor proletcultiști realist-socialiști, precum A. Toma, M. Beniuc, D. Deșliu, E. Frunză, V. Tulbure, M. Breslașu etc. Un mare poet din secolul XX, Ion Caraion, încheie astfel ampla și sugestivă prefață a celor două volume de *Versuri* argheziene: *În condiții de viață anormale, se reacționează anormal (...). Așa că nu e timpul de spus tot binele și tot răul, tot adevărul și toată minciuna despre Tudor Arghezi*. Prefațatorul scria aceste rânduri memorabile în vremurile anormale ale anului 1980, anormalitatea politică, morală și cultural-artistică prelungindu-se, într-o măsură apreciabilă și regretabilă, în tranziția noastră postdecembristă... *curat murdară!*

Remarcam la începutul acestui comentariu critic de propensiunea programatic-testamentară a scriitorului Tudor Arghezi, la debutul editorial, decisiv, din anul 1927, cu volumul *Cuvinte potrivite*. Mesajul din arta poetică *Testament* este subtil juridic și religios, magistral însă gnoseologic, etic , filosofic și artistic. Dintr-un probabil unghi hermeneutic, poezia *Testament* poate fi o *trilogie a cunoașterii*, o carte cu un *nume adunat*, deloc didactică, concis și concretizant-poetică, a inițierii fiului sau posterității în revelarea misterelor devenirii umane și artistice pe plan sociogonic, cosmogonic și moral-esthetic. Eul liric profund, generator de *lirism absolut* este acela al unui genial homo faber și homo aestheticus. În descendență baudelaireană, poate și hasdeiană, Arghezi introduce în *structura liricii moderne* principiul esteticii urâtului din real, al convertirii urâtului în frumos, prin metamorfozele miraculoase ale artei / poeziei veritabile.



La nivel ideatic și lexical, totdeauna simultan și spontan, Tudor Arghezi concretizează și acea inimitabilă nuntire: *Slova de foc și slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită*.

Primul *Testament* arghezian deschide și facilitează inițierea în universul unei creații proteice, acela al *miracolului* artistic. Ultimul testament arghezian confirmă, esențialmente poetic, sub forma unei memorabile și patetice *tablete*, o *Moștenire*, datată 30 iunie 1967, scrisă cu exact două săptămâni înainte de moarte. Un fior metafizic, teluric și cosmic mai pulsează prin această *Moștenire*, lăsată antum de poetul care are conștiința dramatică a penuriei și paupertății de frumusețe, presimțindu-se depozadat și despărțit de toate splendorile terestre și cosmice, percepute și evocate cu melancolie gnoseologică, ca elemente simbolice repetate auditiv, vizual, olfactiv și tactil: vântul, pământul, lumina, fulgerele, apele, mireasma, parfumul, văzduhurile, cirezile, vulturii, mierlele și căprioarele. Cu melancolie

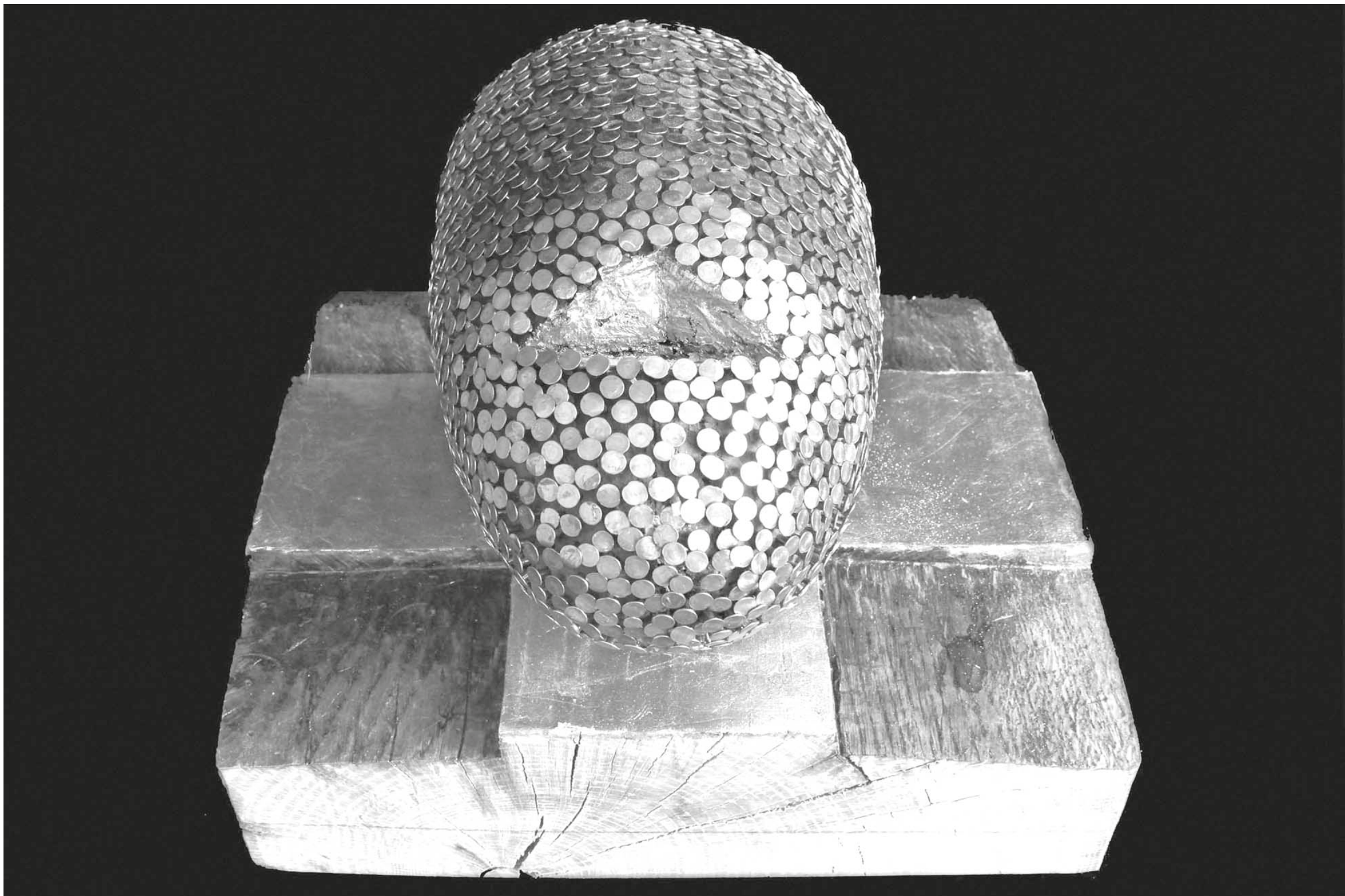
reticentă, poetul adresează acestor *omeniri* ale postumității sale imbolduri de a urca neconținut treptele civilizației și cunoașterii pentru a salvarda armonia universală și pentru a anihila violența: *O să vedeți fugind căprioarele. Nu mai trageți în ele cu săgeata. E păcat!* Pentru tot acest belșug de frumusețe și valoare lăsat drept *Moștenire*, Tudor Arghezi divulgă generațiilor succesoare două solicitudini: *Aprindeți o candelă pentru mine, dar băgați de seamă să fie pusă la cap, pe care-l veți găsi ca o ceață în stihurile mele (...) și puneți să mă păzească Grivei!*

Sunt două testamente argheziene, unul în versuri, pe când lira sa urca artistic spre zenit, altul în proză (pre)thanatică, pe când omul și scriitorul intraseră în crepuscul și încercau cu tristețe, dar și cu luciditate, presentimentul stingerii existenței efemere.

Ion TRANCĂU

CUPRINS:

Ion TRANCĂU / Două testamente argheziene / 1 • Eugen VELICAN / Resurecția Scrisorii / 2 • Ion POPESCU-BRĂDICENI / Maestrul Gheorghe Grigurcu - între luciditate și supraréalism, spre o nouă scriitură neomodernistă (I) / 3-4 • Mihai AMARADIA / Poezie / 5 • Eugen EVU / Un poet transmodernist: Gelu BIRĂU / 6 • Maria-Cerasela SPRÎNCENATU / Când îi cântăm fasolei cu multă dragoste / 6 • Aurel ANTONIE / *Cartea ifoselor* / 7 • Elena BRĂDIȘTEANU / Sandro Botticelli. Între sacru si profan / 7 • Mihai ȚOPESCU / *Ars Mundi* / 8



Resurecția Scrisorii

C a formă de expresie poetică sau poetic-retorică, scrisoarea își are modelul în „Satirele” și în „Epistolele” lui Horațiu”, făcând carieră în literatura latină și, mai târziu, cea europeană. Într-un „Preambul” la „Scrisorile” lui M. Eminescu, Petru Creția (cf. Mihai Eminescu, „Constelația Luceafărului. Sonetele. Scrisorile” editate și comentate de Petru Creția, Edit. Humanitas, București, 1994), amintește numele lui Juvenal și pe acela al lui Boileau. Firește că lor li se alătură Gr. Alexandrescu și M. Eminescu.

Scopul scrisorilor, ca de altfel al oricărei opere aparținătoare clasicismului, era să placă și să moralizeze. Prin intermediul unor versuri lungi și viguroase, al unor expresii memorabile dădeau învățătură, judecau, biciuiau moravuri, deplâneau măreția și puritatea unor neamuri, ale unor persoane care ajunseseră într-o stare jalnică. Se consideră că reușita scrisorilor se află în strânsă legătură nu doar cu tensiunea ideilor, ci și cu puritatea versului.

Este dincolo de orice îndoială că cele opt scrisori din volumul lui Marius Marian Șolea, **Podul dintre cele două distanțe** (Edit. Timpul, Iași, 2013), ediție bilingvă, româno-aromână, pe de o parte revigorează o specie clasică, iar pe de alta se impun prin natura lor etico-didactică și prin puterea verbului. Descinzând din aromâni, poetul, aidoma romanticilor, este mândru de gloria înaintașilor și mâhnit de starea jalnică a contemporanilor. Antiteza a fost valorificată în multe din creațiile poetice ale sec.al XIX-lea.

Legătura poetului cu aromânii era învederată și în alte cărți ale lui M.M. Șolea. Cine a citit volumul **Un peșchir și o fărâ de dragoste** (Edit. Muzeul Literaturii Române, 2004) își amintește că era dedicat în primul rând „aromânilor și inaugurării lor” și abia în al doilea rând bunicii sale Maria, ale cărei rostiri le-a folosit pentru a încerca să le eternizeze. Aceeași dureroasă și regretabilă însingurare ne întâmpină și în **A doua scrisoare pentru aromâni**: „aromâni mai însingurați în voi înșivă/ca propria dispariție în interesele lumii/nu vă trebuie nici țară, nici pământ/pentru a vă îngropa, dihonnia dintre voi a fost de ajuns/ca să vă acopere cu totul”.

Urmașii glorioșilor de odinioară trăiesc doar iluzia libertății, existența lor fiind astăzi hotărâtă de „zeci de zei pitici și infirmi”. Poetul, a cărui viață nu e altceva decât o moarte continuă a predecesorilor, simte cum în el „se îneacă ultimul aromân/în sânge românesc”.

Declinul contemporanilor este stigmatizat în versuri care trec dincolo de satiră, devenind un veritabil pamflet: „cu aromâncele tinere vă purtați ca și cum ar fi niște târfe [...] sunteți mai jos decât pământ-

tul pe care-l călcați/dezrădăcinați de lumină, îmbrăcați în pământ,/ înălțimea și zborul parcă nici n-ar fi fost!”. Faima, dârzenia și veșnicia înaintașilor au fost înlocuite cu o viață lipsită de sens, cu un trai „pentru nimeni” sau, eventual, pentru sine, ceea ce, conchide poetul, nu înseamnă nimic. Se pare că asemenea metamorfoze înregistrează și cei ce locuiesc la nord de Dunăre; și lor le sunt caracteristice lăcomia, egoismul, vidul sufleteș.

Neputința aromânilor de a deosebi iluzia de realitate ne trimite cu gândul la Cavalerul Tristei Figuri din romanul lui Cervantes. Poetul dorește să le deschidă ochii, să-i trimită să priceapă că sunt niște robi, că „libertatea exterioară e numai o iluzie”. Adaptarea la veșnicie a fost înlocuită cu una la efemer, iar idealurile înalte au fost substituite cu unul singur care nu mai are nimic spiritual, exprimat în patru cuvinte: averea, mâncarea, odihna și cheful”.

Când consideră că o nuanță, interpelarea contemporanilor ia forma unei apostrofe, tonul devenind violent și brutal: „nu vă este rușine când citiți în cărți părăsite/ce strămoși luminoși ați avut?/bezna solidă din prezentul vostru nu se cutremură/în apropierea acestor lumini?” Contrastul dintre trecut și prezent devine un laitmotiv al volumului: „credeți că ei au trăit ca voi să aveți ce să omorâți?” Urmăriți de un profund sentiment de rușine, cei de azi nu mai citesc și nu mai scriu despre vitejii păstori de odinioară „care și când coborau din înalt, coborau să ridice, detașați, civilizațiile altora” (**A treia scrisoare pentru aromâni**).

Indignarea poetului la gândul că aromânii de azi seamănă cu „toți pierduți” atinge apogeul în **A cincea scrisoare pentru aromâni**. În spiritul epistolelor expediate de Sfântul Apostol Pavel romanilor, colosenilor, evreilor, filipenilor, corintenilor etc., M.M. Șolea invocă divinitatea: „Doamne Dumnezeu, de i-ai făcut odată pe acești aromâni/așa cum i-ai făcut, de ce îi lași acum să uite cine sunt./să semene cu toți pierduții”. O imploră apoi să le ierte mândria de a-și fi legat vrednicia și vitejia doar de timpul istoric, „ce nu au avut-o” (vrednicia n.m. E.V.), pentru a fi cu Tine, să contemple totul între cer și pământ”, o roagă stăruitor să nu-i lase să plece spre moarte, să le arate că adevărata libertate nu există decât în Dumnezeu, „nu pe colclauri și-n legi de cetate/nici în discursuri și vise”.

Pentru a-și descifra rosturile, îi îndeamnă să se apropie de sfinții aromâni care le vor procura lumină în inimi, „acestea să înceapă să ardă/ceară pentru ziua învierii să fiți”.

Uneori formulările devin aforistice, amintind de poezia gnostică:

„Omul nu are viață scurtă/e suficientă pentru a-i găsi un rost” sau, „lumina rămâne în floare/în sămânța ei și în tot ce va urma apoi/chiar când nu mai este floare”. (**A șaptea scrisoare pentru aromâni**).

Încercarea de a comunica este sortită eșecului, podul dintre cele două distanțe, metaforă polivalentă, pare a nu se putea edifica. Poetul nu prevestește nimic bun, dimpotrivă se erijează într-un fel de Casandră. S-ar putea ajunge la o cecitate generală, „veți orbi și voi cu toții”, cauzele acestei stări de lucruri fiind străvezii.

Răutatea, sfâșierea din pricina suferinței de a nu fi nimic, sfâșierea, reciprocă – fie că e vorba de bine, de nădejde sau de dragoste – colcăiala, ședințele și serbările, toate acestea se constituie ca surse ale căderii. Remediul îl găsim în strigătul „salvați-vă de voi înșivă”.

Regretul că i-a pierdut pe aromâni este sincer și dureros. Fiecare scrisoare ar putea fi considerată un act dintr-o dramă spirituală izvoară din decepțiile și amărăciunile „aromânamei”.

Volumul vine să completeze zestrea poetică a lui M.M. Șolea, să-i confirme trecutul. Credem că pentru evitarea unei înțelegeri aproximative, dialogul celei de-a patra scrisori trebuia tradus din aromână în românește.

* * *

În sprijinul acțiunii că ne aflăm într-un moment al resurecției scrisorii, vine și volumul lui Adrian Frățilă, **Scrisoare generației următoare** (Edit. Măiastra, Târgu-Jiu, 2013). În această antologie de poezie patriotică, sunt incluse și două scrisori: „Scrisoarea tânărului voluntir” și „Scrisoare pe un colț de cer”, prima amintind de „O scrisoare de la Muselim Selo” de G. Coșbuc, cealaltă evocând triste episoade din al Doilea Război Mondial. Întregul volum se impune atât printr-un sentiment patriotic rafinat și discret, cât și printr-unul care curge ca un șuvoi din titlu și până la ultimul vers al poemelor. În ambele situații trăirile sunt sincere, departe de discursurile patriotarde.

Poetul valorifică virtuțile muzicale ale limbii române, distingându-se, așa cum o face în toată creația sa, printr-o perfecțiune a formei.

Un volum binevenit pentru cititorii ... de încifrarea mesajului, de acel gen de poezie care își propune ermetizarea discursului poetic. De cele mai multe ori ermetismul nu este unul de substanță, ci doar formal.

Eugen VELICAN



STUDII APROFUNDATE

Maestrul Gheorghe Grigurcu - între luciditate și suprarealism, spre o nouă scriitură neomodernistă (I)

Delirodul și firea adâncurilor. Situat în pozițiile liniei întâi a neomodernismului, Gheorghe Grigurcu, în „Un trandafir învață matematica” (1968), își asumă poziția de poet al experiențelor cu o subtilă umoare, replicând, în felul său, tradiției avangardiste, întâi fiindu-i un autentic analist și curtezan, apoi un necruțător chirurg și inovator, anticipând postmodernismul, transmodernismul și metamodernismul.

Arta poetică pe care poetul o propune se constituie pe un teren fragil și efemer, ce ține mai degrabă de subiectivitatea ființei, decât de lumea nominală și obiectuală. Delirul și rodul, unite într-un singur concept – Delirodul – un aproape zeu al existenței întru poezie, nu înseamnă altceva decât că doar în starea de totală libertate gândirea poate deveni discurs liric, oferindu-i limbajului mult tânjita neconstrângere și independență, șansa de a fi numai el însuși, refuzând lirica, refuzând logica slab conotativă a continuității simbolice: „Delirodu veni, ah, Delirodu, răpindu-ne/ până și chinurile”. (Ars poetica).

Totuși instituirea ideii de rodire într-un univers imagistic și semantic lăsat în concretețea și ordinea sa naturală, în care fiecare element îi permite semnului său orice combinație cu celelalte semne, înseamnă principiul coerenței ridicat la rang de principiu poetic. Poezia, arta prin extensie, „se confundă cu sângele neștiutor de vis” (Palingeneză) fiind limbaj tensionat, concis, ordonat întotdeauna în funcție de reperele unei lumi vii, ignorarea, poate refuzul, visului definește o astfel de poezie, din care extazul, absența din real sunt excluse și în care acțiunea, menținerea realului în propria-i cochilie sunt legi inalienabile. În „Puternic ești” lupta „pentru firea adâncurilor” devine în cele din urmă „un cântec pașnic de libelulă”, poezia realului având în resorturile sale intime muzica fundamentală, închisă în text, uneori rămasă chiar în pădurea de rădăcini a acestuia.

Funcționarea textului poetic își asumă o disciplină interioară de o fermitate hipnotică. Ba, mai mult, chiar; versurile au uneori formă aforistică, echilibrată, echilibru între două tensiuni: tensiunea existențială a ființei și tensiunea discursului poetic: „Adâncimile mării nu figurează-n/ genealogia nimănui” (Marină), „Un trandafir se-adună și se scade/doar cu sine însuși /necunoscându-ne.” (Un trandafir învață matematica). Cuvintele sunt fixate de veghea trupului și a spiritului într-o zonă latentă a Conștiinței, adică zona surprizelor obscure, genetice, a rădăcinilor misterioase, ancestrale, discursul fiind, paradoxal, delirant și simultan concis, fulgurant, incisiv, heraclitean. De fapt, poezia lui Gheorghe Grigurcu poate fi considerată undeva între o luciditate teribilistă și o îndârjită apărare a libertății fanteziei. Refuzând dedublarea, poetul afirmă, în felul acesta, încrederea uriașă pe care o acordă simțurilor în descifrarea realului, și decodarea corespondentului său semantic: „Privești și nu te-nduri, / nu te-nduri niciodată / simțurile să le vânezi în oglindă, / să te desparti pe tine de tine”(Alicele)

Fără să cădem în labirintul detaliilor, să înaintăm totuși pe terenul concret al poeziilor, cu referiri directe la versuri, evitând generalitățile fără acoperire. Ceea ce încearcă studiul de față este mai degrabă o tentativă de înțelegere a unei experiențe liminare în poezia românească contemporană: intelectul distilând trăirile lirice și concentrându-le într-o sinteză sincopată, antiretorică, intelectul rafinând stările emoționale până la puritatea esenței dându-le o încărcătură lingvistică de o concretețe captivantă, șocantă, contrastivă, intelectul, ca un veritabil alchimist, topind materii ignobile pentru a obține aurul, combinând la infinit elemente concrete și abstracte în speranța poemului aproape perfect.

Un asemenea poem este „Planta de cameră”, în care prototipul mitic homerian este reinvestit cu funcții cathartice. Ideea este aparent simplă, dar tocmai prin asta de o poeticitate exemplară: „Planta crește în cameră / ca un orb. / Planta cerșește. / Stă cu mâna întinsă-n / Care punem / propria ei frunză.” O asemenea idee poetică are în subtext relația atât de deficitară la categoria receptivitate, dintre poet și societate, deturnată tacit în narcisism (ca unică șansă a artistului de a supraviețui).

Din această primă carte mai pot fi citate fie pentru câte un vers, fie pentru câte o scripă stilistică, fie pentru structura ansamblului poeziile „Nu pot” (pentru obsedanta temă a adâncurilor, aici circumscrisă de tema neputinței), „Teama” (pentru comparația „Port osul în trup ca o cheie în ușă” corelată adversativ cu tema umbrei, implicând spectaculos în final demnitatea eului în fața propriei conștiințe, mereu ispitită de refuzarea condiției sale ingrate: „Sunt încă în mine, dar umbra / vrea să mă vadă”), „Imn cuvintelor” (pentru o discretă cochetare cu recuzita suprarealistă), „Câștig” (citabilă în întregime pentru acuratețea raporturilor și dialectica oximoronică a imaginilor: „Câștig uluit / fără zarul încercatelor sunete, / anestezice care fac stânca să-și uite întinderea / și spasmul care adoarme-n lămpi, / vânătoare descoperită-n blândetea fabulei”).

Pe spații mici poetul a mai cenzurat, mai sigur, mai coerent. De exemplu și în „Izvoarele” (remarcabilă parabolă a genezei, sublima reidentificare a surselor, rădăcinilor limbajului poetic, a forțelor oculte ale acestuia de a ne inocula mirajul nemuririi), în „Veni un cântăreț” (reluare într-o manieră marinsoresciană a motivului sburătorului), în „Oglindă” (tratând în stil superviellean mitul oglinzii, dând cu tifa vechii accepțiuni, de alter – ego, sau mediu al dedublării, și atribuind-i un alt cumul de corespondențe: „măr stricat”- aluzie la mitul perechii originare, „purulentă flacăra duhnind a noapte”- aluzie la proprietățile focului satanic, demiurgic al subconștientului de a reface unitatea primordială a ființei etc.). Și dincolo de aceste elemente sau dincoace de ele, poezia lui Gheorghe Grigurcu își dezvăluie tentația postmodernismului, curentul literar al impreciziei sensului, al diseminării acestuia în „cioburi” ca „notificări” ale întregului.

Puritatea parabolii postmoderniste. Placheta următoare „Trei nori”(1969) marchează o evoluție mai mult pe linia logicii discursului liric, în sensul că acesta are acum o evidentă coerență, dar pierde pe linia care-l consacrase, adică aceea a năzuinței spre concentrare, spre calitatea poeziei de filtru absolut. Fraza lirică devine într-adevăr mai solemnă, mai emoțională, iar aspirația tutelară a majorității textelor este puritatea.

Ca subiect și ca obiect al propriei scriituri poetul folosește cu dezinvoltura din prima plachetă asociațiile de cuvinte surprinzătoare, menite să reveleze prezența neobișnuitului în cotidian, dar se pierde uneori în reveria limbajului cristalizat, atras de mirajul autodafeului purificator. Ca act epifanic poezia „Înainte de a-și dobândi pentru totdeauna, și datorită unuia singur, dimensiunea și puterile, există mai întâi ca un spectru și ca un abur în dialogul ființelor ce trăiesc în înțelegere atât cu operele abia schițate cât și cu marile creații cu adevărat desăvârșite”(René Char – Comentariu la Soleil des eaux).

Pentru Gheorghe Grigurcu cultura poetică nu reprezintă o sabie a lui Damocles, dimpotrivă, îl provoacă să exerseze cu lăcomie, cu fervoare, cu-o ușoară superficialitate, formele aspirante la perfecțiune, la frumusețea inocenței, a curăției, la melodia neutră, unificatoare a două tendințe: prima: de deghizare a nostalgiei suprarealismului într-un elogiu traklian (mai luminos totuși, mai puțin melancolic) al spiritului frondeur, nelămurit asupra realității, și care năzuiește, prin poezie, să-i corecteze câteva din marile deficiențe; a doua: de retopire a experiențelor interbelice, avangardiste, în creuzetul încăpător al triumfului inteligenței asupra conveniențelor stilistice (de metaforă, de imagine, de structură) „Poezia”: „Și acum față-n față cu tine, / memorie pierdută, luxoasă bunătate, / unghi necorectat.//Bate vântul dinspre portrete. Abia / dacă sufletul se mai poate /oglinzi-n sticla lor prefăcută.// Și mișcarea-ntemeiată pe-un fir de sânge / eșuează de-atâtea ori / când rânile se pierd ca banii / la mesele de joc.”

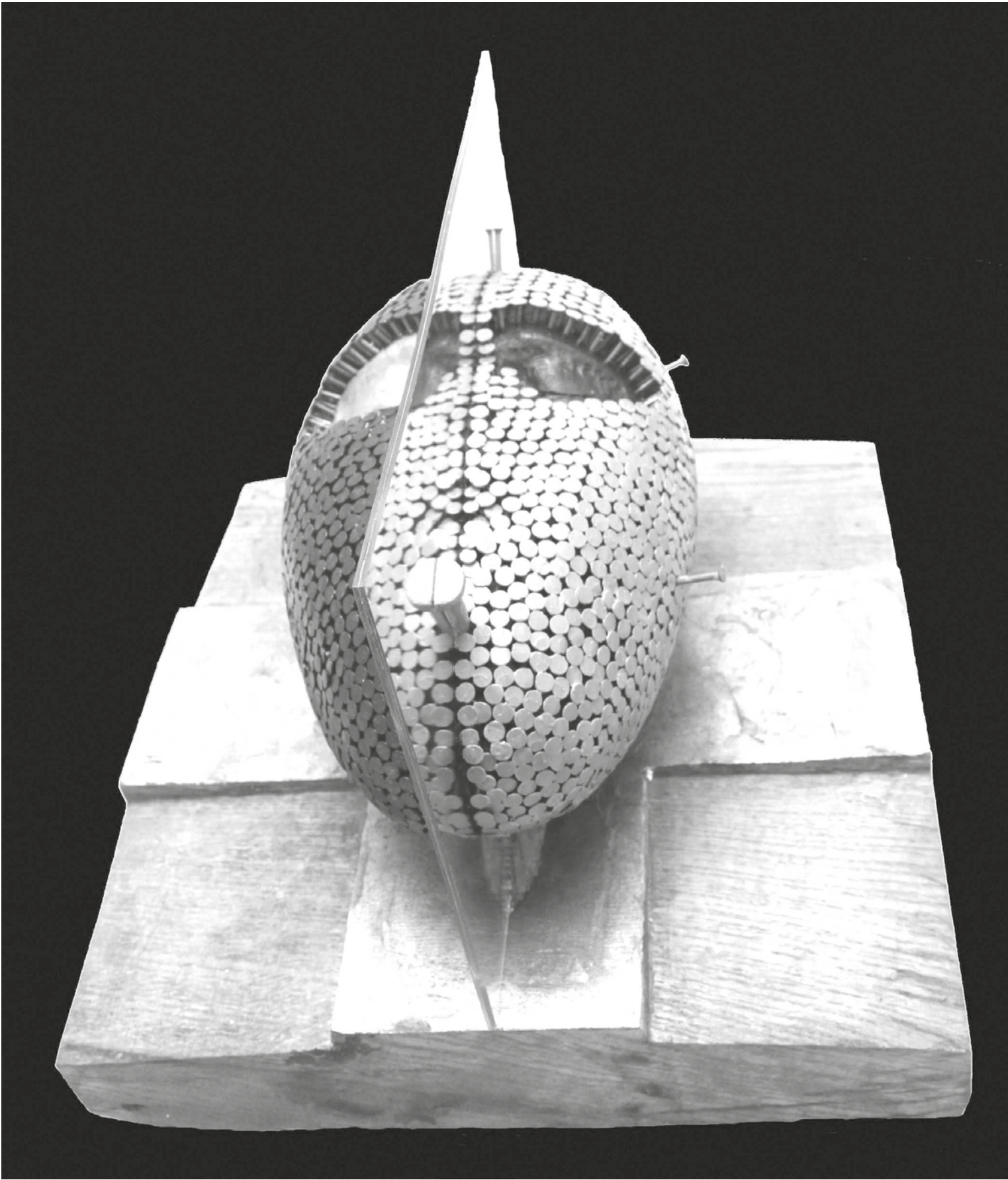
Rezultatul este, de data aceasta, o poezie de notație, dispoziția

interioară, starea ontologică fiind sugerate prin selecția unui ansamblu de fenomene și obiecte exterioare, substituite cu obiectele minții și inimii. Și caracteristica unei asemenea poezii ar fi, deci, puritatea, dorința de purificare tinzând să configureze intelectul pur. Astfel cuvântul „pur” apare în cinci poezii: „Trei nori”, „Fabulă”, „Luna mai”, „Ca și când”, „Sport”, reprezentând, succesiv, esența unor categorii filosofice: materia, mișcarea, libertatea naturii, timpul existențial, trăirea spațiului. Iar cuvinte aproape sinonime cu el ca: alb, clar, limpede, curat, apar în „Lupi”. (ca atribut al gândirii din partea inconștientă – lipsită de conștiință – a ființei), „Atât de clare” (ca determinant al ființei seduse de farmecul iubirii, al imponderabilității, al apartenenței la tot, calitatea fiind etapa premergătoare mării comuniuni), „Prin ani” (decizia ca elogiu mărturisit al analogiilor dintre prezentul și memoria ființei), „Meșteșug”, (act epifanic, poezia rămâne în sinea sa în primul rând act dionisiac), „Semn de carte” (exprimând dialectica realului și ficțiunii), „Pictură”(metafora revelatorie fiind superioară celei plastice, poetul îi încredințează secretul creației sale, „meșteșugul”, artistul fiind, în spirit arghezian, un meșteșugar).

Cele mai reușite poezii ale cărții sunt totuși „În pădure”, „Dacă-am putea uita” și „Albinele” din care citez pe cea de-a doua: „Dacă-am putea uita omenește / măsurând fiecare ungher / cu perfecțiunea devenită lipsă de / obișnuință // Așa fahirii nesocotesc ochii, / iau cu ei tot / ce se-ngroapă de viu //. Și câte-o lanternă deschisă / spre lucrurile fără de sămânță”. Excepțional distihul final, sugerând tragismul regnurilor paralele, în imposibilitatea de a comunica, deși deschiderile unuia către celălalt sunt reciproce, parabola, de fapt, a situației încordate a actualității politice mondiale.

O remarcă: nedeterminarea poetică – marcă evidentă a postmodernismului – ia, totuși, caracterul polisemiei, câtă vreme realitatea însăși se dovedește a fi impregnată de ficțiune și deci generatoare de sensuri în permanentă refacere a combinațiilor.

Continuare în pag. 4



Maestrul Gheorghe Grigurcu - între luciditate și suprarealism, spre o nouă scriitură neomodernistă (I)

Urmare din pag. 3

„Acestui cântec de i-ai afla subtilitățile”... transmoderniste. Cu „Râul incinerat” (1971) Gheorghe Grigurcu scrie în continuare aceeași lirică severă și profundă, limba sa poetică fiind din ce în ce mai mult sinteza unor „sentințe de o rară pregnanță metaforică” (cum spune undeva I. Negoîtescu), versurile fiind, într-adevăr, independente având curajul de a refuza pecetea personalității autorului (numai aparent totuși) părănd la un moment dat axiome, dar rămânând în esență ale unui elegiac de substrat, de adâncuri, ale unui sentimental anticalofil.

„Poezia este un element al lumii concrete, al lumii de toate zilele”. „Așa se justifică ea”, scrie Francis Ponge în „Pour un Malherbe”. În „Cum picură ceara” Gheorghe Grigurcu afirmă clar într-un vers memorabil materialitatea poeziei („o hârtie de sunete”), iar în „Literatură”, reluând motivul–obsesie al hârtiei, simte cum în „lumina violacee” a ideilor „se reîntorc cu-ncetul lucrurile ce-au murit pentru spirit” (superb, n.m.I.P.B.), în lumea materială, cea a formelor sigure, individuale. Apoi în „Nu poate fi” poetul are viziunea contrapunctică a raportului dintre Efemer și Forțele veșnice, adică dintre Om și Natură, unitatea acestora fiind destul de labilă, „recunoștința” putând deveni oricând invidie dureroasă, melancolică, aspirație metafizică. Moartea își instituie legea doar în lumea vie, în lumea „moartă” ea este o trăsătură firească a materiei. De aceea nu poate fi atins de angoasa morții „decât cel ce are-un chip”, o gândire, o conștiință.

Numai așa se explică permanența tănjire după stare primordială a cuvintelor, când erau intacte, „fără greșeli de limbă, fără iubiri, într-o vastă încoronare de clipe libere”, și cu ele se puteau exprima, fără teama de a fi înstrăinat de propriul sine, puritatea și libertatea ființei, spectrul morții nesubstituind cu atâta îndârjire linia orizontică, tocmai datorită calității limbajului de a se constitui în mit, în „imagine” și de a opune „trecerii dincolo” o altă linie, lăuntrică, linia de rezistență – cunoașterea. Poemul „Martie” pe acest spațiu interior îl reverberează numindu-l „o îmbinare de forme fără sens”, ce „se va dezvălui pentru ca tu să te poți recunoaște”. Dar în „I se părea” poetul, lipsit de prejudecăți, califică poezia drept realitate neîndoielnică, o aparență de sine stătătoare, ca statut de existență proprie, vizibilă în măsura în care – ca limbaj – deține secretul fascinației viziunilor sale asupra realului. Aceste „forme fără sens” sunt, de fapt, increatul ce urmează a primi sens abia în corpul poetic, spre a fi recunoscut, ca produs al creației (aici prezența comună a poemului și a gândirii) în procesul social de comunicare, de codificare și decodare.

Cititorul unor texte ca „Dora Dymant” (acesta interesant prin atmosfera Kafkiană a sensurilor), „Instantanee cu lună” (splendid prin motivul eminescian atras într-un existențialism ermetizat, esențializat mai degrabă), „Altă dată” (prin epigonismul discret, mai mult o retopire a reminiscentelor livești din Blaga („Altă-dată când septembrie / scobe-a-n pământ înfățișările tale”), din Argezi („pentru că nu erai / nicăieri”), din Barbu („Ca o cochilie rochiată”) și, în fine, din Bacovia („pe un umed câmp negru”), „Tu cel ce-ți aranjezi de minune hazardul” (pentru maniera expresionistă, gen Vasko Popa din „Câmpia Mierlei”, cu un vers percutant: „culoarea feței ține loc de față”, ținând dezvăluirea preponderenței aparentului asupra esențialului ca viciu hipertrofiat al societății de consum), „Lenea” („Lenea – vrăjmașul cel mai de temut al / somnului”; starea de somnolență, de lene, de meditație și voluptate a contemplației nu înseamnă neapărat absență a gândirii; ori poate poezia nici nu e gândire pură, și nici nu poate fi, ci stare liberă a enunțurilor, din care „imaginile se aprind în fiecare clipă ca un foc pur” (Raymond Jean – Practica literaturii, București, 1982, Ed. Univers, cap. „Despre Char”, subcap. „Sub semnul lui Orion”, pag. 166)), își dă seama de manierismul lui Grigurcu, despre procedeele sale stilistice: comparația tipic avangardistă („ca o fanfără-n țeasta unui taur”, „ca nume rătăcite ca fluturi rătăciți”), sintagma alcătuită dintr-un cuvânt abstract și unul concret („sintaxă de-arginturi”), litota („steagurile cu miros de ciuperci”), cerebralizarea emoției până la o asceză și o disciplină geometrică a gândirii și a creației, ironia malițioasă, sentențioasă, ca principiu al definirii: („Numai obișnuința îl naște pe poet” – versul spunând de fapt că doar practicând cu asiduitate o scriitură proprie poetul își poate construi o operă rezistentă în timp), „recurența clasicilor literaturii române ori universale (de ex: în „Norul” Baudelaire și Rimbaud), demitizarea (de ex: în „Am fi putut” invocarea analitică, nu imnică, a păstorului) etc..

Cel mai frumos poem al acestei cărți și cel mai încărcat de înțelesuri, cu o veritabilă artă poetică în subsidiar, este „Acestui cântec de i-ai afla”, o subtilă trimitere la teoria misterului blagian, a necesității ca poezia să-și păstreze intact lăuntricul de taine, pe care-l citez integral: „Acestui cântec i-ai afla subtilitățile / toate, n-ai mai putea trăi, / de i-ai desface carapacea, de-ai desfigura / trupul moale și lent înspăimântător ca un nor. / Să-i cauți secretele e-o meserie / dar nu să te iei la întrecere / cu tăcerea-i prietenoasă ca fundul unei cupe, / cu vitezele răbdătoare ce se divulgă doar / când se aproprie Ahile. / Altminteri îți seduce, îți ia cu sine drumul / și fără să-ți dai seama când / devine fabulă”.

Și nu întâmplător cartea se încheie cu un poem în care întâlnim aceste versuri autocaracterizatoare: „Nici un cântec nu pierde / când e indescifrabil”, care, pe lângă ironia ce-i stă în ființă, cuprinde și pledoaria lucidă pentru un lirism absolut, abscons, implicit, crezul său poetic conform căruia „arta nu se explică decât prin ea însăși iar versul trăiește doar prin misterul său” (Victor Felea, Aspecte ale poeziei de azi II; Ed. Dacia Cluj-Napoca, 1980).

Acest crez transmodernist – acordă credit nelimitat ideii de

reprezentare, de uriașă supraorganizare literară și introduce acel sentiment de țesătură lingvistică experimentalistă și ultrametafizică (transmetafizică).

Insistența în a defini realul. Trecerea de la realitate la semnele metamoderne. Lirica lui Gheorghe Grigurcu își manifestă, începând cu „Înflorirea lucrurilor” (1973), insistența în a defini realul, laturile lui inaccesibile, ipostazele unice ale acestuia, ce nu au un corispondent pentru percepția simultană în limbajul curent. Cuvântul face un dublu efort: pentru a scăpa de tirania sensului consacrat și pentru a inventa accepțiunile și asociațiile necesare redării ipostazelor respective. Și în acest real lumina metaforei aforistice cade asupra lucrurilor mărunte, faptelor insignifiante, asupra formelor imobile, numai în aparență, în ele poetul intuind o înflorire, o deschidere spre infinitatea materiei, o posibilitate de a le desăvârși imaginile printr-o poetică austeră, strălucitoare, printr-o solidificare în cristale a inefabilului aburos pe pereții reci ai cuvintelor.

Cu „Înflorirea lucrurilor” poetul încearcă un sentiment baudelairean al răului, al straniului, nu fără a-l contracara, desigur, printr-o invincibilă încredere în candoarea, în subtilitatea gândirii, în forța intelectului de a esențializa: „Va trebui să coborâm în mālul verde al silabelor /.../ s-aducem resturile soarelui într-un furgon /.../ Și Doamne nu ne vom mai rușina de goliciune / halucinanți vor vui arborii în stârvuri /...”. Într-un poem ca „Mierla”, el este insul grav, ce, menținându-și constantă formula, acceptă maniera, mirifica țesătură a simbolurilor și imaginilor, făcând din ambiguizarea ideilor o nouă formă de relativizare a adevărului.

Poezia, ca aventură a limbajului și ca scop în sine, impune o coerență, o ordine în dezordine, și, cum „limbajul (după Emile Benveniste) reprezintă forma cea mai înaltă a unei facultăți, inerentă condiției umane, facultatea de a simboliza”, începem să surprindem la G. Grigurcu o insinuantă plăcere de a provoca serii incantatorii de conotații, gratuități serafice, atingeri diafane de muzici intertextuale și subtextuale, și de a conferi intuiției și imaginarului, neignorând deloc plonjarea în simbolistica inventivă, în creația de relații inedite între sensuri, posibilități de repliere: fie în substanțele primordiale, a căror nostalgie o resimțim veșnic, fie în cele reale, fiecare existând pentru sine, independent de toate celelalte („... tâmpla ta țese blânda amiază a viperei” – Nici o violență; „... părăsită-n perfecțiunea ei precum o viespe” – Natură moartă).

Tentația „existenței pure” este la un moment dureroasă, spiritul tânjește, și nu numai el, ci toată ființa, o formă imuabilă, care să nu se transforme niciodată în altceva. Pentru poet natura poeziei sale nu este perceptibilă nici cu ochii nici cu vreun alt simț, numai intelectului fiindu-i dat s-o contemple.

Eminescianizând, la modul simplu și, deci, sublim, G. Grigurcu reflectează asupra sorții omenești în aceste versuri elegiace, printre cele mai reușite ale plachetei, reunind într-o sintagmă uluitoare vorbirea, ca formă esențială a sistemului de exprimare, și tăcerea, ca stare plenară a meditației, a gândirii profunde, a extazului lăuntric: „Ca și cum aștepti / alături de ceilalți / obșteasca scădere dureroasă / *glasul de plantă al iubitei* / ce are nevoie de atât de puțin / de atât de puțin / spre-a fi muritor la rândul-i”.

Poezia, ca lume a posibilului, stăpânește prin limbaj viziunile, reliefurile brusc iluminate „de sensurile adânci ale unei sensibilități ultragiate, lucide, sensibilități ce acceptă și refuză, cu un patos reținut, înfățișările contradictorii ale vieții, miracolele derutante ale existenței” (Victor Felea – „Aspecte ale poeziei de azi” II. Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980).

Deviza poetului este „lipsa de facilitate”: „Deși un roi de cuvinte îți caută sufletul și scrinul e dureros ca o rădăcină smulșă / și gesturile adorm în lămpi / și simțurile se trezesc sunt utile ca niște scaune” – Interior. În „Iubire”, ambianța diafană prin care se distinge chipul iubitei e prinsă în capcana perifrazelor logice, a imaginilor lunecătoare (Daniel Dimitriu – Singurătatea lecturii, Ed. C.R. 1980). Complicata succesiune de salturi pluridirecționale, trecerea bruscă de la o secvență la alta ne amintesc de-o propoziție platoniană.

Cunoașterea cuvintelor conduce la cunoașterea lucrurilor, care, în situația da față, se poate reformula în sprijin: cunoașterea lucrurilor conduce la cunoașterea cuvintelor și cunoașterea cuvintelor la cunoașterea gândirii despre lucruri și cuvinte; iar poetul gândește mergând de la real la imagine și de la imagine la viziune; iar viziunea este viitorul adevărului despre ceva sau cineva. De ce reformularea anterioară? Pentru că limbajul a devenit infidel, ambiguu în relația sa cu lucrurile și, deși cu ajutorul lui se dezvăluie esența din tot ce există, arbitrarul semnului conservă echivocul relației cuvânt-esență. Cunoscând ființa lucrurilor și fixând-o în nume, fără a pierde niciodată din vedere ființa însăși, poetul se obligă astfel la a media trecerea de la realitate la semne. Iată cum în „Iubire”, poem erotic antologic, iluminările metaforice ne conduc înlăuntrul *cercului* structural al textului (ale ființei intrată într-un context privilegiat) lăsându-ne nouă șansa intuiției primordiale. Decodând poemul înțelegem că sugerând din aproape în aproape particularitățile unei exteriorități profund impregnată de ființa iubitei revelăm la un moment dat sâmburele unic, irepetabil, chipul ascuns și adevărat; ea este pe rând: „cumpănă dreaptă”, „nor”, „pasăre”, „rază”, „miros de frunze”, „floare”, „taina drumului înapoi” și, în cele din urmă, tragica, extatica natură fără de moarte: „chipul de diamant al morților”, „soldul... tânăr ca un zid / ca o iarbă căutând cu sfială calculele”.

Cartea este una dintre cele mai bune ale lui Gheorghe Grigurcu



și una dintre cele mai egale cu sine, dar pe alocuri pot fi detectate fie recuzita simbolistă (În părul tău negru), comparația suprarealistă (Un cal aprig ca o expresie care revine automat / ca o rochie roșie / ca o floare / aplecată – Câmp și cal), fie metafora expresionistă (clopotul crapă ca un ou / din care iese năpârca cerului – Apocalipsă). De fapt cartea reprezintă o repliere în vederea consolidării bazei poetice, în care gratuitatea imaginilor și obsesia comparației explicite, generată de teama de a nu fi exact în expresie, aluziile frecvente la echivalența pe care uneori spiritul cult o face între filosofie și poezie (Între tufe de cucută abia reuși / să fie altceva decât înțelepciunea – Focul) o anunță pe cea următoare. Nu fără precizarea că, dorindu-se metamodern, Gheorghe Grigurcu manifestă curaj, denudând procedeul po(ie)tic, tratând pe picior de egalitate acțiunea și ficțiunea, realitatea și mitul, ca mijloc de a accentua imprecizia, și pledează pentru autoreferențialitatea și transficiunea ca mijloace de dramatizare a inevitabilei învârtiri în cerc. **(va urma)**

Ion POPESCU-BRĂDICENI

www.centrulbrancusi.ro



9 poeme către domnul cu pălărie gri

1.

să știi, domnule cu pălărie gri,
dragostea mea-ți cântă sincopat din plăcere,
nu-i un ceva din-adins făcut,
unde stau eu, îndrăgostiții din blocul meu,
își cară mobila pe scări 4 ore pe zi, stabilite dinainte,
asta să-și vindece dragostea ușoară ca un parfum,
uneori îi aud cum cântă, sclavi pe scările de bumbac,
un blues, cel ce stă mai sus muncește mai mult
pentru că dragostea lui are o greutate abia simțită,
să știi, domnule cu pălărie gri,
te iubesc pe tine și să nu te superi.

2.

spune-mi domnule cu pălărie gri ,
cum ar fi dacă mi-aș capitona furiile,
în drum spre tine să vizitez un câmp gol,
să fac o șptică, să fur un câțel fără stăpână,
să pocnesc din degete și toate etichetele să-ți semene,
cum ar fi, domnule cu pălărie gri,
dacă frumusețea s-ar cartografia
și-aș fi capitala vreunei țări în plin război civil, nimerită,
ce s-ar întâmpla dacă la nunta mea ai fi doar invitat
și-n drum spre rochia mea, domnule cu pălărie gri,
s-ar face că pliurile deznădejdlor tale vor râde cu sughițuri,

nu-i așa, c-ai ciocni o singură dată,
ai face o singură poză cu zâmbet și-ai pleca,
nu-i așa ?

3.

se prea poate domnule cu pălărie gri
coarnele cerbului matur să semene umerilor tăi
rotunjimea așteptărilor și pocnetul ce înspăimântă
ca şuieratul păstorului deasupra celei mai scurte zile

se prea poate să fim rude apropiate
în sălbăticie fricile sunt la fel, sunt goale
nu mi-o lua în nume de rău, îți spun asta tristă
ca o fereastră ce se deschide într-un zid,

dau din cap afirmativ din obișnuință,
sunt frumoasă, mi-am luat oją turcoaz,
ar fi păcat să se bucure alții,
când tu doar deasupra sprâncenat...
aș veni ca o ghicitoare cu cheie ușoară,
aș merge cu tine și la meci, numai că:
eu nu scuip semințe, nu înjur și țin cu cine vreau.

În plus, sunt răcoroasă și ușoară de purtat..

4.

În noaptea de 21, să știi că te-am visat, se făcea că
Oamenii, unu câte unu, îți căutau, încălțăminte,
portofelul,vitele,mâinile, bunicii, nr.de telefon,
vestonul, șira de coceni, masa la care ai mâncat copil,
furtunile, timbrele, puii de rândunică.,
domnule cu pălărie gri, îți căutau unii gestul
acela în care ești generos, eleganța ochilor, răsadurile,
fruntea, prin iarbă îți căutau banii, pantalonii,
serile când strângeai din dinți sub curea,
tricoul lui Hagi galben cu numărul 10,

eu, trăsesem la sorți să caut cheile casei,
să putem intra.

5.

Am fost lacomă, domnule cu pălărie gri,
într-una dintre dimineți m-am trezit eu mai devreme ca soarele
am fost lacomă, măcar spinarea să-ți luminez eu,

acum o să-mi mut țărmurile mai la vale să nu ți se ude pulpele,
am fost lacomă., acum o să se termine totul,
dar să știi, domnule cu pălărie gri,
eu de mică, când îmi puneam uniforma,
visam să te îndrăgostesc, îți pusesem și nume,
te strigam Filip domnule,
sper să-ți placă.

6.

să știi, domnule cu pălărie gri,
că pe la două dup-amiaza, când femeile
erau ciucite prin grădină, trei îngeri găsiră
în iarbă un ban de aur,
în total șase genunchi începură a se dușmăni,

mie, de obicei, nu mi-e drag să întristez oamenii
da plecai de pe loc așa bezmetică, se îngrijora lumea
din pricina mea, ei mă știau pe mine ținând calul de nări

să știi domnule cu pălărie gri, din pură coincidență
umbla în ziua aia și doctorul prin sat
și-ntreba pe la vecine, ați văzut-o pe aia bezmetică
demult caut să iau pulsul unei inimi de cenușă
și praf.

7.

Caruselul, domnule cu pălărie gri,
seamănă mult ceasului meu de mână,
o funie cu doi copii mi-au dat să mănânc de post,
în loc să mă lase să zbier,
pentru că aia frumoasă s-a atârnat de gâtul tău,
cu patru lalele galbene în mână.

La nunțile oamenilor de acum înainte
voi merge îmbrăcată într-o singură corabie
mă voi uita la lună și nu voi clipi,
voi vizita numai caii cei roșii,
și te voi primi înapoi stând în cel mai patetic profil,
numai să vii tu cu privirile călcate
impecabil.

8.

Știi ce-ar fi frumos, domnule cu pălărie gri,
să avem o barcă mare cu motor
și cu aripi mari de condor
cu zbaterile largi și line
și de mai trece unu de-ntreabă,
che pasa cabron ? să-i răspundem amândoi;
el condor pasa, și să ne-apuce râsul.

Știi ce-ar fi chiar frumos,
barca asta a noastră domnule,
șă aibă balcon cu flori în glastră
prin care vântul să-și facă freza,
să-i compătimim pe cei ce ai o viață banală
ca polițiștii din filmele americane
cu gogoșile lor cu tot.

Frumos ar fi de ne-am căsători.

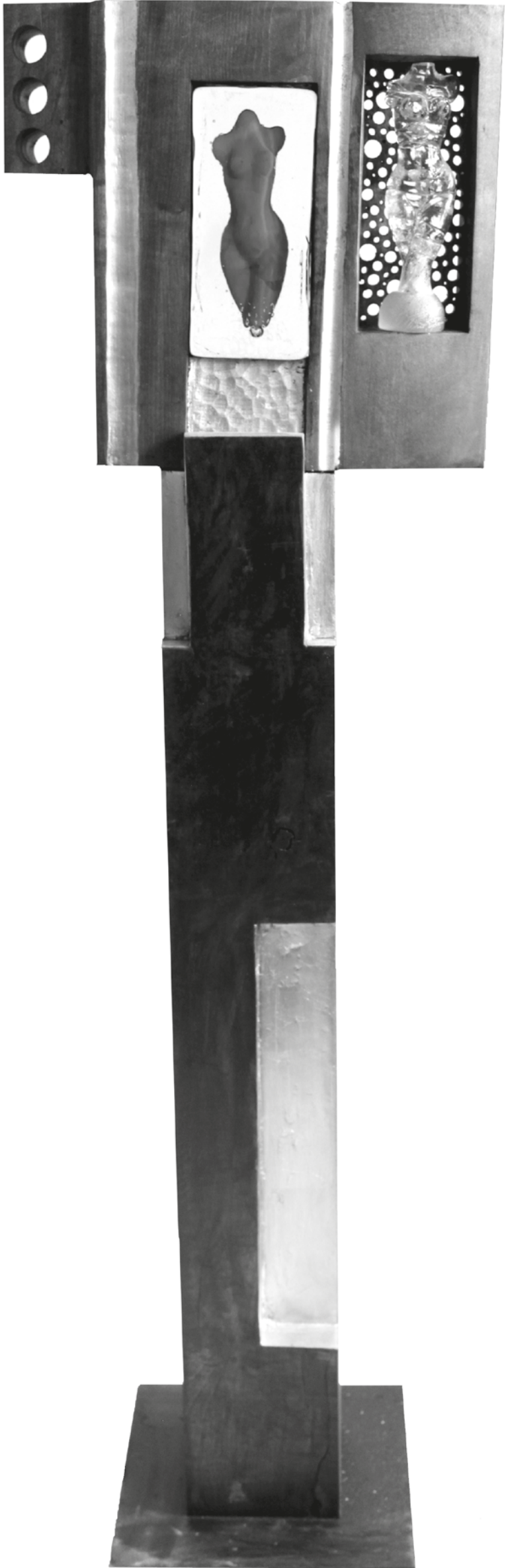
9.

Stau frumoasă, cu mâna la frunte, domnule cu pălărie gri,
și clopoței gleznelor mele se tânguie zorilor Companiei Maritime,
drăgăstoasă adorm pe țărhuri la tine cu visarea,
deseori într-o barcă mi se decolorează suflul
și-așa, încet, trupul meu își termină zbaterile ca în filmele mute.

Acum port aparat dentar și părul de pe frunte
mi se îndreaptă înspre urechea mea dreaptă,
o să mă recunoști, sunt cea care te va dori până și-un minut roșit.

Stau cumințită și ascult zâmbetul tău îndrăgostit
și vântul ce-ți fâlfăie dorul oriunde-ai fi,
oftez din ce în ce mai deasă, sunt verde mândră,
rochia mea plânge până la pământ.

Domnule cu pălărie gri, mi-e frică să nu te risipești
prin luna mai a altor timpuri, ținuturi, femei,
mi-e frică să știi, domnule cu pălărie gri, mi-e tare frig și frică.



Poezie de Mihai AMARADIA

Când îi cântăm fasolei cu multă dragoste

Cartea Laurei Esquivel – Ca apa pentru ciocolată - se poate citi, să spunem, după-amiaza, în bucătărie, dacă preferați plăcintele cu irizații aurii, dimineața, lângă o ciocolată, dacă sunteți mai sprinten, ori seara, alături de o cană cu vin fiert, dacă vă vine mai la îndemână latura boemă a lucrurilor. Cert este însă că, pe lângă faptul că puteți prinde câteva trucuri ingenioase legate de ceea ce numim “arta generoasă” - să le gătim celor dragi nouă - aflați aici și toate ingredientele acelui amestec compact de onestitate și suplețe al unei scriituri, care, chiar dacă nu este glazura, este cel puțin baza pentru orice lucru decent. Iar dincolo de care ceea ce am fi tentați să privim la acest roman ca facilitare și neajunsuri ale impresiilor efemere este precum amintirea unui local puțin sordid, în care însă am trăit experiența unei ciocolate perfecte.

Cele 12 capitole, cu rețetele lor fanteziste din cele 12 luni ale anului, urmăresc, strident, și poate de aceea convins, surprinderea legăturii dintre dragoste, mâncare și anumite condimente ce reduc, atât de des, existența la o supă apetisantă. Tita este sora bunicii celei care narează fantastica istorie, eroina noastră deci, venită pe lume cu lacrimi născute din ceapă; pe parcursul întregului roman, ea se va salva în mod repetitiv prin talentul și imaginația ieșite din comun pe care le demonstrează în bucătărie. Tita este moștenitoare și păstrătoare a unor vechi tradiții mexicane care te duc cu gândul la alchimie și Popocatepetl, aptă să dinamiteze prin meșteșugul ei totul în jur, începând cu papilele gustative și terminând cu armatele insurgente ale lui Pancho Villa. Tita vede și poate să facă din orice dragoste; se poate spune chiar că talentul și obsesia ei pentru gastronomie sunt doar expresia cea mai pură pe care a găsit-o această mexicană pentru a convinge pe oricine de orice, și pentru a afla până și secretul de a diriguî meandrele materiei: “Și-a adus aminte ce-i spusese Nacha: atunci când doi sau mai mulți oameni se certau în timp ce ea făcea tamales, acestea rămăneau crude. Puteai să le fierbi zile în șir, nu se făceau: erau supărate. În astfel de cazuri trebuia să le cânti, ca să se liniștească și să fiarbă. Tita s-a gândit că același lucru o fi valabil și în cazul fasolei, care asistase la cearta ei cu Rosaura. Drept care nu i-a rămas decât să-și schimbe dispoziția și să-i cânte fasolei cu multă dragoste” .

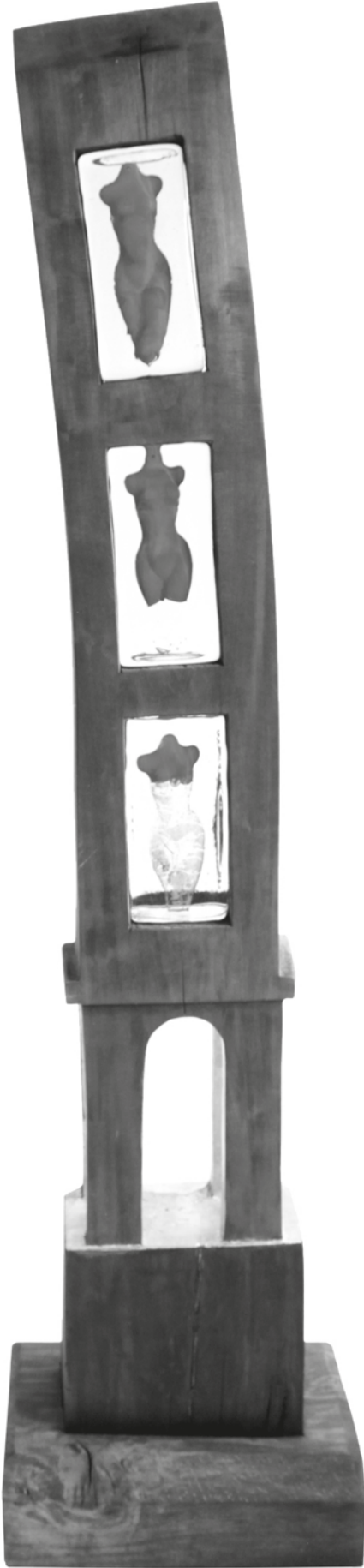
E aparent ghinionistă, însă unul dintre ghinioniștii cu nimb, dintre cei care găsesc cumva o fereastră spre soare: nu poate fi cu Pedro, cel pe care îl iubește, fiindcă este mezina familiei și trebuie să rămână celibatară pentru a-și îngriji mama, așa cum se obișnuiește de generații; în plus, mama este un Cerber dominator, care îi terorizează pe toți cei din jur și va sfârși prin a o renega; ca să nu mai spunem că singura soluție pe care o găsește indecisul și slabul de inger Pedro pentru a fi cât mai aproape de Tita este căsătoria cu sora acesteia, Rosaura, o ființă total decolorată, inventată parcă pentru a o trasa în culori și mai inedite pe năstrușnica noastră bucătăreasă. Astfel stau lucrurile în prima parte a poveștii, numai că situația nu pot rămâne ca atare, fiindcă fata gătește bine – cel mai bine ; curtează mirodeniile, în cimbru stă o întrebare existențială, face să plângă o nuntă întreagă din cauza unui tort în care și-a vărsat lacrimile nefericirii; oricine gustă din prepelițele așezate peste petale de trandafir devine, o clipă, de catifea și de purpură - toate astea seamănă, orice s-ar spune, cu o victorie, ale cărei implicații nu rămân doar de origine gustativă...

E adevărat că multe dintre episoadele cărții te duc cu gândul la o telenovelă melodramatic-poznașă, în care tonul îndulcește la propriu și figurat totul, cu cadre și actori splendizi; și chiar dacă nu ai fi citit Marquez niciodată, tot simți că se înfîge ca un cui în povestire un realism magic un pic reclamat, denotat, lipsit de flexibilitate și finețe. Iar atâta timp cât personajele au adesea gânduri și descurajări verosimile, fără a păstra turnura magică, aceste breșe realiste creează senzația că, din clipă în clipă, cartea se va descoase și lumina cenușie a zilei va pătrunde în studioul neîntreținut de protecția unei metafore dense. Însă ori de câte ori pericolul se întrevede, lumea lui Esquivel se ridică prin acel milimetric al ei, imponderabil aproape, făcând, uneori, un triplu salt al materiei, și e absolut fără cusur felul în care este privit și pus la loc de cinste fiecare bob de piper, însemnând tot atâta perfecțiune a emoției , conferind, prin urmare, credit acestui fel de a vedea lumea, mai presus decât orice - original. Astfel, uiți pe dată că personajele n-au idei serioase și ești curios să afli mai degrabă: cum se fac frigănelele cu caimac, supă din coadă de vacă sau ardeiul în sos de nucă; se câștigă, per ansamblu, o imagine nefisurată a Mexicului, o pictură naivă și pulsatilă, vrăstată cu viraje de erotism la fiecare pas și îmbucătură. Am putea adăuga, totodată, că rafinamentul “cântăririi” universului reconfigurat sub o lupă a unei perfecționiste este un spectacol unic: :” Cerneala se face amestecând 8 uncii de gumă arabică, 5 uncii și jumătate de gogoși de ristic, 4 uncii de sulfat de fier, 2 uncii și jumătate de lemn campeche și o jumătate de uncie de sulfat de cupru. Pentru cerneala aurie cu care se împodobesc marginile plicurilor e nevoie de o uncie de orpiment și una de sticlă pisată foarte fin; aceste pulberi se amestecă cu 5 sau 6 albușuri bătute spumă, până rămâne totul limpede ca apa. În fine, ceara pentru sigiliu se face topind o livră de rășină, o jumătate de livră de smirnă, o jumătate de sacăz și una de cinabru. Când s-a topit totul se răstoarnă pe o masă unsă cu ulei de migdale dulci și, înainte de a se răci, se taie în formă de bețișoare sau tablete. „

Pe lângă cele amintite, mai există ceva care încheagă și asortează între ele divergențele de construcție: portretul Titei. Ființa senzuală și blândă, răzvrătită și statornică, visătoare și înțeleaptă care este Tita reușește, cumva, să păstreze în jurul ei o atmosferă de bun-gust; uneori excesiv melancolică, lipsită însă de orice ostentație, are toți sorții de izbândă, deoarece emană autoritatea celor care urmează până la capăt un drum, cu convingerea și abnegația misticilor. În contrapondere, eroina ni se înfățișează ca fiind străbătută de un “ frig continuu ” din pricina căruia împletește o pătură uriașă, în care vără tot soiul de sobe și șeminee la care visează și cu care acoperă cerul; nu știu dacă Penelopa ar fi putut-o întrece.

Drept concluzie, aş putea să adaug atât: dacă aveți impresia că o ciocolată caldă este un lucru simplissim, este mai bine să citiți cartea lui Esquivel - vă va învăța cel mai bine care este temperatura optimă pentru o ciocolată comme il faut sau cum poți să fii elegant și galant într-o existență zgârcită doar urmându-ți o pasiune; există păreri foarte riguroase potrivit cărora lumea s-ar putea salva, măcar o dată, prin aceste gesturi firești - și sunt unele dintre gesturile acelea făcute cu ochiul...

Maria-Cerasela SPRÎNCENATU



Un poet transmodernist: Gelu BIRĂU

Starea de umbră, editura Scrisul Românesc, 2010

La a doua ediție, revizuită și adăugită, frumoasa carte „Starea de umbră”, a poetului gorjean Gelu Birău, cere cumva și o a doua lectură. De astă dată stăruind pe acele poeme care vin cotrapunctice Hyperionismului translat în postmodernitate, pe registrul vag esoteric (?) ce înfrigurase lectura dintâi... Difuziunea ars-poeticii sale – ca discurs „între-rup” doar de titluri,- probează un rafinament livresc dar și unul cu pathos empiric, și remarcabil rost al transfigurativului, decantat hermeneic. Unele amintind vag de Bacovia, dar și de „respiră-ri-le” lui Nichita Stănescu, fără nebulia de a demonta literalmente noima revelatorie, ci sugerîndu-ne o serenitate contemplativă a clarului de luna-pienna; la Montale, la Malraux și parafrazic la Nichita, „patria” e limbajul-heremenia, la poetul jian neaua-omătul-cristalizînd, cum știm și de la Henri Coandă, fulgi ce niciunul nu se repetă! Birău descrie nu Hora, ci semnificația de după hora ningerii... Poietizează poiesia Magna! Traduce, cum Blaga zice, din limba Inimii... ”întrezărand prin doruri, latente-n pulberi aurii”...” (idem).

„Ninsoarea aceasta e patria mea/ e semnul instalării în cetate/ a unui ordin alb/ foarte alb. / De aici înainte se aud

călătorind/ cocoșii de munte/ pe sub zăpezi./ Nu se mișcă nimic/ doar văzduhul (Duh Văzut , n) /Doar vârful unui molid/ retează veverițe (genial spus, n) – și le aruncă în cer”... (**Ninsoarea, pag. 41**).

Ce subînțelegem din această artă poetică subtilă? Că Ea, ninsoarea, încetinește, prin coregrafia ei calmă ori viscolită, transfigurarea cosmică și nirvanica hlamidă – lințoliu, așternut al germinației ecranaj protector al reîncolțirii; precum în natură, așa și în rostirea poetică, mantramică, divinatorie, post- esoterică, „pe stil nou”... Patria este Geea, Mater-Materia, Matricea; *poetul se rostește heraldic*, oracular-ceremonios, ar spune Cristian George Brebenel, *dinaproapele său brâncușian*; ninsoarea este dis-cernere vernală, plutirile ei fiind și ale textului. Hieratismul, iluzia „nemîșcării” în acest stop-cadru, sunt ale unui rafinament ce are nevoie de un „decoder” pe măsură, anume Sufletul inocenței nepierdute, paradiziace. Nota bene, chiar după purgatoriul dantesc sau leopardiana „stare de umbră” (Umbria). Nici Juvelan nu e departe... Poemul e o fotografie mușcată dar și un flash-antimetafizic încremenit pe negreala beznei (de sub cuvinte...) de blitz prin „galeriile „labirintului subcortical, - dar textul, enunțul, este al lucidității post-insomniace, al reveriei și acalmiei... Poetul-filosof Gelu Birău este un fin

psihanalist – de – sine, un auto-scrutător în magicul caleidoscop prin care ne arată și nouă Mirajul poliedric, crustalic („iar ca sentiment un cristal,, - Od. Elitys), al sfericității noiesice-poiesic... La poetul jian, filigrant, ca broderiile zăbranicelor... mantice, de leac... Pe coperta cărții în peisajul-cod, un arbore, un copil, păsări și sfere solare, despre starea de Neumbră ar spune... Și ne copilărim ca să nu ne întunerim - (ca în Urâtul baudelarian), altfel spus să nu ne *îniernăm* prin...necuvinte! Ori poate din astral umbra lor *hierofanică*...

P.S. Starea acuzată – acauzală,- fiind aparent paradoxală, bonomică, între veghe și vis: **E a Fiindului! n)** -, poetul își va răspunde într-o a treia ediție, dilemei dacă „, există o „**țară” a umbrelor / dincolo de miezul geometric al lumii / adică de punctul de întâlnire / cu Sinele însuși/ (v. Heidegger, Steinhardt, M. Vulcănescu, Noica, Jung... n.)** și de aceea mi-e dor întotdeauna de soare, de soare”. Numai că El, soarele topește, fie la timp!, zăpezile d’antan, repetitive, ca umbra logosului. Zăpezile... de acum! Ninsori care se roagă, filosofează, se aștern și transcend în... semințe, în inimi, în Marele Sine al Lumei.

Eugen EVU



Cartea ifoselor

(Fragment de roman)

Calderon al treilea fu primul care profită de starea lui de spirit și ieși în uliță prin poarta rămasă deschisă. Ajuns în libertate își găsi de joacă atacând un copil care tocmai trecea puntea. Acesta, speriat, sări de pe punte în pârau și o luă la fugă urlând. După câine, ieșiră rațele care se îndreptară măcânind tot în direcție pâraului, după ele găștele, găinile, apoi porcii. Noroc că Mirciulică era la muncă, altfel toată gospodăria și-ar fi dat întâlnire la pârau. Numai bibilicile se opriseră în poartă și priveau neîncrezătoare, doar cu un ochi, noul spațiu ce li se oferea.

Enervarea i se accentuă. Se și vedea alergând ca un descreierat după toate orătăniile astea demente, dând din mâini ca un apucat, sub privirile batjocoritoare ale vecinilor. Mai dă-le dracului! Să se descurce singure! Că el nu venise aici să păzească găștele Mătușii! Dar nici să i le împrăștie! se strecură un gând nemernic în subconștient. Oricât ar fi fost el de supărat, trebuia să facă ceva, că doar nu era vinovată Mătușa de necazurile lui. Cum să nu fie! Doar ea îi dăduse informația cu primarul, aseară, când se spăla pe un singur picior, ca mahomedanii. Acum, femeia a spus și ea ce a auzit prin sat, nu i-a spus să se ducă la primărie. Doar imaginația lui bogată de romancier îl împinsese la acest drum. Mătușa trebuia scoasă de sub orice bănuială. Dacă o bănuiește și pe ea s-a dus liniștea lui în acest colț de rai. Ieși în uliță înarmat cu o nuia. Rațele și găștele pluteau fericite pe pârau și se scărpinau cu ciocul sub aripă, porcii și găinile nu se vedeau. După vreo jumătate de oră, ajutat de poștaș și de două vecine, reuși să le aducă pe toate în curte; în afară de câine, care, probabil, mai alerga și acum după copilul acela care urla.

Ajuns din nou la masa de lucru, încercă să scrie, dar zeii buni ai inspirației nu mai erau cu el. Ridică ochii spre cerul unde, probabil, locuiau zeii, dar privirile îi căzură pe textul mobilizator care anunța că Frăsinel s-a născut la țară. Cum această înțelepciune i se părea insipidă, luă hârtia, o cocoloși și o aruncă pe jos. Apoi trase lista mai aproape și trecu la punctul șase „Coș de hârtii”. Răspunse la salutul unui țaran, se scărpină în nas, își șterse ochelarii, privi spre drum și rămase mut de uimire. Prinși cu mâinile de ulucile gardului, vreo șase-șapte țărani de diferite sexe, vârste și religii, stăteau nemișcați și priveau spre el.

– S-a întâmplat ceva? întrebă el ridicându-se și îndreptându-se spre poartă.

Oamenii parcă erau legați cu mâinile de ulucile gardului. Se foiră un timp, apoi unul mai curajos își dresе glasul și spuse ceva despre un copil mușcat de un câine.

Lui Frăsinel îi răsăriră în minte imagini recente cu băiatul acela care, după ce sărise voinicește de pe punte în albia pâraului, se îndreptase, urmat de câine, într-o direcție necunoscută, dar care, în linii generale, urma cursul apei. De aici și până la mușcarea lui de către câine nu mai era decât o chestiune de timp. Deci, avem două mobile: A și B, care se deplasează în aceeași direcție, dar cu viteze diferite. În momentul T zero când ambele mobile se pun în mișcare, mobilul A are un avans față de mobilul B de șaisprezece metri. Având în vedere că mobilul B se deplasează de două ori mai repede decât mobilul A, să se afle după cât timp mobilul B îl va mușca de picior pe mobilul A. Problema era ușor de rezolvat, întrucât ni se dă distanța inițială dintre cele două mobile în mișcare și raportul vitezelor lor. Problema se complica cu adevărat dacă se aplica paradoxul lui Zenon în care se demonstrează că Ahile cel iute de picior nu poate ajunge din urmă o broască țestoasă. În această situație copilul nu a fost nici acum ajuns de câine.

Cum Frăsinel stătea în mijlocul curții privind spre ei părând că nu-i vede, țăranii își luară încet-încet mâinile de pe gard și părăsiră câmpul de luptă bodogânind ceva despre injecții și turbare. Dar Frăsinel nu-i mai auzea. Un gând nou se înfiripase în mintea lui: Timpul! Era un element esențial al ontologiei pe care o scria și trebuia să-i dedice un capitol aparte. Chiar acum se va apleca asupra acestui subiect fascinant. Urcă în fugă treptele cerdacului. Toate se trag de aici, de la Timp. Dumnezeu acționează într-un alt Timp decât o fac oamenii. Timpul Lui este infinit mai rapid și astfel are posibilitatea să se ocupe pe rând de fiecare dintre ființe. Până și zburllitul acela de Einstein a simțit ceva atunci când a emis teoria relativității. Începu să scrie.

Soarele începu să calce mai cu grijă pe bolta cerească, orătăniile tăcură, vântul se opri și praful rămase nemișcat în aer. Întregul Univers simțea că Frăsinel era pe cale să descopere una din legile lui fundamentale. Numai câinele nu aflase acest lucru. Tocmai el, care declanșase tot acest elevat proces de gândire, își găsi să vină alergând din fundul grădinii și să se repeadă în cerdac lătrând

vesel, mândru de isprava lui. Dar Frăsinel nu avea timp pentru el. Scria încordat, de teamă să nu-i scape cumva ideea.

Spre seară, capitolul era conturat în liniile lui generale. Când soarele dădea să asfințească, se întoarse și Mătușa însoțită de nelipsitul Mirciulică. După ce dădu de mâncare la animalele din curte, merse la bucătărie unde puse câteva ouă în tigaia aceea înnegrită de trecerea veacurilor, scoase, nu se știe de unde, niște mămăligă rece și-l chemă la masă. Apoi plecă în sat. Frăsinel măncă meditativ toate ouăle, apoi se retrase în tindă unde aprinse becul și se adânci în hârtii. Se apucă să recitească capitolul pe care-l începuse. Se enerva privind scrisul scâlâmbăiat, trimiterile cu acolade, tăieturile. Îi trebuia neapărat măcar o mașină de scris, dacă nu un calculator. Îl apuca furia când se gândea la analfabeta aceea de la primărie care habar nu avea cum se folosește o mașină de scris, pe când el era nevoit să scrie de mână.

Era absolut necesar să scrie un Jurnal. Un Jurnal adevărat, în care să se vadă limpede în ce condiții vitrege s-a născut Capodopera! Trase o coală mai aproape și scrisе pe ea „JURNALUL CAPODOPEREI” Nu se mai putea așa! Adică să vină mâine-poimâine un neica-nimeni care să afirme că nu știi ce și nu știi cum despre ontologia lui. Lucrurile trebuiau puse la punct, în ordinea lor firească. Luă o altă coală de hârtie pe care puse data și o numerotă cu cifra unu. Când se întoarse mătușa, o întrebă ce fel de ouă erau cele pe care le mâncau în fiecare zi pentru a fi mai exact în alcătuirea jurnalului. Așa cum se aștepta, ouăle erau de găscă. Îl apucă din nou strănutul.

În timp ce se spăla în ligheanul acela micuț, Mătușa îl întrebă din nou ce mai face Nora, când are de gând să vină și ea, că n-a mai văzut-o de mult. Apoi, fără nici-o legătură îi spuse că primarul este foarte supărat pe el că nu s-a prezentat atunci când a fost convocat, se plânse de amenda pe care o primise pentru că nu ținea câinele legat, apoi adormi. Frăsinel, care tocmai se pregătea să-i explice cum a decurs vizita lui la primărie și întâmplarea cu câinele, renunță. Puțin enervat, își luă cartea cu răzmerișatul de pe Don și se băgă în pat. (Va urma)

Aurel ANTONIE



Sandro Botticelli. Între sacru si profan

Istoria artei s-a preocupat îndelung de melancolia acestui artist cu o manieră neobișnuită de a picta, foarte deosebită de cea a contemporanilor săi.

Elev al lui Fra Filippo Lippi „îi plăcea să citească și avea o sănătate șubredă” spune Fred Berence. „Mai curând visător decât mistic, Botticelli se opune tendințelor realiste ale contemporanilor săi. Pe vremea aceea se povestea că oamenii sunt îngeri, care voinđ să rămână neutri în cearta dintre Dumnezeu și Lucifer, au fost alungați pe pământ, pentru a-și ispăși nepăsarea”. De aici sentimentul exilului la personajele acestuia, indiferent dacă sunt copii, Fecioare, sfinți sau zeițe. Madone cu chip foarte omenesc lipsit de bucurie, cu ochi dureros de lunguroși, ce exprimă o profundă melancolie.

Protejat al familiei Medici, oaspete aproape permanent al lui Lorenzo Magnificul, se spune că a fost pentru o vreme, adept al lui Savonarola. Carlo Gamba și Jaques Mesnil susțin că atașamentul n-a fost atât de puternic pe cât s-a crezut și că în timpul celor patru ani de dictatură, pictorul s-a mutat la fratele său, pentru a se adăposti de atacurile Tânguitorilor care loveau în orice prieten al familiei Medici.

Cu o sănătate fragilă, Botticelli pare să tânjească după o lume care nu există și acest lucru se oglindește pe deplin în cele două tablouri din seria alegoriilor mitologice, cele mai tulburătoare și pline de semnificație: Nașterea Venerei și Primăvara.

Venera este un mit dublu: Într-o variantă, s-a născut în urma unui eveniment tragic, din spuma mării fecundată de mădularul tatălui său Uranus, castrat de Cronos, prin urmare, dintr-un paricid.

Ușor nedumerită în nuditatea ei blondă, iese din mare pe o scoică trandafirie mănată de Zefir, în timp ce Primăvara o așteaptă cu un veșmânt înflorat.

Zeița dragostei și a frumuseții poartă în ochi tristețea celor care știu că iubirea doare; iubirea spirituală, ”îndrăgostirea” sufletului, cum scrie undeva Jose Ortega y Gaset. În ciuda nudității, Venera lui Botticelli e inocentă, sensibilă și castă. Zeița fără mamă aduce cu ea dragostea care dă posibilitatea puterilor contemplative să ia în posesiune frumusețea printr-un act de pură cunoaștere. Aceasta este „Venus coelestis”.

Cealaltă Veneră, „ Venera Genetrix”, este fiica lui Zeus și a Dianei și dăruiește oamenilor iubirea umană, cea care ne ajută să percepem și să producem frumusețe, în lumea materială, perceptibilă.

Ea este subiectul celuialt tablou al lui Botticelli: „La Primavera”. De data aceasta, Venus este complet îmbrăcată, înconjurată simbolic de cele trei Grații, de Zefir și de Primăvara. Însoțită de Cupidon și de Mercur. Decorul ar putea fi Grădina Hesperidelor, cum sugerează unii critici de artă.

Mercur însă pare a fi în plus în acest alai și prezența lui a dat naștere la diferite interpretări. Marsilio Ficino spune că reprezintă, în panteonul grec, Rațiunea. Or, rațiunea lipsită de spirit contemplativ, nu are acces la sfera Venerei cerești, iar fără imaginație și percepție senzorială, nu se poate implica în acțiunile Venerei naturale. Mercur al lui Botticelli pare să simbolizeze limitele ca și posibilitățile rațiunii umane. ”Invulnerabil la săgeata lui Cupidon și întorcând spatele Grațiilor, darurilor înmiresmate ale Primăverii, Florei și Venerei înseși... exprimă demnitatea, dar și singurătatea unicei forțe psihologice care este exclusă din hotarele amorului divin și se autoexcluce dintre cele ale amorului uman” [Erwin Panofski].

O altă interpretare vine de la Fred Berence care susține că tabloul reprezintă visul unei nopți de vară.

Venera asistă la dansul vieții și al morții, simbolizate prin grupul Grațiilor și cel format de Zefir, Flora și Primăvara. Chipul zeiței este îndurerat de soarta Primăverii. Încântătoare și uluită de spectacolul Vieții, aceasta vine spre noi dansând diafană, acoperită de flori. Zefirul însă, simbol al Morții, se apleacă spre o nimfă prevestitoare care, cu o floare ruptă între dinți, atinge ușor brațul celei alese de destin.

S-a spus ca Primăvara ar reprezenta-o pe Simonetta Vespucci, iubita lui Giuliano de Medici, și că tabloul, pictat după moartea prematură a celor doi, evocă destinul tragic al celor doi tineri. Cât despre Mercur, el era socotit și călăuza celor morți și întărește oarecum presupunerea de mai sus.

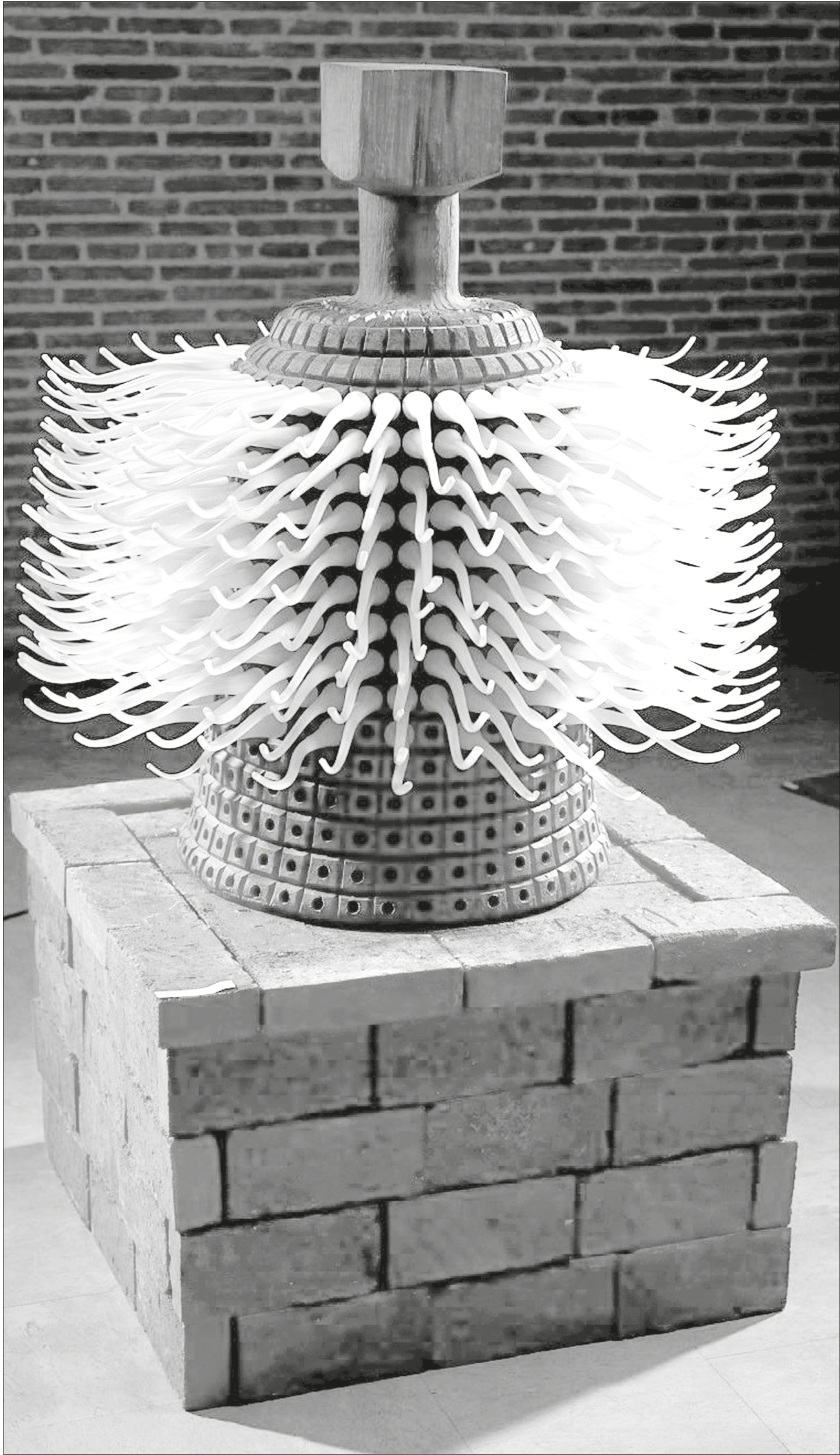
În afara oricăror speculații în legătură cu semnificația tablourilor sale, cu disprețul față de peisaj și slăbiciunea sa pentru flori pe care le presară peste tot, chiar și pe rochii, Botticelli rămâne „sunetul clopoțelului care te face să auzi ceea ce-ți închipui” după cum scria Leonardo în manuscrisele sale, numindu-l „Botticelli al nostru”.

Personajele lui Botticelli, cu tandra lor melancolie, rafinamentul, neliștea nervoasă și grația aproape bolnăvicioasă, exprimă sentimentul dramatic al exilului.

Însăși Venera sa atât de puțin voluptoasă pare o victimă care ispășește păcatul de a fi părăsit patria sufletului, ca să coboare pe pământ. În fața ei te simți tu însuți înstrăinat, iar alaiul vesel și jucăuș, belșugul de flori și de fructe nu pot ascunde tristețea fatalistă a efemerului; fragilitatea frumuseții și a iubirii, amenințate de timp.

Elie Faure, în Istoria Artei, conchide: „A suferit, desigur, pentru că a amestecat - fiind în această privință unul dintre primii pictori renascentiști - Afroditele și Fecioarele, zeii păgâni pe care nu-i adora decât din diletantism literar, cu zeii creștini, la care se întorcea într-un elan de misticism descurajat în care nu-și găsea liniștea.”

Elena BRĂDIȘTEANU



ARS MUNDI

MIHAI ȚOPESCU

Mihai Țopescu este un nume sonor în arta românească de azi. Deși este cel mai adesea asociat cu arta sticlei, domeniul în care a debutat și a reușit să-și dobândească consacrarea, de ani buni, tot mai explicit, el își reformulează imaginea în sensul unei vizualități din ce în ce mai complex asumate. Privit așa, parcursul creației sale poate fi asimilat cu cel al artei românești de performanță din ultimele trei decenii. Avatarurile stilistice propuse în toți acești ani concentrează fluctuații între un pre-modernism și o post-post-modernitate tardivă, raportându-se la noua paradigmă estetică care a penetrat irezistibil cultura umanității de o bună bucată de vreme. Nu același tip de evoluție îl urmează sensibilitatea sa artistică, ancorată identitar în substanța filonului tradiționalist de factură ortodoxă de la noi.

Cătălin DAVIDESCU

Artistul a început cu sticla optică, optând stilistic pentru abstracția geometrică, adecvată materialului. Asociind ulterior sticla cu lemnul, metalul sau chiar cu piatra, a „revizitat” anumite repere din istoria arhitecturii – elemente structurale simbolice precum arcada, poarta ori fereastra. Sintezele formale trimiteau și la Brâncuși, prelucrarea discretă a ilustrei moșteniri menținându-se până recent – dovadă, „tiparul” formal esențializat al *Peștilor*(2010) și soclurile de lemn ale acestora, cioplite ca două trunchiuri de con afrontate la baza mică, devenite părți constitutive ale lucrărilor. Odată cu portretele tipologice satirice ale *VIP*-urilor, în nuanță neoexpresionistă. Culoarea a devenit treptat un factor important, iar vitalitatea, adică intensitatea acesteia, trimițând uneori la cromatica țesăturilor populare oltenesti. În perioada 2000–2005, artistul a abordat tehnica sticlei turnate. Subtilitățile „impresioniste” în tratarea suprafeței ori volumului, deopotrivă cu cele cromatice, erau etalate în sensibile întâlniri ale calităților sculpturale cu cele picturale, forma evoluând pe un traseu oscilant între figurativul esențializat și abstracție, cu „popasuri” în zonele volumetriilor arhaic-arhetipale: *Himere*, *Spirale*, *Sacrificiul*, *Portrete*, *Semnul Peștelui*, *Omidă*.

Mihai Țopescu are o remarcabilă vizibilitate internațională, fiind integrat în circuitul marilor manifestări expoziționale și competiționale dedicate sticlei. Este totodată un nume de prestigiu activ în România „artelor focului”, opera lui fiind prezentă în cele mai importante evenimente publice colective rezervate sticlei, artelor decorative în general. Este apreciat și solicitat pentru activitatea de *glass designer* atât în țară, cât și peste hotare. Creația lui artistică este rezultatul unei gândiri plastice care face din sticlă un material prezent, cu drepturi depline, în teritoriul major al sculpturii. Aceasta nu implică o renunțare la virtuțile decorative citate în repertoriul de expresivitate a sticlei ori la cele de ordin general: ele pot apărea din dialogul sticlei cu alte materiale, din multiplicarea structurală a anumitor componente formale sau din ritmicitatea unor semnale cromatice etc. Opera lui Mihai Țopescu este definită de întâlnirea fericită, rodnică, a „creativității” cu respectul pentru „meșteșug”. Nuanțele dramatice în reprezentare nu le exclud pe cele ironice, orizontului profane de inspirație i se adaugă cel sacru. Lucrările, bogate și complexe, aparțin unui artist consacrat, nicidecum prizonierului unor tipare conceptuale ori stilistice, lucru ce ne face să așteptăm cu interes etapele următoare ale creației sale.

Dr. Adrian GUȚĂ

După finalizarea studiilor la Universitatea de Artă și Design din Cluj (România), artistul s-a dedicat artei sticlei, în principal prin metode netradiționale, adoptând o abordare mai apropiată tehnicii sculpturii: sfărâmând și șlefuind ceea ce a gândit din blocurile massive. Ulterior a explorat simbioza sticlei cu metalul, mai apoi cu lemn, creând sculpturi dominate de monumentalitate, cu caracteristici tectonice. Mai târziu, spre mijlocul anilor '90, s-a îndepărtat de greutatea materială și lucrează iarăși cu sticla, a cărei transparență figurativă transpune forme și sentimente într-o sferă spirituală în care corporalitatea diafană a sticlei își pierde subit greutatea.

Luminița SABĂU