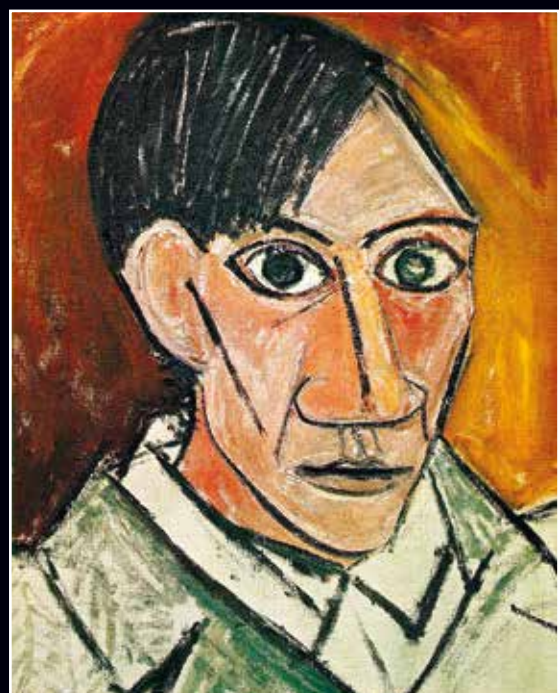




# Trecutul care nu trece



**N**ăscuți sacrificați, victime fără vină ale comunismului, copiii deținuților politici li s-a dezvoltat, cu rea știință, complexul de clasă socială. Părinții lor n-au trișat cu principiile, n-au vândut și nu s-au vândut, n-au făcut tranzacții etice, nu s-au descalificat moral ca să scape de închisoare, de o pedeapsă nemeritată, dar copiii au plătit cu incertitudinea privind viitorul sau cu odiseea exilului, ieșind din degradare, când s-a putut, prin exil.

Magda URSACHE





Constantin TRANDAFIR / Electorale

Alegerile, de orice fel ar fi și de oriunde, au produs totdeauna o vâlvă specială. Inclusiv în Olimp. Literatura n-a rămas insensibilă la această temă. Epigramatic, fără număr. Scriitorii le evocă în jurnale, memorii, scrisori și în opere literare. Rareori prind doar dramatismul acestor momente zbuciumate, în schimb pun în funcțiune satira, comedia (cu toate formele ei) și umorul (de la cel jovial la cel „negru”). Cititorii le preferă, în proporții considerabile, pe acestea din urmă. Nu pentru că vor să se distreze, dar, oameni cu schepsis, nu suportă retorica goală și tristă a subiectului, patetismul, fanatismul, demagogia, politicianismul, specifice nu numai regimurilor autoritariste, ci și, în regimurile așa-zis democratice. Unele au semne bune (în campanii electorale devin și ele cam aprige), altele sunt atât de „originale”, că nu concep altfel de confruntări decât sub forma de bătălii crâncene, fără nici un dram de cavalerism medieval și de civilizație modernă.

E drept că înfruntările, polemice și pamfletare, în domeniul public nu se fac, vai, cu mănuși catifelate, dar recursul la bătă și înjurături ține de barbarie. Autoritatea textului scris este supusă, vrând-nevrând, printr-un act de autoritate politică, potrivit căruia literatura este esențial militantă, angajată. „Cenzura, propaganda, dirijismul ideologic reprezintă nu mai puțin practici antice (nefericite)” (A. Marino). Clasicismul și Barocul nu se lasă mai prejos, politizarea „muzelor” devine o realitate „programatică”. Pentru marele Lenin și companionii săi, „literatura trebuie să devină o literatură de partid”. Mai toată lumea știe ce se întâmplă acum cu ideologiile *political-business*. „Colaboraționistul” Arghezi spunea prin 1946 că „Arta nu e niciodată pentru cineva sau pentru ceva, ea e fără pentru”. Nu peste mult timp, regimul dictaturii proletariatului îl va forța să schimbe, formal, dicțiunea. De aceea ne place literatura cu satiră și comedie, căci umorul e o treabă foarte grea, cu substrat filosofic. Cel puțin acestea ne produc râsul dacă nu sunt teziste, adică fără funcție estetică, ci își are izvorul în nevoia omului de libertate și de bucurie a sufletului, de „înveselire” și de „voie bună”, cu vorbele lui Creangă. Și Zarifopol: „Se știe că există regimuri de viață, mai ales regimuri politice, care au nevoie ca blegia să prospere în masa omenească. Aceste regimuri și-au construit doctrine în care blegia, fără a i se spune pe nume, este recomandată ca virtute supremă (...) Ca armă în lupta pe care spiritul o duce contra stupidității animalice care persistă în specia noastră, și ca determinant de distanță estetică, râsul, la orice nivel l-am considera, înseamnă o eliberare și o garanție de înălțare a omului. Râsul este una dintre cele mai serioase acțiuni ale neamului omenesc”.

În *Istoria ieroglică*, Dimitrie Cantemir caricaturizează marele eveniment al adunării patrupedelor și păsărilor pentru alegerea unui domnitor în țara patrupedelor, dând în vileag de fapt, hiperbolic, moravurile politice balcanice.Cât de mult seamănă vremurile între ele, să ne amintim cum se duce lupta pentru autonomie în *Țiganiada*, să aibă ȣiganii „fărișoara” lor, cu un conducător al lor. Pentru aceasta, în „cinstitul sobor” au loc aprige controverse politice. Baroreu susține tabăra monarhiștilor cu argumente irefutabile: toate mădulelele trupului omenesc sunt coordonate de un singur cap; înseși destinele naturii atârnă de o singură mână, a divinității; un păstor se cuvine să conducă o turmă; un „punt”



Doru STRÎMBULESCU / Imagine și sens în artă

Tema tratată, fie și sumar, se circumscrie unei arii tematice vaste din cuprinsul esteticii, arta fiind considerată, în ciuda numeroaselor definiții ce i s-au dat, „una dintre dimensiunile ce reliefează ființarea în chip specific a omului în lume”, având în același timp „puterea miraculoasă de a ne spune cum este această ființare și, mai ales, de a ne spune ceva semnificativ despre cel ce ființează”. Acest raport dintre „subiectul trăirii estetice și opera de artă propriu-zisă” reprezintă, de fapt, „una dintre cele mai tensionate probleme din cuprinsul esteticii”, constituind „punctul de pornire către analiza fenomenelor și structurilor fundamentale pentru estetică” al cărei obiect este după Tudor Vianu „opera de artă, privită în sine și apoi în procesul producerii și al receptării ei”.

Păstrându-se învăluită în mister, opera de artă nu se dezvăluie niciodată până la capăt. Acesta este motivul pentru care această problemă a generat de-a lungul timpului numeroase interogații, precum și o serie de „ipoteze, soluții, teorii diverse și adesea contradictorii”. Dincolo, însă, de „controversele existente sau posibile, artele în genere operează cu imagini sensibile, conferind specificitate acestei modalități prin care omul se exprimă pe sine și lumea în care trăiește”, rolul pe care îl are arta în lume fiind, după cum bine observa Elie Faure, „acela de a o imagina zilnic”.

În aceeași ordine de idei, „lumea realului, a obiectelor, reale sau ideale, poate genera imagini ce sunt obiectivate în opera de artă”, imaginea estetică constituind, de fapt, un „ansamblu înche-gat, suficient sieși”, o apariție sensibilă a „unității și armoniei obiectului artistic”.

Spre deosebire de imaginea estetică, imaginea artistică aduce în „structura opereii de artă sau a obiectului artistic elemente eterono-me sau extraestetice, care țin de sufletul și destinul omului”,

„Morala este religia frumosului.”

(nucleu) trebuie să adune și să ordoneze forțele dispersate... În „neodihnită democrație”, zice el, „gloata desfrânată” duce totul în infernul dezbinării. Replica lui Slobozan are mai clare virtuți oratorice (sau demagogice?). Întâi de toate, argumentează el în limbaj iluminist, monarhul nu e de origine divină, că nu există ființe umane nemuritoare și absolut neprihănite. Apoi, inevitabil monarhia ajunge la autoritarism și tiranie. Cum poate un singur om să țină legea în mână, să știe și să hotărască „toate trebile ce se tâmplă în cetate”? Cârma împărăției ajunge, de aceea, și pe mâna „sfetnicilor lui încrezuți”, „curteni sau ciocoi de curte”, „soi de oameni vicleni, fără lege, / Învârțiți, șireți și plini de intrige”. „În republică omul să ridică/ la vrednicia sa cea deplină”, „toți cetățenii (sunt) / Frați și fii a unei maice bune”; „Care-i mai vrednic dregătorește / Ales fiind cu deobște voință”. Janalău, al treilea vorbitor” din „deobștele sobor”, pledează pentru o formă de guvernământ amestecată: „demo-aristo-monahicească”. Într-o satiră precaragialiană a lui Iancu Văcărescu, *Voiaj în Podul Mogoșoaiei pân' în Țigănia Vlădicăii*, replica unui personaj ne aduce până în actualitate: „După ce le-oi încondeia toate la sultanul și-oi să dau jalba știută, dă aici o să plec cu bune reco-mandații în Franța și la Englitera, acolo o să fac cunoștință și cu gazetari liberali, o să scriu, numai să vedeți, articole pentru țara noastră, o să mă fac cunoscut cu mădulelele opoziției cameri-lor...” În comedia *Trei crai de la răsărit (Orthonerozia)* Hașdeu persiflează politicianismul în acțiune. „În țara noastră – strigă Jorj – un larg viitor este deschis talentului. Liberalismul instituțiilor naționale permite meritul a se urca pe scara distincțiunilor sociale. Astăzi copist, mâine președinte al Consiliului de Miniștri, nimic mai lesne, *rien de plus naturel*”. Până și Creangă a făcut vreo șase ani „ceva politicale”. Iacob Negruzzi, cel mai pătimăș din stafful junimist, i-a schițat, în *Electorale*, un nostim portret de orator în campanie: «Fraților! Incepe-acesta, mâneicile suflecând / Și potcapul ce-l apasă mai pe ceafă așezând, / Frați iubiți, eu știu desigur că voi toți gândiți ca mine / Că-n iubita noastră țară n-ar fi rău să fie bine. / Pentru asta, fără ură și cu gând împăcăcios, / Cum stă scris în evanghelii și-a zis chiar Domnul Cristos, / Să fim toți cu înfrățire și ca frați să ne-nțelegem / Dintre noi pe cel mai vrednic deputat ca să-l alegem / Însă pentru a-l cunoaște, nu voim a cerceta / Vârsta lui și meseria, ci de-și ține legea sa, / Cum stă scris, dacă postește și de s-a spovăduit, / Dacă dă de paraclisuri și se-nchină umilit. / Căci trăim în vremi păgâne, oamenii nu mai sunt buni / Nu mai au credința veche ca odată la străbuni, / Preoții prea mică leafă au, bisericile toate / Chiar în zi de sărbătoare rămân astăzi deșertate, / Discul gol e până-n funduri...» „Popa Smântână” este fluierat, admonestat de o parte a electorilor, este susținut de comilitoni, opozații câștigă și predicatorul e alungat.

Ce să mai spunem despre faimoasele comedii electorale, *O scrisoare pierdută* și *Titanic Vals*?

Despre condeierii noștri de azi care se implică de-o parte și de altele, trup și suflet, nu-i bine să pătrundem în treaba dumnealor, lipsită de orice haz. Mai ales acum în deplină campanie electorală, la „prânzul politic”, la tribună, la gazetă, la radio, la televiziune, pe internet, în piață, în lăcașuri de cult, în școli, în instituții, pe stradă, în aer...

ferind, astfel, opera de artă de „reducționismul și uscăciunea purismului estetic”. Este potrivit poate să amintim, în acest sens, că, îndeosebi după 1900, rolul suveran al imaginii în artă a fost serios amenințat de tensiunea căutării unor „noi formule de expresie artistică”. Mișcările avangardiste au introdus în orizontul artei o serie de „forme radicalizate”, într-o „tentativă de transcen-dere a esteticului”, în vederea depistării unor noi „perspective extraestetice”. Marcel Duchamp declara că vrea să așeze pictura în „serviciul spiritului”, iar pentru asta el va renunța la „realitatea aparentă”, spre a face loc „realității fruste a obiectului gata făcut”. Cu toate că există o serie de „critici, esteticieni, filosofi, artiști care au aderat la spiritul duchampian”, mulți nu s-au lăsat convinși de acesta, contestând, astfel, valoarea artistică și, implicit, calitatea de imagini artistice și aceea de operă de artă a ready mades.

În acest sens, Husserl afirmă că „nu orice obiect-imagine este o operă de artă”, însă, „orice operă de artă este un obiect-imagine”. Mergând mai departe, polonezul Roman Ingarden face o distincție între opera de artă și obiectul estetic în corelație implicită cu imaginea prin care acestea ni se propun. El distinge două categorii de valori: valorile artistice, manifestate în opera propriu-zisă, considerate valori relative, și valorile estetice, care se ivesc în obiectul estetic, acestea fiind considerate valori absolute. În opinia esteticianului polonez, caracterul de relativitate al valorilor artistice este dat de faptul că acestea sunt mijloace puse în servi-ciul unui anumit scop, spre deosebire de valorile estetice cuprinse în obiectul estetic, care sunt „indisolubil” legate de „calitățile estetic valoroase” ale acestuia.

Continuare în pag. 9

CUPRINS:

Constantin TRANDAFIR / Electorale / 2
Doru STRÎMBULESCU / Imagine și sens în artă / 2
Gheorghe GRIGURCU / Pagini de jurnal / 3
Barbu CIOCULESCU / Feminin – Masculin / 4
Dumitru UNGUREANU / Biblioteca uitată. „Povești și doine, ghicitori, eresuri...” / 4
Nicolae COANDE / Ion Mureșan - Invazia straniului și a subversivului / 5
Liviu GEORGESCU / Poeme / 6
Paul ARETZU / O reprezentare cruciformă a lumii / 7
Adrian Dinu RACHIERU / Arcadie Suceveanu și existențialismul vibratil / 8
Magda URSACHE / Trecutul care nu trece / 9
Petru URSACHE / „Fericii cei săraci...” / 10
Viorica GLIGOR / Urme pe „straturile de zăpadă” ale timpului / 11
Mariana FILIMON / Subînfelesuri / 11
Victor ȘTIR / Deschidere spre cunoaștere / 12
Vasile GOGEA / ANAMNESIS. Sfântul Gheorghe „poticarul” din Cluj / 12
Ion Popescu-BRĂDICENI / Maestrul Gheorghe Grigurcu: un proustian al textului (II) / 13
Aureliu GOCI / Avatarurile domnului Caragiale / 14
Grigore SMEU / Raportări inadecvate la „autonomia” esteticului maiorescian și „revoluția sexuală” / 15
Viorica RĂDUȚĂ / Căsătoria cu un duh nepotrivit / 16
Flori BĂLĂNESCU / Cum să construiești în secolul al XXI-lea o națiune / 17
Dan CULCER / Din Jurnalul unui vulcanolog (I) / 17
Theodor ROGIN / Lirica tenorului liric / 18
Nicolae CIOBANU / Două femei dintre ceangăii fără noroc: Bunica și Mama / 19
Olimpia IACOB / Traduceri. Rita Malhotra / 20
Mălina CONȚU / „Fundamentele” arhitecturii / 21
Lucian GRUIA / Brâncuși, calea desăvârșirii (IV) / 22
Pavel FLORESCO / Floarea de aur a lui Brâncuși / 23
Sorin Lory BULIGA / Masa Tăcerii: Istoric și interpretări / 24
Sorana Georgescu-GORJAN / Brâncuși și reclama CEC / 27







Gheorghe GRIGURCU

## / Pagini de jurnal. „Ceea ce numim inteligență”

Cu ani buni în urmă am așternut versul care, să recunosc, îmi plăcea: “iubind uităm iubirea”. Întîlnesc acum un text al lui Pascal care sună astfel: “Atașamentul pentru unul și același gînd istovește și ruinează spiritul omului. De aceea, pentru soliditatea și durata plăcerii de-a iubi, trebuie, din cînd în cînd, să uiți că iubești. Nu comiți prin aceasta o infidelitate, căci nu iubești pe altcineva. Pur și simplu îți refaci forțele pentru a iubi mai bine”. Nimic nou sub soare?

“Mai totdeauna îți dezvălui limitele tocmai din vanitate... încercînd să le depășești” (Gide).

26 mai 2012. Aflu că la Grădina Icoanei din Capitală, în prezența primarului de sector, Neculai Onțanu (nu-mi pot da seama de competența d-sale culturală), dar și a acad. E. Simion (ce să mai zicem?), a fost dezvelit un bust al lui Adrian Păunescu. Deci așa stau lucrurile! Nu un bust al lui I. D. Sîrbu sau al lui Radu Petrescu, ci al vajnicului patron al Cenaclului Flacăra. Nu unul al lui M. Ivănescu sau Leonid Dimov, ci al trubadurului la balcoanele lui Nicolae și ale Elenei Ceaușescu. Nu unul al lui N. Steinhardt sau Petru Creția, ci al unui bard al comunismului crepuscular, căruia se străduia a-i insufla ca nimeni altul energia propagandistică. Adrian Păunescu! Nu i-aș putea contesta talentul pe care l-a terfelit, o istețime a verbului pe care l-a maculat, o carismă pe care n-a șovăit a o pune în slujba întunericii. Îmi aduc aminte că i-am menționat numele, pe cînd încă trăia, în rîndul autorilor ce merită atenție în tabloul literar al epocii. Dar cu cîtă perseverență a avut grijă să arunce acest nume promițător în cea mai urîță deriziune! S-a spus: Păunescu i-a dat tineretului posibilitatea de-a cînta, de-a se simți mai în largul său, oarecum în afara programării autorităților. De fapt a înlocuit băutura de proastă calitate cu un drog mai subtil, deci mai nociv. Fantoșele grosolane ale lozincilor, cu o rostire mai evoluată, deci mai primejdioasă. A fost un maestru al intoxicării mulțimilor prin declamație și muzică, egalat doar de sinistrul Dumitru Popescu-Dumnezeu, cel ce opera în plan ideologic, coroborîndu-și ticăloșia discursului cu un set de constrîngeri și reprimări. Păunescu a cultivat o foarte rentabilă prostituție a conștiinței scriitoricești. Cît de rentabilă se vede din aceea că, spre deosebire de personalitățile importante amintite mai sus, care n-au scăpat de o viață modestă, nu o dată umilite de privațiuni elementare, “s-a ajuns” ca nimeni altul. Cuibărit în buricul Bucureștilor, în casa unui oportunist de marcă din altă epocă, M. Ralea, devenise de poveste prin cîștigurile de bani și bunuri adunate cu miini hrăpărețe de pe cuprinsul întregii țări, pe care o străbătea cu aroganța unui vechil investit cu încrederea stăpînului abuziv din care-și făcuse icoană. Mai presus de meritul său literar real, bardul de la Bărcă lasă în urma sa dejecția cu miros pestilențial a adulării și a căpătuirii mîrșave. Cine mai urmează? Pe cînd un bust succesorului său *en titre*, “tribunul” C. V. Tudor, care bănuim că freamătă în așteptare?

“Femeia e înger la zece ani, sfîntă la cincisprezece, diavol la patruzeci, vrăjitoare la optzeci” (proverb englez).

A. E.: “Îți amintești ce mi-ai spus? Că ai scris versuri pentru a fi citit de Florin Mugur, critică pentru a fi citit de Ion Negoitescu, confesiuni pentru a fi citit de Dora Pavel”. “Așa e. O pot confirma și acum. Scriitorul e ca un orator care, spre a fi «în formă», obișnuiește să-și fixeze privirea asupra cîte unui ascultător preferat”.

Originalitățile pe care epoca noastră le urmărește cu o înfrigurare care se află la un pas de morbid, devin tot mai stranii. Aflu că în Mexic se poartă bijuterii “vii”, sub chipul unor cărăbuși pe a căror carapace se lipesc pietre prețioase.

Reamintirea (reconstituirea) unei dureri vechi poate avea în subsidiar efectul binefăcător al confirmării unei unități lăuntrice. Cel de-acum ești tot tu cel de-atunci. Neschimbat în esență, cu cicatricele răni de odinioară, precum un însemn familiar, de neșters.

Nu știu dacă propagandiștii comunismului au fost la curent cu un paradox etimologic: revoluție vine de la latinescul *revolutio* = întoarcere înapoi, iar reacțiune de la *reactio* = schimbare. „Reacționarii” cei blamați și decimați, în orice caz l-au confirmat...

“Voi povesti o fabulă pe care am auzit-o zilele acestea. Se zice că ar fi veche, de proveniență hindusă, ceea ce e în măsură să ne consoleze foarte mult. Odată, un porc s-a certat cu un leu și l-a provocat la duel. Întorcîndu-se acasă, și-a dat seama în ce s-a băgat și i s-a făcut frică. S-a adunat toată turma, s-au gîndit cu toții și au hotărît astfel: -Vezi tu, porcule, aproape de noi e o groapă; du-te, tăvălește-te bine în ea și fă-ți apariția la locul stabilit. Și ai să vezi ce se întîmplă. Porcul a făcut întocmai. Leul a venit, a adulmecat, s-a strîmbat și și-a văzut de drum. Mult timp după aceea porcul s-a tot lăudat că leului i s-a făcut frică și a dat bir cu fugiții de pe cîmpul de bătaie. Aceasta-i fabula. Desigur, la noi nu există lei - clima nu-i potrivită și fiara-i prea maiestuoasă. Dar puneți în locul leului un om cumsecade, cum fiecare ar trebui să fie, și morala va fi aceeași” (Dostoievski).

Însuși faptul de-a dori să fii singur reprezintă o cîrtire împotriva vieții.

Succesul: o formă de libertate lăuntrică. Trebuie să ai cavalerismul de-a o închina lui Dumnezeu.

Actorul nu “dramatizează” viața, ci mai curînd o dedramatizează. Adică, prin mijlocirea trupului său, o pune în unghiul irealului, îi relevă inconsistența joculară, proteismul fantasmagoric. În teatru, realul apare, prin propria-i prestație, ca o năzbîtite capabilă a lua chipuri felurite, a-și bate joc de sine, încercînd a ne flata pe noi. Teatrul: o amoralitate îngăduită, o trădare amuzantă, o continuă ipocrizie de bonton (*hypocrites* înseamnă în greacă actor).

Pentru nestatornicia ta, învinuiești nestatornicia clipei.

“Apariția «mașinii» a distrus relația i-mediată dintre intenție și faptă. Cînd Sf. Gheorghe înfruntă balaurul și îi înfinge sulița în inimă, el e îndreptățit să spună: «Am răpus balaurul». Dar dacă aruncă o bombă asupra balaurului de la o înălțime de peste 6.000 m., deși intenția sa de a-l ucide este aceeași, fapta sa constă în a trage de o manetă și bombă, iar nu Sf. Gheorghe este cel care ucide. Dacă, la porunca unui anume faraon, 10.000 de supuși ai săi trudes timp de 5 ani pentru a asana mlaștinile, asta înseamnă că Faraonul are asigurată loialitatea personală a unui număr suficient de indivizi pentru ca ordinele sale să fie îndeplinite; dacă armata sa s-ar revolta, el ar fi neputincios. Dar dacă Faraonul poate să facă să fie asanate mlaștinile în 6 luni de către 100 de oameni cu buldozere, situația este complet diferită. El mai are încă nevoie de o anumită autoritate pentru a convinge 100 de oameni să conducă buldozerele, dar asta nu e totul; restul este făcut de către mașini, căroră le e străină teama sau loialitatea, și, dacă dușmanul său, să zicem Nebuchadnezzar, pune mîna pe ele, mașinile ar lucra la fel de eficient pentru a astupa canalele, cum au făcut-o pentru a le săpa. Acum e posibil să-ți imaginezi o lume în care singura participare umană la asemenea lucruri va fi aceea a cîtorva persoane care vor înscrie comenzile necesare pe computere” (W.H. Auden).

Risc: bunătatea e simplă, iar simplitatea poate părea vulgară.

Am cunoscut destui oameni între două vîrste, aparent betonați în această răscruce existențială. Parcă timpul s-ar fi oprit în loc pentru făptura lor ce nu se îndură să păsească mai departe. O comoditate lenevoasă li se citește pe chip, o gesticulație moale, rodată îi propulsează cu înlesnire. Plaja temporală pe care o acoperă este foarte variabilă de la individ la individ, putînd merge de la 45-50 de ani pînă la 70-75. Cei în cauză au aerul de-a fi sistat relațiile comerciale cu viața, nedispuși a mai cere ceva, nedispuși a mai oferi ceva. Indolența le acordă un echilibru precum al unor obiecte care plutesc pe apă fără o țință aparentă. Par a eterniza clipa pe care n-o aprofundează, ci o extind. Fizicul lor robust simulează paciența, care, la rîndul său, simulează înțelepciunea. Cînd, în cele din urmă, se vād loviți de simptomele bătrîneții, se arată nedumeriți, încep să se zbată și scot mici pipete aidoma unor păsări pe care le alungi de pe un loc necuvenit.

Îi spun la telefon confratelui de aceeași vîrstă, G. Dimisianu, la o aniversare a acestuia: “de ceva timp, trăim de la un cincinal la altul”.

Un banc recent. Doi cetățeni comentează necazul lui Dominique Strauss-Kahn. “De ce, domnule, dacă e putred de bogat, n-a chemat o prostituată?” “Simplu, pentru că e un om de stînga”.

Profețiile nu sînt, pînă nu se creează condițiile verificării lor, imposturi mai puțin grave decît atitudinile ce le contestă.

Trecutul e important doar atunci cînd devine vis. Cînd îl distingi prin opoziția lui irezistibilă față de real.

Crîmpei de conversație, în Parc. Două perechi pe bancă. O fetișcană: “Să știi, tu n-ai c...”. Cealaltă fetișcană: “Dar, să știi, nici tu n-ai c...”. Unul din băieți: “Ba ea (își arată cu degetul amica) are c.... Vă jur!”. Soarele verii amestecîndu-se cu crengile bogate ale copacului din fața ferestrei, cu vîntul, dar și cu un soi de mit șovăitor al începutului organic al Lumii, răspîndit în văzduhul diafan ca o mireasmă albastră.

Nu reprezintă oare plantele copilăria eternă a vieții pe terra?

“E foarte greu de prins o miță neagră într-o cameră întunecoasă, mai cu seamă cînd ea nu-i acolo” (proverb chinezesc).

Originalitatea cu orice preț, industrioasă, disperată. O dezumflă însuși mecanismul producerii sale, care e un stereotip.

“Un (...) nărav al politicienilor noștri (cazul fostului ministru al Educației, dar și al lui Vadim Tudor) este să afișeze tot felul de

titluri conferite de organizații cu nume pompoase, cum ar fi American Biographical Institute. Sună bine să te lauzi cu un titlu ca «International Diploma of Honor for significant contributions to global society through Outstanding Achievements in Computer Science», ori chiar «Man of the Year», nu-i așa? Asta, pentru cine nu știe că organizațiile astea sînt un fel de SRL-uri care, contra unei sume modice, conferă oricui titlul respectiv. Am primit zeci de scrisori prin care eram invitat în termini ceremonioși să dau banul și, dacă cineva este interesat, pot să-l recomand imediat ca să primească scrisoarea respectivă. Am serioase semne de întrebare legate de caracterul unui personaj care e dispus să dea cîteva sute de dolari ca să-și afișeze, frumos înrămate, diplomele respective - eu unul aș evita să fim în aceeași barcă, nu mai vorbesc de a-l lăsa să o conducă. Un capitol aparte l-ar constitui diplomele conferite, de regulă în perioade în paralel cu activitatea politică și cu o cadență de invidiat de către universitarul autentic, de diverse universități particulare (mai ales în perioada în care nu exista un sistem național de acreditare) sau de Universitatea Națională de Apărare - un fel de «Ștefan Gheorghiu» pentru «cadrele de nădejde». Uneori, pentru obținerea titlurilor s-a folosit un mic plagiat” (Mircea Kivu).

Relația morală-religie. Vladimir Soloviev îl persiflează pe Tolstoi în etapa în care acesta ar fi încercat să introducă morala drept un substitut al religiei. Fapt pentru care morala ar fi devenit păgubitoare. De remarcat că azi principiile moralei sînt puse la îndoială fie de către reprezentanți ai unor medii de stabilitate democratică (occidentale), unde ea, în realitate, constituie o opțiune liberă, fie de către personaje care au un trecut colaboraționist ori pur și simplu care cerșesc, vorba lui Bronislaw Geremek, un zîmbet stăpînirii în curs...

“Ciinele ar fi cel mai bun prieten al omului dacă ar avea parale” (Unamuno).

X obișnuiește a se scuza obsecvios pentru lucruri mărunte, prăcînd nu o dată un veritabil balet al politeții. Cînd săvîrșește însă o greșeală care contează, poți fi sigur de muțenia lui.

Y, un intelectual de altminteri apreciat, își construiește raporturile cu lumea pe temeiul a doar cîtorva idei. Atît de generale, încît își pierde conturul, se risipesc aidoma fumului în atmosfera obștească. Dar asta nu-l împiedică a privi jocul celorlalte idei cu superioritate, ba chiar, cînd e indispus, a le disprețui din toată inima.

Ceea ce numim inteligență e mai curînd un mod de comunicare, un cod al exteriorizării decît o formă a relației conștiinței cu sine însăși. Ne străduim să fim “la înălțime”, să convingem, să strălucim, să epatăm etc., ieșind în afara eului care, se cuvine a admite, se folosește mai curînd de rudimente, de fluxuri informale pentru a-și stabili poziția în forul lăuntric. “În intimitate cu el însuși, omul e natural, e slab și gîndește în limba naivă a tuturora”, remarca Ibrăileanu, moralist la care revin cu mare interes. O asemenea “naivitate” constituie de fapt energia conștiinței, forța ei motrice, cea care izbutește uneori să modeleze cu remarcabil efect figurile personalizate cu care ne manifestăm ambițios în lume. Ca la un concurs...

Un porumbel are creierul de o mie de ori mai mic decît al omului. Însă o memorie a locurilor cu mult mai mare decît a noastră și o acuitate a văzului care îi permite să perceapă culori ce nouă ne scapă.







Barbu CIOULESCU

## / Feminin – Masculin

Cuvântul cheie, care se vrea definitoriu în lirica feminină este durere, afect indicând suferință, dacă nu chiar răni. Deschizând recentul, volum al dnei Maria Calciu cu titlul „Pietre cu vise de statui” (editura Tracus Arte, București, 2013), citim în prima strofă din primul poem, intitulat „Vorbind despre nimic și nimeni”: Știaî cât de adânci/străine dar și multe ar fi urmat să fie/ acele răni deschise/ce se scurgeau mereu din una către alta”. Iar în primul poem din volumul „Ochii din fulger” - editura „Tracus Arte, București, 2013, lamento-ul: „Nu înțelegeam de ce nu te puteam desena/și de ce nu puteam să îți trec peste umbră/desculță//Însă într-una dintre clipe așa cum doar/atunci/abia ajuns erai/dintr-un târziu-târziu/ce mirosea a răni/cu tălpile străpunse/de ploile umplute cu fluturi de nisip” (*Fluturi de nisip*).

Cercetând sumarul primului dintre volumele citate, „Plângând spre departe”, „Numele uitat”, „Lacrima neplănsă”, „Singurătăți în doi” am putea ceda impresiei că ne aflăm în fața unei lirici de pură sentimentalitate, capcană pentru lectorul grăbit: autoarea

ținteste mai sus, într-un intim ritual al spunerii, fondat pe capacitatea de metamorfozare a imaginii și pe incantație: „Într-un târziu mult prea târziu/și doar trecând în grabă/prin/ultima tăcere din ultimul nesomn/Aveai să vezi curgând/din mine către tine/ mai multe litere nescrise/ce mă dureau din timp-netimp/și/dezlipit/dintr-o/Tăcere” (*Ultimul nesomn*). Incantația erotică implică nu doar cuplul în sine, prezent sau rupt, ci întreg ansamblul decorului, viguros evocat pe tonuri imnice, ades de pe stânca Pythiei îngânând profeții șterse de vâltoarea clipelor. Cu falii în înțelesurile straniei înceștări dintre viziunea înaltă și prozaism, în logica obsesiei: „Uneori/legându-mă la ochi/mă porți prin tine dincolo de zâmbet/acolo unde văd/doar eu cum vinzi mereu/semințe la grămadă de aburi și de vânt” (*Dincolo de zâmbet*, din volumul „Pietre cu vise de statui”). Umbre, drumuri, ploi trec în simboluri, spre a se întoarce la condiția lor primă: „Niciodată nu închideam un drum fără a/deschide/un altul/ ori fără a duce în palme/în cel ce urma/ultima poartă din primul/pentru ca acesta din scânteie crescând în septembrie/ flacără/să îmi arate încotro să merg/pentru a deveni/Ploaie” (*Plângând spre departe* din volumul „Pietre cu vise de statui”).

Este evident, poeta își alcătuiește propriile simboluri, cu petrecere spre un anume manierism al „viselor cu mantie de aripi”. Unde fiecare element al naturii este supus unui tratament de metamorfoze, de logica celor ce se topesc în topica visului – în curioasă coabitare cu prozaisme. Și

acestea frecvente în lirica feminină a deceniului. Caracteristică rămâne disponibilitatea imaginii de a se ramifica abundent, de a se revărsa chiar, ducând fiecare poem la o singură imagine arborescentă, crescând din sine: „Și atunci/cum plutea pe o luntre de palme/un fel de umbrelă din șoapte și pamblici/cu falduri/părănd de departe vopsite cu plumb/cu plase de fluturi/ca niște adâncuri/sub care mai multe clepsidre ori gânduri cu/semne/puteau să danseze/oriunde/oricând” (*Efectul de seară* din volumul „Pietre cu vise de statui”).

Dintre simboluri mai frecvent revine umbra, după cum prezent este în fiecare poem cel așteptat, alcătuit din absențe. Jurnal sentimental, în ultimă instanță, cele două volume aici citate - din suma de volume ale autoarei, fidelă condeiului ei - certifică vibrația unui glas ce nu va obosi să sfideze ecoul.

Dacă din vietățile lumii înconjurătoare d-na Maria Calciu preferă zburătoarele, lăsătoare de umbre părelnice, dl Constantin Iftime înclină către pachiderme, având a evalua performanțele celui mai mare mamifer din natură, el se pronunță pentru cel de la șes, lăsându-i deoparte pe cei de podiș, baltă sau boschet, după cum ne înștiințează titlul recentului său volum de versuri, „Elefantul de câmpie” apărut la editura Cartea Românească, București, 2014. Nobila creatură, sfidând epocile, nu trăiește în țara noastră, dar apetența manifestă către ea și-ar găsi o explicație când am lua în considerație afirmația autorului, dintr-o altă carte a sa: „Vreau altă realitate”. Și, bineînțeles, cel ce, merge pe mâna artei beneficiază de o multitudine de opțiuni.

În fapt, numitul pachiderm se bucură în volum de o singură poezie. Chiar și acolo e expedit în două versuri: „Îmi plac animalele mari care tac și se umflă așa cum vor// Suflătorii de aer, împăciuitori”. Important, în câmpul cu pricina viețuiește nu numai numitul elefant, ci și poetul însuși: „Și eu? ca un bătrânel/care scobește înfrigurat cu un cuțit într-o cutie de bere./într-o gară de câmpie”. Un transfer de imagini își caută simbolul, primul contact cu lirica lui Constantin Iftime înregistrează violența. Si pofta de a spune tot, cu visurile acceptate și plecând de la premisa unei duble personalități, una franc masculină, întunecată însă, rebarbativă, cu voluptate exhibată și o alta, gingașe, ascunsă.

Insul trăiește în zilele noastre, este un supraviețuitor al comunismului. Lungul titlu al unui poem, „Există o necesitate în stil a legăturilor unei naturi ascunse, de la Dante”, adăpostește un poem al trecutelor decenii roșii: „În țara asta pustie după 50 de ani, nu mai pot” zice un revoltat social cu stadii în filosofie - vine, atunci, vorba și de Sartre, de existențialiști.

Plăcerea sa este de a silui noțiunile în imposibile combinații: mielul cu pene, spart, aripi de porc, un sat uzat - fiecare poem își asumă surprizele, mai adesea chiar în clipa în care stupidul lector detectează un posibil confort, de care, grabnic, să beneficieze. Dar nu va afla complicitate de la cel care, matur, se consideră bătrân, poziție ce-i îngăduie să vaticineze, în plin răsfaț al compătimirii de sine: „Căci ce înseamnă un bătrân, decât un copil/care îmbătrânește singurel./Cu el lumea întreagă se alină/Vă spun”. („Am în creier o doamnă și-un câțel”)

Înregistrând liric schimbările de stare ale unui mare zguduit, poemele devin manifeste, date pe față de chiar titlul lor: „Văd tot mai des mutra pătrată și rece a unui frigider rusesc”, or: „Corbii negri ai simbolismului nenorocit și bătrân degeaba vin”. Insul este sau vrea să fie rău, necruțător, neîmblânzit, neîmpăcat. Cu tot dinadinsul încearcă să ne scoată din inerția în care ne scufundăm, în care ne-a prăbușit istoria. Mânios, precum cineva spânzurat de o mie de ori, va clama: „De jos./Când merg tăcut,/Văd curul celui bogat și puternic îndreptat spre mine/Nu-mi vine să cred/Pun mâinile la ochi/Până la urmă/Nu pot să-mi reprim mânia, invidia/În curul negru al lui mă uit zilnic/citind cărți/Și nu mai am nici o emoție/puternică/. În eterul negru al lumii ascund,/ Grohăind/Proiectele curate ale unei noi viziuni” (*Mânia socială aparține unui criminal care a fost spânzurat de o mie de ori*).

Deplângând soarta vitelor jertfite lăcomiei de carne a omului, poetul le onorează: „Nu sunt preocupat de progresul lumesc./De ritmul iertător din trup de rime./De metrul absolut al poeziei înalte”. Cel care țesală elefantul de șes câștigă ambuscada într-o lume incertă, a cărei carnalitate revărsată o respinge cu furie.



Dumitru UNGUREANU

## BIBLIOTECA UITATĂ

### „Povești și doine, ghicitori, eresuri...”

Chiar dacă Taica mă rușinase, apropo de o poveste, iar mintea de copil n-a uitat nici până azi muștruluiala, am continuat să citesc basme. Sporadic, și din ce în ce mai... cum să zic: lipsit de inocența vârstei? Critic față de narațiuni evident fantastice? Greu de pus un diagnostic agnosti-cului care se manifesta în mine pe măsură ce adolescentul căpăta pilozități și alte semne de bună/proastă creștere...

Pe la vreo 18-19 ani, ucenic la clasici eșuați în cenacluri bucureștene, am dat de curentul onirist, care își pierduse vigoarea deodată cu exilul impus strategului-șef, Țepeneag. N-am cunoscut atunci, din păcate, pe niciunul dintre combatanții rămași în țară. Aura lor plană și deasupra câtorva cenaclști, participanți de pe strapontină la bătăliile deceniului cultural anterior, al șaptelea, făcându-i să treacă drept corifei printre nou veniți. Din discuțiile în care nu mă amestecam, aflasem de importanța basmului pentru proza fantastică. Erau tot felul de opinii, emise de inocenți veleitari, a căror viață (mult mai fascinantă decât literatura pe care o făceau - dar asta aveam s-o aflui ulterior!) fusese retezată prin închisori, în anii proletcultismului victorios asupra culturii populare. Mi-am procurat câteva cărți de specialitate și-am încercat să asimilez diversele teorii, adaptându-le în proze pe care le credeam geniale. Am cumpărat și *Enciclopedia poveștilor românești*, a lui Ovidiu Bârlea, ediție frumos tipărită, cartonată și legată, cu supracopertă lucioasă de nuanță grena. O am încă pe un raft, probabil în rândul doi, fiindcă exemplarul mi-a fost deteriorat de-o ploaie. Și nu în armată, unde am cărat opul după mine, terfelindu-l pe sub pat, în sacul de efecte cu care ne dotase Marina Militară, al cărei sergent am fost!

Se poate înțelege că, pe măsură ce educația și-a împlinit rostul, rodind și-n creierul meu, am pierdut ingenuitatea tradițional atribuită poporului. Nu m-am pricopsit, în schimb, cu abilitatea speculării motivelor consacrate. Pe undeva, mi se pare și firesc: am ajuns la povești prin intermediul cărților citite, nu prin viu-graiul în care ele se transmit natural. Iar „atitudinea” obișnuită a unuia ca mine poartă, ca o sugativă, prea-plinul cernelii scrijelite pe hârtie de-o peniță imperfectă. După ce am citit interpretarea lui Noica la *Tinerțe fără bătrânețe...*, nu mai pot privi textul basmelor nici ca simplu autor de ficțiuni. Dar dacă până și Noica studia povești, nu-i vreo rușine să consum din când în când asemenea bucate, mi-am zis la un moment dat, decis să parcurg „profesional” cele 15 volume din BPT ale *Cărții celor 1001 de nopți!*... Era în noiembrie 1988, și tocmai cumpărasem *Sfârșitul lui Giafar*, ultimul op din seria ce debutase, hăt, în 1966, cu *Povestea hamalului cu fecioarele*.

Lumea literară mai știe, probabil, că traducerea începută de Petre Hossu și D. Murărașu a fost preluată la volumul 4 de Haralambie Grănescu, literatul condamnat la închisoare după ce a fost denunțat de Ștefan Popa, binecunoscut ca Ștefan Augustin Doinaș, el însuși colaborator al Securității, conform CNSAS. Traducerea celebrei cărți, după versiunea franceză, nu după originalul arab, constituie un monument al limbii române. Haralambie Grănescu i-a dedicat tot restul vieții, după eliberarea din detenție și recăpătarea dreptului de iscălitură. Nenorocul, scaiete agățat de pantalonii multor olteni, l-a urmărit pe cărturarul născut în Plenița Doljului. Când era gata să tipărească o ediție completă a Cărții, regimul comunist a căzut. După 1990, editurile pirat i-au furat munca, traducătorul suferind, ca destui confrăți, binefacerile economiei sălbatice de tarabă...

Îmi amintesc bine seara de iarnă umedă când am cumpărat al doilea volum din serie. Bunul de tipar, înscris la finele fiecăruia dintre cele 145.175 de exemplare broșate din hârtie de ziar, e datat 28.05.1968. Presupun deci, fiindcă n-am însemnat anul achiziției, că toamna aia va fi sosit, la prăvălia lui Pielan, exemplarul pe care îl răsfoiesc acum, după ce i-am lipit unele foi. Mă costase 3 lei și 4 ouă. Nu izbutisem a economisi 5 lei, cât făcea, așa că jefuisem cuibarul... Ce-mi încânta ochiul în mod special era ilustrația copertei, cu două chipuri pronunțat orientale de bărbat și femeie. Cine le-a desenat, nu știu, lipsesc primele pagini. *Povestea dulcei prietene*, așa se intitulează acel volum, pe care tata nu l-a găsit, să mi-l interzică, iar Taica nu mai trăia, să mă persifleze...

Cât despre dulcile mele prietene... Astea-s povești!







Nicolae COANDE

## / Ion Mureșan - Invazia straniului și a subversivului

Cu doar câteva cărți de poezie publicate într-o viață de om (patru, dacă punem la socoteală și *Paharul*, plachetă apărută în doar o sută de bucăți și despre care nu s-a prea scris), Ion Mureșan face figură de „întârzietor” pe lângă poezie. E-adevărat, și de leneș care duce la faliment tipografiile nației, fidel principiului doamnei din Amherst: nu e treaba poetului să publice poezie.

Dacă la junețe, când dă acea memorabilă „Cartea de iarnă” (1981) poetul își exersa „glasul” (chiar așa se numește poemul liminar al cărții sale de debut), putem constata cu trecerea vremii că el este una cu vocea poeziei sale. Cei care asistă uluiți la formidabilele ritualuri care sunt recitalurile sale, în care cuvântul poemului este o mantră pe care o ține în dosul limbii spre a exorciza pereții caselor unde se întâmplă să-și facă apariția, înțeleg că au în față un om-spectacol. Și când spun că și-l *exersa* nu mă refer doar la aspectul formal al poemului, cu irizări din Mazilescu și cu ceva al epocii, un fel de retorică a epocii de regăsit cumva la poeții generației, ci și la magia pe care Mureșan o pune la lucru din postura de ucenic vrăjitor. Căci avem, la vedere, în poemele sale din „Cartea de iarnă” câteva tehnici de *captatio* pe care poetul, un alchimist convins că piatra filozofală există, le transmite cititorului din postura cuiva care a primit torța de la un mistagog și nu se mulțumește să păstreze doar pentru sine ceea ce a aflat: „Cu violenție s-a năpustit frumusețea asupra mea/ ca o cățea turbată s-a năpustit frumusețea asupra mea./ Piară fiecare în averea lui – zic eu – / și jucându-mi ochii ușați în lemnul unui copac trăsnit/ la complicate și elegante ceremonii răd cu hohote/ și recit cântecele stupide.” (*Splendidele grădini ale aurului*).

E clar încă dintru început că, deși născut aristocrat, Ion Mureșan este un demofil. Cuvintele sunt ale „tribului”, și el le redă acestuia cu ofițieri din care se vede ce rol are „darul” pentru poet: îl primești pentru a da mai departe. La fel cum este clar, măcar în poemele cărții de debut, că Ion Mureșan vine din linia poezilor orfici (*poemul să mai aștepte patruzeci de zile...*) pentru care limbajul poetic este deja sinonim cu ceea ce numim un ceremonial de criză, dacă nu criza însăși. Drept pentru care poetul ia act de lumea care se vrea, în termenii lui Francis Ponge, „înregistrată”. Și pentru că poetul este un luptător, lumea poate fi, evident, schimbătă, așa cum arată intențiile sale: „Descriu lupta mea cu imaginea câinelui: dinții scrâșnesc în/ hârtia fotografică/ ah, am reușit să-i mușc o ureche./ Mama și tata s-au urcat în podul casei/ pentru a urmări lupta. Glorie glorie strigă și plâng fericiți.” (*Poemul de iarnă*). Stranietatea și presimțirea unei alte lumi, adică terenul pe care se pot confrunta viziunea unei alte lumi și realul confruntat cu propriile sale limite sunt linii de forță ale acestei prime cărți care l-au impus pe Ion Mureșan drept unul dintre cei mai autentici și expresivi poeți din generația sa.

Și totuși, la debut este și el îndatorat nu doar liniei „orifice” sau neoexpresionismului, dar și viziunii, e drept, mai „slabe”, un pic ironice propusă de acel Montale (tradus la noi de Chirițescu și Papahagi) al *Jurnalului din '71* din poemul „Ceea ce rămâne (dacă rămâne)”, unde finalul poemului montalian consacră spaima ca figură familiară și totuși greu de înțeles, acel *numinos* care ne scoate brusc din lumea noastră comodă. Citez din poemul lui Montale, apoi voi relua integral poemul lui Mureșan: „bătrâna servitoare analfabetă/ și bărboasă cine știe unde e îngropată/ putea să-mi citească numele și pe al său ca pe niște ideograme.../ dar nu mă scăpa din ochi/ neștiind nimic despre viață/ știa mai mult decât noi/ în viață ceea ce se câștigă/ pe de o parte se pierde pe alta/ cine știe de ce îmi amintesc de ea/ mai mult de toate și de toți/ dacă ar intra acum în camera mea/ ar avea o sută treizeci de ani și aș țipa de spaimă.” Rolul „bătrânei” care îl poate înspăimânta pe poet este luat la Mureșan de o „sperietoare” de el însuși construită, un fel de totem care ar trebui să-l apare însă mai degrabă îi dă fiori de groază: „Toată viața mi-am adunat cârpe ca să-mi fac o sperietoare/ îmi amintesc zilele în care ascuns sub pat îmi desăvârșeam lucrarea/ grămada de pantofi vechi pe care/ îmi rezemam capul uneori/ când adormeam/ iar acum când e gata noapte de noapte sting lumina și numai/ bănuind-o acolo/ încep să urlu de spaimă.” (*Poemul despre poezie*). Sigur, țința pare alta pentru fiecare dintre cei doi poeți, însă versul final unică poveste care, în fond, nici nu par atât de neasemănătoare. Figura stranie a unei bătrâne, respectiv a unei sperietori trimit, măcar în memorie, semnale din altă existență scurtcircuitînd o viață care-și conservă individualitatea prin apelul la figuri totemice.

Evident că nebulnia, *lupa* (de la Dante) ce ține companie lui Trakl sau lui Van Gogh, nu putea lipsi de la masa lui Ion Mureșan. Poetul este un consumator epocal de absint letal. Acesta curge, evident, din pereții care despart cele ce se văd de cele ce nu se văd: „La masa mea de lucru șade nebulnia. Își ridică ochii galbeni/ dintre poemele mele:/ - Nu vă supărați, stau și eu la masa dumneavoastră/ consum ce consum și plec!” (*Izgonirea din poezie*). Damna de care se crede vinovat poetul în primele sale poeme („Îmi port boala: poemul acesta/ cu un măr acru în gură”), ca și frumusețea stranie a limbii sale care construiește – în ciuda unicei prejudecăți pe care și-o asumă: realitatea – în vremea unei „mari culturi în declin” sunt, de ani încoace, topite în ceea ce aș numi împăcarea-poetului-cu-lumea-de-față. Tonul său melancolic, ținînd însă exactitatea, devine, în ciuda păstrării unei recuzite care face deliciul celor ahtiați de lumile „lvide”, unul al evocării sub-lumilor mărunte care populează Lumea cu-ale ei văluri sub care un ochi neatent nu ghicește esența. Dacă inițial poetul se putea scoti mulțumit în cazul în care și-ar fi „văzut glasul”, dacă în volumul „Poemul care nu poate fi înțeles” (1993) are viziunea limbii în gură „rece/ ca gheața și aproape casantă/ ca o decorație acordată de Dumnezeu/ profetilor”, în ciuda semnelor care anunță bătrânețea și gârbovirea (*cu aureola împăturită sub bray*), în ultimele poeme, din „cartea Alcool” (Ed. Charmides, 2010), vedem la lucru un povesti-

tor din rasa rușilor excentrici și genioizi, același cu cel care ne făcea prin 1995 să pricepem lumea basmelor românești („Cartea pierdută. O poetică a urmei”).

E un Ion Mureșan al ființelor umile, al cărciumii de cartier, al „sufletului controversat ” al oamenilor, al aurei împăturită în bancnota cu care-și mântuie sufletul înșetat de o palincă, al furnicii insignifiante care este omul, chiar dacă Mihai Măniuțiu are dreptate să observe undeva că tema auto-distrugerii, ca reacție existențială la agresiunea vieții, este fundamentală la Ion Mureșan. Cred, pe urmele celui savant american care spunea că furnica urcă în vârful unui fir de iarbă fiindcă are un parazit care se vrea mâncat de o pasăre tocmai pentru ca în stomacul aceleia să se înmulțească – că poetul adevărat are acel „parazit” care-l face să urce cu poemul său spre un Zguduitoar care întârzie să vină. Asta fac toți poeții adevărați, și Ion Mureșan este unul dintre ei: caută, cu un risc uriaș, căci el poate fi „înghițit” de cel pe care îl invocă, să fie mai aproape de esența vieții – care poate fi și letală, după cum ne avertiza Rilke: „Ea îl vedea stând cu capul jos în lumină./ Cu capul în jos, pe jumătate digerat,/ în lumina ca-ntr-un stomac nesătul./ Și nici noi, Doamne, noi, bătrânii, noi, înțelepții, nu am înțeles./ Nu am putut./ Căci întotdeauna adevărul a fost opera unor oameni neîndemânatici.” (*Opera unor oameni neîndemânatici*). Mureșan e un maestru al mixajului fantastic, în care cerne istorii supraréaliste în plin decor actual, cu un ochi vizionar-bufon, amestecând elemente groteschi în drama pe care o vede și o sugerează liric ca nimeni altul.

Un poet atât de puternic își inventă desigur lumea lui (Mureșan este un rar poet cauzal), însă Mureșan este și un mare cititor al înaintașilor, ba chiar al contemporanilor și al său însuși, preocupat de o lume poetică mult mai plină decât își permit de obicei poeții contemporani. În poemele sale trimiterile la clasici precum Kafka sau Pound sunt făcute cu acea lejeritate a celui care a asimilat lumea lor, dar într-un poem versatil precum „Amantul bătrân și tânăra doamnă” putem simți surprinzătoare – și nu tocmai – trimiteri la poezia ricanantă a unui Vasile Vlad, cel din „Omul fără voce”: „Pe Dumnezeul meu, numai ce am văzut trotuarul cum se mișcă,/ și trece deasupra, învelindu-mă ca o pătură umedă./ Iar clădirile cu capu-n jos./ Și o baltă neagră mi-a căzut ca o pernă peste urechi./ Nani, nani-n câmp cu flori!/ Iar când m-am trezit, încercam să mă dezvelesc și nu puteam./ Și iar nani, nani-n câmp cu flori și iar palme/ și ea plângând și sărutându-mă, învinețită la ochi,/ cu buzele mișcate ca de șoareci și cu rochia ruptă: «Liniștiți-vă, liniștiți-vă, o să vă apuce iar tusea!»”.

Ion Mureșan procedează aidoma unui fin grafician de detalii, un tehnician al nuanțelor care s-ar fi simțit foarte bine în familia pictorilor care țineau „o lume locuită de spiritele lucrurilor” (John Ruskin), căci mâna și ochiul său atente conlucrează pentru a surprinde evenimentul din tabloul mai general al vieții, cu o franchețe și prospețime care surprind mereu. O „dramă” amoroasă de tavernă este trecută de poet în registrul unei confruntări epocale, în care „femeia măr de ceartă” este centrul simbolic al existenței larvare, nu mai puțin acute, chiar dacă depozitate anume de aura vreunei împliniri spirituale mai acătării. Erosul subiacent e livrat în dozele unei înclăștări din zona pegrei, în propoziții aparent terne, acolo unde viața se desfășoară fără falduri și draperii care să ascundă miza disputei pentru o *donna angelicata* supusă turnirului sexual: „Ea stă pe genunchiul lui. La orice mișcare/ scaunul țipă sub ei ca un pescăruș./ «Morții ei de viață» – zice el din când în când,/ dar bărbatul cu barbă ce șade în fața lor nu aude./ (cotul pe masă, mâna ca o scoică la ureche)/ Bărbosul aude doar un sunet de valuri și lin, odată cu masa./ se clatină în bătaia valurilor./ Acum mâna lui se așează grea pe coapsa ei./ Bărbosul se apleacă și scuipă parcă ar fi băut nisip./ Mâna urcă și urcă. Acum el îi simte cu degetul mare, prin rochie./ pubisul rotund și tare ca un ou de lemn./ «Morții ei de viață» - zice el. Și/ «Ești grea, nevastă, treci pe celălalt genunchi»./ Ea se ridică, iar bărbosul o dezbracă cu privirea./ Știe bine că asta face, căci o ustură sânii. De parcă i-ar arde rochia/ cu o lampă cu benzină. Apoi degetele aspre/ strâng carnea dintre coapse. O dată. Și gata./ Bărbosul privește departe. Privește draperia roșie care maschează/ intrarea în WC. Când draperia se mișcă, vine un miros greu de alge./ Draperia flutură ca o zdreanță de nor dimineată în larg./ «Morții ei de viață» - zice omul către femeia lui./ Aude și bărbatul cu barbă. «Soarele nu a răsărit./ soarele nostru încă nu a răsărit» - zice bărbatul.” (*Sentimentul mării într-o cărciumă mică*).

Acest dozaj al versurilor care parazitează topica prozei ține de forța lui Mureșan de a propune stări alternative ale conștiinței într-un cumul de stiluri unde avem combinate didascalii și inserturi de lirism aparent facil, tocmai pentru a smulge poeziei încă un strat de autenticitate – toate montate într-un registru dramatic care privilegiază „personajele”. Împreună cu cititorul, care este sedus să se creadă părtaș la „facerea poemului”, Mureșan dezvăluie mecanismul prin care intră poezia în lume, de o manieră deloc exaltată însă, ca o notație de specialist în fișa postului, un post, ce-i drept, mai special și mai greu de accesat. Aparent naiv, poetul face loc „rețetei” în textul său, într-o manieră aproape neatentă, dar îndelung cântărită, tactică, apropiată de o strategie a cumulului poetic de imagini ordonate supratemei „metafizice”, un turbion al magmei care crește amenințătoare: „Eu cânt forța neagră din capul meu./ la ordinul forței negre din capul meu./ Cânt printre ceaiurile reci un cântec rece și sec/ un cântecel care paralizează imaginația/ la fel cum ghețarii paralizează aromele. Acum sunt liniștit, mintea mea e limpede./ limpede și sterilă./ Pe măsură ce cânt, imaginile se adună în cheaguri de sânge/ deasupra ceștilor albe./ Aromele se subțiază ca foița de țigară/ și se lipeșc pe cuburile de gheață./ Ca timbrele./ Soarele e sus, iarba e putredă./ vremea e numai bună de cosit” (*Cântec negru*). Poetul oficiază, parcă, o imaginară ceremonie a ceaiului, un ritual care la început nu promite nimic amenințător, dar

incantația distihului nu trebuie să ne înșele: în scurt timp „mlaștina clocotește sub podele”, „un roi de muște” (viziunea) devine privirea celui care intră în transa indusă de această „forță neagră din capul forței negre din capul meu”. Un vortex metafizic (prezent și în cartea de debut, în versul „într-o bună zi te uiți în oglindă și vezi ca o negură/ deasupra/ unei mlaștini”, din *Poemul de iarnă*), am putea spune, o tulburare de posesie care arată până unde își are rădăcina ceea ce „cântă” în vreme ce mintea este expurgată de orice raționalitate și devine „din ce în ce mai sterilă”. Este, dacă vreți, „explicația” pe care poetul o poate oferi nașterii poeziei, un fel de scintigramă care poate surprinde ceea ce nu poate fi surprins, de fapt.

Mureșan este poetul invaziei straniului și al subversivului, caricat adesea, adjudecat în fine caligrafii ce frizează inocența adamică, cu care poezia lucrează în doze infinitezimale pentru a institui propria-i „state of mind” – ca în poemul „Pahar”, mostră perfect credibilă a ascensiunii spiritului, în vreme ce carnea cu poftele ei păcătoase coboară în bolgia de alcool și demență. Este poemul derivei pe care o trăiește, de fapt, insul contemporan, silit la expediente ieftine pentru a înlocui ritualuri care altădată îl inițiau pentru a-și înțelege proprii demoni și a conviețui cu ei, o lume de mâna a doua, unde „totul a fost băut”: [...] Departe, în pahar, latră un câine./ E toamnă./ E ziua eclipsei./ Luna rotundă și galbenă tremură în pahar./ Printre-un ciob de sticlă afumată cu lumânarea văd cum un musc negru trece/ peste bec./ Cu unghiile înfipite în spinarea dihniei îi trag capacul de sub piatră./ Spinarea ei grozavă șerpuieste ca trenul printre munți./ Îngerașii de pahar se prind de mânuțe și, cuminiți, dansează în cerc./ «Totu-i vis și armonie»...”

Acest *ultim* Ion Mureșan, în ciuda delirului organizat în jurul „forței negre” care ordonă totul, inclusiv distrugerea, vede salvarea din bolgiile existențiale, oricât de caricate ar părea ele uneori, prin recursul la blândețea divinității în fața nimicniciei omului. Puternicul poem „Întoarcerea fiului risipitor”, este poemul-seismograf al unui rugător („Ay, am știut că chipul meu e talpa cu care calc desculț în ochii Tăi!/ Ay, am știut că în fața Ta fața mea nătăngă e talpa după care voi fi judecat!”) din cea mai rară clasă, a poezilor cu adevărat religioși, pentru care mântuirea e o continuă declasare a trupului, în vreme ce mintea și spiritul sunt conectate la o forță, anume fragilă, care îi trece în rândul vizionarilor care vor pipăi cândva plenitudinea: „Și îl vedeam pe el cum se apleca grijiu trecând pe sub merii încărcăți, și cum îndepărtându-se se apropie cu cizmele albastre de cauciuc prin./ macii roșii./ prin cicori albastre, prin iarba udă, cu pufoaica neagră pe umeri și/ sărind peste șanțul năpădit de urzici și am știut, când nu l-am mai văzut,/ că a fost un înger./ un Dumnezeu fragil de care trebuie să am mare grijă./ ca să nu mi-l strice cineva.” Acest poet „fragil”, abonat întim la ideea de *caritate* și de protecție este viitorul Ion Mureșan. Eu, cel puțin, într-acolo îl văd lucrând – după ce a depășit faza prelungă a unui neoexpresionism cu tușe onirice, „carnavalesco-dostoievskiene” (Iulian Boldea).

Cândva, într-un interviu, Ion Mureșan a declarat că are „mică teorie poetică pe tema raportului dintre cuvinte și lumea de sus, transcendentul.” Cu acea privire albastră, atent mai degrabă la neatenția lumii, Ion Mureșan vede zei care trec pe lângă oameni și intuiește nefericirea obiectelor care se lasă privitye, într-o încremăner dureroasă. Ruskin ar fi numit așa ceva „eroare patetică” (faptul de a crede că obiectele au o viață a lor). Dar dacă au? Din acest tip de „neatenție” se nasc versuri ca acestea, care țin de forța unui poet dotat cu extraordinare antene suprasensibile: „Când simți că ți se face milă de obiecte./ și-o milă nesfârșită îți e de tine,/ poți să fii sigur c-ai văzut un zeu/ și că, trecând, la răndu-i, te-a zărit/ și, în aceeași clipă, te-a uitat.” (*Despre zei*).

Ion Mureșan este un unic poet al prezentului pentru că reușește să fie și al viitorului.







Liviu GEORGESCU / POEME

#### Limpezire

Trupul tău strălucește pe culmi,  
taie luna în două, în felii înmulțite: cad în apă  
precum măgelele stârnind un fum subțire.  
Apa se tulbură, cercuri își arată capul pleșuv.  
Tăcerile se freacă una de alta - capre râioase  
printre vlăstarii tineri.  
Liniștea fulgeră în clopote.  
Te-am chemat prin vitralii. O lumină piezișă  
și-arată metalul subțire.  
Dincolo de cristale se limpezește vederea,  
surăde un cap de copil adormit pe clopotniți.

#### Și dacă ar fi numai asta

Arhangheli înțepeniți în şuvoiul violet, în tencuielile bolții,  
desfăcuți precum petalele de orhidee peste amurg.

Trompetele plumbuiesc cu silabele focului  
lumina ochiului iscoditor.

Înghețul nu ne mai slăbește. Amuțim fără putere,  
pești, alge, nisip.  
Și nu știu ce va fi: o întrebare, o explozie cosmică,  
sentimentul libertății care nu poate fi oprit.  
Roțile ne leagă de ocean, de moleculele  
care au fost și vor fi.  
Venim și plecăm, fără să știm, cu ochii deschiși,  
mirați,  
scuturați dintr-un copac cu rădăcinile dincolo.

Și dacă ar fi numai asta.  
Vin pe ape flăcări bogate.  
Azi-noapte s-au desfăcut din inima pietrei lauri  
cu chip de fecioară.

#### Timbru

Timbru de corn peste dealuri acoperă seara –  
lințoliul rămas din alaiul regal.  
Luna răsare cu metal ruginit. Se-aude  
un dangăt pierdut. E inima ta, e a mea? –  
Roiul de insecte-ale nopții lovit  
în duritatea nepăsătoare.  
Nu știu dacă pleci sau mai stai,  
dacă vii sau persiști cu parfumul tomnatic  
în părul aprins de tutun.  
în câmpii iarba se gudură lent lângă șanțuri.  
Zvârcoliri de ogari după vânat iluzoriu.  
Tremură dimineța pe turnuri  
ca o cârpă albă de pace.

#### Urme

Zăpada cade liniștită pe umbre, uliu rotit.  
O fregată taie apele  
precum raze gama prin plumb.  
De pe un clopot se desprind dangăte disperate.  
Te aștept în port. Lumina scade,  
farul trimite semnale în univers.  
În orizontul cenușiu apare un vas ruginit.  
Soarele se face mic, pui zgribulit printre așchii.  
Urme în zăpadă. Azi noapte a trecut pe-aici.  
Limbajul e mai etern ca orice cuvânt.

#### Aerodroame

Strigăte albe ieșite din peșteri. Monștrii din ape.  
Dragoni își leapădă solzii pe maluri.  
Arbori seculari cu coaja rugoasă se apleacă  
spre noi.  
Și noi ridicați în proțap, arși de istoria mare.  
În drum ciuperci întind mâna să cerșească  
puțină căldură.  
Pământul se face brun ca o limbă tăiată.  
Cuvintele se înalță zvelte și coapte.  
Te-am luat de mână printre pietre străine:  
lucesc sub lumina lunii ca niște aerodroame celeste.

#### Jumătate și întreg

Jumătate și întreg, jocurile întrepătrunse  
ale nopții,  
contururi desfrunzite printre limbaje neînțelese,  
străpunse de razele lunii,  
de imaginea soarelui mereu înnoit  
pe luciul unei oglinzi uriașe.

Viață și moarte - orhideea se scutură în memorie,  
cenușul - haos între alb și negru,  
petale amare, verzi, îndoliate,

și dincolo de limite, dorurile dezvelite.

Trupul galeș al lunii lăsat moale între ploi  
unit, despărțit,  
în oglinda curată a virginității.

În pietre mă uit, în pietre te văd, în pietre am trecut  
înlănțuiți către fumul depărtării,  
oglundind adevărul  
purificarea, iluminarea, unirea.

#### Diamant

Timpul își schimbă în mine viteza,  
trece în altă căință.  
Materia își pierde trecerea și se prăbușește pe prag.  
Totul se golește până la nemiință.  
Obiectele curg șuvoi prin fisuri, se sparg  
prin fante înguste și vezi prin ele pentru o clipă  
o lume sclipitoare, o viitoare aripă.

Bătaia devine mai tare, mai grea, cu ritm mai rapid,  
un vârtej înnegrit de ieroglife albite  
forează în jur o pădure de vid.

E o luptă nebună între gol și granit,  
între a fi și-a nu fi,  
între arhanghelul cu osul strivit,  
cu lancea înfiptă în infinit,  
și bestia care mușcă din el, până când  
otrava sfântă ce-nvie se transformă în gând.

El urcă dealul, păsări înlemnesc  
și zborul înmugurește în cerul ceresc.

Densitatea crește, apele cresc una în alta cântând,  
văzul prăvălit într-un altul deschide înjur  
o privire adâncă,  
copacii au ars unii în alții,  
stâncile se topecsc într-o stâncă,  
gândul cade în gând.

#### Cel nevăzut

Întunericul îngroașă urnele, lumina ascute durerea  
până la frăgezimea tijei de crin.  
Roți orbitoare învârt singurătatea pe câmpii minerale,  
măști peste măști, iluzii din iluzii, nemișcare din nemișcare.  
Păsări se smulg din densitate și pătrund în miezuri,  
miezurile rămân în bolți laolaltă cu întrebarea,  
Întrebarea se înșurubează-n iluzii, răspunsurile se lovesc  
de granit.  
Cad în nisip asemenea taurilor răpuși.

Din străfunduri se aud roți învârtindu-se în gol, minereuri  
decantate de nelucrare, de neumblet,  
uitarea din care beau cerbii cu coamele împodobite de stele.  
Straturi peste straturi, vise din vise, viperă în viperă,  
Evă din șarpe.  
Căini cu trei capete și harfe lovite.  
Cântece și goarne peste jertfe neplătite,  
fulgere prefăcute-n nisip peste stânci și glasuri și ape.  
Peste tot veghează cel nevăzut, cel bogat, cel darnic.  
Întunericul îngroașă urnele, din străfunduri lumina ascute  
durerea, se ridică în tijele fragede. Atinge cu sfială focul.

#### Prin cristale

Prin cristale vin izvoare luminoase, arborii vechi  
le filtrează seva până la penumbre.  
O jertfa nocturnă se scurge pe case. O luptă privată  
cu micile ființe venite din lună, vise  
sub forma unor cărăbuși plutind pe spate.

O luptă cu fața nevăzută a lunii din care se scurg  
prinți inocenți cu flamuri apuse.  
O vopsea de perla lingusește amurgul:  
interferențe de sepii și clinchet de iarbă marină,  
un tuș violet caligrafiază ingerii pe cerul sărat  
deasupra turtelor aurii.  
O cerneală diafană care-ar putea omorî.

Calc pe dale incerte, cu focul etern.  
Printre liniile în zigzag: furnici cu alergătură umbrită.  
Urc dealul în lumina capului de leu.  
Îmi amestec umbrele cu ale lui  
și dispar.

#### Legitate

pentru că inerția e boala materiei,  
pentru că boala materiei ne susține pe noi  
cu sceptru și platoșă  
împotriva unei furtuni galactice,  
pentru că piatra îndură roata,  
pentru că pământul îndură rădăcina,  
pentru că jarul a ținut focul pe umerii lui.  
pentru că arborele mângâie bolta și frunzele lui  
pulsează odată cu aripa de ceară a păsării.

pentru că sângele vestește o patimă,  
pentru că iubirea cioplește adâncul,  
pentru că ura mănâncă ficatul,  
pentru că tristețea înghite aerul farului  
lumina și depărtarea,  
pentru că fericirea a înviat morții  
și a făcut înconjurul pământului.

pentru că boala materiei e singura noastră posibilitate  
de a nu împietri într-o statuie uitată,  
pentru că mișcarea ne-ar destrăma într-o clipă  
fără acest carusel al memoriei, fără această memorie  
a tuturor celor ce-am fost și-a păsărilor de pradă  
ce-au sfârtecat din noi pe saturate  
acum și pururea, amin!

#### Trecerea

Trecerea se lovește de ziduri și se întoarce cu ecouri  
în prisme de vid  
peste ape mocnind în urcior, peste priviri înțețite.  
Măștile se leapădă cum pieile vineții  
cu larmă de câmp locuit.  
Și soarele crește din lanuri odată cu mine,  
crește din răchite, iar eu din venin.  
Mă otrăvesc nemișcarea, uitarea,  
singurătatea mea se rupe din senin  
și devine statuie.  
Iubirea ta mă îmbrățișează cu albele cuie,  
mă preface în arderi și umblet.  
Tristețea fuge ca o ciută pe stânci  
și sângele roade pe dinăuntru artera.  
Tăcerea se-neacă în ape adânci.  
Lâncile împung brațul și sfera  
când dealul și unda o suie.  
Iubirea ta mă îmbrățișează cu nestinsele cuie,  
mă preface în arderi și umblet.  
Și dintr-odată sparg orizontul  
trecând în vuiet, presărând  
cruci de flăcări peste suflet.

#### Realitatea

Timpul nu există.  
Există doar un deșert nestins, galben și roșu.  
Doar o călătorie prin nisip, din oază în oază,  
din sete în sete, sub soare continuu.

Timpul: divizat în puncte și spații  
sub izvorul de vulturi sătui,  
printre coloane cioplite în văzul-nevăz,  
pe cadrane sculptate de fildeș.

Cuibărit în noi, timpul își întinde cercurile  
să nască amurgul,  
își desface scările în cer arămiu -  
porii deschiși fisurează nemișcarea la pândă.  
își țese fibrele peste pielea noastră de abur,  
și mai sus  
efluviu și transparență în creier.  
Învârte limbile pe cadrane de cenușă  
decupate din inimile încă bătând.

Timpul nu există.  
Existăm numai noi pe sfera mișcării  
de culoarea sentimentelor și a frunzei putrede.  
De culoarea simplității, melancoliei, prăbușirii.

Prin pâlnii de jertfa urechea ascultă  
o vânătoare prin albe desimi,  
prin falduri de catifea și mătase –  
atingere iluzorie,  
o floare neinventată înflorind în vase incoloro  
cu valuri pâlپătoare,  
în sufletul nemuritor.  
Și peste tot o înflorire pe șire de aer,  
adăpost pentru realitatea de plumb  
nevăzută, neimaginată, auzită în cupa sfințită  
de vocalele Lui.  
Sunetul focului lăcrimează în larg,  
coboară-n adânc -  
fulgeră timpul în sfere și roata de flăcări  
pe osia lunii.







Paul ARETZU

## ○ reprezentare cruciformă a lumii

Că și teozoful Rudolf Steiner, care l-a precedat, **René Guénon**, filosof ezoteric, preocupat de tradiția orientală, convertit la islamism, a avut o mare popularitate (azi, diminuată), intuind tendințele epocii sau impunându-i propria sa gândire, fascinand cu adevărat generații de intelectuali.

În cartea **Simbolismul crucii** (Editura Herald, București, 2012, traducere Daniel Hoblea) se ocupă de imaginarul și metafizica aferente, lăsând de o parte reprezentarea creștină care, astăzi, prevalează. Intenția, exprimată, este de a expune și propaga *doctrinile metafizice ale Orientului*. Totuși, respinge cantonarea într-o singură cultură, „din moment ce am luat la cunoștință de unitatea esențială ce se ascunde sub diversitatea formelor mai mult sau mai puțin exterioare” (*Cuvânt înainte*, p. 10). Autorul urmărește realizarea unei sinteze a tradițiilor. Crucea, constată, este un simbol care se regăsește aproape la toate civilizațiile, confirmând că aparține unui fond comun, *Tradiției primordiale* (sau *Științei sacre*, după cum își numește una dintre cărți). Simbolul crucii, omniprezent în timpurile străvechi, își pierde, în creștinism, spune cercetătorul, încărcătura sacrală, devenind *semnul unui fapt istoric* (dar și identitarul unei noi religii). Însă, nu consideră incompatibile sensul simbolic (atemporal) și sensul istoric. De altfel, realitatea naturală nu devine axiologică decât prin sublimare la nivelul principiilor, adică prin trecere la o realitate superioară. Între faptele istorice și caracterul simbolic există o corespondență indispensabilă (utilizată de Schliemann în căutarea Troiei). În cazul lui Iisus, simbolurile pe care viața Sa le implică o transformă *în istorie sacră* (din perspectiva sa islamistă, Guénon ignoră caracterul întemeietor și paradigmatic al Mântuitorului, precum și natura sa teandrică). Simbolul (care este nedatat) nu exclude potențialitatea transcendentă a faptului istoric. Dar simbolul este sintetic și (deci) polisemantic: „de aceea, simbolismul constituie limbajul inițiativ prin excelență, vehiculul indispensabil al oricărei învățături tradiționale” (p. 15). Autorul avertizează că este interesat, în primul rând, de sensul metafizic al crucii.

Chiar și în planul cotingenței, René Guénon distinge *ființa totală* (metafizică) și *ființa individuală* (secvență dintr-o paradigmă indefinită), congruente cu noțiunile de *Sine* și de *eu*. Conceptualizând, vorbește despre *Ființă*, în integralitatea ei, ca *Principiu Suprem al Existenței*. Aceasta din urmă, însă, nu poate conține întreaga *Posibilitate* (universală), neputând asuma *Ființa pură*. Pornind de la ezoterismul islamic, se definește imaginea sintetică a stărilor multiple ale ființei ca *Omul Universal*, adică înălțarea omului individual în metafizic, cuprinzându-i ființa totală, adică ansamblul stărilor de manifestare și de nemanifestare. Între *Omul Universal* și omul individual are loc un joc de simultaneitate și de succesivitate. Semnul Omului Universal este crucea, întrunind un sens orizontal (de însumare a individualităților) și altul vertical (de ascensiune). Cele două dimensiuni, numite după modul lor de funcționare *ampliare* și *exaltare*, sunt indefinite, reprezentând stări multiple. În doctrina musulmană, Omul Universal se regăsește în Profet, în cea creștină, în Verb. Autorul precizează rolul celor două planuri ale fundamentalului simbol: „În această reprezentare crucială, expansiunea orizontală corespunde deci indefiniției modalităților posibile ale unei aceleiași stări a ființei considerate în mod integral, iar suprapunerea verticală corespunde seriei indefinite a stărilor ființei totale” (p. 30). Omul Universal se manifestă în androginul primordial (*Adam-Eva*), făcut după chipul lui Dumnezeu. Hindușii numesc împlinirea ființei *Eliberare*, iar islamiștii, *Identitatea supremă*. Despre primordialitatea simbolurilor (suprasensibile, de natură metafizică) se afirmă: „adevăratul simbolism, departe de a fi inventat în mod artificial de către om, se găsește în natura însăși sau, mai bine spus, că întreaga natură nu este decât un simbol al realităților transcendente” (p. 36).

Crucea (inițiativă), pe care ne-o relevă Guénon, are două segmente orizontale, perpendiculare, intersectându-se în același centru, cuprinzând astfel trei dimensiuni și indicând toate cele șase puncte cardinale sau direcții fizice și metafizice), sus, jos, dreapta, stânga, înainte, înapoi. Împreună cu centrul, acestea formează *septenarul*, dându-se curs unui cod cabalistic abundent. Ca în imaginarul rosicrucian, în centrul crucii este Logosul, concepând toate spațiile și timpurile. Mergându-se pe ideea unei reprezentări de sinteză, se face apel la tradiții și mistici diverse, hindusă, islamică, ebraică, într-o interferare complementară. În hinduism, există teoria celor trei *guna* (sau tendințe ale ființelor): lumina (ascendența) Cunoașterii, expansiunea ființei pentru a urca în ierarhia Existenței și, în fine, obscuritatea sau ignoranța. Raportate la simbolismul crucii, *guna* mediană ocupă planul orizontal, iar celelalte două sunt segmentele superior și inferior ale axului vertical. Cosmologic, planurile crucii se pot reprezenta prin calotele unei sfere, ecuatorul fiind latura orizontală pe care se află *centrul*.

Hermeneutul consideră cele două dimensiuni ale crucii

(verticală și orizontală) drept complementare, corespunzând principiilor activ și pasiv, respectiv masculin și feminin (în hinduism, *Purușa* și *Prakriti*). Axa verticală, care travează centrele stărilor ființei, determină toate posibilitățile manifestării acestora; pe câtă vreme, planul orizontal este unul de reflexie al *pasivității universale*. Uniunea acestor complementare reconstituie *Androginul*. În cazul crucii cu trei dimensiuni (cu două brațe orizontale perpendiculare), este vorba de intersectarea unei cruci verticale cu alta orizontală integrându-se astfel starea umană totalității Ființei. Prin complementaritate (chiar a opozitivelor), simbolismul crucii administrează o totală armonie. Elemente de coeziune (noncontradictorii, imuabile) sunt axul vertical al crucii și punctul central (în care cele două sau trei brațe se intersectează): „punctul în care se conciliază și se rezolvă toate opozițiile” (p. 62). Centrul ființei este reprezentat simbolic prin inimă. Acolo, cunoașterea distinctivă (multiplă) se preschimbă în cunoaștere unificată. Înțeleptul (ascetul) se află în centrul *roșii cosmice*, care circumscrie crucea. El s-a eliberat de tentațiile contingentului, a ajuns la o stare interioară imperturbabilă, la cunoașterea *Principiului univereal unic* (Adevărul). Prin apropierea de centrul unificator, a anihilat opozițiile și dezechilibrele. Soluția salvatoare este obținerea stării de pace, depășirea dezordinii proprii oricărei manifestări (paradoxal, „scopul însuși al războiului este instalarea păcii” – p. 75). Lupta interioară cu propriile contradicții este numită marele război sfânt (un *jihad* personal): „Omul trebuie să tindă, înainte de toate și în mod constant, să realizeze unitatea în sine însuși, în tot ceea ce îl constituie, conform tuturor modalităților manifestării sale umane: unitatea gândirii, unitatea acțiunii și, ceea ce este poate cel mai dificil, unitatea între gândire și acțiune” (p. 76). Plasarea spiritua-lă în punctul central (care este inima) înseamnă realizarea deplinei unități a omului cu sine însuși, atingerea ordinii absolute, împărtășirea cu *prezența divină*.

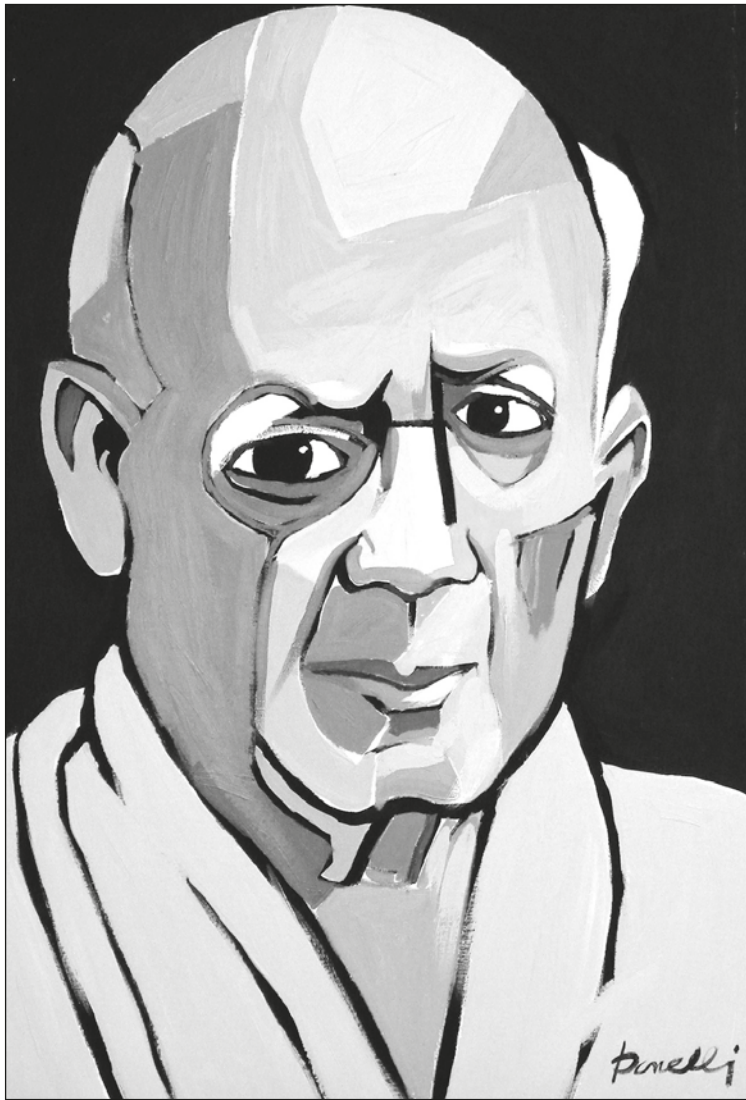
Crucea este omniprezentă, ca suport propriu ființei, dar și întregului existent. Simbolismul ei cuprinde și imaginea *Arborelui din Mijloc* sau a *Axei Lumii*. În Biblie, *Arborele Vieții* se află în mijlocul Paradisului terestru, alături de *Arborele Cunoașterii binelui și răului*. În cel de-al doilea recunoaștem semnul dualității. În Kabbala, *arborele sefirotic* este de tipul Arborelui Vieții; este alcătuit din trei coloane a căror contradicție se echilibrează. Când Adam încalcă interdicția, pierde centrul, fiind îndepărtat de Arborele Vieții. Odată cu simțul *eternității*, primul om își compromite și *simțul unității*. Crucea răstignirii lui Hristos este actul de recuperare și reîntoarcere în centrul Arborelui Vieții. Iisus este prefigurat și în *șarpele de aramă* al lui Moise, înălțat pe un arbore, având rol mântuitor, de anihilare a morții. Arborele Vieții, transplantat, prin viziunea apocaliptică, în centrul Ierusalimului ceresc, poartă douăsprezece fructe (discuri solare).

O cruce orizontală, reprezentată din cele mai vechi timpuri, cu arie mare de răspândire, este *svastika*. Ar fi o cruce înscrisă în cerc, evocând rotația în jurul unui centru. Segmentele frânte, de la capetele brațelor, îi conferă o separație transcendentă. Poate avea sens de rotație în ambele direcții. Svastika se poate asocia simbolului extrem-oriental *yin* și *yang*.

Recurgând la reprezentări geometrice ale *treptelor existenței* și ale *ființei*, autorul obține diagrame cruciforme (abstracte) ale lumii. Concluzia este că ceea ce există în *microcosmos* este proiectat și în *macrocosmos*, fiecare parte avându-și analogie în întreg, manifestându-se, individual, indefinit. De asemenea, preluând din tradiție simbolul țesutului, *urzeala* reprezintă sensul orizontal (al crucii spirituale), adică starea pasivă, umană, pe când *firul de bățură*, sensul vertical, cu funcție activă, transcendentă-lă. Jocul de similitudini se extinde la *Cartea sacră* (în care se regăsește țesătura Universului), la pânza păianjenului, la *părul lui Șiva*. Fiindcă „nu pot exista două posibilități identice în Univers” (p. 118), sunt excluse teoriile *reincarnaționiste*, precum și *eterna întoarcere*. Totul se petrece sub caracteristica neasemănării metafizice.

Prin logică matematică, autorul demonstrează că *punctul* (chiar și cel primordial) nu are formă, nici dimensiuni. Pentru a se individualiza, trebuie să se situeze în spațiu, adică să creeze distanța (raportându-se la alt punct). Astfel, punctul central, prin extensiune a brațelor crucii, creează direcțiile, sau cele șase puncte cardinale. Crucea simbolizează *Omul Universal, măsura tuturor lucrurilor*. Bazându-se pe principiul identității, care asigură cunoașterea absolută, proprie Ființei, în teofania *Rugului Aprins*, Dumnezeu îi răspunde lui Moise: „Eu sunt Cel ce sunt”, cu alte cuvinte „Ființa este Ființa”. Este argumentul ontologic concordant distanței (intervalului) care nu există decât între două puncte (de identitate).

Toată geometria cosmică, alcătuită din cercuri și arcuri de cerc, vibratilă, înaintând infinitezimal, ca o elice reprezentând mișcarea modificărilor stării ființei, implicând microcosmosul și macrocosmosul și având în mijlocul ei simbolul crucii, amintește



de viziunea cerească și bisericească a ierarhiilor triadice ale Sfântului Dionisie Pseudo Areopagitul, avându-L ca punct central pe Dumnezeu, în funcționalitate de împărțășanie luminoasă. Imaginea finală a lui Guénon este cea a „vortexului sferic universal conform căruia se desfășoară realizarea tuturor lucrurilor, și pe care tradiția metafizică a Extremului-Orient îl numește *Dao* sau «Calea»” (p. 144). Nașterea și moartea sunt cele două puncte necesare (golite de conținut), între care să se manifeste distanța. Ele se înscriu în lanțuri de continuități, fiind simple elemente de conexiune, sinonime din punct de vedere metafizic.

În reprezentarea cruciformă a ființării, axa verticală se află dincolo de acțiunile și manifestările particulare, constituind *Voința Cerului*. Ea conduce spre *Perfecțiune*. Aceasta se atinge prin străpungerea ființei de către *Raza Cerească*, ducând la iluminare, adică la armonizarea ansamblului posibilităților ființei. Centrul crucii orizontale (al svasticii) reprezintă motorul *roșii existenței*, producând, precum o elice, ascensiunea pe axa verticală. Crucea se deduce și în dualismul yin-yang, care închide într-un cerc principiile creației, ori în șarpele înălțat în jurul arborelui, sau al muntelui, sau al *omphalos*-ului. Scopul ființării este atingerea *Invariabilului Mijloc*, „punctul fix și imuabil ce generează mișcarea fără să participe la ea” (p. 174).

Conform viziunilor orientale, omul este prizonierul propriei sale condiții umane. Eliberarea de omenesc nu se poate realiza decât prin efortul de a atinge *stări extra-individuale și supra-individuale*, adică de a realiza *ființa totală*, de a depăși stadiul de *eu* și a-l atinge pe cel de *Sine*. Imaginea ființei totale este reprezentată cruciform, „în care crucea cu trei dimensiuni produce, prin iradierea centrului său conform tuturor direcțiilor spațiului în care este situată, sferoidul indefinit a cărui mișcare vibratorie ne dă imaginea volumului deschis întotdeauna în toate sensurile, ce simbolizează vortexul universal al «Căii»” (p. 182). Elementul creator, ordonator, luminos este acțiunea *Razei Cerești*. Atunci, are loc *transformarea: întoarcerea ființelor în schimbare în Ființa neschimbată*, realizarea *Omului Universal* (identice, ni se spune, cu *Verbul*). Vorbind despre centru și circumferință, primul este interior, principal și inexistent, pe când cea de a doua este chiar exterioritatea, este manifestarea, *roata cosmică*. Viziunile lui René Guénon preiau ceva din reprezentarea transcendentă a lui Dante, căruia gânditorul ezoteric i-a dedicat un studiu. Proiectarea cosmografică a crucii dă imaginea mistică a unui univers cruciform, în al cărui centru (sacru, imuabil, transcendent) este așezat omul, ființă în Ființă.

Prin densitatea ideilor și prin nivelul rafinat al *metafizicii*, prin sursele multiple, ținând de spații culturale tradiționale, prin dezvoltarea unui simbolism complex, dar unitar, al crucii, cartea produce și azi, la lectură, o mare satisfacție. Fără îndoială, are obsesiile și limitele ei. Creștinismul, deși nu intră în demonstrație, oferea o cale omenească și dumnezeiască spre mântuire (spre transcendență), mai simplă și mai convingătoare.





Adrian Dinu RACHIERU

## Arcadie Suceveanu și existențialismul vibratil

PROFIL

Într-un „profil” dedicat lui Arcadie Suceveanu, scanat cu adeziune empatică, profesorul Constantin Ciopraga nota, concludiv, că „poezia transpruteană, prin el și prin alții, e în mâini bune”. Avem de-a face cu un poet care, captiv într-o „lume stearpă”, umilind sufletul, încearcă – cu orgoliu demiurgic – s-o recreeze prin „visare pură”; trăgând de aici o seducătoare mitologie personală, cu pigment cogitativ, Suceveanu se vrea „un norocos crucificat”. Cercetând oglinzile istoriei în care reverbează, invocată jeluitor, o suferință ancestrală, el veghează – recules într-o reverie spirituală, tandru dizolvată în scepticism – „spectacolul și drama Iluziei”. „Bătrân magnat al iluziei”, așadar, și, desigur, un „profesionist al himerei”, Arcadie Suceveanu, în pofida impulsului calofil, refuză să mai scrie poezii ostentativ frumoase. Scenografia sa rafinată, de fast baroc, împănată cu tropisme trubadurești, prezidată de un daimon ironic slujește efigiei unui poet cu identitate multiplă; și care, „posedat de liră”, își scrie viața „cu degetul pe valuri”.

Când prefața Țărmlu de echilibru (1982), George Meniuc, ne amintim, făcea o pătrunzătoare observație, adevărită în timp, notând că semnatarul opului, adică junele Suceveanu, „tinde mereu spre inovație”. Într-adevăr, înclinată spre parabolic într-o lume desacralizată, îmbibată de scepticism, suportând o infuzie dramatică și cultivând un livresc neostentativ, lirica lui Suceveanu, un poet rafinat, receptiv, permeabil la varii formule, se dovedește o aventură intelectuală. Evident, elevația și imaginația poetului (terifiantă cu program) se hrănește din memoria umanității, punând la lucru mașinăria Apocalipsei și aducând la rampă, îndeosebi în cărțile din urmă, personaje de circulație universală. O atmosferă coșmarească, bântuită de duhul înstrăinării se degajă din versurile celui considerat „aproape optzecist” (cum, nimerit, zicea Ion Ciocanu), mimând tonul solemn, fastul aristocratic, barochizant. Rafinat trubadur, aplecat spre onirism, metaforism și butaforie, Suceveanu este suspectat de „trădare”; a părăsit grupul cernăuțean (legat, sugera timid cineva, de „momentul dimovian”), s-a fixat la Chișinău la îndemnul lui Ion Vatamanu și aici, traversând grele încercări, și-a părăsit generația; „trans-fug”, așadar, atras de poezia cu „forme fluide” și-a „abandonat” maeștrii, fiind orgolios recuperat de valul optzecist (vezi Portret de grup). E drept, pactul oniric n-a fost rupt iar civismul poetului, străin de zgomotul patriotard, îmbracă o altă haină. Până și serialul apocaliptic a fost suspectat de înscenare ori „imprudentă ludică”, viziunea grotesc-barocă, populată cu personaje alegorice fiind, chipurile, „jucăușă”. Dezinvolt și grav-dubitativ, poetul este cutreierat însă de tristeți adânci. Contemplând babilonia lumii, spectacolul dezagregării, „mașina de fabricat haos”, el —izbit de „tăcerea universală” — caută sensul. Cu deplin temei, Theodor Codreanu constata că poetul, dorindu-și „retragerea în sămburi” subminează postmodernismul cu propriile-i arme. Mai mult, ciclul poemelor onirice (vezi Mașina apocaliptică) deschidea, după un

### Căutând la rostul din cuvinte

Mă mai văd copil, la soare, pe un prund  
Căutând la rostul din cuvinte...  
Credeam adânc că toate sunt sfinte  
Că nu voi putea de ele să m-ascund...

Așadar, le așteptam cuminte  
Și ele veneau din misteric afund  
Să-nflorească vesel pe-al meu latifund  
Să le pun, ca de Paști, noi veșminte...

Unele cuvinte m-apăsau grele  
Iar altele stau și astăzi dovadă  
Că le-am înălțat sus, ca pe drapele,  
Și nu le-am lăsat nicicând să mai cadă...

Dar, Doamne, toate au rămas rebele:  
Cad peste mine precum o cascadă...

Claudia VOICULESCU  
22 iunie 2014

volum de răscruce, credem (Eterna Danemarcă, 1995), o nouă viziune; inserțiile suprarealiste se însoțesc cu o apăsată estetică a urâtului. Poezia, aflăm, este o „târfă de lux”, o „dulce vânătoare de vânt”; iar „cadavrul literaturii a început să miroasă”. Profet al noii lumi, pervertită, bolnavă de antilirism, poetul nu-și părăsește vocația metafizică, dar se declară sedus de „aurul întunecat al nimicului”. Trăiește cu obsesia viermelui, într-o „zădărnice tutelară” și, luând pulsul epocii, va trebui să „reinventeze poezia”, în funcție de noua sensibilitate. Totuși, Arcadie Suceveanu, născut la 16 noiembrie 1952 la Suceveni (fosta Șirokaia Poleana), raionul Hliboca, regiunea Cernăuți rămâne un neoromantic, iubitor de ceremonial medieval și eleganță cavalierească. Sfelnic, galanton, aplicând textelor o cenzură ironică, el rămâne credincios viziunii inimii. Ea irigă subteran poezia. Fantasma melancoliei l-a confiscat definitiv iar anii tinereții cernăuțene, cu acea ceată de „înși transparenți”, visători de profesie i-au sigilat devenirea. Poetul a crescut spectaculos, este azi — valoric judecând — un nume din prima linie iar administrativ, se știe, păstorește obștea scriitoricească din Republica Moldova.

El privește lumea „grav bolnavă” ca un visător, hamletizând, strivit de noua regie. Reciclarea miturilor, macularea, degradarea, nimbul cosmic (retragerea „în sămburi”) și aflarea ritmului primordial dezvăluie anvergura acestei lirici, învățând temătoare „alfabetul morții” și declinul singurătății. Sub un cer veșted, amenințată de „noroiul lumii”, poezia devine un colind apăsător „presimțind tristeți adânci”. Timpul surpat, „pecetea neagră a nunții” oferă poetului doar șansa de a fi / a rămâne un „semn de fum”. Sedus de arta morții („și-mi trag sicriul drept armură”), răvășit de „boala timpului”, bietul poet împărtășește soarta greierului dus la ghilotină (vezi Un greier pe ghilotină). Se împotrivește amneziei, luptă cu efectele „mankurtizării”, știe că „un Eminescu curge prin cuvinte”. Dar, repetăm, „peștele cel mare” (ivit din stirpea biblicului chit), în burta căruia „se descompun popoare” nu oferă scăpare. Și atunci poezia lui Arcadie Suceveanu, clasică în aparență și modernistă cu măsură, cu apetit pentru parabolă și de un indiscutabil rafinament, trăind această dramă fără febre mesianice va plânge „munți de sare”. Ea condensează metaforic durerile unui neam. Prin Arcadie Suceveanu poezia „de dincolo” se desparte hotărât de tradiționalismul rural, cu adieri bucolice, îmbrățișând, însă, parabola cu aer fantast (ca în superba Mașină apocaliptică), trecând chiar dincolo de comedia cotidianului pentru a instaura, sub aerul apăsător al tablourilor suprarealiste, cinstirea metafizicului. Dar Suceveanu, anunțând cumva ruptura (pe care ultimul val o și bifează), nu acceptă, neapărat, rețetele „optzeciste”; poet matur, el s-a impus ca un nume important al liricii noastre. Mai mult, sensibilitatea sa reciclată optzecist lasă loc volutelor romantice dar și grimaselor ironice. El colindă „câmpii de mituri” și constată, deloc intrigat: „crisalidele și-au crescut în tăcere aripe” (Parabolă). Și experiența tragică a dezrădăcinării și utopia „țării pierdute” și nostalgia ingenuității hrănesc fondul reflexiv. Dar această poezie e, mai cu seamă, îndatorată unui existențialism vibratil, interogativ-filosofard, captând strigătul ființei; de unde și sentimentul acut dramatic al vieții: „...întinzi mâna și abia dacă dai de tine-n oglindă”. Pe acest sol cultural, fără criterii milostive (în sensul omologării), poetul nu flutură un proiect nostalgic-mesianic ci corectează, am zice, ideologia optzecistă (căreia mulți i-au cântat prohodul), conectând-o seismelor sufletești. Încât, recent ivită, placheta Ființe, umbre, epifanii (Editura Arc, 2011), poate fi citită, și ea, ca o altă carte de răscruce. Un alt Arcadie Suceveanu se ițește printre rânduri. Desigur, el înaintează „prin ceața timpului postmodern” și își depune „icrele scrisului”, vegheat de o „bestie străvezie” care îi adulmecă spaimele (v. Încă o șansă). Dar – personaj imperfect – asistă la „ora de metafizică”! Ciclul ultim (Revelația răspunsului) recunoaște existența unor impenetrabile enigme. Într-un Psalm este invocat pitagoreicul Unu, „cel care există / fără să fie”, Sinele care se hrănește din sine, refuzând întruchiparea și răsfângându-se ubicuitar. Sporind, astfel, misterul. Cineva descoperea aici o amprentă stănesciană, după cum, în felurite jocuri comparatiste, nici vecinătățile blagiene nu puteau lipsi. Poetul, chiar jonglând cu abstracțiuni filosoficești, gustă farmecul concretului; sensul vieții nu e de aflat în tratate, armura s-a fisurat, „inima ruginită” se încarcă de sentimente „cum o creangă de muguri” (v. Lumea din care nu există scăpare). Captiv, așadar, poetul presimte adierile thanaticului. Un lamento surdinizat îngână tema morții, legătura cu tărâmul umbrelor, trupul-incintă („de pământ”). Zeu vulnerabil, poetul (se) mărturisește: „inexistența face parte din mine”. Sau: „viața mi s-a dat doar împreună / cu moartea” (v. Paharul cu golul din el). Îl încearcă un impuls regresiv; s-ar vrea „omul de dinaintea cuvintelor”, ieșit din timp, încredințându-se candid realității – o



coală imaculată. Îl ispitește despovărea, smulgerea din ființă, precum altădată o făcuse „crescătorul de bufnițe” (Ioan Flora). Totuși, „animalul uman”, biciuind „bivolii sângelui”, ar cere o amânare. Fiindcă, înfrăgezit, se bucură de „aureola lucrurilor” și gustă miresmele noului anotimp: „E prea multă primăvară-n văzduh”.

Unii (Grigore Chiper, de pildă), au citit această nouă plachetă ca o replică (târzie, e drept) la triada obiectuală anunțată, la debut, de Mircea Cărtărescu (Faruri, vitrine, fotografii); de unde tonul polemic al unor texte, risipite în cele trei cicluri, consistente ca grupaje tematice, sub titluri fericit alese. De recuzită vădit romantică, primul ciclu invocă amintirea tatălui, dar și neputința cuvintelor-strigoi: trecerea timpului (sub emblema unui soare fumegos, în destrămare), prezența maestrului (v. Noul iconar) ori căsuța din Suceveni, „ou alb sub aripa păsării negre”. Încercându-se în varii registre, A. Suceveanu, un sentimental deghizat, se metamorfozează, dar nu iubește ruptura; nu optează, ci testează diferite formule, revendicat fiind de diverse grupări. Iar mâna care scrie (hoinărind, visându-se „stare de aripă”) nu se poate lepăda de „microbii literaturii”. Încât, spășit, poetul va recunoaște: „câine flămând, sentimentele mele / abia o mai pot ține în lesă”. Bineînțeles, nu e străin de jocurile și trucurile postmoderniste chiar dacă pare a pactiza, într-o stilistică retro, cu „rușinoasa vetustețe idilică”, reînviind „icoane proscrise”.

În excepționalul Jurnal parizian vorbește despre „măștile gloriei”, manuscise celeste, paradisul artificial, anarhiiștii de bistrou etc., și – inevitabil – de parfumul d’antan. Contemplă viața „de la geamul literaturii” și cheamă la rampă îngerul poeziei, uzat, fără „simțul postmodernității”, conchizând: „Seara vin groparii literaturii / au hârlețe, funii și târnăcoape / sunt deciiși, categorici / Să îngropăm utopia! Gândirea noastră modernă / nu mai are nevoie de lucrul în sine” (v. Epifanie). Spre a notifica în alt loc că „nepătrunsul mister” ne însoțește, vituperând, în alt orizont referențial, contra celor care „răstignesc parabola lumii” sau „bat în cuie transcendența”, incapabili de a sesiza și decoda interferențele: „Noaptea răpăitul ploii pe acoperișul de tablă / începe să te înspăimânte / ca un text tulbure, cu subînțelesuri”. Găzduind câteva arte poetice, volumul din urmă poate etala drept poezie emblematică tocmai Mâna care scrie: „Vina va cădea pe mâna care scrie: / cârțiță oarbă, câine negru al inimii, ea întotdeauna a împins cuvintele până la ultima lor consecință”. Dincolo de teatralitate, îmbrăcat pe „corabia” poeziei, urmărit de „frumusețea cuvintelor și nebunia lui Don Quijote”, repudiind hiperintelectualismul unor autori care împing poezia în pragul ilizibilului (și omoară, astfel, bucuria lecturii), Arcadie Suceveanu protejează taina, haloul „nepătrunsului mister”. Rămâne însă un mister de ce poetul de la Chișinău întârzie a fi recuperat pentru literatura română, acolo unde, indiscutabil, intră în prima linie valorică. Să fie de vină doar miopia exegeților?





Magda URSACHE

## / Trecutul care nu trece

Născuți sacrificați, victime fără vină ale comunismului, copiii deținuților politici li s-a dezvoltat, cu rea știință, complexul de clasă socială. Părinții lor n-au trîșat cu principiile, n-au vîndut și nu s-au vîndut, n-au făcut tranzacții etice, nu s-au descalificat moral ca să scape de închisoare, de o pedeapsă nemeritată, dar copiii au plătit cu incertitudinea privind viitorul sau cu odiseea exilului, ieșind din degradare, cînd s-a putut, prin exil.

Existența acestor copii „nu era deloc de înțeles pentru o minte sănătoasă”, cum formulează Ana Slăvescu. Tatăl său, generalul Eugen Manoil, luptător pe frontul de Răsărit, a fost eliminat din „armata populară” fără pensie și fără posibilitatea de a se angaja: nu era „element sigur” pentru „cîmpul muncii”. Trăiau din ce vindeau de prin casă. Cît i s-a permis să lucreze la Canal, ca specialist în exploziv, a văzut cum deținuții erau vîrîți de vii în apă „ca să facă un fel de dig din trupurile lor, pînă cînd înghețau; îngheța apa pe ei, se făceau ca un bloc de gheață” – și atunci Dunărea o lua prin altă parte.

Bodnăraș, fostul coleg de la Politehnica din Timișoara, i-a oferit o funcție mare în cadrul armatei. Generalul s-a sfătuit cu fiica lui și au decis să refuze compromisul: „Domnule, nu accept! [...] Cu prețul acesta, nu! Asta înseamnă pentru mine sinucidere, fiindcă eu am depus odată un jurămint pe care nu pot să mi-l calc”.

Dosarul a împiedicat-o pe Ana Slăvescu să facă o facultate. S-a căsătorit cu Mircea Slăvescu, condamnat, pe cînd era inginer șef la Uzinele „Republica” „pentru uneltire prin agitație”, 8 ani de închisoare, din care a executat 5. Și asta pentru că afirmase, într-o discuție, că SUA deține o tehnică mai avansată decît URSS.

Copiii celor închiși nu se vîitau, nu se văicăreau. Nimeni nu se autocompătimeste în *Copilăria, ca luptă de clasă* (Fundatia Academia Civică, 2013), editori: Traian Călin Uba și Ilie Rad, *Colecția Istorie orală*. Mulți au rămas orfani, nu și „orfani ai curajului” (Monica Lovinescu). Pasajul cel mai dureros, scena cea mai sfîșietoare o scrie Ana Blandiana: „Sora mea Geta, care abia știa să umble, s-a dus pînă la altar, la ușa împărătească, s-a uitat înăuntru, s-a întors spre lume și a spus: «Nu-i!» și toată biserica a izbucnit în hohote de plîns. Ea îl căuta pe tata și tata nu mai era...” S-a întîmplat după una din arestările preotului ortodox Gheorghe Coman din Oradea.

*Întîmplări neîntîmplări*, le spune Sanda Golopenția, într-o mărturie care creează o stare emoțională de nesuportat. Copiii ăștia tăceau, năpădiți de o tristețe matură, după zile și nopți de frică: „Tăceau simplu, spre a rămîne normali”. Tăceau în sedințe, la defilările obligatorii, la cozi. „La terminarea studiilor eram *doctor în tăcut*”.

Cei mici știau ce se întîmplă, dar erau obișnuiți să nu comenteze nimic. Cînd mama începe să spună o poveste cu un rege și o regină, copila, de o ingenuitate înduioșătoare (e vorba de Ioana Crețoiu-Casasovici) se repede la fereastră, s-o închidă, ca să nu fie auziți din stradă: „Stai, mamă!”.

Spune Ioana Vlasiu, nepoata marelui istoric Ion Lupaș, unul dintre unioniști, că în ’59 au fost evacuați dintr-un apartament modest. Motivul? *Indezirabil în perimetrul CC-ului*. Vizavi locuiau demnitari PCR, poate și „mătușile roșii” ale raportorului în Procesul Comunismului, V. Tismăneanu.

Viorica Potârcă, născută în același an cu mine (fiica lui Virgil Potârcă, fost ministru al Justiției în guvernarea PNT, mort la Sighet în ’54), avea doar 5 ani cînd mama și cei doi copii au fost scoși de milițieni înarmați din casă, suiți în camion și aruncați într-o magherniță cu pămînt pe jos. Nu li s-a permis să ia decît 3-4 furculițe, 3 linguri, 3 lingurițe... „Nu jucării, nimic altceva”. Avea 9 ani cînd și mama i-a fost arestată. I-au scos din școală, și pe ea, și pe fratele ei. „Dacă am fi fost mai mari, majori, probabil că am fi făcut pușcărie, ca Măriuca Vulcănescu și Lucica Samsonovici”. Oana Orlea a fost închisă la 16 ani. Citiți interviul Marianeî Marin (C.R., ’91), intitulat *La-ți boarfele și mișcă!*.

Viorica Potârcă a trăit dur comunismul. Eu sunt o victimă *soft* a dosarului de origine. Tatăl meu a avut un destin tragic: discriminat ca membru PNȚ și nemembru PCR, refuzînd să învețe rusa cîntînd, a fost aruncat, pentru insubordonare, din baroul bucureștean și trimis avocat la Pârscov. Eșecul profesional, ratarea socială l-au ucis de timpuriu.

„Copiii de preoți și de avocați să se ridice în picioare”, scanda pe nas dirigintele, prof de latină la „Hasdeu”, în exces discriminativ, dar cu cîtă ironie și autoironie se putea. Povara originii sociale „nesănătoase” o cunosc. Din cauza „scamelor” la dosar, am fost judecată într-o ședință specială UTC pentru „delict de inteligență” (e sintagma fiicei lui Vladimir Streinu, Ileana (Ussy) Iordache). Stăteam prea mult în bibliotecă, mă rupeam, așadar, de colectiv. Ce voiau să spună acuzatorii-colegi? Că a studia însemna a fi reacionar?

Viața și cariera mea numai *izbînzi din izbînzi* n-au fost, cf. imnului: „Din izbînzi în izbînzi mergi popor luptător”. Apartenența de clasă proletară era singura care conta, nicidecum aptitudinile, hărnicia, ambiția, voința... Însă memoria profesorilor care n-au vrut să ne deformeze ideologic mintea trebuie salvată. În școala anexată doctrinei marxist-leninist-staliniste, unii ne făceau educație, ne formau; alții ne deformau. Eu am avut noroc de profesori pentru care „omul nou” era neomul, care au înțeles că a fi pedagog e o mare răspundere, care ne-au transmis cunoștințele necesare. Manualul de istorie și manualul de geografie erau cele mai stalinizate, dar profesorii din liceul „B.P. Hasdeu” din Buzău, Laurențiu Stan și Traian Cristescu, ne-au dat de înțeles că manualele malformează, mint cu sistemă.

„Auzi, comenta excedat tatăl meu reaua credință a ziarului «Scînteia»”, „cum a ajutat URSS economic Guineea? Le-a luat bauxita și le-a dat utilaje de dezăpezire. Doar ninge abundent la ecuator!”.

Sub tablourile lui Dej-Ana-Luca-Teohari, am primit, în școala primară, ideologie cu ghiotura. (Ce-i drept, pozele lor cădeau ritmic de pe pereți.) Trebuia să luptăm cu forțele răului: unchiul Sam, călăul Tito, ațîțătorii la războaie din America, pe versuri de Maria Banuș și Nina Cassian. M-am dumirit (greu) că nu erau libere nici lecturile, nici referințele la ele, după ce-am dus la școală basmele reginei Maria. Ce tîmbălău a mai ieșit! Micuțele teroriste cu comportament ideologic pe linie, de pioniere, m-au reclamat la învățătoare pentru cartea interzisă. Barbaria de-a pune pe foc biblioteci a fost urmată de alta: indexarea lor, adică scoaterea din circuitul lecturii.

Chiar și-n manualele de limbi străine luptam contra imperialismului și-l sfărîmam: în franceză, germană, engleză...

Copiii de deținuți politici erau din start „greșiți” ideologic, repet. Orice urcuș pe scara socială le era anulat. „Nu-i bun. E copil de moșier/ negustor/ chiabur/ popă/ avocat”. De comunism n-aveai scăpare: dacă nu te ocupai tu de el, se ocupa el de tine. Și-i greu de înțeles experiența asta pentru cine n-a trăit-o.

În Cîmpulung Muscel, se înființase un *punct de lucru* (citiți: îndoctrinare), *Muzeul de obiecte burghezo-moșierești*. Despina Slăvescu, urmașa familiilor Rosetti, Berindei, Pherekyde, Știrbei, fiică a inginerului Radu Rosetti, „arestat fără teme!” (conducea Uzina Electrică „Schitu Golești”, luată de SovRom), a descoperit în acel pseudo-muzeu „umbrela-scaun a bunicului meu maternal, Constantin Berindei, cît și trusa de pistoale de duel care aparținuse-ră strămoșului nostru, hatmanul Radu Rosetti”. La defilările de 1 Mai și 23 August, balcoanele primăriei era pavoazate cu două covoare persane rechiziționate de Miliție din casa părintească.

De admirat: solidaritatea familiei. Rădăcinile afective trainice au făcut ca acești copii să încerce să ignore existența precară, uniformele tocite, paltoanele rămase mici, pantofii spărți... Au supraviețuit fără fisuri de caracter. Au înțeles că o poziție socială refuzată în comunism e o biruință morală asupra șefilor opac-agresivi și presiunii psihice pe care au exercitat-o asupra-le.

Schimbarea de val politic Ceaușescu-Iliescu n-a adus normalitatea scontată. Revoluția a fost pentru cine s-a pregătît, dar să vedem și cine a pregătît-o. Vă amintiți declarația lui Ion Iliescu din 2008? Mie mi-a readus-o în minte istoricul Gh. Buzatu: „Factorul motor al acestuia au fost comuniștii (ah, tinerii morți aveau carnet PCR!, nota mea, Magda U.), iar factorul hotărîtor – muncitorimea industrială”. Pe care au desființat-o premierii postsocialiști, trăgînd din toate pozițiile în economie. Adio înc’o revoluție, așadar! Iar socialiștii noștri au preluat din mers sloganul liberal: *Îmbogățiți-vă!*, cu varianta ternară *Profițați, profițați, profițați!* Amintiri vechi, care nu vor, dar trebuie să fie uitate și iertate? Ba nu. „Trecutul netrecut” (mulțumesc, Sanda Golopenția!), cîtă vreme dezorientarea continuă, nu trebuie să treacă. (*Raportul final* reține ce-i favorabil în perioada dejisto-paukeristă, în detrimentul celeilalte fețe a răului, ceaușistă). Suntem *obligați* – alt cuvînt mai ușor nu există – să spunem adevărul integral despre o istorie mutila(n)tă. Chiar dacă ne izbir de refuzul informației ca inconfortabilă, ca oripilantă. Cu atît mai mult cu cît complici-profitori ai erorilor și ororilor practicilor totalitare revin, ies la rampă ca să-și corecteze, chipurile, greșelile de viziune și să declare că, gata, s-au iluminat. Doar e democrație, și încă „originală”!

N-avem înecotro: trebuie să credem în forța justițiară a memoriei corecte.



## Imagine și sens în artă

(Urmare din pagina 2)

Altfel spus, „valoarea absolută a unui obiect estetic, în care este concretizată imaginea, nu atîrnă de evaluarea subiectivă a acestuia”, ci de „calitățile estetic valoroase încorporate în obiectul artistic”.

Ridicându-se deasupra „elementelor perisabile” ce țin de categoria extraesteticului, valorile estetice sunt expresia „universalității și eternității în artă”. Nicolai Hartmann consideră că acest rol al valorilor estetice consistă în virtutea lor „dătătoare de sens”, iar cu acest fapt ne deschidem către orizontul unei noi întrebări, și anume: are esteticul un sens? Și dacă are, în ce constă acesta?

Una dintre problemele fundamentale pe care și le pune ființa umană este aceea legată de „sensul lumii și al vieții omenești”, iar unul dintre răspunsurile posibile este dat de faptul că omul dă un sens vieții sale prin creație. Chiar dacă din punct de vedere ontologic „lumea în sine este indiferentă față de sens”, este greu de acceptat ideea că viața este lipsită de sens. În fond, „tot ceea ce numim sens al vieții și al lumii este indisolubil legat de valoare”, iar dintre toate tipurile de valori participante la darea de sens, „valorile estetice alături de cele religioase, morale, filosofice, teoretice, sunt cele mai înalte”. Atribuirea de sens prin valorile estetice înseamnă că „obiectul din fața ta are o indiscutabilă valoare proprie și că reprezintă ceva de dragul căruia merită să trăiești”. Aceasta opinie confirmă teza kantiană a „plăcerii lipsită de interes”, plăcerea dezinteresată reprezentând autenticul sens al valorii estetice. Ori acest lucru nu vrea să însemne faptul că esența artei este plăcerea.

Frumosul, în calitatea sa de valoare estetică fundamentală, nu se limitează doar la satisfacerea plăcerii. El induce în sufletul nostru un adevăr specific artei, și apare în operă odată cu „adevărul ființării ființei”.

Abordând altfel problema, Theodor Adorno subliniază, la rândul său, unicitatea valorii estetice, arătând că, „orice obiect cuprins în sfera sa înfățișează o realitatea pe care nu am mai întîlnit-o altundeva”, purtând în sine un sens pe care i l-a dăruit artistul, „într-o deplină libertate creatoare”. Tot Adorno va sesiza și corelația dintre frumos și urât în artă, acesta din urmă nefiind decît o „posibilitate” de reliefare a frumosului, o modalitate de exprimare a unei viziunii asupra lumii și vieții. Problema însă capătă o „gravitate” deosebită atunci cînd urâtul este exacerbat la maximum în toate formele artei, producând o umilire a sufletului omului. Agresivitatea cu care se exprimă anumite creații contemporane în care sunt exacerbate violența, vulgaritatea, disgrațiosul, terifiantul, îndepărtează arta de rolul ei purificator.

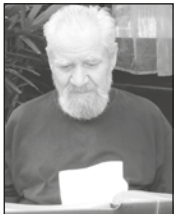
În ultimă instanță, arta este o modalitate de revelare a misterului în orizontul căruia viața omului capătă sens, aspirațiile sale privind desăvîrșirea de sine și sensul existenței sale fiind strîns legate de destinul său creator.

Septembrie 2014

Bibliografie

- Adorno, Theodor W.**, *Teoria estetică*, Trad. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005;
- Aiftincă, Marin**, *Misterul artei și experiența estetică*, București, Editura Academiei Române, 2007;
- Aiftincă, Marin**, *Valoare și valorizare. Contribuții moderne la filosofia valorilor*, București, Editura Academiei Române, 1994;
- Aiftincă, Marin**, *Valoare și cultură în orizontul modernității*, Iași, Editura Cantes, 1998;
- Blaga, Lucian**, *Trilogia culturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1949;
- Faure, Elie**, *Istoria artei. Spiritul formelor 2*, trad. de Irina Mavrodin, București, Editura Meridiane, 1990;
- Hartmann, Nicolai**, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, București, Editura Univers, 1974;
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich**, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. de D.D. Roșca, București, Editura Academiei, 1966;
- Heidegger, Martin**, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Politică, 1988;
- Hofmann, Werner**, *Fundamentele artei moderne*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1977;
- Husserl, Edmund**, *Phantasie, Bidhewusstsein, Erinnerung (1985-1925)*, Husserliana XXIII, ed. Eduard Marbach, The Hague, Martinus Nijhoff, 1980;
- Ingarden, Roman**, *Studii de estetică*, trad. de Olga Zaicik, București, Editura Univers, 1978;
- Kant, Immanuel**, *Critica puterii de judecată*, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981;
- Lipps, Theodor**, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, partea I, vol. I și II, trad. de Grigore Popa, București, Editura Meridiane, 1987;
- Morpurgo-Tagliabue, Guido**, *Estetica contemporană*, vol. I, II, trad. de Crișan Toescu, București, Editura Meridiane, 1976;
- Smeu, Grigore**, *Esteticul cotidian în lumea de azi*, București, Editura Academiei, 1992;
- Vianu, Tudor**, *Estetica*, București, Editura pentru Literatură, 1968.





## Petru URSACHE / „Fericiți cei săraci...”

După cursurile de filosofie a religiei (*Prelegeri de filosofie a religiei*, Ediție îngrijită de Marta Petreu, Editura Apostrof, Cluj, 1993), ținute în anii de după primul război mondial, într-o vreme când cearta dintre biserici se reaprinsese, Nae Ionescu se face cunoscut cititorului de astăzi și prin articolele de presă consacrate problemelor teologice și adunate în impozantul volum, *Teologia. Integrala publicisticii religioase*. Ediția este îngrijită de Dora Mezdrea, o pasionată și competentă cercetătoare a fenomenului religios (în asociere cu diac. Ioan I. Ică jr.) și sub egida prestigioasei edituri sibiene „Deisis”. Sibiul adăpostește reședința Mitropoliei Ardealului, unde a păstorit cu multă râvnă și chiriarhul Nicolae Bălan, una dintre mințile teologice cele mai luminoase și ardente de la noi. Întrucât profesorul de filosofie de la Universitatea din București a intrat în dialog, pe calea presei, cu înalte fețe bisericești, ca Miron Cristea și Nicolae Bălan, în legătură cu cele mai urgente și diverse probleme ale ortodoxiei, se poate înțelege din capul locului miza extraordinară a cărții, nivelul deosebit al discuțiilor, asumarea răspunderii. Se știe că între anii 1920-1940, Nae Ionescu a scris intens pe teme religioase, la „Gândirea”, „Ideea europeană”, „Buna Vestire”, „Predania” etc., după cum a ținut timp de cinci ani (1926-1930) rubrica săptămânală *Duminica*, la ziarul „Cuvântul”.

Domeniul predilect a fost istoria filosofiei antice și medievale, dar și-a apropiat și alte materii încă din anii specializărilor în Germania: teoria cunoașterii, pe care și-a însușit-o sub îndrumarea lui Husserl, logica (Kölpe), patristica (Clemens Baeumker), matematica (Klein și Hilbert), economia (Mayer și L. Brentano), pedagogia (G.E. Müller), biologia (Hertwig), mai toți întemeietorii de disciplină și de școală, de unde noutatea incontestabilă a ideilor. Oricum, este sigur că, întors în țară, profesând de la catedră și apărând în presă, filosoful și-a câștigat repede prestigiul unui intelectual rafinat și modern, a cărui voce răsună distinct, cu efecte modelatoare și benefice în rândurile tinerei generații, la concurență

cu monștrii sacri ai momentului: Iorga, Blaga, Rădulescu-Motru. A fost într-adevăr un mit Nae Ionescu, un spirit viu și penetrant care deranja de moarte impostura și interesele de gașcă dirijate de cele mai înalte foruri din conducerea statului. Tocmai de aceea i s-au înscenat cu multă pricepere procese grele, pentru a fi condamnat la uitare. Ele au rămas intenționat învăluite în mister, pentru ca generațiile să-l ocolească și să-l disprețuiască. Așa a fost până acum și continuă încă. Dar istoria, oricâte eforturi s-ar depune pentru „corectarea” ei, cunoaște momente de răscruce, rare, e drept, când lucrează cu adevărul pe masă. Scos la lumină, nu mai poate fi oprit de nici o supraputere. De aceea cad imperiile, prejudecățile, minciunile.

O asemenea forță doveditoare o are și *Teologia. Integrala publicisticii religioase*, noua carte a lui Nae Ionescu. Cine ar fi crezut, după decenii de propagandă răuvoitoare, în anii proletcultismului, dar și în perioada recentă, la fel de dirză în demolări, că autorul ar mai avea șansa să reapară în fața cititorilor în adevărata lumină a personalității sale, demn și curajos, neostenit luptător pentru cele mai înalte idei ale umanității? Îl vedeam, de la distanță: un Socrate consacrat stilului oral, mănuiitor iscusit al unei retorici de amfiteatru care încânta auzul și fantezia tinerei generații. Îi neglijam însă publicistica, operă uriașă, realizată sub semnătură și cu răspundere directă, spre deosebire de prelegerile universitare stenografiate de auditori în condiții tehnice rudimentare și verificate totdeauna de autor. *Teologia. Integrala publicisticii religioase* reprezintă un semn că a venit momentul să ne întoarcem față, cu atenția cuvenită, și spre scrierile celui mai incitant, mai curajos și mai nedreptățit publicist din anii interbelici, Nae Ionescu. Să sperăm că vremurile etichetărilor incriminatorii au trecut cu adevărat.

Între cursurile de filosofie a religiei și publicistică există o continuitate graduală. În primul caz, autorul are în vedere problema generală, aceea care unește, prin „faptul religios”, toate confesiunile, deopotrivă de îndreptățite la viață și în conștiința credincioșilor,

lor, în baza principiului opțiunii fiecăruia în parte. Publicistica arată cum aceleași fenomene sunt puse în act prin instituții, slujitori, predanii și credincioși, atât în timpurile eroice și luptătoare ale Bisericii, cât și în cele moderne. De aici și titlul cărții, *Teologia*, ne spune editoarea Dora Mezdrea, întrucât este cuprins un repertoriu complet de probleme religioase. Nae Ionescu abordează teologia nu ca slujitor al bisericii, din interior, ci ca un credincios practicant, deplin inițiat și stăpânit de taina „faptului religios”, în varianta lui ortodoxă. Comentarea *Integralei* la această rubrică se justifică din două motive. Mai întâi, pentru că există în lucrare un capitol semnificativ, *Antropologie creștină*, unde descoperim un posibil punct de plecare în scopul identificării acestui teritoriu al teologiei. Acesta se constată în scurtă secvență, de numai două pagini (78-80), intitulată în spiritul unui verset din *Mărturisirea de credință*: „...Și s-a făcut om”. Sintagma subliniază valoarea teocentrismului și sensul întrupării pe Cruce, mai precis, refacerea prin jertfă a legăturii dintre Dumnezeu și creatura Sa. O asemenea idee ființială se cuprinde și în poezia lui Eminescu, *Dumnezeu și om*. Petre Țuțea își întemeiază de asemenea tratatul de antropologie religioasă dintr-un unghi propriu. El pornește de la conceptul de *adevăr*, adică de la existența lui Dumnezeu, unic și etern, rațiunea primordială a tuturor lucrurilor. Eu însumi, dacă mi-aș propune un demers pe cont propriu, aș lua ca reper fericirea întâi: „Fericiți cei săraci cu duhul, că a lor este împărăția cerurilor”. Ce alta își poate dori un creștin?

Firește, am în vedere restaurarea gândului, în înțelesul lui adevărat și original, căci „sărac cu duhul” nu înseamnă *prost*, eventual încetineală în cugetare, ci puținătatea trăirii întru Sfântul Duh și în puterea de înălțare. Aspectul negativ (de care se face caz cu naivitate și din necunoaștere) reprezintă o involuție în viața sufletească. În DEX se rețin două grupuri importante de înțeles. Unul în conotație negativă, ca mai sus, „prost, naiv, simplu”, adică „spirit rău, drac, diavol”, cu alte cuvinte, aici se bănuiește lucrarea *celui miitel*; și un înțeles afirmativ: „capacitate intelectuală, minte, inteligență, umor, spirit”. În folclor are trecere „omul de duh”, isteț și hătru, în opoziție cu prostul satului, copie a diavolului făcător de rele. Râvna creștinismului este umplerea „vasului” pentru a putea deveni cristofor și purtător de har. El știe că se află doar „pe cale”, iar drumul e lung până să ajungă să se simtă cu adevărat „în duh” și în apropierea mântuitoare de Dumnezeu. Fericirea întâi: „Fericiți cei săraci cu duhul...” se lămurește și în corelație cu versetul evanghelic plin de dramatism: „Cred, Doamne, ajută necredinței mele”! Sforțarea este grea și niciodată autosuficientă. Dacă apar puncte de vedere convergente, pe linia antropologiei religioase, fie și numai în interiorul ortodoxiei, cu atât mai bine: se dovedește bogăția „faptului religios”, în necuprinsa-i întindere. În ce mă privește, m-aș intersecta cu Nae Ionescu în direcția escatologică a salvării și cu Petre Țuțea în legătură cu *adevărul de credință*, concept de bază în marele tratat despre omul îndumnezeit.

În al doilea rând, Nae Ionescu își desfășoară activitatea publicistică pe fondul unor mari fenomene și mișcări religioase, specifice vremurilor care au urmat imediat după primul război mondial, atât în Est cât și în Vest: o sensibilă înviore a ortodoxiei românești, problema *concordatului*, adică înțelegerea protocolară dintre Statul român și Vatican, pentru reglementarea raporturilor cu Biserica romano-catolică de pe teritoriul țării noastre, schimbarea calendarului, înființarea unor culte minoritare, autonomia Bisericii și a slujbașilor ei față de interese de stat și politice. Este știut că, după război, a început să se producă un curent viciat, printre clerici, de alunecare a lor în treburile lumești.

Din păcate, printre ei se afla însuși patriarhul țării, Miron Cristea, care a acceptat cu seninătate să intre în Consiliul de regentă, adică să îndeplinească o funcție politică. Titluri ca: *Sabia stăpânirii lumești*, *Mai avem patriarh?*, *Unde e ierarhul?*, „*Demisia*” *părintelui patriarh* etc. arată ferma dezaprobare a autorului privind încălcarea îndatoririlor duhovnicești de cea mai înaltă față bisericească. Asemenea abateri erau obișnuite la catolici (Richelieu, Mazarin), la anglicani ori la protestanți; nu și la ortodocși. Se ivea riscul unei nedorite schimbări de perspectivă: ierarhia bisericească facilita transformarea antropologiei de tip teocentric în alta, antropocentrică. O scrisoare deschisă este adresată de Nae Ionescu „domnului domn dr. Miron Cristea, Patriarhul României”. Cu alte cuvinte, *domn lumesc*. Scrie Nae Ionescu: „Am dovedit că patriarhul-regent este întâi o imposibilitate constituțională, pentru că nu poate evita amestecul puterilor, și al doilea, o imposibilitate canonică, pentru că dreptul bisericesc interzice, sub sancțiunea depunerii, oricărei persoane ecleziastice preluarea și executarea de funcții lumești” (*Mai avem patriarh?*, p. 123). Cuvinte aspre sunt adresate și mitropolitului Pimen al Moldovei, cum rezultă din textul: „Căci se întâmplă ca, numai cu câteva zile înainte ca Principesa-Mamă să se scuze timid că nu poate fi de față la un bal, în vremea Postului Mare, ziarele să fi anunțat că, la Iași, în prima săptămână de post, mitropolitul Pimen a patronat un bal la Cerul Militar” (*O pildă*, p. 237). Despre comercializarea fără jenă, ca să nu spun mai mult, a slujbelor bisericești, autorul *Integralei* scrie, cuprins de mahnire: „S-ar putea spune, deci, că, dacă un episcop nu numește un preot la o parohie, decât dacă acesta își plătește locul, avem de-a face cu un caz de simonie. Pe vremuri, când am atras și noi atenția asupra unor metode în care nu eram de acord, mi se pare că și noi am pus în gardă împotriva simoniei” (*Simonia*, p. 273).

Exemple de acest fel pot continua. Autorul le privea ca primejdioase. Din păcate, ele au intrat astăzi în cursul curent. Clericii de modă nouă nu se mai jenează, împotriva multor proteste ale laicilor, să se cocoate în Parlament, să facă politică de partid, să se desfrîneze, să adune averi, aici, pe pământ, alături de cele mai căzute exemplare ale regnului uman. Nici în Vest lucrurile nu cunosc alt curs.







Viorica GLIGOR

## / Urme pe „straturile de zăpadă” ale timpului

Deși a fost precedat de un volum de convorbiri cu Radu Parascivescu - *Toamna decanei*, apărut în 2011, la Humanitas, debutul propriu-zis al Antoanetei Ralian în calitate de autoare s-a realizat de-abia în 2014, la aceeași prestigioasă editură, prin *Amintirile unei nonagenare. Călătoriile mele, scriitorii mei*. Cartea este, așa cum mărturisește, un *mixtum compositum*, în care se adună, sub semnul trăirii retrospective, consemnări de tot soiul (despre călătorii, experiențe și întâlniri extraordinare, pigmentate de savuroase scene umoristice), gânduri intimiste despre viață, fericire, alteritate, eternul feminin și masculin, toate grupate în trei secțiuni: *Întâmplări de peste mări și țări*, *Întâlniri cu scriitorii* și *Derapaje*. Din cioburile, din fragmentele unei memorii „defectuoase, lacunare” se constituie portretul unei doamne seducătoare, înzestrată cu o inteligență superioară și cu o vitalitate neînvinsă: „Toată viața am fost ceea ce se numește o vitalistă, îndrăgostită de viață, mi-a plăcut viața, cu toate că viața e șuie, e capricioasă, știe să fie și foarte urâtă. Dar mă rog, viața e feminină – o viață, două vieți – este capricioasă, imprevizibilă, ca orice femeie”.

Conștientă că memoria este un „cosmetician iscusit”, care „se pricepe să aureoleze banalul”, nonagenara „doldora de amintiri” refuză jocul idealizării și al idilizării trecutului, atunci când își analizează parcursul existențial, amprentat de „frânturi de fericire”. Femeia Antoaneta Ralian a trăit bucuria unei căsnicii armonioase care a durat 60 de ani, a unor peregrinări inițiatice prin marile orașe ale lumii: Londra, Paris, Madrid,Veneția, Monte Carlo, Tel Aviv, Dresda, New York etc.Traducătoarea pasionată de literatura engleză și americană a avut mândria și satisfacția profesională a recunoașterii propriei valori. Pe unii dintre scriitorii traduși i-a întâlnit de-adevăratelea (Saul Bellow, Amos Oz, Salman Rushdie, Iris Murdoch, Raymond Federman, Ted Hughes). De alții, precum Iris Murdoch, s-a legat printr-o prietenie durabilă, susținută de 22 de ani de corespondență neîntreruptă și de vizite reciproce. Pe toți i-a evocat în pagini impresionante, din care răzbat atât talentul de povestitoare al memorialistei, simțul ei anecdotic, cât și capacitatea de a surprinde amănunte semnificative și picante ale unor întâmplări, de a releva caracteristicile unor psihologii complexe.

Mărturisirile din *Eu, traducătorul, și celălalt, autorul* - comu-

nicare prezentată la Simpozionul „Zile și nopți de literatură” - sunt definitorii pentru conturarea profilului intelectual al traducătoarei profesioniste. Care a făcut posibilă apariția în limba română a aproximativ 120 de cărți din literatura universală, semnate de Thomas Hardy, Henry James, Virginia Woolf, D.H. Lawrence, J. D. Salinger, Lawrence Durrell, Tennessee Williams, Henry Miller, Saul Bellow, John Galsworthy, Katherine Mansfield etc. Crezul ei este că traducătorul autentic, „înzestrat cu simț literar și bun-simț, nu e un trădător, ci este doar un Celălalt al autorului.” Că, pe parcursul întâlnirii, se creează o relație virtuală între cei doi, că este posibilă apropierea și identificarea lor parțială. Deoarece traducătorul filtrează gândurile și sentimentele scriitorului prin propria sensibilitate și intuiție, prin propria personalitate, asemenea unui actor sau unui interpret talentat. Fiecare traducere este sinonimă cu asumarea unui rol, mai mult sau mai puțin dificil. Din această perspectivă, cea mai teribilă provocare a reprezentat-o ipostaza de traducătoare a *Tropicelor* lui Henry Miller și a trilogiei *Răstignirea trandafirie*. O confruntare cu propriile limite stilistice și morale. Un pariu cu sine însăși. O dinamitare a mentalității și a educației pudibonde de „mic-burgheză provincială”, o dezmărginire: „La început parcă mi se poticnea mâna la scrierea cuvintelor nude (așa cum astăzi mi s-ar poticni limba dacă ar trebui să le rostesc)”. De fapt, pe măsură ce înainta în transpunerea opereii milleriene, Antoaneta Ralian a simțit prefacerea, eliberarea propriei ființe de inhibiții și de tabuuri lingvistice și mentale. Tocmai pentru că a înțeles sensurile profunde ale aventurii de cunoaștere pe care ne-a propus-o autorul: „Acum însă, recitindu-l pe Miller cu optica formată de lecturile de adult, am putut înțelege că nu e, așa cum îl crezusem eu, un simplu frondeur, un anticonvențional și un anticonformist al cărui unic scop este *epater le bourgeois*. Am înțeles că, în ciuda licențelor de limbaj, în ciuda erotismului său flamboaiant, priapic, Miller nu e un pornograf. El vede în eliberarea vieții sexuale și a limbajului sexual de tabuuri și pudori puritan opicrite o componentă definitorie a libertății individuale. Miller ilustrează copios maxima lui Terențiu: „Nimic din ce e omenesc nu mi-e străin”, extrapolând-o la propria lui atitudine: Nimic din ce e omenesc nu e rușinos și nu trebuie ascuns”.

Deși în oglinda memorărilor se adună imagini ale realizărilor,

ale bucuriilor și împlinirilor familiale și profesionale, memoria-lista rămâne fidelă convingerii că nu a avut vocația fericirii. Privind înapoi cu luciditate și sinceritate, și-a revendicat dreptul de a contrazice aparențele, de a-și impune propriile adevăruri: „Am avut parte de un itinerar existențial banal și rectiliniu, fără cotituri spectaculoase, fără schimbări de direcție. Punctat de clipe răzlete de fericire sau mai curând de satisfacții, de orgolii gădilate, de bucuria împlinirilor profesionale. Oare suma acestora să fie fericirea? Un conglomerat de mici satisfacții, de mici bucurii? Trecătoare, perisabile, repetabile, reversibile și iar perisabile? [...] Și mai cred că există o vocație a fericirii, vocație de care eu sunt lipsită. Ca să poți cunoaște fericirea, trebuie în primul rând, să te simți bine în pielea ta, să te ai bine cu tine însuși, să te plăci. Ori eu nu m-am plăcut niciodată, nu sunt genul meu”. Mărturisirile despre fețele antitetice ale fericirii sunt discrete, puse între paranteze sau aproape inexistente. Totuși, în *Bătrânețe fără tinerețe* (text confesiv, plasat în ultima parte a cărții, intitulată sugestiv *Derapaje*) sunt devoalate, fără vreo urmă de autoflagelare, tribulațiile dramatice ale condiției de evreu, avatururile alienante ale războiului și ale comunismului; spaimele care i-au mistuit tinerețea, suferințele provocate de pierderea celor dragi; frustrările, neplăcerile și bolile senectuții. tratate cu umor și (auto)ironie. Dincolo de acest deuseu, memoria a selectat partea luminoasă a vieții. Ceea ce probează vitalismul deja invocat al Antoanetei Ralian, pledoaria ei permanentă pentru bucurie și frumusețe. Amărăciunea, tristețea, suferința sunt ținute în frâu, trecute în plan secund. Cartea dobândește astfel valoarea unui catharsis. Nu doar a unui exercițiu de recuperare, ci și de purificare a urmelor pe care pașii săi i-au lăsat pe „straturile de zăpadă” ale timpului.

Viața Antoanetei Ralian, văzută de la altitudinea vârstei, nu pare să fi fost „un montagne russe, cu urcușuri și coborâșuri vertiginoase, amețitoare, vâjâitoare”, așa cum o proiecta la 20 de ani, într-o notație diaristică extrasă din *Jurnalul unei femei măritate* (1948-1949) și reprodușă în preambulul cărții. Cu toate acestea, în definiția ei oximoronică au intrat, fără îndoială, toate esențele tari ale trăirii, chiar dacă cele negative au fost minimalizate sau transfigurate: „VIAȚĂ cu V de la vâltoare, I de la iubire, A de la amăgire, Ț de la țândări, A de la amărăciune”.



Mariana FILIMON

## /Subînțelesuri

Când aud vorbindu-se la noi, acum, despre consumerism, am o tresărire de neplăcere. Termenul nu mi se mai pare de actualitate. Din câte observ, puterea de cumpărare scade, prețurile cresc de la o zi la alta, nu e cazul să insist, știu cu toții ce se întâmplă. Îmi amintesc însă de începutul anilor '90, când după atâta penurie îndurată, colindam fascinați magazinele, câte erau pe atunci, și după posibilități și mai ales atinși de felurite obsesii, cumpăram produse din greu, cu predilecție din cele cărora le dusesem multă vreme dorul. Așa se face că m-am trezit și eu la un moment dat cu 6 kg de zahăr în cămară, nefiind neapărat o consumatoare de zahăr. Obsedați de produse din carne, doi vecini de-ai mei n-au mai avut loc în congelator procurându-le, și au fost nevoiți să-și mai cumpere încă un aparat frigorific. O prietenă de-a mea transporta încântată, zi de zi, de la magazinul din colț, coliere întregi de hârtie igienică. Alții depozitau în neștire pachete de unt...

A urmat apoi noutatea supermarketurilor, asaltate în special de cei cu posibilități materiale crescute. Se făceau cozi la case, se umpleau cărucioarele până la refuz.

Cu totul alta este acum situația. Și mentalitatea este alta. Chiar și cei cu posibilități s-au deprins să cumpere cantități mai mici de produse pentru trebuințele imediate. Iar cei cu venituri modeste se rezumă la strictul necesar. Încât nu putem vorbi despre un consum excesiv. De curând, de pildă, mi-am făcut cumpărăturile obișnuite la un mare magazin cu firmă din apropiere. Am cumpărat o pâine feliată, o cassoletă de carne tocată și două lămâi. De atâta aveam nevoie. La ieșire, mi-am zis să profit de ziua senină, plăcută, și m-am așezat pe una dintre băncile situate într-o elegantă piațetă din fața magazinului. Apoi mi-am aprins o țigară. La puțin timp, s-a apropiat o bătrânică, în mână cu o sacoșă, și mi-a cerut cuviincios îngăduința să se așeze lângă mine. Bineînțeles că am acceptat, doar e loc public, femeia și-a scos din sacoșă cumpărăturile, pe care le-a mutat într-o pungă mai potrivită. Cu un glas stins, ușor jenată, mi s-a adresat: atât mi-am îngăduit, toate s-au scumpit peste măsură, și până la pensie e de așteptat. Ce-și îngăduise, de fapt? Patru sau cinci cartofi nu prea mari, un pahar de iaurt, o chiflă (subliniez – o chiflă) două mere și o eugenie. Le-a așezat pe toate în pungă, cu grijă, parcă mângâindu-le, după care a început să mănânce cu mici înghițituri desurtel pe care și-l permisesse. Minuscula eugenie. Cum să vă spun, emana un fel de împăcare cu sine, de liniște, un fel de bunătațe, care m-au cucerit. Am schimbat două vorbe banale, inofensive, ca între două femei care abia s-au cunoscut, dar simt o oarecare apropiere, iar eu mi-am mai aprins o țigară. Curând, văzând-o mâncând din mica ei prăjitură, stolul de porumbei nelipsit în piațetă a năvălit lângă banca noastră. Sunt foarte lacomi și foarte gălăgioși, obișnuieți să fie hrăniți și, cu mintea lor atât câtă e, socotesc pesemne că e dreptul lor să pretindă bucățele de pâine sau boabe speciale de la diverșii cumpărători care îi îndrăgesc. Bătrânică a ezitat puțin, apoi cu gesturi însoțite de un abia perceptibil oftat a scos din pungă singura chiflă pe care o avea și a dat s-o împartă cu insistentele zburătoare. Am reacționat prompt și aproape țipând: stați

doamnă, nu e nevoie, le dau eu, am o pâine întreagă. Puneți-vă pâinea loc, îi hrănesc eu pe lacomii ăștia. Ceea ce am și făcut – am scos în mare grabă pâinea mea feliată și am început să o fărâmițez, mai întâi o felie, apoi alta. Doamna mi-a mulțumit cu același glas stins, ușor stingherită, a mai stat câteva clipe și a privit porumbeii, după care mi-a mulțumit din nou, n-aș putea spune pentru ce, mi-a urat la bună vedere și... a plecat.

Am privit-o cum se îndepărta agale, cu modesta pungă într-o mână, o făptură plăpândă, împuținată de ani și de griji. M-a cuprins o milă fără de margini, un fel de gol și de neputință, pe care am căutat să le stăpănesc. Cum? Cu ciudă și îndărăjire, cu ură, da cu ură, pe soartă, pe mine, pe lume, pe nevinovatele păsări, pe omenire, pe toți și pe toate, am început să rup din pâinea mea și s-o arunc păsărilor. Cu nodul de lacrimi în gât, o oarbă sete de răzbunare, nici eu nu știu cui adresată, cu furie, am aruncat porumbeilor toată pâinea, bucată cu bucată, până la ultima fărâmiță. Ducă-se!

\*

Nu știu alții cum sunt, vorba lui Creangă, dar eu, când mă gândesc la copilărie, îmi vine în primul rând în minte chipul mamei. Chip drag, o imagine aureolată, ca o icoană. E mult de când s-a stins, eram doar o copilă, și ca mezină, mă țineam strâns de poalele ei asemeni unui pui neajutorat. Mai aveam însă pe cineva drag, nucul din curte, bogat în ramuri și în globulețe verzi care abia apucau să devină nuci adevărate. Era confidentul meu. Și nu numai; era și singurul care-mi cunoștea îndeletnicirile. Cu păpușa de cârpă în brațe (care era preferata mea, deși primisem și o păpușă dichisită, blondă, cu un cap minunat), îi îngănăm răbdătorului meu prieten micile mele creații – catrene naive, copilărești, rimate. Ce să zic, semnele unei precoce vocații sau pur și simplu întâmplătoare imitații ale versurilor pe care le aflam de la mama. Prin romanțe pe texte de Coșbuc, Eminescu, sau cântece de leagăn. Mama mea, cu puțină ei școală, le fredona pentru mine, și ele țineau loc de alintături și mângâieri de care nu era prea darnică. Uneori mi le mai cânta și sora mai mare, care după dispariția prematură a mamei i-a preluat responsabilitățile materne cu un devotament greu de imaginat.

Născută în 1939, am început școala în ani de tristă amintire. Tata prizonier, refugiu obligatoriu, ocupație rusească, lipsuri. Pe cât posibil, cei mari, inclusiv fratele și sora mai mare, mă ocroteau cât puteau dar... Învățământul, cel puțin până la moartea lui Stalin, îndoctrinat peste măsură: cântece rusești, limba rusă obligatorie, iar la serbări, firește, dansam tot soiul de cazaciocuri. Părinții trebuiau să asiste la serbările școlare unde suportau ca vai de ei pervertirea inocenței noastre. Pentru mama, mai târziu am înțeles asta, era un adevărat supliciu: tata fusese luat prizonier la ruși, iar eu dansam cu foc în chip de căzăcel. Ba încă și acasă le cântam unor mei tot felul de refrene ce proslăveau glorioși eroi ruși, curajul și sacrificiul acestora și, bineînțeles, măreția geniului popoarelor... Iosif Visarionovici. Circula prin școli mai cu seamă o bucată (un fel de jelanie) despre un erou cu numele de Suliko. Doamnă, ce-l mai

plângeam! În paranteză fie spus, la un seminar, într-o discuție mai lejeră cu studenții, le-am pomenit și lor acest episod din istoria învățământului românesc de după 1944. Când am pronunțat numele de Suliko, nu-i mai puteam opri din râs, deși li se părea incredibilă o asemenea aberație. Numai că-n vremurile acelea nimănui nu-i ardea de amuzament. Noi, copiii, în naivitatea noastră, luam lucrurile în serios, iar părinții se temeau să ne lumineze cumva; era riscant - arestările și delațiunile erau frecvente, iar noi, inconștienți, puteam să trădăm orice încercare de a mai atenua entuziasmul rusofil. Singurul lucru pe care-l putea face draga, înțeleapta mea mamă era să-mi cânte romanțele românești de care am pomenit: La oglindă, Ce te legeni, codrule, Pe lângă plopii fără soț... Simțeam și eu că reprezentau altceva, dar nu prea înțelegeam, deși mi se atrăsese atenția să nu le fredonez pe la școală. Mai târziu, în anii de liceu, nu s-a mai pus problema: multe dintre ele figuau în manualele de literatură.

Cât privește istoria, să știți că fac parte din generația care a “beneficiat” de manualul lui Roller. Așa se și explică lipsa mea de atracție pentru unele discipline, care a durat multă vreme. A mai intervenit însă și acea preocupare pentru literatură, pentru poezie în special, de care am pomenit. Repet și o spun nu doar ca să mă laud, într-adevăr, orientarea mea profesională a fost de fapt o timpurie autoorientare. Vocație? Cine poate fi sigur? Mi se părea o predestinare, mai cu seamă că mă născusem și am crescut, în primii 15 ani, pe strada cu numele de Eminescu. Vorbesc despre autoorientare profesională chiar dacă, datorită unor împrejurări, întâmplări personale, pâinea mi-am câștigat-o în învățământ. Am absolvit facultatea de filozofie, secția pedagogie-română, și am lucrat ani mulți la revista învățământului superior – Forum, după care am ocupat funcția de conferențiar la Departamentul pedagogic al Universității de Arte București. Nimic însă nu m-a împiedicat să-mi văd de poezie, am publicat în multe reviste, am volume de versuri apărute în edituri importante, chiar dacă debutul la „Cartea românească” s-a petrecut destul de târziu. Nici nu cred că aș fi putut viețui (și supraviețui) fără a scrie - chiar dacă sună patetic.

Mai târziu am început să mă apropiu tot mai mult și de marea literatură clasică rusă, pe care o descopeream din ce în ce mai interesantă. La un moment dat, cineva – nu mai țin minte cine – mi-a adus pe niște foi dactilografiate, în mare taină, poeme ale lui Esenin, în impecabila traducere a lui G. Lesnea, pe care le citeam pe furiș în bănci la orele de geografie, matematică etc. Când a fost voie să fie publicate, le-am citit și sub semnătura altor traducători, dar variantele lui G. Lesnea mi-au rămas întipărite în minte. Cine a mai scris „hei voi sănii și voi cai, voi cai/ numai dracul v-a scormit mișelul/ peste stepă-n goană cu alai/ râde pân’ la lacrimi clopoțelul”...

Revenind la copilăria mea, oricât de încărcată de spaimele războiului, foamete, ocupație, restricții din acei ani, continui să cred că am fost totuși un copil norocos. Ocrotită de ai mei, cu nucul prieten și confident, cu rimele mele naive, cu așteptări și speranțe luminoase, păstrez în adâncul sufletului o recunoștință.

Primii ani ai vieții alcătuiesc cea mai frumoasă rază de soare pe cerul amintirilor mele.





## Victor ȘTIR / Deschidere spre cunoaștere

Cartea De la Isarlık la Valea Uimirii de Basarab Nicolescu, apărută în două volume la Editura Curtea Veche în 2011 are ca primă parte ”Interferențele spirituale” cu o prefață amplă, aplicată, semnată de Irina Dincă. Cum se știe, Basarab Nicolescu s-a născut în 1942 la Ploiești din tată român și mamă grecoaică, ortodocși, și a fost socotit “copil minune” pentru câștigarea în același an a Olimpiadei Naționale de Literatură și Matematică. A studiat fizica la Universitatea din București unde a ajuns asistent universitar și a debutat în 1968 cu cartea de critică literară Ion Barbu- “Cosmologia Jocului secund”, care a însemnat un eveniment în interpretarea poeziei curiosului poet-matematician. În același an, 1968, a rămas în Franța unde se găsea cu o bursă de studii pentru care intervenise prietenul său, academicianul Alexandru Rosetti, marele lingvist român. În prezent este fizician onorific al Centrului Național de Cercetări Științifice din Paris, membru de onoare al Academiei Române, profesor invitat al mai multor universități de prestigiu și i s-a acordat titlul de doctor honoris causa, de mai multe ori, ținându-se seamă că este un specialist de talie mondială în teoria particulelor. A publicat peste 130 de articole în reviste de vârf, este fondator și președintele Centrului Internațional de cercetări și Studii Transdisciplinare din Paris și fondator al mai multor colecții de studii semnificative . Dintre cărțile sale cu impact mondial amintim “Noi, particula și lumea”, “Teoreme poetice”, “Rădăcinile libertății”, “Trandisciplinaritatea (manifest)”, “Știința, sensul și evoluția-eseu asupra lui Jakob Boehme”.

Beneficiind de o structură sufletească reunind în aceeași ființă un om de știință (și nu unui orecare) și un suflet cu o atât de puternică înzestrare poetică, Basarab Nicolescu cercetează, caută adevărul cu mijloacele oferite de facultățile amintite, iar realitatea se găsește între imaginarul Isarlık și Valea Uimirii, primul fiind tărâmul mitic din poezia lui Ion Barbu, localizat pe locul ruinurilor Troiei; Valea Uimirii ar putea fi într-o accepțiune tărâmul nesfârșitei cunoașteri din lumea cuantică și subcuantică sub farmecul infinitudinii deschise, însoțită de mirarea capabilă să primească misterul.

Una dintre cele mai importante contribuții la tezaurul gândirii contemporane este pentru Basarab Nicolescu transdisciplinaritatea care abordează cunoașterea global, din perspectiva tuturor științelor, într-un spațiu comun disciplinar, de intersecție a domeniilor particulare și în același timp depășindu-le perimetrele tradiționale. Abordarea metodologică este mai mult, pe un alt palier decât ceea ce reprezenta omul universal în perioada medievală. În vederea degajării unor surse ale transdiciplinarității, capitolul “Ctitorii” comunică aspecte ale operelor luiLucian Blaga, Ion Barbu, Mircea Eliade, Stephane Lupasco, Eugen Ionescu, Fondane, Jung, Pauli și Cioran. Între mentorii autorului (este și titlul unui capitol) îi găsim pe Ion Grigore, profesorul de matematică din copilărie și pe Alexandru Rosetti. De o sensibilitate zguduitoare și de o delicatețe sufletească rară este textul “La ce servește suferința? Reflecții asupra vieții prizonierilor de război români în lagărele sovietice” în care este derulată drama familiei Nicolescu; tatăl lui Basarab era ofițer, a făcut războiul în Răsărit și a fost prizonier în Uniunea Sovietică până în 1948, unde a îndurat o imensă suferință alături de confrați. La câțiva ani de la întoarcere, ofițerul Nicolescu a fost închis pentru închipuită activitate antistatală. Mai mult decât “exerciții de admirație” sunt portretele din secțiunea cărții “Permanentul miracol al prieteniei” în care-i găsim pe Lima de Freitas-Maestru al speranței neîblânzite, Martorul: Mircea Ciobanu, L.M. Arcade și Cenaclul de la Neuilly, Un cavaler al cunoașterii Ce Va Veni: Vintilă Horia, Cezar Ivănescu-Poetul și vânătoarea de oameni, Andrei Șerban-un teatru al spiritualității, Michel Camus și Marele Joc al Trandisciplinarității, Prietenul meu, Andre Chouraqui; Mircia Dumitrescu-un geniu generos și modest și alții.

Găsirea propriei identități se petrece la Basarab Nicolescu prin comunicarea și cunoașterea celuiilalt, ca oglindă în care profilul propriu se răsfrânge și reflect, într-o călduroasă comuniune sufletească.

Nu știam nimic despre întâlnirea spirituală dintre Brâncuși și Gurdjieff (filosof bulgar de mare audiență) până la cartea De la Isarlık..., nici despre Alexandru Proca, fondatorul școlii franceze moderne de fizică teoretică sau de marele poet arab Adonis. Această ultimă secțiune a cărții îi evidențiază pe Mircea Eliade, Heisenberg-profet al noii lumi; poetul Horia Stamatu, filosoful Mihai Șora, Jean Francois Malherbe - Pe drumul terțului inclus și alții, semnificând punerea în relație a unor excepționali creatori din secolul trecut și începutul acestuia.

Volumul are foarte consistente referințe teoretice, bunăoară la terțul inclus, de care s-a ocupat Lupașcu, chiar Blaga, în filosofia sa asupra dogmei sau Ion Barbu. Depășirea logicii cu două valori se poate face în alt nivel de realitate, cum spune Basarab Nicolescu și reprezintă triumhiul (a este a, a nu este a și a treia

„Există în toate lucrurile o măsură, un adevăr ultim."

posibilitate, verticală) cu un vârf depășind nivelul de realitate în cadrul căruia se realizează judecata. De foarte mare folos este aducerea în atenția cititorului a coincidenței elaborării Jocului secund cu Teorema lui Godel (matematician austriac) care spune care nu pot fi decidabile în perimetrul celor din ipoteză.

Probabil că mesajul lui Basarab Nicolescu este cunoaștere pentru deschiderea spre misterul lumii cognoscibile pe care mărturisește că, asemeni lui Blaga, nu îl strivește.

**„Faptul că Dumnezeu nu a vrut să rămână singur...”**  
(Interviurile cu Basarab Nicolescu)

Cea mai mare parte a celui de-al doilea volum al cărții „De la Isarlık la Valea uimirii” cuprinde cele șaptesprezece interviuri grupate sub numele de „Fragmente” și redând o aventură umană excepțională, aventura vieții academicianului Basarab Nicolescu. Plecat de tânăr, pe când îl aștepta o carieră universitară de profesor de fizică la Universitatea din București, la Paris a reușit să se impună, să ajungă un fizician apreciat în lumea contemporană. Elemente ale biografiei tinereții, dar mai ales parcursul adaptării la Occident, contactele și colaboratorii sunt de găsit în paginile care debutează cu titlul unui răspuns dat lui Ovidiu Șimonca: „*Cel mai greu în viață este să-ți găsești locul*”; interviul a apărut în 2010 în „Observatorul cultural”, problematica „atacată” având ca vârf de lance „Ion Barbu-Cosmologia Jocului secund”, cartea de excepție prin care autorul a fost acasă pe tot parcursul anilor cât a lipsit din țară.

Se pare că întrebarea „vedetă”, adresată de mai mulți intervie-vatori savantului în fizica particulelor cuantice este referitoare la terțul tainic inclus, pe care-l definește după trecerea pe la fizicienii atomiști Heisenberg, Wolfgang Pauli și Niels Bohr: „...*există un terț mediator care este sursa realității și a realului, nu este Dumnezeu, este o putere a lui Dumnezeu, dacă vrem să ne expri-măm în termeni teologici.*” Chiar dacă scrie în limbile română, franceză și engleză, Basarab Nicolescu se socotește un scriitor român, ca apartenență, iar categorisirea după limbă i se pare simplistă, lui care crede că nu a plecat niciodată cu adevărat din România; este răspunsul dat Emanuelei Ilie. Față de interviul cu caracter biografic scris de Cristina Hermeziu, cel acordat lui Horia Bădescu se referă cu preponderență la transdisciplinaritate-abordarea lumii din perspectivă unitară, dincolo de disciplinele particulare, în formule simple, accesibile: ”*o nouă viziune a realității, nici religioasă, nici filosofică. Transdisciplinaritatea.*” Gândirea tradițională binară i se pare depășită, specifică doar coordonatei animale a ființei umane. Mai ușor de înțeles decât pare, este explicarea nivelelor de realitate care „semnifică un ansamblu de legi generale care guvernează toate evenimentele care se petrec pe nivelul respectiv. Aceste niveluri de Realitate sunt discontinue, în sensul că nu se poate trece în mod continuu (prin trecerea la limită) de la un nivel la altul.” Altfel, ușor de înțeles modul cum ceea ce nu este cu puțință de explicat cu legile vechi ale unui domeniu devine simplu într-un set de legi nou elaborate pentru nivelul de neînțeles anterior. „*Specia umană a fost întotdeauna în cumpănă, în criză. Acest fapt nu este nou... Totul depinde de evoluția conștiinței noastre*”. În interviul acordat lui Claudiu Târziu este evocat părintele Galeriu, în strana bisericii căruia a cântat în copilărie Basarab Nicolescu; *la-a răvăzut pe teologul Galeriu după cincizeci de ani după plecarea din țară. Poziției unor înverșunați ireductibil între religie și știință, academicianul Nicolescu le opune o comunicare înre cele două domenii care pot comunica doar prin dialogul transdisciplinar dintre cele două tărâmur*i; „*dacă știința și religia vor accepta să dialogueze, atunci orbul va vedea și surdul va auzi*”, le-a răspuns în interviul din 2010 lui Petrișor Militaru și Marius Ene. De o mare profunzime este răspunsul dat lui Cassian Maria Spiridon: ”*Faptul că Dumnezeu nu a vrut să rămână singur și a vrut să se autocunoască într-un anume sens și ne-a creat pe noi, bietele creaturi. În momentul în care te autocunoști, trebuie să te separe.*” Atitudinea față de om și propria-i viață o descoperă Basarab Nicolescu într-un viu interviu acordat lui Luigi Bambulea în 2008 care spune: „*Libertatea mea este să fiu conform proprii-lor mele credințe și convingeri*”. Savuroasă și proaspătă deopotri-vă, aproximativa circumscriere a noțiunii de nebulie: „...*în general, poate fi o cale de acces la o stare diferită de ființare, de funcționare, dar fără să avem pregătirea necesară pentru a face față unui flux de informații prea bogat....Cred că nebulia e tratată în mod prost și foarte periculos, cu medicalizare din ce în ce mai severă, când, în fond, poate să fie vorba de stări de experimentare a unui mod de funcționare anormal, dar extrem de înrudit cu starea mistică.*”

Interviuri de o amplitudine tematică și profunzime cum, credem, rar se întâlnesc, nu numai în cultura noastră.



Vasile GOGEA

## ANAMNESIS

## Sfântul Gheorghe „poticarul” din Cluj

**Statuia Sfântului Gheorghe** (omorând balaurul) din Cluj-Napoca este o copie a Statuii Sfântului Gheorghe din Praga. (În fapt, este o soră geamănă, turnată după aceeași matriță.) Copia identică a fost realizată în anul 1904 de Kalman (Coloman) Lux (1880-1961).

Statuia a fost amplasată la Cluj în jurul anului 1900, inițial în „Piața Sf. Gheorghe” (redenumită în perioada comunistă în “Piața Gheorghe Sion”, apoi în “Piața Păcii”, în prezent “Piața Lucian Blaga”), în fața Bibliotecii Universitare. În anul 1960 a fost mutată în piața mică din fața Bisericii Reformate-Calvine de pe str.M. Kogălniceanu, locație considerată mai potrivită.

Statuia originală de la Praga (prima statuie ecvestră constru- ită într-un loc public, fără a avea o legătură cu arhitectura) a fost realizată în anul 1373 de către sculptorii germani Martin și Gheorghe din Cluj, *Martin und Georg*, cu tatal *Nikolaus*, asa cum erau cam 95% dintre locuitorii Clujului (intra muros) pe atunci, la comanda împăratului Carol al IV-lea, totodată rege al Boemiei. Abia pe la 1500, Clujul dintre ziduri avea aproape 50% maghiari.

Originalul statuii a fost mutat de-a lungul timpului în diverse locații ale Castelului Hradciani din Praga, iar în acest moment se află amplasat în „A Treia Curte”, lângă o mică fântână.

Pe soclul statuii este instalată inscripția A.D. MCCCCLXXIII HOC OPUS IMAGINIS S. GEORGII PER MARTINUM ET GEORGIUM DE CLUSSENBERCH CONFLATUM EST, în trad. “A(nul) D(omnului) 1373 Această operă îl reprezintă pe S(fântul) George (și este) de Martin și George de Clussenberch (Cluj) făcută.”

Statuia ecvestră îl reprezintă pe Sfântul Gheorghe îmbrăcat în zale, ucigând un balaur, al cărui corp este acoperit cu solzi identici zalei de pe armura sfântului. Observația acestui amănunt l-a inspirat pe poetul și filosoful Lucian Blaga să scrie poemul intitulat *Sfântul Gheorghe bătrân*, publicat în anul 1943 în volumul *Nebănuitele trepte*.

Dar, mai există o copie, expusă la nivelul ochilor trecători- lor și executată în ceramică pictată de Kende Ferenc și Rahman Maria, la 1941, de dimensiuni mai mici, ea aflându-se într-o nișă închisă cu o fereastră de sticlă pe frontonul de est al clădirii de la nr.1 (Casa Hintz) al Străzii Regele Ferdinand care găzduiește (din 1573) prima farmacie din Cluj, sub patronajul “Sf. Gheorghe”. Nișa în care se află expusă statuia, în spatele unui simplu geam de sticlă, fără nici un fel de sistem de securitate va trece, odată cu întreaga clădire, în proprietatea moștenitorilor clădirii.

**Mă întreb, însă, înainte ca nișa să dispară, Sf. Gheorghe “poticarul” din Cluj în grija cui rămâne? Direcția pentru patrimoniu are ceva de spus? Dar direcția pentru cultură din Consiliul local?**







Ion POPESCU-BRĂDICENI

## / Maestrul Gheorghe Grigurcu: un proustian al textului (II)

## V. Despre limbaj, metodă și stil

În „Apologii” (1975) versurile se structurează din entități mai limpezi, „unde predomină calmul existențial și plăcerea picturalității senzuale” (Victor Felea. Aspecte ale poeziei de azi, II, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1980). Fantezia este redusă la starea de libertate în care sunt lăsate să relaționeze cuvintele. Titlurile seci trădează absența prețiozității și a pretenției de a fi intuit esența unei fenomenologii spirituale. Dar dincolo de această modestie trucată, de această aparentă indiferență, palpăie dialectica sigură a devenirii poetice întru profunzime.

În adânc poeziile poartă sămburele tematic al solidarității dintre ființă și dialectic, nucleu de fapt prin care se redefineste rațiunea. În „Nocturnă” versus „Acolo tac astrele care-au vorbit aici” este clar definitoriu al unui salt important al poetului de la stadiul de statuare a unei poziții în lirica contemporană la acela de a impune un limbaj poetic, o metodă poetică și un stil poetic. Despre limbaj putem spune că este asemenea unui cerc, „care nici nu se odihnește în jurul unui centru, dar nici nu se desfășoară la nesfârșit într-o oarbă și vicioasă circularitate. Este mai degrabă un cerc de tip „vectorial”, în care există mișcare, căci actul negării și depărtării se petrece, dar există și oprire, în măsura în care mișcarea se petrece întru sine” (C. Noica – Devenirea întru ființă, Ed. șt. și enc. Buc., 1981). Despre metodă afirm că este cea a încrederii nețărmurite în unitatea dintre ritmul lăuntric al trăirii și sistemul obscur de relații al realului pe care-l explorează poetul. Despre stil consider că este constant, „răsfrângând livresc durata interioară”, nutrit de un orgoliu de însingurat, fundamentat de filtrări de esențe perpetue, pe potențări enigmatice a semnificațiilor, comunicând în cele din urmă o experiență a spiritului, particulară.

Argumentele care să demonstreze propozițiile de mai sus ni le oferă placheta „Apologii”, aproape în fiecare filă. Poezia „Nu-mi spui” este una din fișele de observație a Ființei Poeziei: „Nu-mi spui că te-ascunzi acolo unde te-ascunzi / (în simțuri în gânduri obscure...)/ mă lași să ghicesc chipul în care/ te-ai ascuns ca să te poți ascunde”. Da. Poetul are dreptate. Poezia poate fi descoperită și pe calea intuiției. Sau, prioritar, pe această cale.

Languroasa predilecție a poetului pentru cerc e, încă o dată, gestul arhitectural al celui care vede în potențialitatea materiei sursa de fecunde mișcări în imaginar. Căci imaginația întreține proaspăt și mereu încordată sinele; serie Platon în „Charmides”; „să nu dăm deoparte închipuirile, dacă ne sînchisim cât de cât de noi înșine”; enigma la care filosoful ajunsese era tocmai aceasta: să ajungi la realitate prin propria ființă, iar la propria ființă prin participarea conștientă a gândirii la eliberarea ideilor aparent iraționale din atât de convenționalele lor preconcepții; ideile iraționale sunt chiar cele poetice, novatoare, spărgătoare de ghețuri rigide, schematice. Astfel, arhitectura poemului „Îți trebuie” se bazează pe un verb-pilon, pe metafore și pe comparații și pe două perechi antinomie reluate pe o treaptă superioară: păr-brăț, sân-pleoapă. Ochiul contemplatorului, având încredere în toate chipurile realității, îi surprinde materialitatea într-o intensă dorință de transfigurare. Unitatea dialectică dintre extaz și mișcare ar fi un principiu al disciplinei cuprinderii în cuvânt a concretului și tăcerii. Cealaltă pereche ar fi tocmai această condensare a existenței în cuvânt și transmiterea ei pe calea vie a *comunicării*. Următorul cuplu antinomic este alcătuit din muzica ce-i înveliș firesc al somnului și funcția sa etică, inviolabilă. Finalmente simbolul fecundității (sânul) este marca devenirii lăuntrice dinspre necesitate spre libertate: „Îți trebuie un păr orbitor / o pleoapă care s-alerge // Îți trebuie un brăț să te condenseze / un sân în care să palpitate veștile. // Îți trebuie un păr muzical / o pleoapă care să predice. // Îți trebuie un brăț necesar precum sarea / un sân întunecos ca o odaie”.

Specifice sunt la Gheorghe Grigurcu erudiția, luciditatea și voința de a controla realul până-n acțiunile sale minuscule. Contemplația se ivește deja în angrenajul său poetic deocamdată în fază incipientă de proprietate intrinsecă realului. Aluziile livrești, mimesisul ca principiu al reflectării artistice; reducerea poeziei la greutatea sa specifică de limbaj, vizualizarea raportului dintre obiect și limbaj, aura apolinică a tragicului ivit din strania lepădare a esenței de toposul protector, mențin vie reveria omului problematic. „Natură moartă” cuprinde astfel nucleele inițiale ale poeticii lui Gheorghe Grigurcu, dar pregătește impetuos extinderea spre marile zone ale multiplicării interioare a raporturilor dintre forme și sensuri, dintre cuvinte și lucruri, cuvântul ajungând să fie semnul precis și model al lucrului și nu altceva: „Cu ajutorul culorilor aceste palide coerente (gest angelic copiind nemișcarea / o floare ofilită de geniul mării / distinctă cuvânt cu cuvânt. // Și mucegaiul sclivisit încercuind pustiul / fragil, merele proaspete / deprinse a *ne contempla* / o frunză lepădată aidoma / tuturor după-amiezilor vieții noastre”.

A avea o încredere, total materială, în chipurile realității, înseamnă a te supune „clarviziunii mâinii”, adică a scrie, ca poet,

ceea ce mâna gândește, în inocența ei adamică, dar a te și întreba asupra „stavilei”. Și această stavilă este trecerea materiei dintr-o formă în alta, contiguitatea infinită a realului. „Adamismul”, ca motiv poetic, este mai mult o întrebare de la sine a orgoliului unicității cu lăuntrica ardere neiertătoare a cunoașterii și, în principal, o nesferată cufundare, de scafandru, în realitatea nevăzută, mascată de cea vizibilă: „În frunza pudică dispare somnul”; „Asemenea vocii e pustie oglinda / lănos șuvoiul de gânduri” (Asemeni). Versurile citate mai sus ne îndeamnă să vedem prin scriitură includerea înconștientului în puritatea naturii și, prin dicotomia vorbire-gândire, confruntarea propriului eu cu vidul ce-ar amenința limbajul, dacă acțiunea n-ar dinamiza mereu ființa încât aceasta să „lumineze spațiul” în care *se este*. În „De-acum cuvintele” poetul inoculează poeziei eliminarea oricăror conveniențe, coboară la etimologia cuvintelor, făcând din rezonanța lor o în – cântare a analizei genetice. În – cântarea este însoțită, sincretic, de un dans în jurul „cuvintelor”, o descriere în mișcare, o sumă de viziuni, rețele de asociații, ansamblu de imagini, toate la un loc definind un *locus* poetic al libertății. Astfel cuvintele sunt „omizi dirijate de legi antitetice”, „încărcate în roabe precum pietrișul”, „grămezi de gunoi fumegând în acra lor inocență”, „prelinse aidoma apei murdare”, „imensă așteptare târătoare”, dovezi incontestabile ale materialității până-n și-n ultimul loc de refugiu, universul semantic.

Și poetul în „Apologii” nu iese din contingent, nu voiește s-o facă, se menține în lumea lucrurilor și a noțiunilor, aferente lor, funcția poetică dizolvându-se într-o reuniune-avalanșă de comparații, metafore, șocante, dezarmante, fruste, textele gâlgâind când a contempla, când a tandrețe, frumosul și urâtul constituindu-se într-o estetică a banalului în care neobișnuitul este dezvoltat de către poet („Drumurile”: „Micșoratele drumuri de noiembrie / ca niște pupile / în bătaia soarelui / ale unei pisici / ce nu și-a întors măcar capul”). O poezie ca „Am întâlnit” este o evocare conștientă a dadaismului, versurile strălucitoare se înecă într-un mâl lingvistic uneori obositor: „...o frunză își *imaginează*” foșgăitorul pământ (din „Gravură”). Totuși o „disciplină discretă a neantului” guvernează peste straturile imaginare ale lumii. De exemplu în „Pescărușii”: „Ființe ce cred în absorbție / ca și când o bucurie ar fi, sugative ale mării”. Fiind miezul realului ființa își sublimează, mioritic, bucuria de a trăi și melancolia de a muri, acceptând, superioară, devenirea întru natură, posteroară, necesar, devenirii întru om. Dar cum și devenirea întru natură este tot devenire întru ființă, rămâne ca rațiunea (încercarea) să priceapă această teribilă reciprocitate: ființa absoarbe pentru a fi la rândul ei absorbită. De fapt „rațiunea trimite spre propria ei încorporare” (C. Noica – Devenirea întru ființă, Ed. șt. și enc., Buc. 1081). Dintr-un poem ca „Aproximare” decupăm o numire a morții tot la modul comparativ: „ca un vis ordonat de prea mult întineric”, adică o coborâre a ființei în ordinea profundă și opacă a materiei, acea ordine deja existentă, care este „pe toată întinderea sa excepție față de ființă, dar nu are sens decât în lumina ființei”.

Esența cărții și tendința ei generală, filonul principal este intensificarea voinței de a cânta neîntrerupt, de a mistifica elementele realului, de a rosti cu mirare mirosurile, culorile, de a face din grai acordul unic cu un „chip întâmplător”, de a redescoperi, cu constantă acuitate, tot ceea ce se transformă și se creează întruna în inepuizabila lume materială. Gheorghe Grigurcu nu este un poet al sensului, dar este un poet al raportului. Descrierea la el se sprijină pe un echilibru între două constituente. Ca până la urmă ordinea obscură să impună sensul. Nou. Glorios. Reinaugural / reinaugurant.

## VI. „Poemul dă crezare tuturor și-și alege timpul prielnic...” în zorii transmodernității

Pentru a scrie despre „Rigoarea văzduhului” (Ed. Dacia, 1978) trebuie să pornești de la sugestia din titlu conform căreia scriitura poetică este o încadrare a incongruentului, a inefabilului, a substanței spirituale, a esențelor de o imaterialitate incantatorie într-o intertextualitate de o concretețe picturală, gânditoare și programatică. Deci „Rigoarea văzduhului” încearcă să sistematizeze o poetică, pe care, implicit, deja o propusese în cărțile anterioare, încearcă să structureze un cod formal al limbajului poetic, un corpus de principii proprii, deschis rostite: „Acest ironic – întreprinzător poet / pentru care culoarea nu-și ia de nicăieri merindele / cu gust de sticlă // timpanele-i sunt bine camuflate. // se zice că n-aude cum / un fruct se desprinde de culoare // și-n așteptarea altui fruct identic / respiră și așteaptă // acest jovial poet / absența lui e-o ironie, nu dizgrație” (Acest poet). Principiile sunt clare: ironia, ambiția, independența, narcisismul, interiorizarea și rămânerea în ea, orgoliul creator, jovialitatea, conștiința unicității, a originalității.

Începând cu Mallarmé și Apollinaire, explorarea resurselor poetice, ale grafismului și ale punerii în pagină a devenit o fericită articulară a semnificanților considerați în idealitatea lor. În

consecință realitatea fonică, ritmică, metrică s-a transpus în vizual, ca mod mut de a percepe efectele sonore, ca dicțiune tăcută, schimbându-se-n realitate a efectelor de sens, de o subtilitate și o complexitate ce, aparent, descurajează analiza, arta având în valorile sale un invulnerabil sămbure ontic misterios: „O aparență neutră pe urmele noastre, un dicționar de clipe adunându-ne. Spinii tenaci au dezumflat tăcerea. *Exactitatea* e-o despovărare de vanitate”. Dar Gheorghe Grigurcu atinge uneori acest nucleu intimidant, perforând aparențele, silind cuvintele să se denunțe pe ele însele, instituind o exactitate și o logică de fier acolo unde sfera tăcerii a pleznit, ivind mugurele esențial al Lirei.

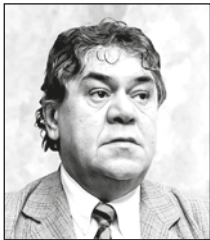
Poetica în general poate fi definită „ca o stilistică de gen, studiind și măsurând deviațiile caracteristice... ale unui gen de limbaj (scriitură)” (Gerard Genette – Figuri. Limbaj poetic, poetica limbajului, Ed. Univers, Buc. 1978). O poeticitate mereu crescândă se cere în prezent textului, în așa fel încât el să se apropie tot mai mult de propria sa formă pură: „Poemul dă crezare tuturor și-și alege timpul prielnic, așa cum iarba își alege un pământ fără a-l vedea”. Toată poezia scrisă de el înlătură rima și păstrează un *ritm al profunzimii*, al mișcării ideilor, un ritm acordat cu necesitățile reprezentării Imaginii, a Viziunii, cu alte cuvinte este o deviere absolută de la regulile tradiționale: („Un vânt de sticlă conducând solstițiile / atât de-atent / deasupra ușii tale // După-amiezile noastre ah cât de repede / dispar în mătza vizionară / dincolo de deal verifică / Realul” – După-amiază). Gradul de impertinență al epitetelor este extrem de înaintat, aproape la limită, produs fie pe cale sinestezică, fie pe cea a anomaliei semantice: „luna tatuată”, „broaștele solemne”, „ochiul imobil, suveran”, „mai nepăsătoare, dresată (luna)”, „respirația groasă”, „drama zbârcită”, „biblioteca lunară”, „a unei Providențe pedante și copilărești”, „radioasa sufragerie”, „plîngărețul antreu”, „monotonia violacee”. Am dat un exemplu doar cu poemul „Lună cursivă” alcătuit deci preponderent pe procedeul epitetelor obraznice, neascultătoare, revoltate, revoluționare. Astfel epitetul descriptiv (redundant) de tipul celui utilizat (inventat) de G.G. modifică aproape total funcția inițială a cuvântului, investindu-l cu o alta, cerută de contextul în care tema (motivul, ideea) se risipește. Poemul „Lună cursivă” este o broderie liberă, spontană pe motivul lunii, cu intenția fățișă de a-l desacraliza, de a-l demistifica, de a-l rescrie, extirpându-i orice aură romantică, orice halou simbolic, slujindu-se de elementele realului așa cum este el. Paradoxul poeziei de tipul celei descrise aci este logica absurdă, gratuită, într-o inconsecvență exacerbată (chiar exasperantă) a coordonărilor. Discursul clasic lipsește cu desăvârșire, fiind înlocuit cu antidiscursivitatea desăvârșită. Frecvența relativ mai mare a inversiunii trădează, desigur, formația transculturală a poetului, cultura sistematică și înclinația spre rigoarea grecească sau franțuzească, spre transclasicitate. Antepunerea epitetelor asigură ea cu adevărat o deviere de vocabular? Ori doar semnaleză prezența subiectelor și obiectelor lirice? Cred că antepunerea epitetului are un mai eficient efect în cazul cuvintelor-temă și a cuvintelor-cheie: „o pură unitate” (Pictură I); „flegmatice gâze se urcă pe case” (De primăvară); „hirsutele rădăcini” (Soarele fragedul); „neprihănită țâșnire” (Timp pe-ndelete); „o severă nemișcare” (În amintire); „intactele adieri” (Prietenul unic) etc.

Devierea își îndeplinește funcția poetică numai în calitate de instrument al unei schimbări de sens și numai dacă, totodată, impertinența lingvistică este reducibilă. Devierea poetică se definește chiar prin această reducibilitate, care implică, obligatoriu, schimbarea de sens, mai exact, trecerea de la sensul denotativ la cel conotativ. Infrațuniile arătate până acum în domeniile versificației, predicației, determinării, coordonării și ordinei cuvintelor există, ca momente negative, doar în planul denotativ. În cel conotativ, pertiniența și respectarea codului se restabilesc în folosul semnificatului de conotație. Adevărul afectiv corectează eroarea noțională.

„A medita asupra unui cuvânt care descrie spațiul / înainte de-a obosi (tu sau cuvântul sau spațiul) // ca o petală (una cu glumele copilăriei) / cade umbra frunzei copiate.” (Răsărit). Acest poem este tot „o ars poetica”, țesut din schimbări de sens: „curentul de semnificație blocat la nivelul denotativ se pune din nou în mișcare la nivel conotativ și acest blocaj al denotației este indispensabil pentru eliberarea conotației” (Gérard Genette, Figuri p. 223). Dincolo de ambiguitatea explicită a ideii de obosire (epuizare a energiei, a puterii de reprezentare, a forței de stabilitate) se vede cerința meditației asupra actului descriptiv. Meditația este emina-mente poetică și prin ea poetul supune îndărătnicia lexicului. Termenii comparației: petală – umbra frunzei copiate par, să fim sinceri, antitetici, în plan denotativ. În planul conotației înțelegem că umbra frunzei copiate este de natură abstractă (un desen) și se referă la mimesisul estetic auerbachian, iar compararea ei cu o petală nu face decât să-i dea finețea, puritatea, parfumul floral, căderea umbrei fiind, așadar, o coborâre a abstractului în concret, a neîntrupatului în întrupat, a copiei, nu în originalul său, ci în metafora acestuia, a ideii în frumusețea implicării ei în real.

Continuare în pag. 14





AURELIU GOCI / Avatarurile domnului Caragiale.

## De la MasterCaragiale la EuroCaragiale



**C**a Vișnu, zeul indian, Caragiale posedă capacitatea de a fi „avatar”, virtutea de a se încarna sub diferite chipuri, de a se metamorfoza în diferite ipostaze istorice. Dacă serialitatea avatarurilor lui Vișnu se încheie la a zecea reîncarnare, Caragiale – Tatăl, adică Ion Luca Caragiale sau I.L. Caragiale continuă șirul reîncarnărilor într-o procesualitate deschisă care, poate, a depășit numărul ipostazierilor zeului budhist.

E dificil să stabilem cu exactitate câți Caragiale am avut până astăzi, dar oricum am avut un dramaturg și un prozator dedicat criticii sociale, un povestitor oriental, un critic al modernizării României dar și un exponent al liberalismului, am avut un scriitor sentimental – singura ipostază pe care și-o recunoaște explicit –

dar și un prozator, agent al fantasticului, un autor politic și chiar un prozator pentru copii.

A fost un învățăcel al clasicii și a devenit un clasic care a făcut, balzacian, concurență stării civile, un MasterCaragiale, dar și un romantic crepuscular, un „ucenic neascultător” care schimbă codul de preluare și prelucrare estetică al societății. Mai apoi a devenit și un precursor al literaturii absurdului, un Caragiale diseminat prin continuatori, prin Urmuz și Eugen Ionescu, adică un EuroCaragiale, foarte competitiv la bursele literare ale sfârșitului secolului XX.

În fine, comuniștii nu au ezitat să-l facă un scriitor al celor mulți și umili, un condeier comunizant, într-un spirit nu foarte diferit de viziunea, idealmente religioasă, care plebeizează o doctrină socială sau morală.

Posteritatea nu a încheiat, cum se vede și din simpla enumerare de mai sus, serialitatea ipostazierilor caragialești. Amestecat printre contemporani, omul, genial, părea superior operei. După dispariția omului, opera a căpătat o monumentalitate de catedrală care domină orașul literelor românești.

De foarte departe, e singurul edificiu care se vede din textopolisul românesc deși, poate, sunt și alte monumente la fel de înalte ca și el.

Un edificiu alcătuit din „momente” umane a câștigat sigiliul unei eternități, mereu convergente la structura circumstanțialității diferitelor etape istorice și o stabilitate semnificativă deschisă tuturor devenirilor.

Multipersonalitatea caragialescă deține și distincția unei conștientizări metamorfe. Fenomenul Caragiale are implicații mai vaste decât simplele distribuții literare; consecuții sociale, manifestări morale, identificări politice, însoțesc semnificațiile pur estetice.

Dacă socotim că a fost evaluat și ca un personaj negativ și, mai nou, ca anti-autor – între justițiar și infracțional nu e mare deosebire – Caragiale a devenit credibil chiar și ca vizionar. Socotit un explorator, un înainte-mergător – și validat în această ipostază la sfârșitul secolului XX – Caragiale nu respinge nici emblema – pe care el însuși o privilegiază – de paseist, de conservator, cu psihologie ancestrală.

Varietatea la nesfârșit, iată adevărata identitate a lui Caragiale sub atâtea chipuri, forme și ipostaze.

Sub o rezoluție structurală, posteritatea lui Caragiale înseamnă identificarea și semnificarea în imediatitate, pe când eternitatea lui Eminescu rămâne pur hagiografică.

La fel ca și în cazul lui Eminescu, descoperirea unor texte noi, despuierarea unor arhive intime, multiplicarea informațiilor bio-bibliografice nu a însemnat deloc deconspirarea scriitorului. Dimpotrivă, demitizarea intimității personajului tragic-pitoresc a accentuat dominantele sacralizării operei sale.

Dacă Eminescu e absorbit în dominantele mitologiei tragice naționale, Caragiale se activează în sociologia politică a momentelor de istorie recursivă.

Caragiale, ca siglă și esență emblematică a micro-poeziei și dramaturgiei satirice, interacționează devenirile ei, întotdeauna determinate de sincronismul cu Europa. Pentru a nu mai produce „caragialism” se zice că statul român și societatea românească ar trebui reinventate pe alte dominante politice și administrative iar oamenii politici și funcționarii publici înlocuiți cu intelectuali. Cu tehnocrați, în limbajul actual, care nu ar intra în conflict de prestație și evoluție cu propria profesiune.

Identitatea lui Caragiale, rezultat al unor receptori mobili și al modificărilor raporturilor lui cu realitatea referențială, și ea într-o ebuliție continuă, se poate reactualiza zilnic.

Opera procesuală într-o infinită deschidere și autoevaluare se conectează rapid la metamorfozele realității încât nu pare doar permanent nouă, dar chiar devine altceva.

Cititorul de la 1900 înțelegea pe Caragiale cu totul altfel decât cititorul din anul 2014. O supraviețuire electronică de ultim moment îl adaptează chiar și la ritmurile actualității.

Dacă ar fi să reluăm dilema lui Thomas L. Friedman privind celebra sa carte „Lexus și măslinul”, atunci opera lui Caragiale ar sta în bibliotecă pe mai multe rafturi simultan: și pe cel cu eticheta Probleme actuale, și în sectorul Istorie, și în cele pe care americanii le scindează în „fiction” și „non-fiction”, poate și pe alte rafturi.

Caragiale nu trebuie să se dea peste cap pentru a se transforma în altceva. Realitatea românească lucrează pentru el, îi recipiește chipul, îl metamorfozează în blocul relațiilor sociale și morale.

Aceeași marmură, în alte nuanțe, varietate chipul în esență același, dar, în profunzime, altul, ca idee de multiplicare a auto-similarității. Caragiale este cel mai reprezentativ exemplu de ceea ce înseamnă evoluția în acțiune.

E greu de spus dacă opera lui Caragiale se adaptează, se mulează instantaneu după schimbările vieții sau realității românești, sau dacă nu cumva chiar societatea românească are un proiect ascuns de tip caragialesc, de progresiune interioară, de evoluție. În orice caz, ambele variante privilegiază actualitatea continuă a autorului „Scriorii pierdute”.

Și ce am mai putea adăuga decât prinosul urmașilor, omagiul lor indirect și dramatic.

Trăiască I.L. Caragiale, stăpânul realității virtuale. Citiți-l pe Caragiale și o să descoperiți prezentul, trecutul și virtualul societății și politicii românești.

Scanați-i opera-laborator pe ecranul conștiinței sociale și civice și veți descoperi cele două realități: prezento-trecutul, și virtualul consecutiv, care se poate activa oricând prin reversibilitatea lecturii.

## Maestrul Gheorghe Grigurcu: un proustian al textului (II)

Urmare din pag. 13

Îndrăzneala cu care limbajul folosește procedeele înscrise virtual în structura sa este la Gheorghe Grigurcu, voluptuoasă, debordantă, mizează en gros pe comparație (de tipul *cum*, *precum*, *ca*, *aidoma*, *asemeni*), pe metaforă (de tipul *de*, atribuit substantival genitival, nume predicativ („Rugina / nu e decât o amenințare...” – În turn se-ndeaș infinitul)) continuitatea în discontinuitate („sublime excese distanțele” – Prietenul unic). Un poem ca „Echivalențe” este în întregime compus din metafore de tip nume predicativ: „Brațul e stavilă, vântul e zi / un lucru presupus e viață / zidul e-o controversă / norii sunt râvnă // Călimara e râu/ fereastră e grai / planta-i abnegație / paginile sunt veșminte / poemul e nestatornicie”. Acest sistem de „echivalențe” nu este altceva decât corespondențele simboliste deturnate cu scopul de a restabili contactul dintre lumea ideală și lumea reală, dintre material și spiritual, dintre artă și natură, dintre deschiderea axiologică și limbaj.

Dar a te menține la nivelul acestei aparente antinomii denotativ/conotativ înseamnă a judeca greșit esența poeticului. De fapt tocmai dubla lor prezență simultană întreține ambiguitatea poetică. Poezia nu numai de forțează limbajul ci, cum spune Mallarmé, îi „răscumpără defectul”. Acest defect – convenționalitatea relației semnificant-semnificat – îl obligă pe poet la a recompensa arbitrarul semnului, la a găsi o limbă cât mai adecvată traducerii gândului, la a motiva limbajul.

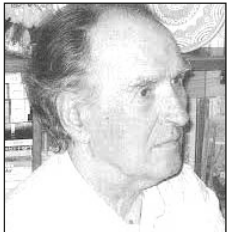
Esența limbajului poetic ar fi în consecință o neîncetată imaginație care este în substanța sa tocmai această reverie motivantă, nostalgie a ipoteticei stări originare a limbii, când cuvântul ar fi fost ceea ce se spunea. Și nenumăratele forme ale imaginației lingvistice întemeiază o poetică a limbajului, visarea despre cuvinte: „Soarele renaște-n fiecare fibră care se concentrează asupra sa însăși. Iată timpul cuvântului”. În poezia lui Gheorghe Grigurcu se întâlnește foarte frecvent acest mod de retragere din limbajul comun prin interiorul său. Și această retragere înseamnă efectiv: regenerare și sensibilizare a cuvintelor, dispunere poetică, degramaticalizare a limbajului, substanțializare a cuvintelor, definire, în final a poeziei ca stare, ca evidentă, ca euforie cenzurată.

Aș putea înainta chiar o ipoteză asupra poeziei lui Gheorghe Grigurcu și anume ipoteza unei substanțe proustiene și a unui proustianism al textului. Raportul metaforic bazat pe analogie este foarte important în genul de poezie din „Rigoarea văzduhului” și „Contemplații” (această carte fiind mai mult o antologie de autor și aducând puține lucruri inedite). Alături de metaforă este prezență transpoziția tipică proustiană bazată pe contiguitatea a două senzații, pe coexistența lor în același context mental: „a visului pupilă roză”, „mângâierea pufoasă a unei crengi”, hipalage metonimice care exprimă, în primul exemplu, predispoziția spre o contemplație fericită a realului și a metamorfozelor sale, și, în al

doilea exemplu, mângâierea moale, tandră ușoară, feminină a crengii. Extrem de sugestivă este comparația, alcătuită tot pe calea confuziei voite între conținuturi, pe calea concomitenței, și atunci nu este numai comparație ci și o relație de suprapunere metonimico-metaforică, pe poet interesându-l mai mult autenticitatea unei asemenea apropiere analogice decât justetea ei, între termeni existând la fel de bine o distanță sau un grad de asemănare. Spunând despre cer că e ca o sumă de plante trebuie să vedem caracteristicile celor două mulțimi obiective esențiale obligatoriu înrudite încât să permită substituția: liniștea și îndepărtarea cerului până la a ne părea nouă ceva abstract, unitatea lui netulburată dar vie, nesfârșirea lui asemeni universului vegetal și el armonios, unitar, indestructibil, într-o permanentă activitate, într-o infinită regenerare. Altădată cerul e „înveșmântat în pume / cu mori invizibile / lucrând ca o iubire”. Pe motivul *cerului* poetul grefează două metonimii diferite, prima, am văzut, sugerată de gândul la obscura substanță transestă pe care spiritul simte nevoia s-o dezvăluie, s-o numească, a doua de proximitatea apei, orientând procesul de imaginație spre o interpretare acvatică: cerul e de data aceasta noros, frământat, este un fluid care pune în mișcare morile invizibile ale sentimentelor celui care-l privește și-l introduce în poem, mai ales încărcându-l erotic cu o afecțiune căreia îi aduce jertfă „iarba albă” a existenței sale. **(IPB)**







Grigore SMEU

## / Raportări inadecvate la „autonomia” esteticului maiorescian și „revoluția sexuală”

În lumea de astăzi, în contextele zilelor pe care le trăim, saturate de propriile lor încărcături paradoxale – când explozive, când cu cenușii banalități, dar obraznice – o lume cu „globalizări” confuze și „europenizări” îmbăcsite de politicianisme dosnice și păguboase, o parte semnificativă a *valorilor spirituale* și a *identităților* lor specifice, trec prin procesele unor negativări stupefiant. Indiferent de variabilitatea acestor negativări, argumentul „forte” pe care-l invocă cei ce le proclamă și le susțin, este cam același: „domnilor, ori fraților – ni se spune, de la „altitudinea” a toate știutorilor – datorită puzderiei de revoluții, de la uimitoarele facilități ale internetului, la (cică) „revoluția sexuală”, cutare valoare spirituală, și-ar fi trăit traiul. Și, ori să fie împinsă sub preș, ori să fie anihilată, încât să nu mai pretindă că posedă *identitate* specifică”.

Cam așa se prezintă lucrurile, de pildă, cu destinul *identității esteticului*. Astăzi, pe diverse meridiane ale lumii, esteticul și ipostazele sale au început să fie supuse la tot soiul de contestări, de vociferări, și de strâmbări din nas, disprețuitoare. Inclusiv în patria mamă. Și nici estetica, în calitatea ei de disciplină specifică, nu mai este luată prea mult în considerație. Și nici preocupările unor instituții – universități, institute academice de cercetare – de a forma esteticieni *profesioniști*, nu mai sunt „la modă”. Cunosc, în prezent, unele instituții românești de învățământ superior, unde estetica este predată nu de către esteticieni *profesioniști*, cunoscuți ca atare, ci de către cine se nimerește. Și studenții mor de plictiseală, fiindcă „esteticienii” improviziă bat câmpii. N-am să nominalizez atare instituții de învățământ, pentru a nu mi se da cu piatra-n cap.

Deosebit de îngrijorător, mi s-a părut faptul că un estetician profesionist, de prestigiu italianului Mario Perniola, *promovează* – cică – „frumosul *convulsiv*” și dispariția „frumosului *estetic*”. Am comentat, mai pe larg, această idee într-un eseu publicat în revista *Cultura* (24.VII.2014) și nu mai revin amănunțit. Dar mai fac, încă odată, recomandarea: cine asudă să susțină și să promoveze „frumosul *convulsiv*”, să treacă, neapărat, și pe la psihiatru.

\*

Precum se știe, în cultura românească de după revoluția decembristă din 1989, a început un val rudimentar de demolări ale multora dintre valorile spirituale autohtone. S-a tot vorbit despre acest val, s-a tot polemizat în legătură cu el.

Între timp, încrâncenările negativărilor s-au mai temperat și s-au mai demonetizat. Dar valul, negru în cerul gurii, n-a dispărut nici acum cu totul. Din când în când, se revarsă tulpure, la umbra unor reale, ori pretinse și infatuate „revoluții” moderno-postmodernisto-globalizanto-europenizante, care ar modifica în chip „radical” desti-nul unor valori.

Demolatorii nu s-au potolit, mai deloc, în ce privește contesta-rea, cu dispreț, a lui Eminescu și a geniului său. Și cam la câțiva ani odată, unui comentator, obsedați de „grandoarea” nenumărate-lor revoluții – cam de la A la Z – se reped, în numele „nuanțarilor”, să elimine din calendarul culturii autohtone și „autonomia estetică” din ideile lui Maiorescu, despre artă.

Cea mai recentă împingere sub preș a viabilității, până astăzi, a ideilor maioresciene despre artă – contestare aparținând unor tineri critici prestigioși, fecunzi, tobă de carte, și nu unor mediocrități – s-a iscat în urma unor intervenții ale lui Nicolae Manolescu, care-l apără pe Maiorescu și susține, ca viabile și în prezent, ideile sale (în special în editorialul din *România literară*, 11 aprilie, 2014). Când polemica, în problemă, s-a încins, criticul literar C. Stănescu – cu bine-cunoscuta-i eleganță și fină ironie – i-a sancționat, la rândul-i, pe strâmbătorii din nas în fața ideilor maioresciene (în *Cultura*, 15 mai, 2014).

\*

Cel mai recent și mai „zdrobitor” argument, care consideră perimat „sistemul” critic maiorescian – de fapt, ideile despre artă cu încărcătură dinspre estetic – îl constituie un impresionant pomelnic al diversității noilor modificări și impuneri, „de prim plan”, în lume, în civilizație și cultură, pomelnic capabil să rupă gura târgului: două războaie mondiale, dominații totalitariste, revoluția digitală, psihanaliza, formalismul, structuralismul și deconstructivismul și – cică – „revoluția sexuală”.

Firește, în atare contexte ale unor schimbări care mută fălcile lumii, și ideile despre artă, cu dimensiunea lor estetică, cu tot, mai suportă și ele niscăi metamorfoze. Dar tentativa, *nemărturisită* până la capăt, la scenă deschisă, a celor ce vor să impresioneze, să intimideze cu un uriaș pomelnic al schimbărilor în lume, nu este chiar aceea de a demonstra că și un „sistem” critic, sau altul, suportă și el niscăi modificări, în atari contexte, ci – în cazul, în discuție – să *anihileze*, pur și simplu, *cu totul*, concepția maioresciană despre artă, cu ipostaza ei estetică, *immanentă*. E o tentativă, nu de ieri, de alaltăieri, ci de câteva decenii bune, una aproape generalizată – nu numai la noi, ci și pe alte meridiane – de a *compromite*, ca necesară, dimensiunea estetică a artei. Nimeni,

însă, până în prezent, n-a reușit să explice convingător, cu argu-mente, *de ce* ar trebui eliminat esteticul și ce să punem *în locul lui*. Doar o înșiruire de „contexte” cu pretenții, care nu reușesc să elimine *imanențele* spirituale, oricât s-ar strădui ele.

\*

Dacă până și – cică – „revoluția sexuală” ar cere eliminarea „sistemului” critic maiorescian, cu nuanțele lui de ordin estetic... Să te crucești!...

Și ce înseamnă, domnule, „revoluție sexuală”?... Că, de atunci, din vremurile biblice, când Adam și Eva, neascultând sfatul lui Dumnezeu de a nu se înfrupta din „Pomul Cunoașterii” și, încinși și fericțiți s-au luat în brațe, gurluind ca niște porumbei, lumea o ține tot într-o „revoluție sexuală”.

Pretinsa „revoluție sexuală” se anihilează pe sine, se autodesfi-ințează, prin *generalizarea și permanentizarea* actului sexual. Revoluțiile, de orice tip, sunt intervenții *discontinui*, adeseori neașteptate și brutale, în dinamica istoriei și în cursarea ei tempora-lă, care pretind să instaureze ceva *nou*, prin zguduiri. Dar, actul sexual, prin *firescul său continuu*, care asigură – cum să zic? – un soi de ontologizare *permanentă* a fizicalității ființei umane, face chiar impardonabilă și fantezistă funcționalitatea unei „revoluții sexuale”.

Să vedem, totuși, cam ce ar putea semnifica pretinsa „revoluție sexuală” de *acum*, din zilele pe care le trăim?

Să încercăm diverse „formule” explicative. Poate că semnifică insistenta educație sexuală a fetițelor, cam de pe când ies la lumină din burta mamelor, o educație practică, la scenă deschisă, cu *poalele-n cap*, astfel încât „bine” crescute, ispititoare fetițe, încă copile – umplând spitalele – nasc plozi zdraveni și patrioți, *cam de pe când împlinesc ele 11-12 ani*, de se cruceș și medicii? Asta înseamnă, în prezent, „revoluție sexuală”?

Ori, poate, „revoluție sexuală”, înseamnă *legiferarea* – aproape globalizată – a homosexualității? Căsătoria între bărbați și între lesbiene, încât, pe unele meridiane, politicienii câștigă voturi, multe la număr, fiindcă promovează ei, cu sârg, această legiferare? Așa ceva, semnifică „revoluția sexuală”?

Firește, nu voi face imprudența de a huli pe gay, pentru a nu mi se da iar cu piatra-n cap și a fi trimis la pușcărie. Dar nu reușesc să-mi ascund nedumerirea în fața *ipocriziei* multora dintre cei ce se dau, *în vorbe*, mari „progresiști” fiindcă îi susțin și îi promovează pe homosexuali și pe lesbiene. Însă *plesnesc de rușine* și se leapădă, ei, ca de satana, dacă au în familiile lor, un gay. Puteți să negați că nu-i așa, stimați cititori? Mai anii trecuți, un strălucit poet român, în viață, pe care-l admir fără rezerve, și despre a cărui operă poetică, am scris de câteva ori până acum, dându-se și domnia sa mare „progresist” și susținător al homosexualilor, bătându-se cu pumnul în piept, a zis mai anii trecuți, fără să clipească, despre poporul român, că e „primitiv” și „rudimentar” fiindcă îi respinge pe minunații homosexuali. Dar, imediat, *înfiorat* în fața eventualei învinuirii că și el este un gay practicant, s-a grăbit să precizeze, lepădându-se ca de satana, și zicând cam așa: „să știți, să știți, oameni buni, că eu nu fac așa ceva, nu sunt din ăia. Doamne ferește ! ...”. Să-l credem? ... Eu îl cred pe acel strălucit poet, că nu e gay... Dar, în același timp, îi reproșez că e un *ipocrit*, dându-se, *în vorbe*, mare „progresist” într-o chestiune pe care, altminteri, *fința sa o respinge*, fugind ca de ducă-se pe pustie.

Poate că, zisa „revoluție sexuală”, mizează, în chip fundamen-tal, pe cuvântul... *sexy*? Care, încetul cu încetul, s-a instaurat în limbajul comunicațional contemporan, drept un termen *emblematic*, bun la toate ?... *Sexy* în sus, *sexy* în jos, în cele mai variate împreju-rări !... Într-atât, încât până și unele lucruri – și nu numai ființele umane – au început, pe șest, să fie și ele ... „sexy”.

Acest termen englezoman, s-a infiltrat, tacit, hoștește, și pe tărâmul esteticului. În mod frecvent, de-a lungul și de-a latul lumii, nu se mai spune despre o femeie, ori despre un bărbat că e *frumoasă*, că e *frumos*, ci că sunt, *sexy*... Mama mia !... M-am strădui, din răspuțeri, să găsesc un corespondent în limba română, pentru englezomanul, *sexy*. Și cred că am găsit. Din decență și din respect față de cititori și de cuvântul scris, nu voi transcrie aici, în întregi-me, termenii corespondenți în românește, pentru *sexy*, dar cer permisiunea să-i sugerez, îndeajuns, pentru a fi înțeleși ... Pentru femeie: „fu...cioasă”... Pentru bărbat: „fu...cios”.

Să mergem o leacă mai departe cu spinoasa traducere. Englezomanul *sexy* este aplicat, precumpănitor, genului feminin. Doamnelor cu experiență și nevinovatele, dar promițătoarelor, fecioare. Din acest punct de vedere, în traducere românească, *sexy*, mai înseamnă și *p...doasă*. Tăgăduiți că nu este așa? E drept, cuvântul, mai ales fonic, e cam urât, butucănos, dar – zău ! – foarte generos... ontologic. Termenul *sexy*, cu derivatele lui în alte limbi, circulă astăzi, cu stea în frunte, de-a lungul și de-a latul lumii, *despiritualizând*, dezamăgitor, aprecierea făptuirii umane, și degenerând această apreciere într-o *senzoriomanie* inferioară.

Care dintre toate aceste ipostaze, pe care le-am nominalizat, reprezintă pretinsa „revoluție sexuală”? Poate, *toate* la un loc, încât să rupă gura târgului?

Cu certitudine, mi se va striga că sunt „vulgar” și „rudimentar” și „analfabet”, avansând atari interpretări. Nici o problemă !... Să-mi arate „elitiști”, „rafinății” și „nuanțarii”, care ar fi, *la fix*, adevărata interpretare a năzdrăvanului termen. Și dacă, cumva, n-ar avea corespondent în limba română, atunci să ni se arate *ce* semnifică în globalizanta engleză. Or – indiferent de limbă – *sexy*, în mod cert, nu vine de la cuvântul „înger”, ci de la cuvântul *sex*, care știe până și o rață *ce înseamnă*, mai cu seamă că, prin intermediul lui, „se fabrică” copii, în urma unui extaziant act... călăreț. Într-un ziar autohton – cumpărat, până la ultimul exemplar, mai ales de către femeile veștejite, cărora le-a trecut timpul și nu mai „pot” – există o pagină întreagă cu poze de femei, care se vând la scenă deschisă, în diverse poziții, laudându-și *marfa*... *sexy*. În acest ziar, ce ridică în slăvi o divă, care tocmai se mărita, autorul o prezenta, zicându-i ... *sexoasa*... Mișto derivat, de la *sexy*... Ehe! Ce-o să fie în noaptea nunții, când fericitul ginere o să-i șoptească, pătimăș, la ureche: „Ah, sexoaso!”... Autorul prezentării cu pricina, ar fi vrut – poate – să spună „sublimo”... Numai că, *adio*, cu determinările de natură *estetică*. Ce, te joci cu ... „revoluția sexuală”?

Și – Doamne, Dumnezeule ! – ce are a face pretinsa „revoluție sexuală”, cu „sistemul” critic maiorescian și cu ideile lui de ordin estetic ?... Cum l-ar putea „influența”, încât să-l împingă sub preș ?... Dar, uite, că se poate, fiindcă năzdrăvana „revoluție sexuală”, lacomă, vrea ea să i-o „tragă” și genialului Maiorescu.

La *Bookfest*-ul de la sfârșitul lui mai, 2014, căutând cărți de filosofie – care au devenit, de la an la an, o raritate – am găsit la standul unei edituri o cărțuie cu următorul titlu: *Metafizica bicicliștilor*. Am mai citit odată acest titlu, temându-mă să nu mă fi lovit orbul găinilor... Nu ! Nu mă lovide !... Citisem corect. Și atunci, mai temperându-mi stupefiantele nedumeriri, mi-am zis, cât de cât „consolator”, că dacă unul din conceptele emblematice, cele mai dificile și mai pretențioase, ale filosofiei, este atribuit bicicliștilor, de ce nu s-ar pune și pe seama sexualității, o „revoluție”.

Mă aștept să mi se spună că termenul *sexy* nu are corespondent în nici o limbă, că nu poate fi tradus, deoarece e o nouă ... „metafi-zică”. Aristotel a compus *Metafizica*. La urma urmei, de ce nu s-ar naște un alt „Aristotel”, care să scrie – Doamne ferește ! – o ... *sexofizică*. Din care să aflăm, cu adevărat, „metafizica” lui *sexy*... Păi, ce ? ... Dacă la un târg internațional de carte, a apărut o „metafizică a bicicliștilor”, de ce n-ar apare și una pe bază de *sexy*?

\*

În peste un secol de comentarii ale operei maioresciene, în toate direcțiile posibile, se pare că nici până acum unele idei n-au fost percepute și asimilate în chip *adecvat*, combătându-se, uneori, astăzi, în tonalitate sarcastică, concepte și idei pe care – *în fapt* – Maiorescu *nu le-a susținut*. Și se naște un soi de luptă, de polemică, *în gol*, un gen de duel *cu morile de vânt*. Se respinge, din când în când, *ca perimată*, „estetica maioresciană”, și mai ales „autonomia esteticului”, pe care ar fi susținut-o Maiorescu.

Maiorescu *n-a fost* estetician profesionist, ci – cum prea bine se știe – critic și istoric literar. Că el a făcut apel la unele idei de domeniul esteticii, pentru a demonstra o trăsătură *specifică*, fundamentală, *immanentă*, a creației literare, este adevărat. Dar acest apel nu este identic cu *profesiunea* de estetician, care a apărut ceva mai târziu în cultura românească. Sintagma cea mai apropiată de domeniul esteticii, la care a apelat Maiorescu – și *doar* de câteva ori – a fost „critica estetică”. Iar conceptul de „autonomie” a esteticului – pe care se tot străduiesc unii și alții să-l înmormânteze, să-l facă pulbere – pur și simplu *nu există* în opera maioresciană în chip *operațional*. Posteritatea a fost aceea care a extras din opera maioresciană această idee, asemeni unui generic sub cupola căruia se *corelează* toate aprecierile privitoare la virtuțile intrinseci, specifice, ale operei de artă, inclusiv a celei literare. Conceptul, ca atare, de „autonomie estetică”, „autonomie a artei”, capătă frecven-ță și greutate, în evoluția culturii românești, mai *târziu*, el fiind propriu mai ales unor esteticieni din perioada interbelică. În tratatul *Istoria esteticii românești*, vol. I (Editura Academiei Române, 2008), m-am strădui să demonstrez, amănunțit, *cu documente*, și nu impresionist, la târguală, despre *ce* și despre *câte* idei, de dome-niul esteticii, există, *efectiv*, în opera maioresciană. A-l tot combate, astăzi, pe Maiorescu, cu rictusuri disprețuitoare, pentru concepte și idei de larg răsunet, ce nu există, *ca atare*, în opera sa, e ca și cum ai asuda, abundant, să dai la cap inexistentului. Efortul lui Maiorescu de a atrage atenția și a sublinia câte ceva despre specifi-citatea estetică a artei, *se subsumează* unei binefăcătoare „obsesii”, cu mult mai amplă și mai tenace, și anume: Maiorescu este, în gândirea autohtonă, *ctitorul* strădaniei spirituale de a depista dintr-o *totalitate indistinctă a culturii*, *diferențierile imanente* ale valorilor.





Viorica RĂDUȚĂ

## Căsătoria cu un duh nepotrivit

Îndată ce Marta, fiica Svetlanei din zona de granit a Sucevei, fu cerută în căsătorie de ofițer, viitorul mire, cu pielea tăbăcită pe apă și pe uscat, dumnealui a pus să se cioplească în piatra casei de acolo un trandafir viu ca să fie pe placul părinților ei. L-a mutat apoi, cu piatră cu tot, în fiecare loc unde se muta. Ca și cum piatra îl aștepta. Numai că fostul ofițer venea acum din clădirile înalte și cu alaiul după el. Ca fată, Marta se îndrăgostise de un cioplitor de la poalele munților ei, dar locotenentul din Murighiol i-a promis un tron, tot de piatră, care să dureze cât viața asta. Și, fiindcă stagiara contabilă nu a înțeles ce spunea, M-ai zăpăcit, avea un somn în pânțece, nici n-a știut când era el acolo și când nu era. Cu duhul mării în privire își încrucișa ochii pe talia fetei și ea se pierdea în chipul de bărbat care o îndoia în iarba înaltă și o încolăcea. Apoi, tot ofițerul l-a pus pe pietrarul din sat să cioplească, așa cum știe el din neam în neam, trandafirul de nuntă. De parcă un diavol îl sfătua, noaptea s-a găsit sânge pe lespezi, dar asta e plata. Rudele au băut și au mâncat până a doua zi ca proastele. Tinerii aveau să locuiască un timp în Murighiol, unde și apa stătea și aștepta ceva. Așteaptă cutremuru’, asta așteaptă, spune Baba Vancea, uitându-se la strada pe care mai era o casă cu gardul căzut în afară de primărie. Dacă nu-și ține gura avea să vadă ea pe dracu’ la poartă.

Deocamdată era în partea asta de oraș mai mult o groapă de nămol, Sărături le zice, al căror miros îl luase don majur cu Marta lui la București. Când ne-a scuipat pe toți, de asta nici nu sunt fotografii. Tot Baba Vancea zicea pe canal până la Dunăre, chiar la ieșirea către Dunavăț, la troița de pe partea dreaptă a drumului că de acolo urcă umerii morților de la metroul bucureștean, cu dealul din centru cu tot. Auzi poveste, că morții știu, săpăturile metroului erau, de fapt, săpături vechi. Adevărat, pe lângă Basarab mai exista și pasarella de fier, și liniile mereu deviate ale autobuzelor și troleibuzelor. Plus focul care izbucnea din creierul celor cazați la Hotel Nord pe strada săpată până la Piața Buzești. Dar erau locuitorii de o noapte sau două, ce să crezi din vorbele lor. Pe vremea lui Aurelian Moroiu, aflat întâmplător la etajul II din clădirea gării, i s-ar fi arătat unui străin de la camera 227, la hotelul de peste drum, un mormânt cu apă. Ei, drăcie! Lucru nu l-a mirat pe străin care aflase că în țara lui Dracula se poate orice. Și balaurul, vezi Doamne, vărsa malurile Dunării în Câmpia Brăilei. Noroc că era în vis. E drept că a văzut la fereastra din clădirea vecină o mișcare. Numai că venise pentru treburi urgente la București și se grăbi să cheme un taxi. Visul și vederea de la geam se pierdură în ceața din care firele noului pod Basarab păreau un păianjen alb.

Semnele, dacă au fost, cu fiecare treaptă urcată de majur, erau șterse ca prin farmec. Nu s-a mai vorbit un timp de răul subteran sau de canalele din pământul bucureștean, ci doar de linii de metrou, unde mii de persoane vin și urcă zilnic. Pe o rază de mulți kilometri, coate și genunchi, priviri și, de la un timp, ura imensă a fețelor trudite de muncă se lipecs unele de altele ca într-un miros greu. Dar asta se pune și pe seama aglomerației, mai ales la ore de vârf, iar călătorii nici nu prind de veste cum, în loc să aibă în cap o rugăciune, rup din hainele altora, bine că nu de carne. Asta ar mai trebui, să se sălbăticească! Cu somnul totdeauna în ei, spânzurați de ziua prea lungă la calculator, în lumina artificială din birouri sau barouri, se roagă degeaba să li se împlinească dorințele. Fiindcă nici dorințe nu mai au. Așa poartă ei cerul în spate, spune des Baba Vancea, fără s-o întrebe cineva. Între timp, Aurelian Moroiu, care-și luase răgazul să aibă o amantă cu ochii lui, l-a înlocuit pe șeful de partid cu tânăra din Mărăști, marginea de vest a capitalei. Nu a mai avut timp pentru soție decât la sărbători, când o lua de braț și ea stătea mută și tămpă. Numai căinele îmbătrânea privind-o pe Marta, de la baie în cameră, de la bucătărie la fereastră, de la ușă la poartă și înapoi. Luase obiceiul prost de a privi strada și oamenii, lătratul lui semăna cu vorbele din Murighiol. Multe gânduri s-au ridicat în astfel de zile și nopți. Aurelian Moroiu schimbase vila din Mihai Bravu cu cea de protocol. Acum, prima doamnă a țării trebuia să privească apa, aleile, iarba, copacii ca și cum ar fi făcut și ea parte din peisaj. Se gândea chiar să semneze undeva.

Stătuse atâta timp mâna ei lângă lacul pictat încât o puteai privi în apă. Lucrătorii de la Vila Park, în renovare, chiar o făceau. Dar mai avea și o amintire care o locuia. Tatăl și unchii săi ciopliseră în piatră ca și cum ar fi fost vie. Nu avea cui vorbi despre ei sau despre Țuțui, muntele care se vedea în depărtare, cu poalele direct în râul de pe Făget. Își crestase odată numele pe stâncile abrupte dinspre drumul forestier. Granița lui una gurile Botoșanilor cu duhul care trăia pe munte. Marta adunase de mică pietricele din râu, adusese și la Murighiol, apoi la București câteva. Le privea, ținându-le în mână, cântărindu-le, dar nu mai aveau în ele nimic. Stând zile întregi la fereastră, o lumină mergea pe dinăuntru și credea că îi macină oasele. Asta se întâmpla și cu cioplitorii din sat, dar de ce să vină boala asta după ea când nu asudase cu dalta în mână? Dar era boală de sânge și nu s-a oprit.

Nu-și dăduse seama când ofițerul, pe atunci locotenent, a trimis mai întâi hohotul înainte și s-a arătat destul de tânăr, cu țigara pe marginea scrumierei de acasă. Mirarea a făcut-o să nu audă șuieratul și plescăitul care-l însoțeau. A pornit-o, căsătorită deja, spre ținutul dobrogean cu povestea grănicerul ei, care își făcuse rondul de noapte până l-au găsit despicat. Că un hohot ciudat urca spre Piatra chiar atunci. Grănicerul ar fi tras în aer fiindcă hohotul se auzea mai aproape, auzi, i-a spus, așezată pe umărul uniformei. Locotenentul tocmai deschidea geamul compartimentului de clasa a II-a, să rădă pe fereastră. Și Marta că băiatul de la noi s-a temut să nu fie atacat, a tras cu pistolul. Da’ era cum ai trage într-un duh, măi, tată, era un șarpe de culoare maron închis, așa a zis. Dimineața l-am văzut și eu, avea febră mare. În tăcerea din compartiment ce a spus mai departe, că l-au ținut la pat zile întregi, se lovea de geam. Aurelian Moroiu terminase de privit afară și se întoarse spre ea, Am auzit. Dar Marta că sergentul a citit raportul și a vrut sa vadă animalul, la șarpele de

unde nu-i. Lasă, Martă, oamenii n-au timp de povești. Marta, în ochiul lui fix, nu mai știe dacă ea a spus că nu s-a mai descoperit nimic în apă sau dumnealui. S-a uitat cât de bine îi călcase cămașa, cu dungă la mâneci, s-a uitat și la coborâre. Când i-a dat mâna, a simțit că e un laț, iar de atunci frica n a fost doborâtă decât de ură. Una cât un singur fel de singurătate.

Încă din Murighiol, așteptându-și bărbatul în serile cu lună și fără somn, timp de săptămâni întregi, guri necunoscute o îngrozeau ca și cum ar fi fost în jur, încolăcite. Dar ce căuta hohotul la graniță, în vise și în măruntaiele metroului, e o întrebare pe care nu și-a pus-o niciodată. Apoi, și amintirea i-a dispărut într-o crăpătură a zilei de vineri, parcă, și asta a fost. Până și procurorul Păun, care a dispus să se sape în culoarele metroului nu a dat decât de găuri fără fund și nicio arătare. Doar hohotul din ochii mutei de nevastă îl înnebunea. Era și acolo. Dacă săpătorii vorbeau de omul cu răs ca de cârciumă cine să-i asculte? Printre halbe de bere, îngropate în fum, și mirosul care venea de la zidul pișat și din mâinile lor spurcate nu se știe de ce procurorul s-a rătăcit mai mult de o vară și câteva luni. Abia **sub pământul din zona Basarab a aflat din stenogra-me că cineva întreabă cam des dacă** ți-e frică de apă sau de foc. Fusesse dat de nebun în dosarul cu mii de pagini pe care continua să-l citească prostit. Omul declarase că a inhalat praful depus pe pereți cât a lucrat dedesubt, că lumina artificială îi dă un somn de moarte, nu alta. Aștia o au cu somnul, își spunea procurorul, și mai încurcat în ițele săpăturilor de la metrou. **Schimbul de noapte e cel mai greu, ar fi spus chiar săpătorul care n-avea cum să știe că murise fără acte.** După ce dispar călătorii din trafic și încep să circule trenurile de serviciu, cu oamenii de la întreținere atunci se verifică distanțele. Se uita el la femeia de vreo 50 de ani care a sărit în fața trenului ca și cum ar fi sărit în bazin. Era senină, don procuror, nici prin cap nu-ți trecea că avea de gând, Ce avea de gând? Era greu pentru el să vorbească. Și mai mult pentru ceilalți, care îl știau mort.

De altfel, teama celor de la Metrex că apele se vor infiltra pe kilometri întregi pereții, care dau în cine știe ce culoare, e una ascunsă în birourile șefilor. Doar lucrătorii din adânc văd cum fug șerpii traversându-le gândurile și cum bălțile au viermi așa de mari că doar inundațiile mai dau asemenea groază în populație. Numai că tot groază au oamenii și pentru locurile lor de muncă și cred că pământu-rile, apele, canalele subterane sunt probleme vechi, pe care nu ei sunt chemați să le rezolve. Statu’ ce face, banii e ai noștri, dom’le!

Din informațiile primite președintele știe că de ani buni pereții liniilor de metrou sunt crăpați. Capetele de apă se tot retrag în adânc, unde stau ca într-o copaie, la pândă. Multe bascule pline cu pietriș au fost turnate în locurile unde golul părea să înghiță balast cât un fluviu. De aceea, când s-au gândit să devieze linia Gara de Nord-Dristor 2, betonistul și colegii lui de echipă au fost acoperiți de pământ. Se făcuse o deschizătură ca într-un mormânt cu apa dedesubtul lui. Cauți yântu’, ce dracu cauți, l-a întrebat superiorul pe procurorul Păun. Închide odată dosarul, i-a cerut procurorul general, ajunge cât ai cercetat și degeaba. Dar sunt multe neclarități, domnule, Sunt în capu’ tău, hai că ești mort. Nu era, dar într-o lună a fost pensionat și asta tot moarte se chema. Gândul la disparițiile din Basarab și Dristor, însă, tot îl mai bântuie în zilele ploioase. Dar prelungirea metroului a fost finalizată la timpul cerut de primarul de sector. Candida pentru alt mandat și s-a auzit din spate o șoaptă hârâită pe peronul stației Gara de Nord, cum și băiatul spusese la poliție și n-a fost crezut. Șoapta s-a strecurat prin mulțime și n-a mai fost de găsit.

Marta știa că apa este elementul dumnealui. Vedea pulberea și vârtoarea acoperind împrejurimile când s-au mutat din casa încăpă-toare de pe Domneasca la vila de protocol, vedea și lacul și piscina, dar așternuturile rămăneau curate. A crezut că-i ștau gândurile, singură cu labradorul și cu cactusul de la geam. Între timp, locuitorii din zonă, care, din cauza lacului aveau în fântâni apă salcie, au descoperit că apa de dincolo de vile era una rece și plăcută. Veneau să-și umple canistrele și bidoanele fiindcă strada lor era fără canalizare și neasfaltată. Credeau că e vorba de un râu subteran și ar fi crezut mult timp dacă șefului de partid ajuns președinte i-ar fi convenit. Așa, a apărut o stație de pompare și s-a pus o conductă de la marginea lacului până în partea de nord a Bucureștiului. Chiar firma unui fotomodel, trecut de 30 de ani, dorea să exploateze locul. A trecut repede la departamentul de turism, dar avea să conducă chiar ministerul transporturilor până când, angajată de administrația prezidențială, a destrămat întunericul din jurul președintelui și s-a desfășurat leneș pe canapeaua portocalie din Vila Park. Apa din piscină nu se mișca, laba piciorului, măsurată de sepești, a revenit după o săptămâna, apoi după o luna și tot așa la ore de noapte. Dar prima doamnă părea neschimbată, nu exista o reacție din partea ei nici la fotomodelul cu sânii copți. Să fi fost ministresa cea care a îndrăznit să tulbure apa dacă Preșele a lăsat lucrurile în aer? Baba Vancea răspundea că nu, din Murighiol, iar Larisa Banu, la 5o de kilograme, se gândește la moarte cum te-ai gândi la viață, cu ochii în televizor, înțepenit. Și ea spune la fel. Dar povestea fotomodelu-lui era abia la început și nu avea să ajungă spre final nici în noaptea de duminică spre marți în viața atârnată de păianjenul din tavan a Larisei. Luni a fost ziua când s-au perindat prin fața profesoarei, unde singurătatea crescuse cu perii de pe barbă, toate cunoștințele, până și domnul Boghicioiu, și verii supărați că pereții nu mai erau în testament. S-au aflat împreună în după-amiaza nesfârșită pentru ei și colegii chemați de prietena moștenitoare. Venise cu trupul de șarpe în ultimele zile de august care păreau să meargă înapoi, ca și glasul din pernă, și luase nu doar conținutul, cum zicea Larisa, ci și pereții. Apartamentul i-a rămas în întregime, cu un balcon în stradă, cu celălalt spre cinematograf, dar și cu fantoma de la mansardă încă în viață, și cu omul de la Poienii Bughii făcând naveta la președinție în fiecare zi. Cu o rază în creștet care-i lua puterile.



## Din Jurnalul unui vulcanolog (I)

Publicăm aceste fragmente de jurnal care pot interesa eventual pe acei cititori mai tineri care nu cunosc viața interna a unei redacții de revista culturala și socială, cum a fost sau ar fi trebuit sa fie revista Vatra de la Târgu Mureș, în vremea național-comunismului, adică să zicem înainte de 1989. Dar în seria aceasta apar și alte fragmente care sunt note vechi sau recente despre subiectele care mă preocupau în România acelor ani sau mă preocupă aici, în Franța. Parantezele drepte vor marca adăugiri, actualizări și lămuriri ale textului inițial. Scopul meu nu e să descriu un martiriu, nici să construiesc sau să demolez soclurile unor statui, ci doar să salvez de uitare și să descriu, pentru a facilita priceperea unui mediu și a unor împrejurări sociale care probabil nu se vor mai repeta curând (D.C.)

16 octombrie 2003

Conflictele rasiale și/sau religioase își află sursa în crizele identitare combinate cu crizele sociale, economice. Crizele identitare derivă din dezechilibrul între uniformitate și diversi-tate, între asemănare și diferențiere.

În mod evident, teza unei identități planetare, humanoide, apare în raport cu o imaginară (până acum) identitate extra-pla-netară, adică non-humanoidă.

Deci identitatea globală își creează opusul pentru a se putea delimita, mărgini.

Un concept fără diferența specifică nu s-a născut, căci deșărmurirea este o uniformitate fără limite.

De aceea conceptul de străin, exterior unei identități, unei comunități, conceptul de xenos, mobil și istoric, este necesar și indestructibil. Xenofobia poate fi combătută doar după ce a fost înțeleasă ca ineluctabilă, chiar dacă referentul e mereu altul, sau acelaș, mișcător în timp.

Criza identitară ? Știm intuitiv ce înseamnă. Dar nu e loc acum să intru în detalii. Problemă cu implicații grave – inclusiv pentru înțelegerea situației românilor după 1945, pentru analiza căreia Etnopsihiatria fondată de Georges Devreaux și dezvolta-tă de Tobie Nathan, propunea deja prin anii 50 câteva ipoteze interesante. «Etnopsihiatria este un domeniu de cercetare care utilizează în comun obiectele și metodele cu psihologia clinică și cu antropologia. Etnopsihiatria a cercetat dezordinile psiho-logice în raport cu contextul lor cultural, pe de o parte, și cu sistemele culturale de interpretare și de tratament al răului, a nenorocirii și a bolii, pe de altă parte. A se consulta <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ethnopsychiatrie> <http://www.ethnopsychiatrie.net/>]

18 septembrie 2014

Pentru ce motive, raționale sau iraționale, un individ adult ține să se identifice cu un grup, să declare că aparține unui grup, să se simtă el cel molestat atunci când altcineva molestează un alt membru al grupului, al comunității elective. Frizerii, polițiștii, magistrații, evreei, ba chiar românii, oltenii, armânii și armenii, unguri, secuii și maghiarii se simt adesea lezați dacă unul de-al lor este criticat. Altfel spus, care este sursa solidarității de grup ? Idealul, simbolicul sau realul ?

De ce Paul Goma vrea să se știe că nu e doar român ci și basarabean. De ce Ion Coja vrea să se știe că are strămoși ardeleni, deși el e născut și trăit în Dobrogea, în Constanța, localitate care purta altădată numele de Tomis, Constanția și Köstence. De ce Mihai Sin îmi explica că a fi făgărășean e aproape un titlu de glorie? Iar pentru mine a avea origini maramureșene, a fi ardelean, aproape înainte de a fi român, a fi descendentul unor Rusu alias Lenghel de Beserica Alba, confirmați cu un vag titlu nobiliar pe vremea principelui maghiar ardelean Michael Apafi (ceea ce înseamnă: fiul lui tăică-său, sin, ben, sohn, alui), poate avea o însemnătate oarecare ?

De ce referințele la un grup sau la strămoși iluștri ne dau sentimentul că unele din calitățile (foarte rar din defectele) lor se pogoară asupra noastră, nimuruci fără glorie, fără fapte de arme, fără realizări ilustre ? Am dezvoltat subiectul într-o notă intitulată Etnia laureaților Nobel pentru știință nu are nici o importanță (<http://asymetria-anticariat.blogspot.fr/search?updated-max=2014-09-05T14:33:00%2B02:00&max-results=7>) Listele de laureați ai premiului Nobel, pe care le alcătuiesc înși aparținând unor etnii diverse : unguri, evrei, ruși, pentru a dovedi, chipurile, calitatea celuiui din care se trag ei, necunoscuții, mediocrii, lipsiți de merite, dar înălțați în rang de apartenența la grupul etnic din care se trag laureații. Doar că fiecare grup încercă să trișeze, să identifice etnic calități individuale care nu derivă obligatoriu din cele etnice. Niște unguri pe Wikipedia fac liste de laureați după originea familiei sau locul de naștere, niște evreei normali, mediocri ca orice normalitate, se laudă cu laureații pe temeiul ipotezei că evreei sunt toți inteligenți, sperând că mirul se va coborî și asupra lor.

Doar românii normali nu participă la acest jeux de dupe, fiindcă neamul nu a dat încă nici un laureat și deci nu au cu ce se lăuda, ci pot doar deplânge existența vidului, utilizând noicianul « n-a fost să fie » pentru a se consola sau cogitând la subteranele complotului antiromânesc permanent. De aceea văd în publicistica zăpăciților care visează un Nobel pentru un român, exprimată prin avansurile ridicole acordate romancieru-lui Norman Manea, nobelizabil potențial, o delegare a unei dorințe paranoice.

**Continuare în pag. 17**







Flori BĂLĂNESCU

## Cum să construiești în secolul al XXI-lea o națiune

Se ia un teritoriu. De exemplu, acea parte a Moldovei istorice, situată între Prut și Nistru, între Brațul Chilia, Marea Neagră și Bucovina de Nord, ținut numit de ruși, începând de la 1812, anul ocupației, Basarabia. În prezent, această parte de Moldova românească nu mai conține Basarabia istorică (partea de sud, de la Basarab I citire), aflată în „custodia” Ucrainei, ca și Ținutul Herța, ca și Bucovina de Nord. Pe fondul reactivării imperialismului țaristo-sovietic putinian, ne putem aștepta la noi reconfigurări geopolitice, apropiate de schema fostului imperiu multietnic. La vremea lor, rușii țariști și turcii otomani au făcut preș de șters picioarele din numitul teritoriu, mai târziu rușii sovietici l-au luat cu japca din patria-matăc, l-au supus la ceea ce Victor Druță numește „viol istoric”, iar istoricii numesc, în genere, rapt teritorial cu toate efectele politice, diplomatice și umane ce decurg de aici. Se face tabula rasa și se exploatează situația.

Invocarea noii națiuni moldovene, prin recursul retoric la valorile europene, presupune ocultarea identității reale a poporului român-basarabeian, „moldovean”, pe cale de consecință, continuarea politicii țaristo-sovietice de deznaționalizare. În plan juridic-moral, un atare proiect legitimează toate fărâdelegile de după Pactul dintre Hitler și Stalin (23 august 1939), rapturile teritoriale ce au urmat în Europa etc. etc. Care este principalul semn de identificare pentru o comunitate națională? Limba! Limba oficială a actualei Republici Moldova a fost/este moldoveana? Atunci, acest stat trebuia dat în judecată pentru furt calificat și fals în acte. Parcă știm că este română. Oricâte influențe ar fi suferit de-a lungul timpului limba poporului majoritar care a locuit statornic din vremuri istorice pe acest teritoriu, ea nu poate fi numită decât printr-un singur, unic cuvânt: română.

Poate că grupul de presiune format din „europeniști” își dorește neapărat să construiască o „națiune moldoveană”, atestată&fondată de/pe „un viol istoric” în numele unei rău înțelese „toleranțe”. Dar limba acestei „națiuni” este română. Dorința basarabenilor de a fi mai aproape cultural și politic de românii din dreapta Prutului este nu doar legitimă, ci și obligatorie în logica evidentă a firii. În numele acestei ostentativ rostite și eufemistic numite „toleranțe”, în capitala Rep. Moldova, chiar în centru, sunt magazine deținute de frații-de-viol-istoric în care casierile nu vor să îți răspundă în limba oficială a statului. Am trăit toamna trecută acest disconfort, atât eu, cât și ziaristul Viorel Ilișoi, care poate confirma că, în ciuda insistențelor noastre de a ni se răspunde în română, n-am prea știut ce cumpărăm (majoritatea produselor având etichete numai în limba rusă). Același disconfort, pe care suntem nevoiți să îl suportăm pe nervii și pe banii noștri, este dat de retransmiterea canalelor occidentale, de supratitrarea lor în limba rusă. De ce nu în limba oficială a statului, română? Ar fi logic, o fac și state occidentale, precum Italia sau Germania. Așteptând în camera de hotel din Chișinău să mergi la o conferință, să zicem, nu poți naviga pe Discovery pentru că e vorbit în rusă! Probabil, în virtutea „toleranței” de care dă dovadă poporul moldovean, care nu vrea să-și supere „minoritarii”...

Deci, întorcând logica binară cu susul în jos, de dragul „toleranței”, nu m-aș mira să primesc un răspuns de genul: la Chișinău toată lumea știe rusa, deci, care-i problema? Dacă nu-ți convine, rămâi la „voi”, peste Prut! De altfel, am primit ieri pe facebook un comentariu care mă trimitea la originile mele românești, cu tot cu Goma: „Apropo, de ce nu i-ați dat voi, în România, cetățenia lui Goma, de ce nu l-ați premiat voi? De ce insistați ca anume Republica Moldova, țara contra naturii, după cum ziceți, să-l facă erou național?” Cu alte cuvinte, voi, ăștia, care îl simpatizați pe Goma, vreți să ne ocupați țara noastră moldovenească, să ne distrugeți cultura și civilizația (moldovenească), cu calul vostru troian, Goma!? Să te crucești, să urlî în pustietatea română, o comunitate destul de

largă, dar atât de rău închegată, care dacă nu suferă de nostalgie stalinistă, de patriotism (post)ceaușist, de democratism cu băta minerească à la Iliescu sau de naționalism à la „România Mare”, suferă de un greu de digerat complex de vinovăție exprimat prin opțiunea obtuză, căci lipsită de discernământ, și ostentativă, căci pe linia corectitudinii politice, pentru „europenitate”? Fiecare cu europenitatea lui, s-ar putea spune. Dar hai să o și definim, nu doar să o invocăm, făcând din ea vehiculul noii limbi de lemn!

Un adept ritos al construirii națiunii moldovene și autoidentificat european, Victor Druță, se exprimă astfel, într-o, totuși, încă, Europă a națiunilor!, despre cel mai mare și consecvent luptător român pentru drepturile omului:

„...Tabăra susținătorilor lui, esteții, cum bine i-a pocnit în pălărie Petru Negură, nu sunt europeni, cu toate că-s dobă de carte europeană. Oamenii aceștia vin din anii 90, din Renașterea Națională, și se închină la portretul lui Ștefan cel Mare împodobit cu prosop brodat. Oamenii aceștia, susținându-l pe Goma, dovedesc nu numai faptul că sunt străini spiritului european al toleranței și umanismului, dar și spiritului Constituției Republicii Moldova, care nu face nicio deosebire dintre cetățenii ei de diferite etnii; și mai sunt străini națiunii moldovenești care există formal dar care nu există în fapt. Ei, **cei din tabăra lui Goma, cochetează iresponsabil cu România, declarându-se de națiune română, iar între timp lasă națiunea moldovenească la cheremul unor profitori și incompetenți**./subl. m. - F.B./ De ce nu se implică plenar în politică? De ce nu îi atrag cu toată puterea pe rusofoni într-o societate comună, bazată pe valori comune, hotare comune, armată comună, viitor comun și **limbă comună** /subl.m. - F.B./ – națiunea moldovenească? Cât timp vor mai tolera școlile rusești care produc ne-membri ai națiunii moldovenești?

Esteții l-au propus pe Goma știind de la bun început că o mare parte din societatea moldovenească va fi împotrivă, deci **propunerea lui Goma la Premiul Național eu o consider anti-națională**. /subl.m. - F.B./ Nu e vorba aici de a ști ori a nu ști. E vorba de spirit european modern. Și e vorba despre națiunea moldovenească de limbă română, care altceva nu este decât poporul Republicii Moldova, mai multe etnii unite într-un întreg și care se consideră părți ale acestui întreg. Nu putem intra în Europa fără a fi un întreg bine închegat, o națiune moldovenească stabilă.

Am susținut tabăra lui Petru Negură pentru spiritul ei european – și numai pe baza acestui spirit putem construi țara noastră. Dar am susținut-o și pentru că anume de pe aceste poziții putem crea în Republica Moldova o mișcare națională, statalistă în sens bun și nobil.” Dl Druță pare să le ceară etnicilor români din Rep. Moldova să fie atât de „toleranți”, să facă eforturi supraomenești, să fie atât de umaniști (cum n-a fost nimeni în istorie), încât să-i integreze, să-i unească pe toți etnicii (ruși, găgăuzi, evrei etc. etc.) într-o națiune puternică și mândră de profilul ei cultural /sic/, istoric /sic/, politic / sic/ și, nu în ultimul rând, umanist /sic/. Profil funcționând în limba... română (și, mai ales, în rusă - nu formal, ci în realitate!), dar nu cumva să „cocheteze iresponsabil” cu România! Cu alte cuvinte, dl Druță își dorește o națiune pe placul inimii sale de vâltar produs - după propria-i afirmație - al „violului” sovietic asupra Basarabiei. Care a fost ciuntită, murdărită, rușinată în ochii lumii, de-acum va trebui să fie cunoscută cu numele pe care i l-a dat Întâiul Conducător al Popoarelor - Stalin. După căderea Imperiului sovietic, din denumire i-au fost șterse numai însemnele sovietice. Dar asta nu e decât o formalitate...

„Esteții” lui Goma (Andrei Țurcanu, Aliona Grati, Nina Corcinschi, Dumitru Crudu, Emilian Galaicu-Păun, Mircea V. Ciobanu), spune același eseist, sunt „diletanți în istorie”. O spune cineva care cauționează toate crimele sovietice în Basarabia într-o

retorică a renunțării la identitate în favoarea „iubirii dintre popoare”! Domnia sa este adeptul unei națiuni noi și neapărat puternice, dar stăpânită de amnezie, o națiune fără memorie, deci, fără identitate. Să se schimbe, formal, pe ici-pe colo, primesc, dar numai în punctele neesențiale, în realitate, deocamdată, să păstrăm statu-quo-ul social și mental din glorioasa perioadă sovietică, de dragul, repet, înfrățirii între popoarele sovietice, nu cumva „fasciștii români” să tulbure visul de aur al internaționaliștilor eliberatori de popoare de sub jugul etc. etc. etc.:

„...Discuția despre Goma e un semnal clar al înnoirilor frumoase din Republica Moldova. Sper că vom reuși să edificăm o națiune civică moldovenească unită, fără «băștinași» și «ocupanți», fără «neam», fără «etnie» și fără «bîrou al relațiilor interetnice».”, mai spune dl Druță, într-un comentariu pe pagina Moldova People.

Ștergem istoria cu buretele și îi dăm un nou început! Dar numai formal, și numai ca nu cumva să fie luat în seamă Paul Goma în Basarabia. Adevăratul pericol îl constituie semnificația biografiei și operei lui Goma pentru, da, români, ca națiune vorbitoare de limba română în Europa, un Goma care a scos românimea din impasul lipsei de demnitate, într-o vreme în care viitoarea „națiune moldoveană” își consuma în păcat erotismul rușinos al „violului” sovietic. Aici nu e vorba de sforăiala cu europenitatea; națiunea franceză, națiunea germană, națiunea spaniolă, națiunea italiană au rămas puternice nu renunțând la memorie și identitate, ci cultivându-le. Lecțiile de morală pe care ni le servesc susținătorii pretensei națiuni moldovene, recurgând la noul laitmotiv al limbii de lemn a corectitudinii globalizatoare, nu sunt decât niște piste false. Paul Goma, prin curajul de a rosti adevărul, fără a face socoteli „diplomatice”, este nodul din gâtul celor care învârtesc afaceri de tot soiul pe seama unor oameni care și-au păstrat identitatea istorică și culturală, deci și națională, deci română, tocmai pentru că au continuat să se roage în limba maternă pentru a-și aduna rămășițele vii de prin Arhipelagul Gulag și a le întoarce acasă. În Basarabia.

Paul Goma a rostit fără teamă, în văzul Lumii, adevărul tragic al basarabeanului gonit de acasă, refugiat, dislocat, deportat, furat, torturat, bombardat, executat de către ocupantul sovietic - care a ucis, a ucis, a ucis! Și a devenit - neoficial - persona non grata pe pământul părinților și bunicilor săi, acolo unde niște domni „formați” prin Europa și aiurea îi interzic, în numele „europenității”, să se întoarcă. Ca să nu perturbe frățietatea impusă de Moscova între pământeni și cei colonizați prin politică de partid-stat cu scopul dislocuirii celor dintâi. Asta numește un vizionar european națiune moldoveană.

La începutul anilor 1970 și ulterior, Securitatea a dat consemnul ca scriitorul român basarabeian Paul Goma să fie compromis și anihilat prin colportarea concomitentă a unor etichete intenționate contradictorii, diversioniste, pentru a semăna confuzii, pentru a manipula: *lipsit de talent, kaghebig, jidănit, vândut americanilor, omul Securității, omul CIA, omul Mossadului, antisemit* ș.a. Aceste tinichele au devenit teme recurente în discursurile unor propagandiști și neinformați de toată mâna. De două zile, Paul Goma este și ținta unui scenariu „antinațional”. Mai bine spus, cei care l-au propus pentru Premiul Național al Republicii Moldova se fac vinovați, în expresia eseistului citat, de o faptă „antinațională”.

Națiune moldoveană, cine-i mama ta? Cine-i tatăl tău? Dar limba ta cum se numește? Care-i prima ta amintire din copilărie?

Basarabie, cine ți-a făcut cunoscută în Europa și în lume durerea în anii de teroare în care copiii din flori ai stalinismului erau reeducați? Paul Goma!!!

București, 5 septembrie 2014

## Din Jurnalul unui vulcanolog (I)

### Urmare din pag. 16

Doar că, în cazul lui Norman Manea, deși a scris și scrie literatură în limba română, și poate fi considerat un scriitor român, meritele sale, câte există și pentru care a fost propus pentru acest premiu mereu politizat, nu au nici o legătură cu calitățile artistice sau intelectuale ale lui Norman Manea și nici ale românilor, nici cu valorile culturii române, precum nici cu inteligența nativă a evreilor.

Intrarea lui Norman Manea în această competiție cu sumă nulă este rezultatul unui oportunism al autorului care a jertfit publicistic și literar pe altarul reactualizării temei etnocidului anti-evreiesc. Împrejurări biografice și familiale au autentificat opțiunea. În secolul trecut ca și la începutul acestuia, e o temă care atrage atenția și dirijează uneltele, reflectoarele mass-media asupra unui autor. Așa se întâmplă de la Kaput-ul lui Kurtzio Malaparte încoace, adică din 1947. Dacă opera lui Manea se mărginea să reprezinte temele curente ale autorului și nu implica un mixaj cu neverosimilități ascunse sau evidente, punerea în scenă a autorului nu s-ar fi produs. O similară punere în scenă a avut loc și în cazul prozatoarei de limbă germană, Herta Muller. Alt proces al unei tentative de etnocid, cel al șașilor și șvabilor din România, a fost recuperat de propaganda germană din vremea Angelei Merkel. O asemenea punere în scenă nu se poate realiza decât prin intervenția unui aparat de propagandă, de stat, de partid, de comunitate, de lobby, dar nu poate fi vorba de o recunoaștere spontană a unei valori literare în sine. De unde concluzia că ideologizarea literaturii este implicită în această zonă de acțiune sau în orice necesară atunci când sunt vizate sancțiuni premiale de oarecare importanță și cu efect benefic nu doar asupra autorului ci și asupra comunității de interese pe care este pus să le reprezinte. Din această perspectivă caracterizarea de către serviciile de contrapropagandă sovietice a nobelizării rușilor Boris Pasternak și Alexandr Soljenițan, ca fiind o manevră politică este corectă, chiar dacă nici atunci, nici acum această manevră reducăționistă nu ne convine.

Păstrând proporțiile și ieșind din zona Nobel, supralicitarea valorii informative a cărților semnate de fostul general de Securitate, Ion Mihai Pacepa, a fost și continuă să fie o manevră de propagandă care a servit și servește înneccării sub zoaie a imaginii lui Nicolae Ceușescu. Acesta nu a fost un sfânt, dar nu a fost nici diavolul, așa cum era descris în Orizonturi Roșii. E de notat că editura care a difuzat versiunea românească princeps (Orizonturi roșii : memoriile unui șef al spionajului comunist, New York, Ed. Ziarului « Universul », 1988), a acestui manifest propagandistic, aparținea, cel puțin teoretic și aparent, fostului agent de influență, teleastul român emigrat în condiții destul de bizare.

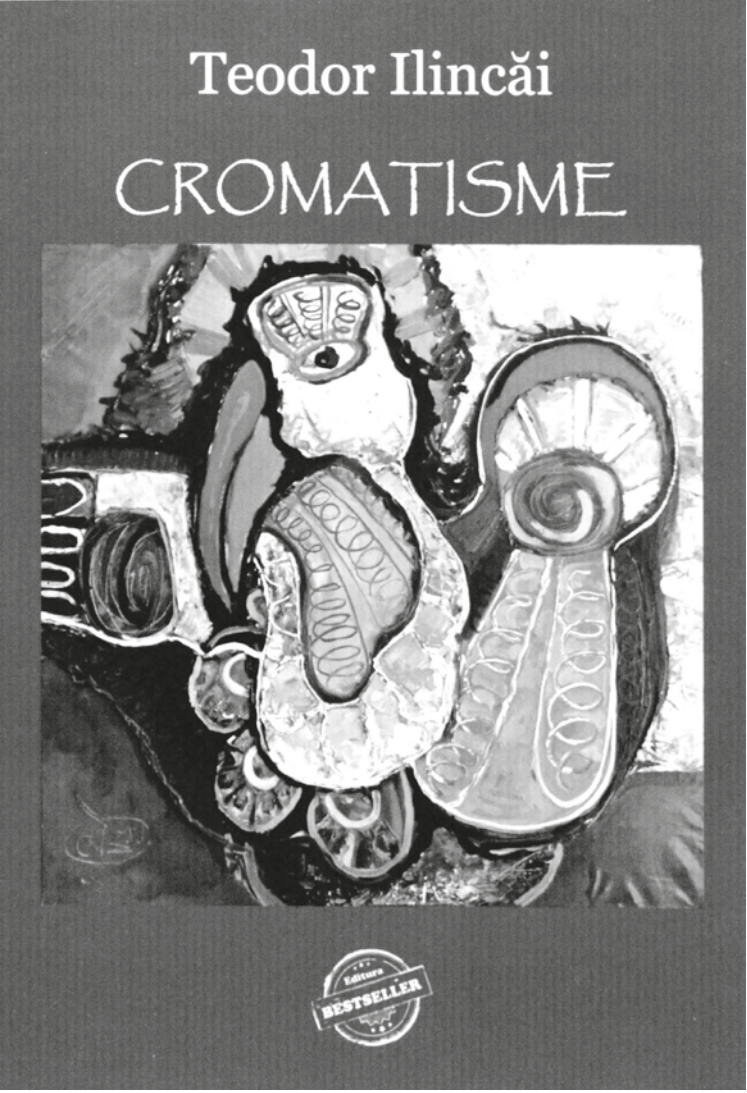
În acelaș an 1988, anul tuturor așteptărilor neașteptate, se pune în mișcare un lanț, o relație ciudată dar semnificativă, între un ambasador al României în Brazilia și un ziarist « fugar », care tocmai îl editase pe Pacepa. Iată ce declară vechiul activist de partid, Gheorghe Apostol, într-un interviu acordat în mai 2006 agenției de știri Rompres și citat la 13 martie 2006 în Ziarul de Mureș : „Eu eram ambasador în Brazilia și, văzând că în jurul țării noastre s-au schimbat lucrurile, că România devenise o insulă, am decis că cineva trebuia să acționeze pentru a se produce și la noi în țară o schimbare. Am vorbit cu nevastă-mea și am hotărât să vin în țară și să încep o acțiune împotriva lui Ceaușescu, în 1988. Am vorbit cu Buhoiu care era la New York și i-am spus și lui care este dorința mea. Buhoiu mi-a spus să nu mă duc că mă lichidează. Și cu toate astea am plecat. În drum spre România m-am oprit la Londra unde am vrut să am un contact cu Secția română de la BBC. Am înregistrat un interviu de patru ore și am spus că se poate publica de BBC numai în cazul în care mor eu sau moare Ceaușescu”. De ce să se fi adresat spre consultare lui Aristide Buhoiu, dacă acesta nu era decât un ziarist oarecare, nici măcar singurul ziarist român exilat ?

(D.C.)





Theodor ROGIN / Lirica tenorului liric



Teodor Ilincăi, *Cromatisme*  
(Editura Bestseller, 2013, 138 p.)

Pentru cine nu știe, Teodor Ilincăi este un cântăreț de operă (tenor liric) aflat deja pe panta ascendentă a afirmării internaționale. Prestigioase teatre muzicale din Europa și America îl invită să facă parte din distribuțiile spectacolelor cu titluri din repertoriul de gen. Tânăr (n. 1983) și chipeș, cu priviri „furate” din albastrul Voronețului și firese în gest ca un – mitic, de-acum – răzeș moldav, Teodor Ilincăi pare decis să nu renunțe la bunul simț de-acasă (născut fiind la Fălticeni, dar de loc e din Mălinii lui Labiș) și la acea candoare „puerilă” pe care cei mai mulți o pierd în contact cu „luminile orașului”, la care se adaugă, în cazul său, cele ale rampei, cu toate solicitările unei cariere de anvergură. Teodor Ilincăi nu este obligatoriu un naiv, ci doar un suflet-(de)artist care, prins în iureșul existenței și al afirmării într-un domeniu deloc menajant, încearcă să recupereze și să fixeze, asemenea unor antecesorii iluștri, paradisul evanescent al copilăriei. Și o face precum „un Creangă trecut prin cultură”, un Creangă... stihuitor, (mai cu seamă) în primul ciclu al plachetei de debut *Cromatisme*, lansată în pragul acestui an, în ambianța la fel de... cromatică a Elite Art Gallery (fostele Galerii ale Municipiului București), din strada Academiei. Daniela Popescu, Margareta Labiș, Laurențiu Dașcă și vedeta avocațimii autohtone, Paula Iacob, s-au întrecut să-l boteze literar pe Teodor Ilincăi, mai mult pe considerentul că, dacă e un excelent tenor, trebuie să aibă, la ce bun să te îndoiești?, și o excepțională dotare scriitoricească.

Profesiunea-i de credință – tenorul-poet ne-o mărturisește, cu fermitatea și eleganța idealistului (încă) nemântuit, din capul locului: „Publicarea *Cromatismelor* simbolizează propria-mi modalitate de a milita pentru poezie ca parte integrantă și vitală a mijloacelor dezvoltării entității culturale în sânul unui popor, un manifest artistic al unui iubitor de frumos, care încă speră la o aderare a României la adevăratele valori: umanism, echilibru, echitate și tot ceea ce derivă din acestea.” (În loc de prefață)

Așadar, „coconului” îi venise timpul să se preschimbe în fluturre multicolor. Poemele sunt de dată recentă, geneza celor mai multe prezentându-se – pe culoarul de zbor dintre două metropole muzicale – , în intervalul 2011-2013. Din fericire, ele nu au rămas „în aer”, ci au ajuns să „coloreze” viu, uneori dureros de viu, paginile acestei cărți care nu se lasă lesne „omologată”.

Teodor Ilincăi este un poet de înzestrare naturală (ca tot românul, deh!) pe care, înainte de rafinarea uneltelor, îl preocupă să salvgardeze, în ce are el mai pur și mai neaoș (cu lexic cu tot), universul de impresii și senzații al vârstei ingenuue. Ingenuitatea aceasta pare să se fi transmis și formulei sale lirice, care înglobează străveziu, dintr-o insuficiență metabolizare, arte poetice de mult „clas(icz)ate”: romantismul eminescian (în stanțele de dragoste,

mai ales, autorul dedicând cartea „iubitei” sale „soții”), bucolismul coșbucian (Iarnă românească, Mama (mea), La cosit), simbolismul minulescian („romanțe” cu „protagoniști” mai mult sau mai puțin „tragici”: Romanța celui osândit, Romanța anonimului), monografismul lirico-epic de „sușă” soresciană (Șopârlica – excelentă prin rapelul celui din La Lilieci), ecouri blagiene (Un alt curcubeu) etc. La Teodor Ilincăi, totul, implicit „jocul” ingeni-os al punctuației, atestă că a fost un învățăcel silitor și receptiv, că i-a plăcut să citească și că a reținut îndeajuns cât să-și formeze un bagaj literar-cultural peste media comună breslei sale.

„Când zic «acasă», parcă zic: «sunt viu, respir, trăiesc»./ că-n rest mă strânge-n spate existența – nu c-ar fi real!”. Astfel începe poezia intitulată, cum altfel?, decât Acasă (datată: Mălini, ianuarie 2012) și care, inaugurându-se „pe sine”, inaugurează primul ciclu și placheta în ansamblul ei. După cum se poate constata, alegația din primul vers nu este negată, ci întărită prin negația afirmativă din cel de-al doilea, prin care Teodor Ilincăi – fiu rătăcitor și nu... risipitor – își asumă viața așa cum este ea, cu bune și cu rele. Că el și-a ales această viață ori că VIAȚA l-a ales pentru a fi trăită astfel, – ce importă? Dacă te plângi, există riscul să superi pe Cineva și să pierzi un DAR cu toate... darurile lui. Tot pe acest prim tronson poetic ne „poticnim” și de câteva neologisme stridente – „natura de factură multilaterală” (subl. n. – Th. R.), „venustate”, „supergluăm”, „recidivezi” etc. –, al căror loc nu prea este în poezie, chiar și atunci când inserția lor se face în scop voit ironic. Pentru că Teodor Ilincăi mizează enorm pe umor, pe (auto)ironie, drept supapă a dezabuzărilor de om și cetățean (vechea poveste cu românul și hazul de necaz), în titluri ca: *Metamorfoză*, *Specii*, „*Odă*” partidelor, *Cuskra* și *Dihania* ș.a. Reechilibrarea balanței se face prin clamarea neechivocă a

propriului umani(tari)sm: „Mi-am făurit cetate./ Și cine-n poartă îmi va bate/ Îl voi primi cu brațele deschise./ În cinstea lui voi pune mese-ntinse./ Din care bietul om ce-și poate-nsăila?.../ O zi-ndestulătoare/ Măcar cu pâine și cu sare,/ Că... mâine nu se știe!” (Romanța pribeagului).

Fiecare din cele trei cicluri ale plachetei – *Stampe*, *Șerpuieli*, *Poezicale* – e străjuit, prin moto-uri, de câte un emblematic poet român: Goga, Labiș, Anton Pann. După cum aproape toate poeziile plachetei se încheie sentențios – fie la modul hâtru, fie la modul grav, dar de fiecare dată percutant.

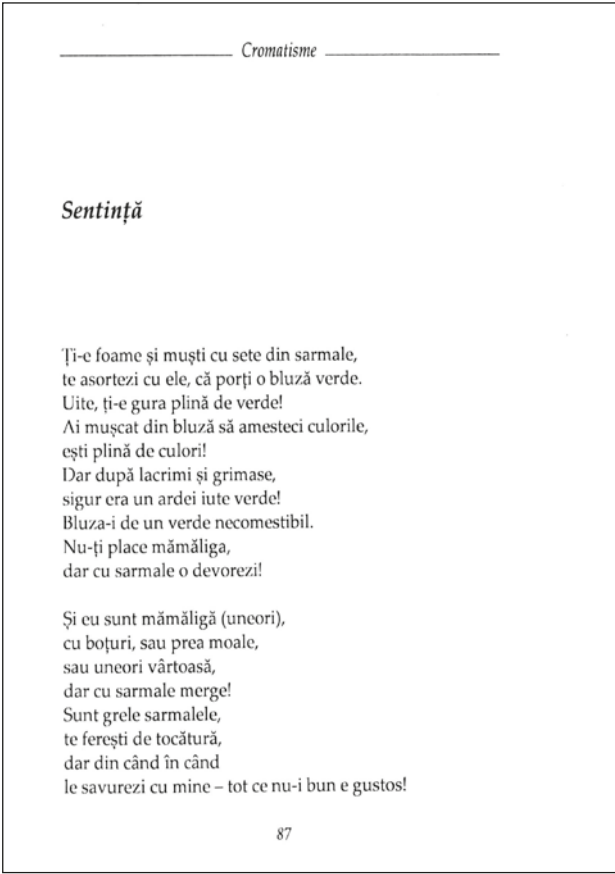
Cu osebire în cel de-al treilea ciclu, *Poezicale* (sugestiv titlu), Teodor Ilincăi experimentează, inteligent și dezinvolt, oximoronicul „răsu-plânsu” nichitian, vădindu-se, rând pe rând: baladesc (Balada burlacilor târzii), epigramistic (Catrene bahice) și fabulistic (Puiul și dihorul). Poetul este, în genere, un alchimist care amalgamează, în athanorul lui lăuntric, stări, senzații, extazuri mai mult sau mai puțin factice, angoase și perplexități metafizice ș.a.m.d. Dacă produsul final nu se vădește a fi întotdeauna AUR, vina nu-i aparține în exclusivitate. Ea trebuie împărțită cu semenii, cu lumea, cu noi toți.

Teodor Ilincăi scrie așa cum simte. Într-o epocă a tuturor artificiiilor și surrogatelor, a disperării de a fi cu orice preț original, tenorul-poet a regăsit ales o cale pe care toți par s-o fi abandonat: calea cea (mai) dreaptă. Care înseamnă a fi tu însuți. Apele poetice în care „se scaldă” își așteaptă încă limpezirea, iar ea va veni cu timpul.

Exprimându-se pe sine, poetul ne exprimă și pe foarte mulți dintre noi.

Pentru asta, fie îl iubim, fie...

Oh, nici prin gând să nu vă treacă să trageți în(tr-un) Poet!







Nicolae CIOBANU

## / Două femei dintre ceangăii fără noroc: Bunica și Mama

Bunica mea (de după fratele-mi vitreg) de baștină din Răchiteni se căsătorise în Săbăoani și era singura care vorbea cu „s” în loc de ș: săcussor, orass, forass; și-n plus, mai era și gîjiită. Și deși avea aproape un pol de urmași direcți, ea era singura care l-a păstrat pe „s” nealterat de ș... Era, pesemne, amprenta graiului lor străbun, fiindcă nu toți ceangăii provin din aceeași ancestrală vatră. De aceea, numele localităților lor prezintă locuri de mai veche origine: Adjudenii, Răchitenii; ori ale unui strămoș comun: un Sabău pentru Săbăoani, un Pildea, un Simion ori un Sascu pentru Pildești, Simionești, Sascut. Ciudat mai este că în genericul ceangăi, pentru Moldova, intră și cei care și-au păstrat graiul original, dar și cei care neam de neamul lor n-au mai grăit ceangăiește, dar nici curat moldovenește. Mai fiecare sat avea un grai de comunicare aparte, prin care - de exemplu la țiguri și iarmaroace - oamenii se puteau lesne identifica, fără să-și spună de unde sunt. În practica satelor moldovene de dinainte de școlarizarea obligativă, era o „amprentă” prin care (alături de elemente de port) se ghiceau lesne; că săbăone-nii se osebeau net de megieși, dar și de mai îndepărtați conaționali. Eu nu am trăit acolo sub isteria de după 1990, cînd toți ceangăii au ajuns să se considere maghiari, la instigarea popilor papistași și a ude-mereilor. Iar legăturile mele firești cu ceangăii erau mai mult firave. Fiindcă, în familiile mixte au existat două forme de existență: tolerate de comunități și cele „judecate”. Tolerate cu servilism, le știm, dar ai mei nu au făcut parte din ele.

În fond, nu exista o limbă, nici măcar un idiom ceangăiesc, ci un ghiveci de ungurește cu romînește: primele mai vechi, celelalte neologisme pentru care vorbitorii nu aflau echivalențe traducibile. Chiar nu știu cum se mai spunea mamă, tată, frate, bunici... Băieții erau gher’mec, fetele lan’i; taci=holgoș, tu=te, eu=in; ce mai faci = micinal; salutul era religios-catolic, cei care salutau altfel se vedeau străini; unde mergi = hovo mens; la oraș = na varajbă.

Mama, deși orașenizată, a vorbit toată viața stîlcit romînește, expertă în dezacorduri. Abia aștepta să întîlnească pe cineva consîngean, ca să – vorba tatei – „bleotocărească pi limba lor”. Nu pot fi metodic, argumentativ, că în viața mea nu am visat să ajung vreodată să vorbesc despre ceangăi. Generic, nu-i știu, decît de foarte muncitori (cadeau ca boii pe brazdă, nici pe vreme rea nu aveau astîmpăr în casă; în casă, „la pat” nu zăceau decît betegii, iar vara pe un țol, pe prispă; în casă, doar la vatră ori la război; torsul și împletitul se făceau din mers între două alte trebur). Pruncii erau înfășați strîns și puși într-o covătică ce se legăna de obicei c-un picior, mîinile fiind ocupate cu treabă. Iuți la vorbă și la mînie iute stînsă, după prima lovitură. Bețivi notorii, femei cot la cot cu bărbații, dar ce-i drept: aveau grijă „să-nchine” fiecare dușcă, după o formulă incantatorie, ca de rugăciune. Umblau desculți chiar pe ger, în zăpadă și zloată și sumar îmbrăcați. Hainele de sărbătoare și încălțările, podoabele capului erau numai pentru biserică și pragurile de trecere, ori deplasare la țîrg, cu treabă, necazuri, pe la „domni”. Fetele se nunteau abia nubile, cine împlinea 14 ani acasă era tratată de fată bătrînă. Flăcăii se însurau și ei tineri, sperînd să scape de armată, dacă au copii mulți la vîrsta recrutării. Dacă nu izbuteau, era musai să se căsătorească în primul an de la eliberare, altfel riscau să rămînă holtei. Foarte prolifici, copiii se tot creșteau unii pe alții, subț ochiul și gura vigilente ale mamelor, nu mai mari decît primul născut, decît cu vreo 12 ani. La 40 de ani erau stoarse și șterse de atîta roboată în gospodărie și pe ogoare. Însă, unele foarte longevive, depășindu-i cu mult pe bărbați. Bunica a trecut de 90 și la 82 a luat un „tinerel” răchitean de doar 75. L-a îngropat și pe acela lîngă ceilalți vreo 5, cîți avu. Mamă eroină cu 18 copii, din care 12 în viață, pe cont propriu. Pe mulți i-a îngropat, după ce i-a nuntit, dar nu a uitat pe nimeni. Cînd se apuca să le facă pomelnicul, treceau ceasuri pînă termina cu toți. Analfabetă, Istoric local și vie Enciclopedie de știință țărănească, așa cum în cărți nu ai să afli. Candela de la icoanele-căpătîi nu s-a stins niciodată, cum nici focul din vatră, unde – sub spuză – afla mereu un tăciune de la care aprindea paie și găteje, suflînd tare și nuanțat din bojogi, pînă cînd flacăra era destul de vie ca să aprindă lemne uscate. Se trezea și se culca în rugăciune, la fel la mesele zilei, ori cînd pornea și termina un lucru. Erau momentele sale de reculegere de peste zi. Nopțile, dacă nu avea somn, iar o auzai rugîndu-se murmurînd, ori sfătuiindu-se cu „stîlpul casei”, în ce mai au de făcut. Așa era Bunica și mai la fel toate femeile de ceangăi care îmbătrîneau trudind, fără să se plîngă, niciodată, deși multe lacrimi vărsau. Certă, dar nu cu mînie, nici violență și tot ea-și cerea iertare, că nu s-a știut stăpîni. Lăcrima des, că amintiri dureroase ori numai de dor de înstrăinați o năpădeau deseori. În rest, nu-i tăcea gura și nu i se opreau mîinile, decît în somn. Nimeni din familie n-a venit să-i fie sprijin la bătrîneți nonagenare, a adoptat un cuplu de tineri săraci, pe care i-a făcut stăpîni pe bordei și gospodărie. Pămînturile și le-au „asumat” moștenitorii.

Un caz interesant mi se par denumirile satelor de ceangăi de după Săbăoani, precum Gherăieștii măturari (în nici un caz Nu de la gheară; mai degrabă de la „ghera-ida”, dar de ce), Nis’porești (cei dintre Nisipuri, din stepă), Barticești (? , ce-o fi însemnînd diminutivul curent Bartic+el). Ori Tuchilații de lîngă Hanul contestat azi al Ancuței, a căror vestită ceapă era opera ceangăilor de la malul Moldovei. Că, de mic, eram obișnuit a deosebi: ceapa de tuchilați; barabula săbăoneană rozbaba (treceau trepădușii primăriei cu secerile prin grădini, să distrugă floarea vestiților cartofi, să taie cocenii verzi ai porumbului „de măligă”, cu bob mic, des, chihlimburiu și chiar ca rubinul, ca să impună hibrizii

care francezi, care sovietici), usturoiul de adjudeni și kapusta răchiteană. Multă vreme sezonieri la bulgarii care arendau cerno-ziomul de pe valea Siretului, de sub Izvoarele din coasta pîntenului de podiș ce separa Moldova de Siret (dovadă că Moldova se scurge-n Siret și pe sub pămînt), mai toți ceangăii de pe platoul și coastele și luncile Romanului deveniseră experți în legumicultură, deși bulgarii făceau moarte de om, dacă li se fura din sămînță, din rod.

În Traian (unde a profesat și Ioan Ciuchi, eminescologul fără noroc și unde și eu am apostolit) mai era un bătrîn ceangău poreclit Bulgarul, care trăia și se chivernisise chiar, numai de pe urma legumelor cultivate-n grădina sa, de peste șipotele fermei legumicole de stat. Se numea parcă Dumea, ori Dămoc, dar nu mai bag mîna-n foc. Într-o iarnă i-a luat casa foc de la soba încinsă cu rumeguș umed bătut cu maiul (au fost cazați în vechea școală haretiană, aripa de la stradă) și pînă-n toamna următoare își ridicase iar casa, mai frumoasă decît era. Dar, eu nu l-am văzut niciodată, decît robotind; chiar și cînd avea chef de vorbă, afla ceva de lucru cu mîinile: îndrepta capete de sîrmă sau cuie, ascuțea țărushi cu aceeași hărnicie din vorbe. Și avea ce povesti, păcat că eu nu mi-am făcut timp suficient pentru acea comoară vie de înțelepciune satească. Nu-mi imaginam, pe atunci, că o să ajung a „povesti” despre viața mea și a altora.

La bătrînețe, singură, mama a refuzat să mai stea la Căminul de pensionari, unde-am adus-o, spre întremare, după ce a fost stîlcită de țigani. Deși a fost lăsată să-și încopească o grădinuță de legume, de care profita și bucătăria căminului, a tras-o-napoi ața la mizeria sa. După doi-trei ani, s-a întors între proastele vecinătăți (ciorditori și violatori), unde-a murit, de inimă, fie și rea, într-o seară de februarie 1997, pe cînd aprindea chibritul să facă foc în sobă. A doua zi pe-nserat, cînd am ajuns, țigănimăa nu intrase-n casă, dar ciordise tot ce mai era de ciordit din curte și magazie. După ce am înmormîntat-o pe un ger sadovenian (pămîntul era-nghețat bocnă pînă la 1 m), am golit odăile de orice putea fi furat. Am dat multe de pomană, iar ce nu s-a primit și s-a putut da focului, am făcut un

rug în mijlocul grădinuței care ne-a hrănit o viață și care ajunsese la batjocura relexlor vecinătăți, nu le-ar mai răbda Pămîntul!

Casa nu mai există. Pe locul ei, deși n-am vîndut și mai plătesc impozit, și-au instalat alții șatra. Ne ducem, fiecare pe-a sa cale, de Soartă mînați, ca se-tindă-n locu-ne „bunii” doar la rele.

## Post-Scriptum

Aceste amalgamate amintiri s-au scris într-o singură oară dintr-o noapte de august al anului curent, incitat de către dl profesor Ioan Dănilă, universitar băcăuan și sufletul neîmpăcat al vestigiilor culturale din acel burg de negustori. Recunosc: am recuperat originalul de pe blogul Prietenului Ion Lazău... Fiindcă din cele nici două pagini inițiale, azi am ajuns la un „studiu” nici măcar metodic, dar cu mult mai ... Așa de stufos, că Bunica, Mama și alți cîțiva evocați nu se mai vedeau prin hățașul amintirilor... În nici jumătate de secol, bună parte din cei pomeniți nu mai sunt vii. Urmași plus politicieni epigoni au pocit chipul satelor și au sulemenit fața tradițiilor. S-au rușinat c-am ajuns în UE cu prea mulți țărani și i-au făcut hocus-pocus „fermieri”; că era cult pentru conservarea tradițiilor locale, pe care l-au consumizat și manelizat; că aveam prea mulți romîni, așa că am ajuns crunt etnicizați, încît statul unitar național, după nici 200 de ani de existență, spînzură agonic subț un imens ?, desemnat de de un guvern multinațional ai cărui membri habar nu au de Romînia și de romîni, asimilîndu-i cu... rromii. Bunica și Mama au murit cu inima grea, ca mai toți săracii trudituri ai lumii. Însă, de s-ar trezi, după ce or vedea cum arată azi fața locurilor pe unde-au trăit, iubit, pătimit, ar întoarce fără nici un regret spatele civilizației aste, eufemistic dată „de consum”. A lor a fost una a muncii și roadelor, fără de care „consumul” era de neconceput. Cu regretul că n-am fost mai demn de a lor stirpe și nici mai bun, mai vrednic decît ele – am însăilat acest pomelnic, din vorbe. Fie-le Somnul în Veșnicie lin și pomenirea cît mai suntem!

Piatra-Neamț, 10 sept. 2014







Olimpia IACOB / Rita Malhotra (India)

Matematician de profesie, predă la universitatea din Delhi. Studiile urmate în țară și în străinătate (“Higher Education and Post-Doctoral Fellow in Mathematics at The University of Paris on a French Government Fellowship) i-au stimulat Ritei interesul pentru cercetare, și rezultatele nu au întârziat să apară: lucrările i-au fost publicate în India, Belgia, Germania, Argentina, Franța și Australia. Poezia a rămas pasiunea vieții ei. A publicat poeme, eseuri în antologii și reviste din țară și din

străinătate (India, SUA, Țara Galilor, Africa de Sud, Taiwan, China, Mauritius, Serbia, România, Nicaragua, Canada, Japonia, Mongolia, etc). A publicat opt volume de versuri (*Cugetări*, *Imagini de dragoste*, *Nu sunt femeia ta*, *și alte poeme*, etc), care au fost traduse în chineză, spaniolă, sârbă, japoneză, turcă, franceză, hindi, bengali și telugu).

A obținut câteva premii și distincții pentru poezie (*Lifetime Achievement Award for excellence in World poetry 2009*”.

*WIN(Writers International Network) Canada awarded Dr Malhotra The Visionary Poet Award 2013 on 23rd march 2013 at Vancouver*). Este o susținătoare neobosită a valorilor universale:[“*World Poetry Ambassador to India*” by *World Poetry, City of Richmond, Canada*”; “(...) *honoured by The Ministry of Foreign Affairs, Romania on the occasion of The Romanian National Day for outstanding merit in promoting Romanian and Universal values in international relations in Dec 2012*” )

1

iar se va ivi soarele târziu  
în dimineața asta  
vino  
pustiește-mi trupul  
îneacă-mă în dorințe abisale  
fă-mă sclava pasiunii nebune  
iscodește-mi cărările labirintice  
cu fiorii magici ai atingerii

aprinde felinarul la fiecare colț de stradă  
lasă noaptea să-și urzească povestea  
cerul pofticios urmărește stelele  
înveșmântându-se în culori pizmașe  
când degetele întunericului  
zăbovesc în sfinte falduri, în sfinte adâncimi  
în drumul lor spre sfântul altar  
furtuna năvalnică  
uriașele prefaceri ale pasiunii seismice  
de la un sărut la altul gustăm

plăceri paradisiace  
când trupurile nerăbdătoare descătușate

se leagănă la fel  
pe ritmuri de mridangam în extaz  
noaptea arde  
încercând să abată flacăra  
buzelor aprinse  
stelele cad făcându-se pulbere  
timpul șovăie chinuitor  
un cer năuc tot paște  
pe pășunea dorințelor nedomolite  
în dimineața asta  
iar se va ivi soarele târziu

2

în brațele unui gazel  
în durerea chinuitoare a dragostei  
fiecare cuvânt  
caută prezența ta adevărată  
fiecare notă a flautului tău  
se amestecă cu moscul  
din versurile domoale ale poemului meu  
lenevind în brațele unui gazel  
ridicăm așezări pentru jocul pasiunii  
căldura atingerii vibrează  
azi sunt regină pe tabla de șah  
istoria se revarsă  
dincolo de poveștile de dragoste uitate  
împinse peste marginea universului  
vidul  
iluzia absența  
se prefac într-o continuă prezență a ta  
brațele întinse ale ceasului de blând asfințit  
așteaptă să îmbrățișeze  
luna timidă ridicându-se  
din oglinda lacului presărată cu stele  
azi ne simțim mai aproape de inima gazelului  
de inima poeziei

3

am să rămân femeia pătimașă  
împreună am trecut hotarele dragostei  
nopti după nopți pline  
și cu toată potrivirea suprarealistă  
te-ai lepădat de cuibul fidelității  
ademenit de ispita unei dezamăgiri  
scormonesc prin galeriile timpului  
adun rămășițe de vise zădărnice  
și le așez grămadă pe rugul  
amintirilor secătuite acum  
din înaltul flăcării funerare  
aflu că timpul nu își trădează obiceiurile  
azi de lângă fereastra deschisă  
privesc puietul plantat  
în colțul inimii mele  
frumusețea se arată în desăvârșire  
în răspunsul ei  
la rămășițele încă vii ale dragostei  
mocnind în focul neconținut al timpului  
cu lumina  
și întunericul vieții trăite  
dezleg nodul pustiului  
și pășesc din nou  
pe calea dragostei  
fiecare sfârșit se spune  
are un nou început  
am să rămân negreșit  
femeia pătimașă







## Mălina CONȚU / „Fundamentele” arhitecturii

Pentru că încă este deschisă la Veneția a 14-a ediție a Bienalei de Arhitectură, coordonată de Rem Koolhaas și intitulată *Fundamentals*, doresc să aștern câteva impresii generale despre evenimentul care a marcat lumea arhitecturii în acest an. La prima vedere, această expoziție o continuă în spirit pe cea de acum doi coordonată de David Chipperfield prin încercarea de „a ajunge la”, de „a numi” și „a defini” elementele de bază ale arhitecturii. Însă, spre deosebire de ediția mai sus menționată, evenimentul din acest an excelat prin a fi o expunere mai degrabă istorică decât inovatoare. Un scop pe care de altfel și l-a propus curatorul. Întrebarea pe care însă mi-o pun este următoarea: este acesta un semn că Bienala de la Veneția se îndreaptă către didacticism? Sau e doar o „stare” de moment? Cert e faptul că aceste ultime ediții, spre deosebire de cele din 2008 și 2010, s-au remarcat printr-o analiză excesivă a trecutului în detrimentul unor teme noi propuse arhitecților pentru viitor.

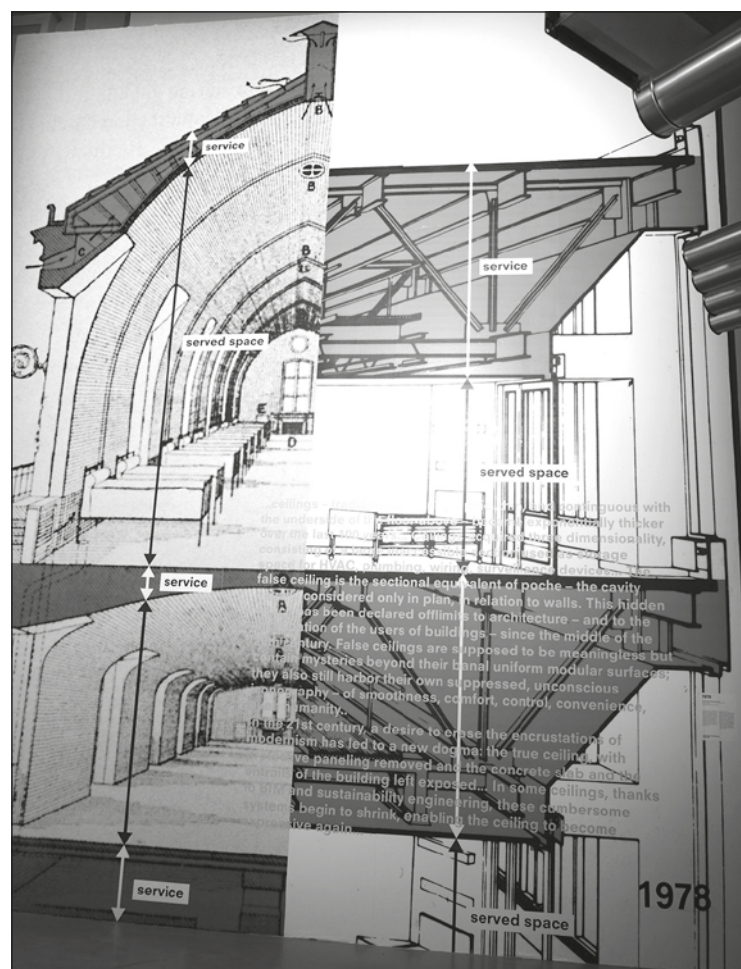
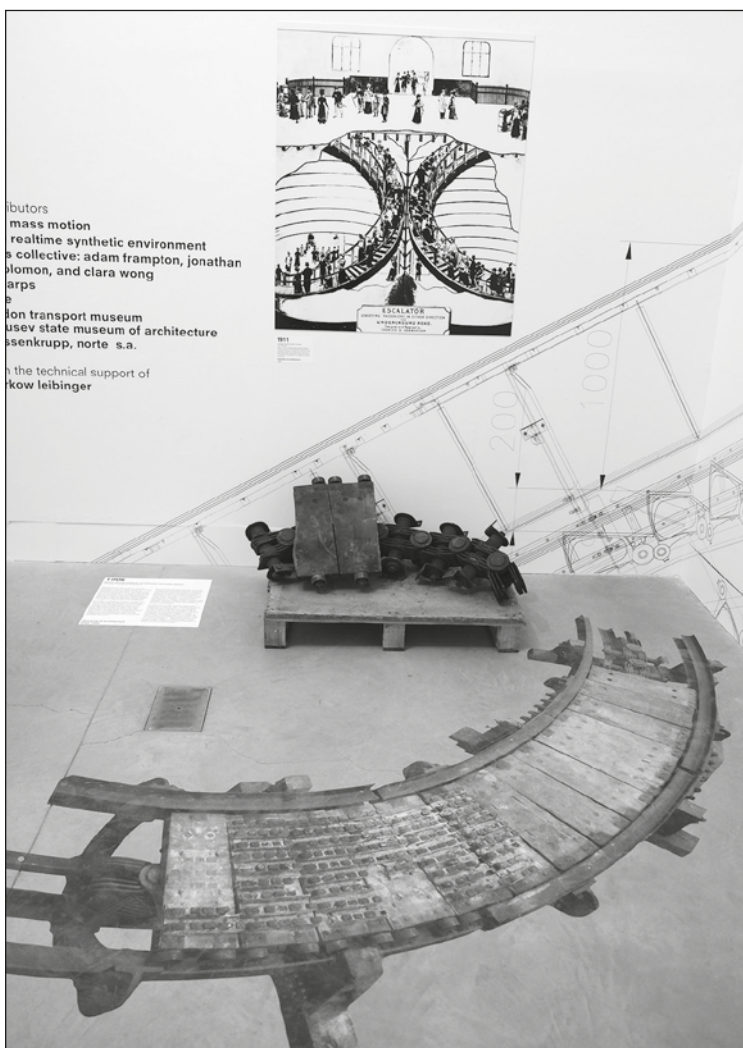
Structurată în trei părți, fiecare dintre ele ilustrată de o expoziție, *Absorbing Modernity 1914-2014*, *Elements of Architecture* și *Mondoitalia*, această bienală își propune o analiză didactică a arhitecturii din ultimul veac cu trimiteri până la exemple arhitecturale arhaice.

*Absorbing Modernity 1914-2014* este tema propusă pavilioanelor naționale, fiecare țară fiind invitată să prezinte modul în care a prelucrat modernitatea. În acest punct, organizatorii trebuiau să aibă în vedere faptul că *modernismul* e un concept european cu pretenții internaționaliste care ascunde remanente ale gândirii de tip colonial și că nu toate țările care participă la bienală sunt obligate să îl preia și să îl prelucereze în context propriu. Analiza modernității e un discurs „exportat” de europeni și ar fi mai bine de analizat la o expoziție cu caracter european chiar dacă el a prins și în zone non-europene. Cu toate acestea, am remarcat în acest context Pavilionul Rusiei, care a expus într-un mod foarte interactiv cele mai importante concepte moderniste din zonă, pe care a încercat să le împacheteze și să le vândă într-un ambalaj foarte actual: *Fair Enough*.

*Elements of Architecture*, partea în care s-a observat cel mai bine amprenta lui Rem Koolhaas, a ținut către fundamentele arhitecturii, acele elemente indispensabile oricărei clădiri dintotdeauna. S-au prezentat astfel într-o manieră ironico-ludică pe alocuri, 15 elemente de bază ale arhitecturii și evoluția lor în timp: plafonul, holul, podeaua, fereastra, căminul, balconul, zidul, fațada, scara, panta, scara rulantă, toaleta, poarta, fațada, acoperișul. Am remarcat aici mai degrabă maniera ludico-interactivă de prezentare decât caracterul analitic al acestor elemente. De exemplu la categoria „acoperiș” era prezentat doar un studiu de caz din China pe când alte elemente beneficiau de o istorie mai amplă. Am observat totuși modul de prezentare al balconului ca loc al autorității, podeaua cu diversele ei aspecte, de la mozaic la covor cu leduri și poarta în evoluția clară de la masivitate la dematerializare totală sub forma supravegherii video recente.

Expoziția de la Arsenale, intitulată *Mondoitalia*, a fost cea mai interesantă parte a acestei Bienale din punctul meu de vedere întrucât a încercat să demonteze idealuri și a dorit să arate, pe baza unor studii de caz, în ce măsură arhitectura care funcționează e rezultatul conlucrării dintre comanditar și arhitect, iar la nivel de societate, proiectele de succes se situează mai degrabă la limita compromisului decât în termenii idealului, vechea aspirație utopică a arhitecților. Astfel, pe baza unor analize concrete pe teritoriul Italiei, de la sud către nord, s-a ilustrat acest fapt. Am remarcat un proiect care avea în vedere limita labilă a graniței dintre Italia și Austria/Elveția datorită topirii ghețarului, am remarcat un alt proiect care analiza structura teatrului antic deschis, ca simbol al democrației în comparație cu structura parlamentului actual, tot un simbol al democrației dar în care omul de rând nu are acces și am mai remarcat un proiect care analiza gradul mai mare aderare al populației rurale dintr-o anumită zonă a Italiei la religia Sikha decât la catolicism. Sunt proiecte care arată alte cifre decât cele care în mod obișnuit ne așteptam și care indică o schimbare de atitudine.

Închei prin a sublinia că, în mod surprinzător, și catalogul acestei Bienale este sărac în analize teoretice, preferându-se o prezentare succintă proiectelor. Dar dincolo de această părere a unui om care privește critic acest eveniment, pentru publicul larg și pentru studenți, expunerea poate fi interesantă.







Lucian GRUIA

## / Brâncuși, calea desăvârșirii (IV)

În numerele trecute ale revistei Confesiuni am dezvoltat succint patru din etapele desăvârșirii în sculptura lui Constantin Brâncuși.

*Etapa I, Închipuirea* (în care o idee capătă contur mai puțin ferm în mintea sculptorului); *Etapa a II-a Plăsmuirea* (în care imaginea devine icoană sau plăsmuire și reflexie, reprezentare, întemeiere a închipuirii); *Etapa a III-a, Detașarea/moartea aparen-tă*, (însemnă ieșirea din sine a sufletului artistului și contopirea cu obiectul creației, pe plan mental) și *Etapa a IV-a, sacrificiul* necesar realizării creației (jertfă, sacrificiu, suferință). Artistul își consumă timpul și toate eforturile în vederea conceperii opereii. Etapa aceasta însoțește toate etapele creației și chiar întreaga viață a artistului.

Continuăm acum cu *Etapa a V-a, materializarea prototipului*, care începe după ce se pune temelia formală durabilă și se constru- iește 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. Pentru Heidegger /1/ această etapă constă în alegerea materialelor, a locului de amplasare a sculpturii, elibera- rea de vălul aparenței și întemeierea ideii într-o operă durabilă, pătrunderea în esența realității, conceperea prototipului, arhetipului, modelului opereii în plan material.

Acum Brâncuși realizează fie unicate desăvârșite: *Doi Pinguini, Trei pinguini, Regele regilor, Adam și Eva* etc., fie sculptura cap de serie, care va urma calea desăvârșirii, în cazul: *Femeilor privindu- se în oglindă/capete femei, Danaidelor, Domnișoarelor Pogany, Muzelor adormite*, Începutului lumii, Sărutului, Rugăciunilor, *Păsărilor, Peștilor, Animalelor nocturne, Focilor, Țestoaselor, Coloanelor fără sfârșit* etc.

Să începem cu unicatele. *Trei pinguini* (marmură, 1914, Muzeul de Artă Philadelphia) întruchipează familia: tată, mamă fiu – sacralizată și prin similitudine cu trinitatea divină: Dumnezeu, Iisus, sfântul Duh. Înălțimile diferite ale capetelor pinguinilor adunați monobloc par buricele degetelor preotului care binecuvân- tează. Sculptura ar putea sugera perfect o biserică eretică.

Structura complexă a *Regilor regilor* (lemn de stejar, 1930, muzeul R.S. Guggenheim New York), cu orificiile de comunicare ale capului spre toate punctele cardinale și cu floarea de lotus pe cap (simbolul înțelepciunii), cu torsul de coloană puternică, zigzagată, Perezintă divinitatea autotuternică.

*Adam și Eva* (lemn, 1917-1926,muzeul R.S. Guggenheim New York), după suprapunerea lor ating o formă columnară apropiată ca înălțime cu *Regele regilor*, semn că primul cuplu uman a fost făcut de Dumnezeu după chipul și asemănarea sa.

Să urmărim acum începuturile sculpturilor seriale.

Conform catalogului întocmit de Ion Mocioi /2/, primele trei serii încep cu un *Portret de tânără femeie* (lut, 1907? pierdut), continuă cu câteva capete de femei ajungând la *Studiul de cap* (gips, 1915, Muzeul național de Artă Modernă Paris) din care este evidentă descendența *Danaidelor* și apoi a *Domnișoarelor Pogany*. Având în vedere că este pierdut capul de listă, ne referim la ceea ce avem. *Studiul de cap* modelat în gips, cu chipul oval și fața aplatizată, ușor aplecat spre meditație și parcă apăsât de păcatul care va marca *Danaidele* (cele 50 de fice frumoase, ale regelui Argosului, Danaos, care pentru faptul de a-și fi ucis soții în noaptea nunții, au fost pedepsite ca după moarte, în Infern, să umple cu apă un vas fără fund), sugerează materializarea ideii de alunecare într-o amintire tragică. Din ultima *Danaidă* însă, adăugându-se brațele, ajungem la o reverie mai senină, aceea a *Domnișoarelor Pogany*.

*Muzele adormite*, având-o ca model pe baroneasa Renée Franchot, întruchipează ideea somnului într-un cap ovoidal, culcat. Pentru Cristian Robert-Velescu /4/, somnul *Muzei* simbolizează pre- gățirea pentru moarte, ca în Misterele eleusine. Pentru mine, având în vedere forma ovoidală a ovoidului, aidoma Începutului lumii, *Muza adormită* exprimă identitatea materie spirit, universul întreg putând fi gândit mental.

*Sărutul*, al cărui punct de plecare îl constituie *Cumințenia pământului* (cuplul unind afrontat o *Cumințenie* feminină cu alta masculină), sugerează androginitatea platoniciană.

În ceea ce privește *Păsările*, după părerea mea ele încep cu *Păsăruica* (marmura, 1925, Muzeul de Arta Norton Simon), ovoid așezat vertical, cu o tăietură care reprezintă gura deschisă. Ovoidul înălțându-se obținem *Măiestrele*, din care, contopindu-le picioarele, alungindu-le, aplatizându-le și modelându-le, rezultă *Păsările în spațiu*. Păsărilor brâncușiene, Athena Tacha Spear le-a dedicat o carte impresionantă /3/, pe a cărei planșă sinoptică putem urmări, la scară, evoluția formală a *Păsărilor Măiestre* și în spațiu.

Ne oprim aici cu exemplificările.

*Etapa a VI-a, calea desăvârșirii* , o reprezintă 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 modifi- cările formale în seriile sculpturale, spre desăvârșirea formei (ultima sculptură a seriei), ne vom referi la ciclurile enumerate la etapa anterioară. Așadar, motivul femeii în reverie, început cu *Capetele de femei* și continuând cu *Danaidele* ajunge la *Domnișoarele Pogany* pe care le comentam succint. De la capul de serie sculptat în marmură, în 1912 (aflat la Muzeul de Artă din Philadelphia) și până la cel final, în bronz, din 1933 (Muzeul național de Artă Modernă Paris) părul și brațele se contopesc tot mai mult într-o cascadă iar capul se apleacă spre reverie, ochii devenind tot mai mari, halucinanți chiar, conturați la partea superioară, la pleoape, conturul devenind tot mai vag la partea inferioară.

În ceea ce privește *Păsările*, acestea se alungesc tot mai mult de

”Orice sculptură e o formă în mișcare.”

NR. 19, septembrie / 2014

la *Păsăruică* la *Pasărea în văzduh*, trecând prin stadiul intermediar al Măiestrelor. Semnificația alunecă și ea de la *Puiul de pasăre* care așteaptă mâncarea adusă de părinți, la mirajul de basm al *Măiestrelor* și apoi la dinamica zborului *Păsărilor în spațiu* spintecând văzduhul.

Vom mai analiza mai pe larg ciclul *Coloanelor fără sfârșit*, trepte pe calea desăvârșirii.

Vom cerceta treptele desăvârșirii în cazul *Coloanelor fără sfârșit*, având în vedere ca la 27 octombrie 2013 se aniversează 75 de ani de la inaugurarea Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu. Vom folosi în demersul nostru câteva observații ale Doinei Lemny (cercetător la Muzeul de Artă Modernă din Paris, Atelierul Brâncuși) /5/.

Autoarea albumului precizează că e dificil de stabilit cronologia *Coloanelor* brâncușiene, începând cu prima, alcătuită din 3 module întregi + ½ soclu + ½ vârf (lemn stejar; 203,2 x 25,4 x 24,5 cm; 1916 -1917) și până la *Coloana fără sfârșit* (fontă alămită, romboe- dre pe ax de oțel; 29350 x 90 x 90 cm; 1937-1938; Târgu-Jiu). Se mai știe cu precizie că în anul 1925 Brâncuși a terminat o *Coloană* cu 9 module întregi + cele două jumătăți de la bază și vârf și că în anul 1926 a realizat și montat în grădina fotografului Edward Steichen (din apropierea Parisului) tot o *Coloană* cu 9 module întregi + cele două jumătăți aferente. În 1927, artistul fotograf plecând în America, grădina a fost dezafectată și sculptorul a tăiat lucrarea în două bucăți, transportându-le în atelierul său. Observațiile sunt suficiente pentru interpretarea noastră.

#### 1. Semnificația Coloanelor

Modelul *Coloanelor* brâncușiene îl constituie stâlpii de pridvor ai caselor țărănești tradiționale, care simbolizau stâlpii de susținere ai cerului (casa reprezenta universal în care tavanul simboliza cerul susținut de coloanele casei). În anumite locuri, pe dealuri, existau în vechime, astfel de stâlpi fără capitel, înălți de câțiva metri, amplasați în natură, care simbolizau stâlpii cerului (axis mundi). În cimitiriile arhaice, la capul mortului se plantau brazi funerari sau se amplasau stâlpi funerară, de înălțime umană, care susțineau pasărea sufletului. Constantin Zănescu /6/ susține că bradul funerar se lega de stâlpul de pridvor cu crengile în jos, iar cel de nuntă, cu crengile în sus. Dacă am suprapune cei doi brazi, între crengile acestora s-ar forma un spațiu romboedric, asemănător celui al *Coloanelor* brâncușiene.

Putem concluziona că în satul tradițional românesc, întâlnim coloanele de pridvor care simbolizau coloanele de susținere ale cerului și stâlpii funerari care susțineau pasărea sufletului. La Brâncuși toate aceste semnificații se împletesc.

#### 2. Evoluția motivului (Coloanelor/treptele desăvârșirii

Prima *Coloană* brâncușiană datează din perioada 1916-1917 și cuprinde 3 module întregi, precum și cele două jumătăți aferente, trimițând direct, prin mărime, la stâlpul de casă țărănească. Înălțimea de 203,2 cm nu era destul de monumentală pentru semnificația pe care o dorea artistul. A realizat atunci, în 1925, o *Coloană* mai înaltă, cu 9 module întregi și două jumătăți, devenind acum mai aptă pentru a simboliza un stâlp al cerului. Dar stâlpul cerului, cu adevărat monumental nu putea fi în atelier ci amplasat în natură. Ocazia s-a ivit când fotograful American Edward Steichen i-a cerut să-i amenajeze grădina. Aici a amplasat Brâncuși, între arbori și flori, *Coloana* sa de 9 module întregi și două semi-module și 7 m înălțime, reprezentând un stâlp al cerului mirific. Era un pas important pentru realizarea *Coloanei* uriașe metalice (29,35 m, cu 15 elemente întregi și două jumătăți) din cadrul Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu, realizat de inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan, după concepția, supravegherea și cu ajutorul modelului de turnătorie sculptat de artist în lemn de tei) în perioada 1937-1938. Comanda a venit în anul 1935 prin Liga Femeilor Gorjene, condusă de Aretia Tătărescu (după ce Milița Pătrașcu, fosta sa elevă, declinase oferta în favoarea lui Brâncuși) în care se cerea realizarea unui monument dedicate eroismului ostașilor gorjeni căzuți în primul război mondial în luptele pentru apărarea orașului.

#### 3. Versiunea desăvârșită

Tema monumentului fiind elogierea sacrificiului ostașilor gorjeni pe câmpul de luptă, *Coloana fără sfârșit* devine și *Coloana recunoștinței* comunității. Prin ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, Brâncuși a imaginat un întreg scenariu comemorativ. Semnificația principală ar fi scenariul înmormântării, cu praznicul de pomenire de la *Masa tăcerii*, popasuri pe *Aleea scaunelor* din parcul orașului, trecerea pe sub *Poarta sărutului*, simbolizând nunta postumă a defunctului (tinerii ostași murind îndeobște necăsătoriți) și înălțarea sufletelor la cer pe *Coloana fără de sfârșit*. S-au scris multe cărți și sute de esuri dedicate semnificațiilor *Coloanei* părintelui sculpturii moderne.

Sculptorul și profesorul Vlad Ciobanu /7/ sugerează două interpretări creștine ale *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*: traseul de la *Masă la Coloană* reprezintă spada Arhanghelului Mihail (*Poarta* + băncile = garda, *Aleea scaunelor* + *Masa tăcerii* = mănערul, *Calea eroilor* = lama) iar *Coloana* este lancea Sfântului Gheorghe;

Ansamblul sugerează o biserică deschisă (în care *Masa tăcerii* = pronaosul, *Aleea scaunelor* = naosul împărțit cu locuri de odihnă pe partea stângă pentru femei iar pe dreapta pentru bărbați, *Poarta sărutului* = catapeteasma iar *Coloana înfinită* = altarul).

Grid Modorcea /8/ transcrie următoarea interpretare a *Ansamblului* pe care măicuțele de la mănăstirea Polovragi o

comunică turiștilor: *Masa tăcerii* = Isus cu apostolii, *Poarta sărutului* = Gura Raiului, iar *Coloana* = Scara lui Iacob la cer.

Pentru Neculai Hilohi /9/ *Coloana* reprezinte fumul jertfei pentru eroii patriei care se ridică drept spre cer, fiind acceptat de Dumnezeu.

Pe noi ne interesează conotațiile *Coloanei* pentru a vedea cum întruchipează forma brâncușiană ideile pe care dorea să le transmi- tă. *Coloana* reprezintă în concluzie: stâlp al cerului, stâlp funerar, scară a sufletului la cer, contopirea cu divinitatea. Prin forma de stâlp de cerdac se simbolizează primele două semnificații, prin alternanța romboedrelor este satisfăcută cerința de scară iar prin alămirea modulelor contopirea sufletului individual cu cel al Tatălui.

4. *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* i s-au mai adus și alte interpretări mai surprinzătoare.

Adăugând Biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel și *Masa ultimă* (alcătuită din piesele rămase de la asamblarea *Mesei tăcerii* și care a fost amplasată acolo nu de sculptor ci de un grădinar, astăzi fiind transportată și remontată în curtea casei Bălănescu, unde a locuit Brâncuși în timpul cât a lucrat și supravegheat lucrările de la Târgu-Jiu), Constantin Noica identifică cele 5 monumente ale *Ansamblului* astfel completat, cu momentele constitutive ale oricărei legende - semnificația particulară în cazul nostru fiind aceea a întemeierii unei localități românești.

Constantin Zănescu (în cartea menționată deja) desprinde semnificația ansamblului tot din tradiția românească, potrivit căreia soarta bărbatul tânăr, falnic și puternic ca bradul (*Coloana*) îl poartă spre femeia predestinată (care-l așteaptă la *Poarta sărutu- lui*), apoi, după cununie (trecerea pe sub *Poartă*), el devine „stâlpul casei/familiei”, muncindu-și cu hârnicie gospodăria, sprijinindu-și cu demnitate soția pe drumul greu al vieții, la bătrânețe familia odihnindu-se senină la *Masa tăcerii*.

Același autor este primul care imaginează parcurgerea dinamică a traseului de către înseși ființele sculpturii brâncușiene, *Adam* pornește de la *Coloană* spre *Poartă*, unde o întâlnește pe *Eva*, iar după nuntă o ridică pe umerii săi puternici, continuându-și viața împreună până la extincția simbolizată de *Masa tăcerii* (inițial sculpturile au fost create independent, *Eva* în 1916, *Adam* în 1917, asamblarea lor columnară, *Adam și Eva*, realizându-se în anul 1922).

Pentru Cristian Robert-Velescu /10/ *Ansamblul* reprezintă treptele inițierii în misterele eleusine. Dacă se parcurge traseul de la *Coloană* la *Masă*, reprezintă spicul de grâu (simbol falic totodată) și inițierea sacerdotală, cea mai înaltă *Poarta sărutului* reprezintă „Poarta Cerului” prin care sufletele ostașilor morți în primul război mondial pe malurile Jiului se îndreaptă spre stadiul superior al eroului; iar *Masa tăcerii* corespunde inițierii holistice, prin care sufletul inițiatului se eliberează de cercul genezei, contopindu-se pentru veșnicie cu absolutul. Același exeget mai atribuie *Coloanei* și următoarele semnificații:

- expresia totală a universului, realizată prin supraetajarea a 8 module reprezentând grafia monosilabei sacre OM, care simboli- zează corespondența

Pământ - Corp, Atmosferă - Psihic, Cer - Principii;

- simbolul androginității, din moment ce include în conota- țiile ei *Dubla cariatidă*, care reunește masculinul cu femininul, principii care trimit indubitabil (oare?) la Joachin și Boaz - coloanele ce străjuiau intrarea în templul lui Solomon, din moment ce Brâncuși medita la realizarea *Templului eliberării* pornind de la *Coloana fără sfârșit* care încorporează totodată și *Coloana sărutului*.

Lidia Bărsan și Vasile Stratulat, în urma unor măsurători radiestezice, atribuie următoarele interpretări exagerate/inadecvate *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu* și anume /11/:

a) Emițător de microunde (*Masa* = sursa, *Aleea scaunelor* = tun electronic, *Poarta* = modulator, Biserica = amplificator, *Coloana* = antenă, *Masa ultimă* = reflector);

b) Efigia întregului univers (*Masa* = Creatorul și *scaunele* = sufletul omului care se hrănește din cel al Tatălui/zodii, *Poarta* = simbolul Divinității la nivelul vibratoriu al sferei, care ne conduce la Poarta împărăției, *Coloana* = materia devenită spirit);

c) Bustul unui om culcat privind cerul, monumentele și aleile reprezentând chakrele (*Coloana* = muladhara, sursa focului sacru - trezirea șarpele Kundalini).

În cartea sa de referință, Ștefan Georgescu-Gorjan /12/, ingine- rul constructor al *Coloanei fără sfârșit* de la Târgu-Jiu, mărturisește că Brâncuși a urmărit în realizarea acesteia două aspecte, denumite de inginer, legea armoniei plastice și raportul de suplețe.

Primul privește dimensiunile modulului (raportul direct propor- țional de 1, 2 și 4 dintre latura pătratului bazei mici, latura pătratu- lui bazei mari și înălțimea sa), al doilea, raportul dintre înălțimea coloanei și latura bazei mici și se justifică prin calculele de rezis- tența materialelor. Aceste raporturi exprimă numărul de aur, adică desăvârșirea. De aceea Coloana reprezintă și o întruchipare a divinității.

Dar iată ce mărturisește Brâncuși despre sculptura sa: „Nici nu vă puteți da încă seama de ceea ce vă las Eu. Căutarea primitivului în artele plastice se îngemănează cu o căutare a Simplității. Pentru ca acea *Coloană fără sfârșit* să se poată înălța spre ceruri, trebuia să fie jertfit cineva. Daedalus, după ce a construit Labyrintul, încercând să evadeze din el, a inventat aripile, iar fiul său Icarus s-a prăbușit. Am dat din nou peste Labyrinth pe când mă străduiam să-mi închid *Păsările măiestre* sub bolta unui templu indian, nemaîînțelegând cum să ademenesc peste ele, lumina.

Continuare în pag. 23







Pavel FLORESCO

## / Floarea de aur a lui Brâncuși

Referiri la studiul „Cinq fleurs” al lui Constantin Brâncuși există în volumul „Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție”<sup>1</sup> de Vincenzo Bianchi, Adrian Gorun, Ion Deaconescu, Costin Crețu, Constantin Barbu, unde avem o fotocopie, dar și imaginile unor alte variante, acestea fiind la fel de elocvente pentru mesajul pe care a dorit să ni-l transmită, pare-se, autorul.

Schițarea, în grabă, a câtorva margarete (căci despre această plantă este vorba) ar putea ascunde câteva elemente ce țin de crezul artistic al sculptorului, totul căpătând astfel chiar valența de instrument util spre a pătrunde, fără exagerare, chiar mesajul întregii sale creații. Un răspuns plauzibil la întrebarea „Ce ne poate învăța pe noi o floare?”<sup>2</sup> oferă Mario Livio în cartea sa intitulată „Secțiunea de aur: povestea lui phi, cel mai uimitor număr”, de unde putem afla că „Numărul și aranjamentul petalelor anumitor plante ascund și ele numere ale lui Fibonacci și legături cu Secțiunea de Aur. Mulți s-au bazat (cel puțin simbolic), la un moment dat al vieții lor, pe numărul de petale al margaretelor pentru a afla răspuns la arzătoarea întrebare: «Mă iubește, nu mă iubește?». Cele mai multe margarete de câmp au 13, 21 sau 34 de petale, toate numere ale lui Fibonacci”<sup>3</sup>.

Evident, cifra cinci este o trimitere indirectă la atât de cunoscutul număr de aur cu valoarea 1,618..., înțeles astfel la modul general nu doar ca simplu element cheie al structurii armonioase a unei opere de artă, cum este el considerat, cât mai ales, la modul particular, ca modalitate de expresie plastică și concretă a uneia dintre tainele vieții sau lumii înconjurătoare (se știe că principiul repetării neregulate a zecimalelor acestui număr funcționează în realitate, deși fenomenul nu poate fi explicat științific).

Echivalența nu tocmai aritmetică dintre 5 și 1,618... apare deseori bibliografic, exemplul cel mai edificator pentru situația de față fiind studiul «Proporții și trasee geometrice în sculptura lui Brâncuși» al arhitectului Adrian Gheorghiu, de unde aflăm că «Domenia simetriei de ordinul 5 și a numărului Φ = 1,618... în lumea vegetală și animală este cunoscută, ca și inexistența lor în regnul mineral, unde cristalele (cele mai evaluate forme ale materiei anorganice) au simetrii de ordinele 3, 4, sau 6 și nicidecum de ordinul 5”<sup>4</sup>.

Raportul algebric dintre 5 și 1,618... este, însă, exprimat în cartea „Filosofia și mistica numărului” a lui Matila Ghyka, sub forma radical din cinci plus unu supra doi, avându-l pe phi nu doar ca rezultat precis, cât ca vehicul al concluziei că „De altfel, tocmai prin aceste aproximații fibonaciene tinde în botanică natura spre secțiunea de aur și spre simetria pentagonală care derivă din ea (numerele 34, 55, 89 se întâlnesc în așezarea semințelor de floarea soarelui)”<sup>5</sup>. De reamintit, în acest context, că 5 face parte din șirul lui Fibonacci (fiecare număr reprezintă suma celor două anterioare): 0, 1, 1, 2, 3, 5...

Dar, fără pretenția unei comparații, așa cum alții probabil că au exagerat, numărând fiecare petală de floare sau grăunte al unei plante spre a afla, totuși, lucruri surprinzătoare, merită complicate puțin lucrurile și în cazul de față, deoarece finalul poate fi cel puțin interesant.

Simpla inventariere a unor elemente grafice ale desenului (tulpina – 1, ramurile acesteia – 6 și petalele fiecărei flori – 18) ascunde cifrele constituente ale numărului de aur cu valoarea 1,618..., ceea ce induce posibilitatea că avem de-a face cu o reprezentare criptată a acestuia; este adevărat, numărarea în sine rămâne dificilă, deoarece filamentele lungi, trasate din centru, se suprapun petalelor și se confundă cu acestea, însă faptul că numărul petalelor respective tinde spre 18 trădează pretinsa intenție a desenatorului.

Un rezultat concludent al numărărilor se obține la petalele celei mai mici dintre florile de pe desen.

Nu trebuie exclusă nici relativizarea sau aproximarea, care nu este neapărat o tehnică artistică, dar ea este bine întemeiată deoarece phi rămâne o expresie matematică a relativității în sine, dată fiind repetarea neregulată a zecimalelor sale; ca argumente suplimentare, mai pot fi reamintite chiar cunoscutele cuvinte ale artistului, Relativement, tel que moi, pe de o parte, ori, pe de altă parte, afirmații în genul „Brâncuși acceptă ca lucrările sale să realizeze un absolut relativ”<sup>6</sup>. Lucrurile se clarifică, atât cât este posibil, în celelalte variante ale desenului, unde sunt reprezentate flori cu câte 16 și 18 petale.

Din punct de vedere etimologic, se poate atrage atenția asupra altei „coincidențe” la fel de semnificative și anume aceea că unul dintre numele științifice ale margaretei (cea reprezentată în acest desen) – *Chrysanthemum Leucanthemum* conține termenul grecesc *chrysos*, adică aur...

Se naște îndoiala dacă, într-un asemenea context interpretativ, cele patru frunze nu cumva sunt și ele o trimitere ermetică la tetragramă, adică la Dumnezeu, al cărui nume era marcat în ebraica veche prin tetragramatonul (cuvântul sacru din patru litere) YHWH,

aceasta mai ales dacă avem în vedere faptul că secțiunea de aur mai poartă și denumirea de secțiunea divină. Astfel, am avea cel puțin o modalitate de a citi posibilul mesaj al desenului, anume acela că numărul phi reprezintă, potrivit crezului artistic brâncușian, proba creației.

Ilustrația atașată are un rol didactic, de simulare a codului și nu reproduce fidel studiul original.

### Similitudini

Obținerea numărului de aur nu doar prin formule algebrice sau cu ajutorul geometriei, precum Adrian Gheorghiu sau Nicolae Oancea, ci prin simpla numărare și alăturare a rezultatelor funcționează optim pe importante opere brâncușiene.

„Coloana fără Sfârșit”, spre exemplu, are, conform acordului unanim al specialiștilor, 15 romboizi întregi și încă unul amplasat jumătate jos, jumătate sus, adică un total de 16, fiecare cu înălțimea de 1,8 m, iar acestea (16, respectiv 1,8) sunt chiar cifrele constituen-te ale lui phi.

La rândul ei, „Poarta Sărutului” are pe fațetele mari câte 16 ideograme ale sărutului și încă două esențializate pe stâlpi, 18 în final, numerele 16 și 18 fiind tot o trimitere criptată către numărul 1,618... Procedul răspunde și după aplicarea sa pe numeroase titlaturi brâncușiene în diverse combinații, fie că denumirile respective sunt originale, oficiale, atribuite sau încetățenite, unele controversate, altele confirmate și acceptate, cum ar fi cazul numărului literelor din numele românesc al opereii „Domnișoara Pogany” (16 caractere) și cel francez (neabreviat), „Mademoiselle Pogany” (18 caractere).

Denumirile franțuzești – „La Colonne sans Fin”, respectiv „La Colonne Infinie” au câte 16 litere, în vreme ce titulaturile românești – „Coloana Infinitului”, respectiv „Coloana fără Sfârșit” au câte 18.

Unul dintre cele mai controversate aspecte îl reprezintă acela că până și participarea României la Primul Război Mondial (ai cărui eroi pieriți în luptele de la Jiu au fost omagiați de către artist prin trilogia sculpturală din reședința județului Gorj) a avut loc între anii 16 – 18, numere a căror alipire conduce din nou la aflarea celebrului 1,618... (aceasta doar dacă ținem cont de faptul că războiul a luat sfârșit efectiv nicidecum la Versailles, în 1919, ci prin acel tratat de armistițiu final, semnat într-un vagon de tren din pădurea Compiègne, document rămas ca atare în memoria umanității, intrat fiind în vigoare în cea de-a unsprezecea oră a celei de-a unsprezecea zile a celei de-a unsprezecea luni a anului 1918).

Exemplele ar putea continua până la a identifica o posibilă soluție pentru vestita metodă combinatorie a fotografului Brâncuși, care, se știe, își amplasa operele prin propriul atelier după un cod personal, încă neelucidat, dar aceasta este o altă poveste...

### Întoarcerea la natură

Cu acest prilej, merită a fi redată câteva considerații, nicidecum singurele, privind înclinația sculptorului spre botanică, natură, lumea vegetală.

Carola Giedion-Welcker, în „Constantin Brâncuși”: „Nu numai plantele, ci și animalele au trezit interesul lui Brâncuși; el le observa comportamentul, le îngrijea cu răbdare, reușind adesea să vindece pe cele rănite mortal [...]”<sup>7</sup>; „Putea de pildă să readucă la viață florile ofilite, care-i erau trimise în scrisori, printr-un tratament meticolos, dictat de felurile lor reacții. Un butuc de lemn care a început deodată să dea mlădițe, a fost lăsat să crească în voie, devenind obiect sacru, propus admirației vizitatorilor atelierului său”<sup>8</sup>.

V.G. Paleolog, în „Ostenitorul”: „– Asta l-am întrebat și eu pe Brâncuși. Era Rau Wolfia, o plantă care crește la 6000 de metri, pe Himalaia, foarte greu de cules și care îți dă o inimă nemuritoare”<sup>9</sup>.

Tot V.G. Paleolog, în „Tineretea lui Brâncuși”: „Brâncuși își mai aducea aminte de un geculeț atârnat tot lângă icoane în colțul de răsărit al odăii în care își păstra reperurile: boabe de bob, de porumb și de fasole, pietricele și albe și negre alese, răbojuri pe fășii de tisă, dar și rădăcini de spânz și de oman și semințe de Rodul Pământului și de tot felul al căror nume și rost ori de tâlc și de leac ce le știa și sunt știute”<sup>10</sup>.

Tretie Paleolog, în „De vorbă cu Brâncuși”: „Poate că vei mai întâlni frâsinel, acea buruiănă vindecătoare de la care mama lui Brâncuși îi dăduse numele sorei sale mai mici, Frâsina. Pe vremea ei încă veneau bolnavii uneori de foarte departe, și dormeau o noapte, sau două – trei, în zăvoiul Jiului, în locurile unde crește frâsinelul, iarba de leac. Apoi se ridicau, întineriți și vindecați”<sup>11</sup>.

### Adversități

În ceea ce privește inerentele controverse privind raporturile artei brâncușiene cu numărul irațional phi, nu trebuie ignorat nici reversul temei și poate fi redată aici, din nevoia imparțialității, o interesantă opinie, semnată Vasile Sav: „Nu știu cum se face că toți cei care, voind să explice armonia brâncușiană, deși au răscolit tot ce se poate răscoli, în sculptură, despre teoria numărului, deși au măsurat cu milimetru tot ce se putea măsura, în operele lui Brâncuși, deși s-au dedulcit prin raporturi și proporții și și-au imaginat mai toate simetriile posibile, deși au evocat și evocă numărul de aur, cu toate că văd că nu se potrivește totdeauna întocmai, se statoresc în quaternar și scapă din vedere ternarul și mirifica lui împletire cu quaternarul în absolut întreagă creația brâncușiană”<sup>12</sup>.

### În loc de concluzii

Regăsirea lui 1,618... în mai toată opera lui Brâncuși nu poate decât să consfințească ideea că „[...] Brâncuși ajunsese evident la adevăruri pe care, pe alte căi, ni le confirmă mereu fizicienii, chimiștii sau biologii”<sup>13</sup>.

Ori că „[...] muncile sculptorului nu sunt altceva decât o reducere a Universului la cea din urmă expresie a ecuației lui”<sup>14</sup>.

Cât despre măsura de aur, aceasta este consacrată, deja, până și în lumea cercetătorilor artei brâncușiene ca „[...] instrument simplu cu care natura echilibrează crengile și frunzele [...]” fără să se încurce”<sup>15</sup>. Predilecția declarativă a artistului spre 1,618... este atât de cunoscută, încât a devenit aproape inutil de reamintit: „Prin artă te vei detașa de tine însuși. Iar măsura și numărul de aur te vor apropia de absolut”<sup>16</sup>.

În altă ordine de idei, încercarea de a pătrunde unul dintre mesajele artei lui Brâncuși, al multora dintre sculpturile sale, cu instrumente moștenite tot de la acesta (o schiță în cazul de față) poate părea un act demistificator al artei, un fel de atentat la principiul inefabilului, la ceea ce nu poate fi demonstrat. Subiectul acesta a fost, însă, rezolvat de V.G. Paleolog, care a afirmat, la modul incontestabil, că „Tehnica unei capodopere pare că trebuie să rămână secretă și rămâne o enigmă, la fel ca principiul tainic al lumii”<sup>17</sup>. Cu completarea că „Totuși, Brâncuși nu va sculpta ca să nu se lase înțeles, el nu se va ascunde în operă [...]”<sup>18</sup>.

### Note:

- Vincenzo BIANCHI, Adrian GORUN, Ion DEACONESCU, Costin CREȚU, Constantin BARBU, Brâncuși, Marea operă, antologie și ediție, Ed. Spectre, Paris, 2011, p. 246
- Mario LIVIO, Secțiunea de aur: povestea lui phi, cel mai uimitor număr, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 17
- Mario LIVIO, op.cit, p. 133
- Adrian GHEORGHIU, Proporții și trasee geometrice în sculptura lui Brâncuși, în Colocviul Brâncuși (13 – 15 octombrie 1967), Ed. Meridiane, București, 1968, p. 160
- Matila Ghyka, Filosofia și mistica numărului, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, pp. 27 – 28
- Nicolae ARGINTESCU-AMZA, Exemplaritatea lui Brâncuși, în Colocviul Brâncuși (13 – 15 octombrie 1967), Ed. Meridiane, București, 1968, p. 127
- Carola GIEDION-WELCKER, Constantin Brâncuși, Ed. Meridiane, București, 1981, p. 67
- Carola GIEDION-WELCKER, op. cit., p. 68
- V.G. PALEOLOG, Ostenitorul, ediție de Ilarie Hinoveanu și Octavian Lohon, Ed. Alma, Craiova, 2007, p. 302
- V.G. PALEOLOG, Tineretea lui Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2004, p. 150
- Tretie PALEOLOG, De vorbă cu Brâncuși, Ed. Sport-Turism, București, 1976, p. 75
- Vasile SAV, „Treii pinguini”, o viziune, în Brâncuși, acum: Comunicări științifice prezentate în cadrul simpozionului „Brâncușiana, ’96” organizat la Târgu-Jiu, colecție îngrijită de Nicolae DIACONU și Ion POGORÎLOVSCI, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997, p.117
- Adrian PETRINGENARU, Ansamblul monumental de la Tîrgu-Jiu, în Colocviul Brâncuși (13 – 15 octombrie 1967), Ed. Meridiane, București, 1968, p. 197
- V.G. PALEOLOG, Brâncuși – Brâncuși, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2002, p. 130
- Ion VLASIU, Brâncuși, coloane și păsări, în Omagiu lui Brâncuși, volum editat de revista Tribuna, Sibiu, 1976, p. 236
- Constantin ZĂRNESCU, Aforismele lui Brâncuși, Fundația – Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2009, p. 92
- V.G. PALEOLOG, : C. Brâncuși (Atingând un nou plan al realității), Fundația – Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2008, p. 78
- V.G. PALEOLOG, op. cit., p. 78

## Brâncuși, calea desăvârșirii (IV)

### Urmare din pag. 22

Amintindu-mi de *Coloana fără sfârșit* din România și de astrele care se roteau deasupra ei, chemându-i zborul, am renunțat, în concepția mea, la bolta de marmură, care trebuia să copleșească *Măiestrele*... Aceste opere, ca să poată să se înalțe, implorau o libertate deplină; și atunci, am avut revelația cum să evadez din Labyrinth...

M-am sacrificat întotdeauna pe mine însumi. Mi-am lăsat dalta și ciocanul – și am șlefuit materia cu propriile-mi mâini. Mi-am lăsat sculpturile să se joace cu cerul și cu oamenii, dovadă lumii că este posibilă o sculptură a focului. Libere – ele erau mereu altfel iubite de oameni, ele însele mereu altfel iubind.”

Cu alte cuvinte, Brâncuși a realizat o sculptură în aer liber, de monumentalitate megalitică și care să descătușeze sufletele oamenilor în revelația contopirii cu universul.

După realizarea acestei coloane, Brâncuși nu a mai dorit altă coloană monumentală, a visat însă, după vizitele sale în America,

zgârie-nori de forma coloanelor sale de 200-400 m înălțime. Dar aste constituie altă poveste.

### Note:

- M. Heidegger – *Originea operei de artă* (Ed. Univers, București, 1982);
- Ion Mocioi - *Estetica operei lui Constantin Brâncuși* (Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1987);
- Athena Tacha Spear – *Păsările lui Brâncuși* (Ed. Meridiane, București, 1976);
- Cristian Robert-Velescu - *Brâncușu inițiatul* (Ed. Editis, București, 1993);
- Doina Lemny – *Brâncuși, artistul care transgresează toate hotarele* (Ed. Noi Media Print, București 2012);
- Constantin Zărnescu - *Aforismele și textele lui Brâncuși*

(Ed.Scrisul Românesc, Craiova, 1980);

7. Vlad Ciobanu - *Regele lumii și ansamblul (incinta sacră) de la Târgu-Jiu - în Pași pe nisipul eternității* (Ed. Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997);

8. Grid Modorcea - Chivotul lui Brâncuși - în *Pași pe nisipul eternității* (Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997);

9. Neculai Hilohi - Axis mundi și simbolistica religioasă la Constantin Brâncuși - în *Pași pe nisipul eternității* (Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 1997);

10. Cristian Robert-Velescu – *Brâncuși inițiatul* (Ed. Tineretului și Sportului, București, 1993)

11. Lidia Bârsan și Vasile Stratulat - *Lacrima Brâncuși* (Ed. Kogaion, București);

12. Ștefan Georgescu-Gorjan – *Am lucrat cu Brâncuși* (București, 2004).





Sorin Lory BULIGA

## / Masa Tăcerii: Istoric și interpretări

Ion Pogorilovschi considera, pe bună dreptate, că „Dintre creațiile lui Constantin Brâncuși înșiruite la Târgu-Jiu, *Masa tăcerii* este lucrarea ce însumează cele mai puține analize; adesea se scrie despre celelalte componente ale ansamblu-lui sculptural fără ca *Masa* să fie măcar pomenită” (**Pogorilovschi,a**, p.26).

Actuala *Masă* a Tăcerii este rezultatul suprapunerii tăbliilor a două mese anterioare: una mai mică, realizată în anul 1937 (din piatră de Văłari ori de Gura Văii – **Pogorilovschi, a**, p.244) și alta de dimensiuni ceva mai mari, făcută pe comandă în anul 1938 (din travertin de Banpotoc).

După Ion Mocioi, „Încă din toamna anului 1937, după defrișarea zăvoiolui (acțiune terminată la 10 octombrie), poate în luna octombrie sau, cel târziu, în prima jumătate a luni noiembrie, Brâncuși a cioplit, probabil singur, o masă rotundă din piatră de calcar, pe care a amplasat-o pe digul Jiului, la terminarea aleei noi amenajate în zăvoiol grădinei publice” (**Mocioi**, p.27). Dimensiunile ei erau următoarele: tăblia cu diametrul de 2,00 m și grosimea de 0,45 m; piciorul cu diametrul de 1,60 m și grosimea de 0,45 m.

Trebuie specificat că a existat și intenția de a se realiza o platformă lângă malul Jiului cu pavaje și trepte: „La 23 octombrie se aduceau la Târgu-Jiu, din regiunea muntoasă Văłari, 5,5 m<sup>3</sup> lespezi de piatră calcară, un transport târziu de care nimeni dintre comentatori nu a pomenit până acum. Destinația lui inițială: <pentru pavaje și trepte la platforma de lângă digul Jiului><sup>1</sup>, prin urmare sculptorul preconizase mai de mult oarecari amenajări ale platformei... Pavajele și treptele nu s-au mai realizat. Poate că din piatră adusă cu un rost neclar administrației, să fi cioplit prima masă; oricum ea nu-i din piatra de Banpotoc (Simeria) a *Porții*...” (**Pogorilovschi, a**, p.243).

Această primă masă nu apare însă în documentele primăriei din 1937, deși este certă prezența ei până la data de 19 iunie 1938, dovada fiind fotografia acesteia pe care stă un grup de fete îmbrăcate în costume populare (vezi fig.4 în **Mocioi**, p.27). Totuși, există o decizie a primăriei din anul 1938 care menționează existența acestei mese: „pe aceeași alee, care este o continuare a străzii Grigore Săftoiu, s-au construit și așezat, în jurul portalului-monument, bănci de piatră, iar la capătul ei, pe digul Jiului, s-a fixat tot din piatră o masă”, urmând a se așeza scaune pe alee „și în jurul mesei rotunde... de la capătul aleei”<sup>2</sup>.

Schimbarea primei variante s-a produs datorită unui incident: la întoarcerea sa de la Paris (probabil înainte de 20 august) artistul „găsește pe masa rotundă o inscripție săpată și umplută cu plumb, precum și semnătura sa. Brâncuși se supără și solicită lucrătorii săi pentru înlăturarea stratlui din masă cât era adâncită inscripția, fapt după care nu-i mai place nici masa săpată de el însuși” (relatare verbală dr. Micu Marcu, apud **Mocioi**, p.28).

Barbu Brezianu amintește ușor diferit acest episod: „Inițial, în lipsa lui Brâncuși și trecând peste voința lui, edilii din Târgu Jiu au dispus să se sape pe fața tăbliei *Mesei Tăcerii* un text apologetic în care figura și numele lui. În 1938, ultima dată când a venit în țară, nemulțumit, sculptorul a cerut să fie răsluită inscripția (relatare dr. Micu Marcu, 11 noiembrie 1969), întâmplare menționată și de Șt. Sterescu (1966) și de Dan Hăulică (1967)” (**Brezianu**, p.170).



Oricum ar fi fost, după acest eveniment Brâncuși a intervenit pentru executarea unei alte mese de proporții mai mari, probabil „la 20 august 1938” (**Mocioi**, p.28).

Din datele de arhivă<sup>3</sup> se știe că șeful serviciului tehnic al Primăriei din Târgu-Jiu, Ioan Vintilă, face o adresă primarului, (probabil la 20 august 1938), pentru următoarea comandă: „În conformitate cu programul de noi amenajeri al grădinei publice a orașului Târgu-Jiu, hotărându-se a se așeza pe digul Jiului, în capul aleei principale din prelungirea str. Eroilor, una masă rotundă de piatră compusă din două bucăți suprapuse, dintre care una de 2,15 m. diametru, iar cea de a doua de 1,75 m. diametru, ambele cu grosimea de câte 0,45 m. Am onoare a vă ruga să binevoiți a aproba să se procure aceste piese din piatră de calcar de la Soc. Anon. <Pietroasa>, atelierul Deva”.

După I. Mocioi, „Masa era formată din două părți: partea de sus sau masa mare în greutate 5100 kg. și masa mică sau piciorul în greutate de 4000 kg. Dimensiunile erau respectiv: 2,15 m. diametru x 0,43 m. grosime și 1,75 m. diametru x 0,41 m. grosime” (**Mocioi**, p.28).

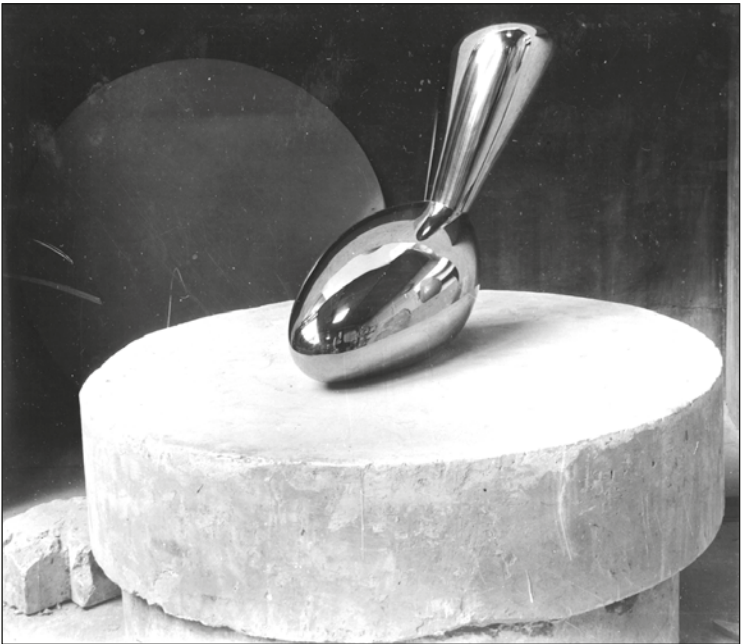
În arhivă se păstrează chitanța din data de 2 septembrie 1938, pentru transportul de la gară până în grădina publică a mesei și scaunelor; există de asemenea și procesele verbale de recepționare ale acestor piese<sup>4</sup>, unde se specifică faptul că este vorba de „piatră de Banpotoc”<sup>5</sup> (**Pogorilovschi,a**, p.244).

Însă Brâncuși, regândind proporțiile lucrării sau dorind să obțină o masă de proporții mai mari, a suprapus tăbliile celor două mese – din 1937 și 1938 – și a obținut actuala *Masă a Tăcerii*. Astfel, această cea de-a treia variantă și ultimă, este formată, în opinia lui I. Mocioi, din „tăblia mesei mari comandate la Deva: 2,15 m. diametru x 0,43 m. grosime și din tăblia mesei originale devenită picior: 2,00 m. diametru x 0,45 m. grosime” (**Mocioi**, p.28).

Comanda celei de a doua mese și a scaunelor de piatră poate fi mai bine înțeleasă în contextul istoricului realizării axului „Calea Eroilor” (foarte bine documentat pe baze arhivistice în lucrarea lui Ion Mocioi despre ansamblul de la Târgu-Jiu).

După cum cioplitorul Ion Alexandrescu își amintește, Brâncuși „intenționa să taie o stradă care să unească <Portalul> cu <Coloana>. S-ar fi numit <Bulevardul eroilor>”. Înțelegea însă că „...este greu de făcut”, iar „În momentul de față nu ai cu cine să organizezi treaba. Rămâne de văzut” (**Alexandrescu,a**, p.12). Planul de prelungire a unei străzi drepte fusese întocmit încă din anul 1894 și aprobat în 1900, iar ministrul Gh. Tătărescu reușește să obțină banii necesari pentru prelungirea străzii Grigore Săftoiu între târgul săptămânal și B-dul C. A. Rosetti, care marginea Grădina Publică. Primarul explică, în Consiliul Comunal Târgu-Jiu, că „Proiectul în întregime ar consta dintr-o alee care, plecând de la digul Jiului – care este locul de evocare al actelor de vitejie gorjenească, ar trece pe sub un portal, ce în viitor ar marca și intrarea în grădina publică, pentru ca, continuând spre biserica ce se renovează, să se termine această cale ce va purta chiar și denumirea de Calea Eroilor, la monumentul recunoștiinței întruchipată printr-o coloană...”<sup>6</sup>. Cu același prilej menționează că această arteră de comunicații „în viitor va fi destinată prea mării eroilor noștri”.

În scrisoarea de donație a Aretiei Tătărescu către primarul orașului Tîrgu-Jiu, se specifică faptul că „donațiunea să aibă



următoarea destinație: Crearea unei străzi care va purta numele <Calea Eroilor>, cale care va porni din preajma Jiului, trecând prin grădina publică, pentru a merge până la actualele cazărmi”<sup>7</sup>. Așadar partea din Grădina Publică a „Căii Eroilor” a fost concepută de Brâncuși sub forma unei alee ce ducea la digul Jiului, la ale cărei capete se aflau *Poarta Sărutului* și *Masa Tăcerii*.

Se întocmesc foarte rapid planul prelungirii străzi spre grădina publică și planurile expropriilor pentru fiecare familie și casă de modificat (la 9 septembrie 1937 se va înainta celor expropriați sumele de despăgubiri în cecuri). Lucrările legate de prelungirea străzii Grigore Săftoiu spre *Poarta Sărutului* au fost luate în antrepriză de inginerii Gh. Popescu și F. Siefeld, ajutați de Alexandru Mirescu<sup>8</sup>. Strada Grigore Săftoiu și-a schimbat apoi denumirea în „Calea Eroilor”, care „rămâne, în fapt, prima piesă a complexului sculptural urbanistic al lui Brâncuși, de la Târgu-Jiu” (**Mocioi**, p.24).

La 27 septembrie 1937 grădinarul Carol Arendt cere primarului „un deviz estimativ pentru amenajarea aleei ce urmează a fi trasată din B-dul C.A. Rosetti și până în digul Jiului”<sup>9</sup>, care se întocmește de serviciul tehnic al primăriei. Între 2 și 8 octombrie 1937 se taie copacii și se ridică o magazie. La 13 octombrie consiliul comunal aprobă devizul „pentru lucrările de amenajare a unei alee în traversarea grădinei publice a orașului Târgu-Jiu, din B-dul C.A. Rosetti și până în digul Jiului, lămurind că lucrările în chestiune prezintă un caracter extrem de urgent și o deosebită importanță, întrucât această alee va servi ca intrare principală în grădina publică, de care parcul nostru este lipsit până în prezent, intrare care, după directivele date de Domnul Prim Ministru Gh. Tătărăscu și planurile întocmite de d-l Arhitect Rebhuhn, directorul parcurilor Capitalei, urmează a fi dotată cu un portal de piatră, opera sculptorului Brâncuși, donația Ligei Femeilor Române și care urmează a fi neapărat terminată odată cu lucrările de prelungire a str. Gr. Săftoiu până în B-dul C. A. Rosetti, care se găsesc deja în curs de executare. Aleea în chestiune fiind în continuarea prelungirei str. Gr. Săftoiu din Bulevardul C.A. Rosetti până în digul Jiului, cu modul acesta se va putea obține o perspectivă de vedere de la dig până în noua Biserică Sf. Apostoli...”<sup>10</sup>.

La 2 noiembrie 1937 arhitectul Rebhuhn realizează (probabil la indicațiile lui Brâncuși) un nou plan de amenajare a aleei. Pe marginea ei s-au plantat în aceeași toamnă 20 de plopî piramidali și s-au amenajat 10 nișe în care urmau să fie puse scaune sau bănci. Acest lucru reiese și din relația șefului serviciului tehnic comunal către primarul orașului: „În conformitate cu planul de amenajare a grădinei publice a orașului Tg.-Jiu, pe marginile aleei principale deschisă în toamna anului trecut (1937), pe traseul căreia este construit portalul de piatră, s-au rezervat 10 nișe în care urmează să se așeze scaune sau bănci”<sup>11</sup>. În aceeași relație se menționează faptul că este necesar a se așeza scaune sau bănci, cu scopul ca „aceste scaune să formeze un ansamblu armonios cu portalul și masa de piatră construite pe această alee principală”.

Se pare că planul inițial a fost de a se amplasa bănci și nu scaune, după cum reiese din decizia din 18 aprilie 1938<sup>12</sup>, în care se aproba un deviz „privitor la confecționarea a 30 de bănci de lemn cu picioare de fier”, din necesitatea ca „această alee să fie înzestrată cu băncile trebuincioase”.

Brâncuși își schimbă ideile și cere comandarea a 42 scaune clepsidrice de piatră: 30 pentru alee (în locul băncilor) și 12 pentru *Masa Tăcerii*<sup>13</sup>.

7 Arh. St. Tg.-Jiu, Inv. 108 – Fondul Primăriei oraș Tg.-Jiu, Dosar 141/1937, fila înreg. la 20 oct. 1937, cu nr. 6330.

8 Arh. St. Tg.-Jiu. Inv. 90/1937. Fond primărie. Decizia 116/1937, fila 12.

9 Arh. St. Tg.-Jiu. Inv. 93/1937. Fondul Primăriei. D. 120/1937, fila 1.

10 Arh. St. Tg.-Jiu. Fond Primărie. Registrul de decizii pe 1937, decizia nr. 119 din 13 octombrie 1937.

11 Arh. St. Tg.-Jiu, Dosar nr.77, fila 1 (Fondul Primăria orașului Tg.-Jiu pe 1938). 12 Nr. 2771 – vezi Arh. St. Tg.-Jiu. Dosar 47, fila 66 (Fond 1938 Primăria orașului Tg. Jiu).

13 Cele 30 scaune cu fața pătrată vor fi cioplite din stâlpi paralelipipedici, iar cele12 cu fața rotundă vor fi cioplite din stâlpi cilindrici.



Astfel, șeful serviciului tehnic al Primăriei cere primarului printr-o relație, la data de 9 iulie 1938, „ca aceste scaune să se facă din piatră”<sup>14</sup>.

Tot aici se propune „să se comande la atelierul Deva al Soc. Anonime <Pietroasa> din București, din aceeași piatră (de Banpotoc-Simeria) din care este confecționată și masa (de pe malul Jiului) și o serie de bănci existente (cele de lângă portal) un număr de 30 bucăți scaune – taburele cu fața pătrată destinate pentru cele 10 nișe de pe aleea principală, – câte trei în fiecare nișă, – precum și un număr de 12 scaune – taburele cu fața rotundă, destinate a se așeza în jurul mesei rotunde de piatră” (apud **Mocioi**, p.34-35).

Primarul delegat pleacă la Deva pentru a face comanda propusă în data de 10 iulie, cu „desenul executat de Brâncuși...” (**Mocioi**, p.34-35). De fapt, „la atelierul din Deva în ziua de 11 iulie 1938”<sup>15</sup>, el are doar o „înțelegere verbală”. La 16 iulie 1938 se trimite o înștiințare către Societatea „Pietroasa” din București, prin care se arată că primarul delegat a comandat „un număr de 42 bucăți scaune din piatră de Banpotoc cioplită...” la atelierul din Deva, unde a dat „toate indicațiile necesare pentru executarea acestor scaune conform modelului dat...”<sup>16</sup>. La 1 august 1938 Atelierul Deva trimite scaunele comandate la 11 iulie, cu preciza-rea că acestea s-au „cioplit conform modelului dat”, iar „dimensie va fi cele prevăzut pe desemn”<sup>17</sup>, care vor fi fixate în nișele de pe marginea aleilor și în jurul mesei rotunde.

Ulterior scaunele au fost mutate într-un mod cel puțin curios prin Grădina Publică (unde un scaun a fost lăsat chiar izolat un timp și apoi adăpostit în magazia castelului de apă) sau au ajuns în Parcul Coloanei (aici au fost aduse 6 din ele, împreună cu așa-zisa „Masă festivă”), la Casa Gănescu (unde 4 scaune au stat în grădina acesteia) și chiar la București (un scaun a fost dus la Muzeul de artă al R.S.R.). Nu o dată autorul acestui articol a înregistrat mărturia unor persoane în vârstă despre faptul că unele scaune au fost aruncate în râul Jiu (ceea ce poate explica numeroasele cioblituri de pe muchiile lor), recuperate și apoi puse uneori invers față de pozițiile inițiale (cu fața în jos)<sup>18</sup>.

În jurul actualei *Mese a Tăcerii* au fost puse cele 12 scaune cu față rotundă, la început perechi și apoi la distanțe egale între ele, după cum reiese dintr-un articolul al lui Ion Alexandrescu<sup>19</sup>: „Am așezat scaunele în jurul mesei rotunde, la circa 40 cm. Zis: 40 cm, deoarece la primul scaun m-a pus pe mine să stau pe el, calculând ca genunchii să fie la 10 cm depărtare de masă, adică de linia verticală ce cade pe cercul exterior al mesei. Dar scaunele nu erau fixate în beton. Odată așezat primul scaun, am așezat și pe celelalte 11, două câte două” (**Alexandrescu,a**, p.12). Într-un alt articol, din același an 1965, cioplitorul face următoarele specifica-ții: „Mi se pare important de relevat faptul că Brâncuși a conceput astfel așezarea <Mesei Tăcerii>, care nu avea nici un fel de fundație. În primul rând, scaunele erau mult mai apropiate de masă decât sunt astăzi, și grupate perechi-perechi. Această <aranjare> s-a făcut în urma indicațiilor sale; ea poate fi cu ușurință constata-ță în fotografia inedită pe care am publicat-o în presă (<Ramuri> nr.3 din martie 1965), executată în toamna anului 1938” (**Alexandrescu,b**, p.5).

Brâncuși a așezat apoi scaunele unul câte unul, dar rămâne întrebarea asupra semnificației amplasării inițiale ale acestora (mai aproape de masă și grupate în perechi), și dacă, după cum crede Cornel Constantinescu, ea ar putea avea „similitudini cu mai toate elementele decorative ale ansamblului” (apud **Mocioi**, p.29).

Se pare că oficialitățile târgujiene au mai avut o inițiativă privind *Masa Tăcerii*, cu scopul (constant) de a da indicații privind autorul acesteia. Mai precis acest fapt s-a realizat prin amplasarea unei placuțe de metal pe latura dinspre nord-vest a ei, pe care era scris numele lui Constantin Brâncuși. La revenirea sa în țară, în 1938, marele artist (care considera că o operă de artă trebuie să rămână anonimă) s-a supărat foarte rău văzând isprava edililor și a venit cu o daltă și cu un ciocan, tăind capetele celor două piroane care susțineau placa respectivă, pentru a o îndepărta (informație preluată de la prof. Stelian Sterescu de către prof. Iancu Popescu, care la rândul său ne-a relatat personal această întâmplare, la 4 august 2014)<sup>20</sup>. Resturile piroanelor au putut fi văzute în orificiile

<sup>[14]</sup> Arh. St. Tg.-Jiu, Dosar nr.77, fila 1 (Fondul Primăria Tg.-Jiu pe 1938).

<sup>[15]</sup> Arh. St. Tg.-Jiu, Dosar 77, fila 3. (Fondul Primăriei orașului Târgu-Jiu).

<sup>[16]</sup> Arh. St. Tg.-Jiu, Dosar 77, fila 4. (Fondul Primăriei orașului Târgu-Jiu).

<sup>[17]</sup> Arh. St. Tg.-Jiu, Dosar 77, fila 22. (Fondul Primăriei orașului Târgu-Jiu).

<sup>[18]</sup> Acest fapt s-a constatat – și remediat – o dată cu restaurarea operelor de piatră din Grădina Publică, din anul 2003.

<sup>[19]</sup> Ion Alexandrescu, cioplitorul cu ajutorul căruia Brâncuși a realizat Poarta Sărutului, s-a născut în anul 1911, la Rodna-Lăpova. El a urmat Școala de arte frumoase de la Timișoara (unul din profesori fiind R. Ladea) și a fost recomandat lui Brâncuși de către arhitectul Giurgea.

<sup>[20]</sup> Stelian Sterescu, profesor de limba și literatura română la Liceul „Tudor Vladimirescu” din Târgu-Jiu, celebru prin erudiția sa, explica aceste lucruri foștilor săi elevi (printre care Iancu Popescu, devenit profesor de limba și literatura română la Liceul Economic din Târgu-Jiu), cu ocazia unei întâlniri din anul 1975, chiar la Masa Tăcerii.Acolo i-a întrebat dacă ei știau povestea celor două orificii din partea de nord-vest a Mesei Tăcerii. Cum răspunsul a fost un „nu” unanim, magistrul lor le-a relatat întâmplările respective, menționând că el era în Târgu-Jiu (ca tânăr student) în anii edificării ansamblului brâncușian și că l-a văzut în mai multe rânduri pe Brâncuși, care pe atunci locuia la Casa Gănescu.

<sup>[21]</sup> Lângă Masa Tăcerii profesorul Sterescu a dat și o explicație privind semnificația ei: ostașii gorjeni, înainte de a pleca să se jertfească pentru țară, au stat în jurul unei mese, conform datinei strămoșești că este bine să te așezi pe scaun (în casa ta, împreună cu familia) înainte de a pleca la drum lung. Este posibil ca Brâncuși să fi știut și el această datină populară.

<sup>[22]</sup> Cu aceeași ocazie le-a relatat și un alt aspect legat de personalitatea marelui artist, pe care l-a observat personal, și anume plăcerea lui Brâncuși de a bea câte o țuică la celebra „Cârciumă a birjarilor”, mai ales pentru a asculta limbajul pitoresc (frust) al acestora și, în special, înjurăturile lor. Această predilecție a lui Brâncuși, care denotă sete de autenticitate, de real și chiar reducere la esență (toate prin pitorescul și specificul limbii), amintește și de obișnuința unui alt titan al culturii române, scriitorul I. L. Caragiale, de a frecventa restaurantele și cafenelele pentru plăcerea de a asculta limba vie a celor care au devenit personajele lui nemuritoare, inclusiv înjurăturile, care pot reda cu maxim de veridicitate specificul național.

lor zeci de ani după aceasta (până în anii ’60, martor fiind prof. Iancu Popescu – informație personală).

*Masa Tăcerii* are o denominațiune bogată, prezentată în mai multe cărți ale diversilor exegeți. După V.G. Paleolog, Brâncuși numea această piesă, aflată în atelierul său<sup>21</sup>, „Masă rotundă”, încă din 1911 (sau 1914), după care a înlocuit-o cu altele: „Masa flămânzilor de spirit”, „Masa omeniei” (sau „Masa pentru primiri cu omenie”), „Masa pomenirii”<sup>22</sup> și „Masa tăcerii”, iar această ultimă denumire „s-a impus prin folosirea ei frecventă de către cei mai mulți brâncușiologi” (**Mocioi**, p.153). Ștefan Georgescu-Gorjan a auzit în 1939 de la Brâncuși titlatura de „Masa flămân-zilor”, iar Ionel Jianu „a auzit și el direct de la Brâncuși, în 1938, denumirea exactă și ramasă definitivă: *Masa Tăcerii*; tot astfel, Sanda Negropontes Tătărăscu și Nissa Cămărășescu” (**Brezianu**, p.170).

Trebuie menționată însă mărturia lui Petre Pandrea că pe această piesă „Brâncuși n-a botezat-o public niciodată” (**Pandrea**). Alte denumiri înregistrate în diverse lucrări au fost următoarele: „Masa familiei” (E. Ciucă), „Masa cinei nuptiale” (E. Ciucă, P. Pandrea), „Masa cinei cea de taină” și „Masa apostolilor”<sup>23</sup> (C. Antonovici, I. Alexandrescu), „Masa dacică”, (așa era inscripționa-tă o fostă placă de marmură din Grădina Publică) „Masa căpitani-lor” (D. Smântănescu) (vezi **Mocioi**, p.153 și **Brezianu**, p.170), „Masa nunții dacice” (Măriuca Dumitrașcu, apud **Pogorilovschi,a**, p.28) și „Masa Umbrelor” (Vladimir Streinu, apud **Pogorilovschi,a**, p.29) .

În ceea ce privește picioarele celor două mese, se știe sigur că ele au fost aduse în Parcul Coloanei și au fost puse la o anumită distanță de *Coloana Infinită*, dar tot în continuarea axului ansam-blului, spre limita estică a parcului (pe locul în care grădinarul șef Carol Arendt amenajase un rond de flori). Suprapunere celor două piese a creat o confuzie serioasă, deoarece după un timp (și în condiția în care puține persoane știau de existența mai multor variante ale *Mesei Tăcerii*) s-a crezut că aceasta era o altă lucrare brâncușiană, care a fost de altfel și denumită „Masa festivă” sa „Masa ultimă”. Chiar marele filosof român Constantin Noica<sup>24</sup>, „folosind izvoare netemeinice, presupune că *Masa ultimă* ar constitui cel de-al cincilea element al ansamblului, și se întreabă dacă ea nu este <deoptrivă una a umbrelor celor răposați și a umbrelor ce stau să vină>” (**Brezianu**, p.170).

Ion Mocioi relatează că cele două picioare de piatră au fost aduse acolo de grădinarul ajutor Iacob Esperschilt, după cum singur acesta a mărturisit: „Masa de lângă Coloană a fost aruncată prin grădina publică, apoi dusă în parcul nou, de mine, și pusă în locul rondoului de flori, după modelul celor de lângă digul Jiului. Mai târziu, când un primar a dat ordin să se vândă terenul din noul parc pentru case particulare, am luat masa și am dus-o în partea de nord a grădinii publice, în locul amenajat pentru copii. În 1964 ea se afla încă în parcul copiilor, cu tablă deplasată... Apoi când s-a revenit asupra terenului vândut din parcul Coloanei, am adus din nou masa acolo, unde se află și azi” (apud **Mocioi**, p.106, 107).

Emil Ijeac (jurist de profesie, care a lucrat la Primăria Târgu-Jiu și a scris o carte despre istoria municipiului Târgu-Jiu) vine însă cu o altă variantă: „Inițial, această masă a fost așezată în anul 1938 în Grădina Publică, în partea de nord, pe o alee mediană. Din lipsă de pază în Grădina Publică, masa care se afla într-un loc mai dosnic era supusă degradării de către copiii care în joaca lor, așezau pe ea diferite obiecte ca sticle, borcane, cutii de conserve etc. în care ținteau cu pietre pentru a-și demonstra îndemânarea de buni ochitori, alteori spărgeau nuci cu piatra pe ea ș.a.m.d. Această stare de fapt ne-a determinat – pe mine și pe dl. I. Drăghici, ambii lucrători pe atunci la Primărie – să luăm măsura de protecție ducând-o pe aleea centrală din Parcul Coloana Infinitului, unde după 1972 s-a introdus pază. În anul 2004, cu ocazia amenajării peisagistice a parcului Coloana Infinitului, masa a fost luată de acolo și dusă lângă Casa Gănescu din strada Victoriei, unde a locuit Brâncuși pe timpul realizării operelor de la Târgu-Jiu. Deci ridicarea ei din parcul Coloanei Infinitului a fost pe deplin justificată. Normal însă era să se respecte realitatea așa cum a fost ea și să fi fost dusă direct pe aleea din Grădina Publică, la locul său inițial, deoarece acum există pază și nu va mai fi supusă degradării. Este posibil ca cei ce au dus-o unde se află în prezent să nu fi cunoscut locul ei în Grădina Publică. Nu este târziu nici acum să-și revină la loc, iar publicului să i se explice ce reprezintă ea în realitate pentru a preveni interpretări nedorite” (**Emil Ijeac**).

Și la data publicării acestui articol masa rebut se află în curtea Casei Barbu Gănescu (cunoscută de asemenea sub titlatura „Casa Constantin Bălănescu”). Tot aici se află și resturi ale unor mese rotunde de piatră, realizate de Brâncuși folosind pietre de moară<sup>25</sup> între care erau fixate pietre de râu cu forme sferoidale<sup>26</sup> (de altfel

<sup>[25]</sup> Au fost mai multe mese de piatră în atelier, care au fost cioplite (ca și unele postamente) din resturile unei lucrări de mari proporții, cu subiect biblic, intitulată Treccera Mării Roșii, distrusă însă de artist (Roger Vitrac, apud Brezianu, p.170). În privința acestor „grosiere mese rotunde, de ghips”, care au populat mulți ani atelierul parizian al sculptorului, se știe că „O asemenea masă de atelier, parcă trecută pe lista de așteptare a artei brâncușiene, ca atâtea socluri și suporturi de acolo, artistul o răzuia proaspăt uneori, albind-o de parcă ar fi așternut o pânză, ca apoi să-și pună pe ea bucatele și să o înconjoare de oaspeți ocazionali” (Pogorilovschi, b, p.7).
<sup>[26]</sup> Ion Mocioi citează aceste denumiri din Colocviul Brâncuși, 1967, pag. 42-52. Barbu Brezianu, folosind ca sursă Colocviul Brâncuși, 1968, pag. 48-53,consideră că „V.G. Paleolog a intitulat-o <Masa omeniei și a pomenei> , <Masa flămânzilor de spirit sau de minte>” (Brezianu, p.170).

<sup>[27]</sup> Ambele denumiri, cu iz religios, au fost folosite de preoți la ceremonii dedicate eroilor.

<sup>[28]</sup> În articolul „Structura oricărei legende”, publicat în anul 1968.

<sup>[29]</sup> Găsite în curtea acestei case în care el a locuit în timpul edificării Ansamblului Sculptural de la Târgu-Jiu. Acestea au fost aduse anterior de la moara lui Bălănescu de pe râul Jiu și erau folosite drept pavele.

<sup>[30]</sup> Acestea se pare că au fost aduse din albia râului Blahnița, din zona Săcelu (Ion Mocioi – informație personală). Pe lângă acestea se mai află și pietre cu aspect zoomorf, aduse probabil din același loc (Ion Mocioi – informație personală). Asocierea unor pietre cu aspect de sculpturi animaliere cu vegetația grădinii poate sugera o idee esențială în opera lui Brâncuși: întoarcerea omului la natură, la simplitatea originară.

și *Masa Tăcerii*, așa cum s-a mai observat, are „aparența aspră a două pietre de moară suprapuse” – **Brezianu**, p.170). Tretie Paleolog considera că „cele 5 mese din pietre de moară, simple exerciții ale marelui sculptor, nu fac parte din Calea Sufletelor Eroilor, dar trebuie admirate drept prototipuri ale Mesei Tăcerii. Vizitarea lor se impune în grădina culei lui Gănescu...” (**Paleolog**, p.89) .

*Mesei Tăcerii* i s-au dat mai multe interpretări, dar se pare că este piesa cea mai misterioasă, și deci cea mai puțin înțeleasă, din cadrul ansamblului de sculpturi brâncușian. Ion Mocioi face un scurt rezumat al unora din ele (până la nivelul anului 1971), pe care îl prezint în cele ce urmează.

După Sidney Geist *Masa* înconjurată de cele 12 scaune înglobează „aspecte ale simbolismului universal”, ale începutului vieții umane și legăturii omului cu pământul. Adrian Petringenaru crede că ea reprezintă „cu exactitate două pietre de moară”, „acționate simbolic de curgerea aceluiași Jiu”, în fapt o „moară a timpului” care „macină stele și stânci, frunzișuri și nori, ore și ani”, iar în „cele 12 scaune, asemănătoare unor clepsidre, timpul zboară ca între orele unui ceasornic, ca în lunile unui an, ca în mișcarea celor 12 constelații din mitologie..., și revine din târziu în târziu, reînoidn ceea ce rămâne spre trecut... Și Jiul, rostogolindu-și mereu apele, ne amintește de cei care și-au jertfit viața pentru cei de azi. Timpul nu macină amintirile...”. Petre Pandrea crede că „Masa rotundă este un imn al căsătoriei, al iubirii familiale și fertile, așa cum se practică pe plaiurile noastre din timpuri imemorabile”, „o cină de țărani cu prilejul solemnității nunții”. Radu Boureanu crede că *Masa* „plasăă în cadrul naturii” poate fi considerată ca „o invitație la un magic consiliu al umbrelor strămoșilor”. În viziunea lui V.G. Paleolog, Brâncuși glorifică prin „Masa rotundă primul stadiu al civilizației”, stadiul primitiv din „era miticului” și a cârnii fripte, în care omul trecea la folosirea unui pietroi sau a unui trunchi de arbore în loc de masă (este și o apropiere de strămoșii daci și de civilizația lor). Paul Petrescu consideră că Brâncuși, care a lăsat aici opere ce au la bază obiecte obișnuite ale vieții țăranilor gorjeni, ridică însă la o altă scară și stilizate, a gândit *Masa* și în legătură cu tema eroică a „pomenirii” jertfei de sânge pentru apărarea patriei, a pomenirii rituale obișnuite de urmașii celor trecuți din viață, ceea ce ar explica și amplasarea operei pe malul Jiului, în apropierea locului în care a avut loc actul de eroism al gorjenilor (apud **Mocioi**, p.137-138).

Barbu Brezianu apreciază că „acest tip de masă rotundă făcea parte din chiar decorul familiar al atelierului lui Brâncuși, după cum va fi putut evoca deopotrivă măsuta rotundă din casa părintească sau chiar pistolul de piatră (de asemenea rotund), aflat în chiar altarul bisericii de lemn din Hobița<sup>27</sup>, din Românești ori din alte localități pe care Brâncuși se va fi întâmplat să le vadă. Supradimensionată, *Masa Tăcerii* apare astfel ca sinteza unor îndepărtate amintiri; iar faptul de a fi fost așezată anume în preajma apei în care a curs sângele ostașilor morți în primul război mondial, încarcă această operă cu un simbol ce invită la meditație, la tăcere” (**Brezianu**, p.170).

Ion Pogorilovschi, sintetizând interpretările realizate asupra *Mesei Tăcerii* până la nivelul anului apariției cărții sale despre comentarea capodoperei de la Târgu-Jiu (2000), le clasifică în următoarele categorii: „*Masa tăcerii* ca masă țărănească”, „*Masa tăcerii* ca figurare a familiei”, „*Masa tăcerii* ca figurare a prăznui-rii de nuntă”, „*Masa tăcerii* ca figurare a prăznuirii morților”, „*Masa tăcerii* ca formă figurativă labilă” și „*Masa tăcerii* ca formă a abstracției filosofice” (**Pogorilovschi,a**, p.26-32).

Se pare că apropierea de masa țărănească ar fi făcut-o mai întâi Petru Comarnescu, care la rândul ei evocă însăși *masa neolitică* caracteristică acestui spațiu geografic: „Această măsută neolitică reprezintă prototipul meselor care au continuat peste milenii în casele țărănești și pe care Brâncuși le-a monumentalizat, conferin-du-le variate sensuri și funcțiuni” (**Comarnescu**, p.45). Ion Pogorilovschi observă și el că „Evocarea *mesei țărănești* în calitate de motiv inspirator al *Mesei* brâncușiene se prelungește uneori până la amintirea *mesei dacice* și, mai departe, până la *masa neolitică* specifică acestor locuri – bunăoară, măsuta de lut ars aparținând culturii Gumelnița...” (**Pogorilovschi,a**, p.26).

Eugen Ciucă consideră că Brâncuși, pornind de la masa rotundă țărănească, a dorit să monumentalizeze tema familiei: „Prin proporția lor, masa și cele douăsprezece scaune configurează o atare dinamică, o atare forță, încât nici un alt monument nu ar fi putut să redea mai simbolic trăinicia, gruparea, unitatea, ființa unei familii, determinându-i universalitatea” (**Ciucă**).

Ștefan Georgescu-Gorjan, care l-a auzit pe Brâncuși spunând „Hai să stăm la masa flămânzilor”, crede și el că, în concepția artistului, „acesta era masa țărănească, masa tradițional rotundă, în jurul căreia se adunau toți ai casei care, la fel de osteniți de muncă, sunt la fel de înfometați. În jurul acestei mese se întrunesc plugarii, veniți de la munca trudnică a câmpului sau porniți, pe petrecere, la sărbătorile familiei, la praznice sau nunți” (Șt. **Georgescu-Gorjan**).

De altfel Petre Pandrea vorbește de *Masa cinei nuptiale*, caracter ce decurge din vecinătatea *Porții Sărutului*: „Masa cinei este prezentă cu vederea spre poarta sărutului nuptial”, poartă pe care sculptorul „a înscris oul germinației și l-a spart în două (femeia mireasă și masculul – un soldat victorios)” (apud **Pogorilovschi,a**, p.28).

La antipod, și mai aproape de semnificația funerară a ansam-blului sculptural, *Masa Tăcerii* a fost pusă în legătură cu prăznui-rea morților. V.G. Paleolog face următoarea mărturisire în acest sens: „În 1937, Brâncuși hotărâște că *Masa rotundă*... va constitui partea întâia a Trilogiei pe care o ridică la Târgu-Jiu și o va numi acolo o vreme chiar *Masa Pomenirii*, denumire încă prezentă mărturiilor supraviețuitoare.

<sup>[27]</sup> Alte mese de piatră rotunde se mai găsesc în altarele bisericilor din Cernădia, Glogov, Lupoaia, Bîlteni ș.a., toate în aria județului Gorj. Paul Petrescu mai semnalează mese <de pomană> din piatră în Maramureș și Moldova (Brezianu, p.170).



În subînțeles e *Masa Pomenirii* acelor eroi care în 1916, pe digul unde a fost așezată... au murit apărând victorios orașelul împotriva cotropitorilor” (apud **Pogorilovschi, a**, p.28). Barbu Brezianu vorbește și el despre „o solemnă masă de jertfă și reculegere închinată pomenirii eroilor răposați” (apud **Pogorilovschi, a**, p.28).

Dintr-o viziune etnologică, apropiind *Masa Tăcerii* de mesele aflate pe lângă vechile biserici de lemn, Paul Petrescu consideră că astfel de mese „au o funcțiune ce impune aproape denumirea de mese ale *tăcerii*, ele fiind folosite cu prilejul pomenirilor rituale, conștând în îmbelșugate *ospețe* oferite de urmașii celor trecuți din viață. În jurul lor iau loc zeci de oameni respectând stricta ierarhie socială a neamurilor din sat. Posibilul număr mare al comesenilor nu mai face așadar neobișnuită așezarea celor douăsprezece scaune în jurul mesei de la Târgu-Jiu” (apud **Pogorilovschi, a**, p.29).

Carola Giedion-Welcker considera inițial că *Masa Tăcerii* reprezintă o „reînviere a formei mitice a mesei de ofrandă” sau de prăznuire, iar după vizitarea ansamblului că această creație, care se trage direct din mesele din atelierul lui Brâncuși<sup>28</sup>, reprezintă „un loc de meditație și amintire a celor morți” (apud **Pogorilovschi, a**, p.29).

În *Masa Tăcerii* au fost văzute însă numeroase alte forme, de tip figurativ, așa cum de exemplu le distinge Adrian Petringenaru: moară, cadran de ceas, constelații, clepsidre, zodiac și chiar sfîncși. Toate acestea – crede autorul – ar trebui luate în considerație dacă dorim să descoperim semnificația lucrării.

Sidney Geist dă interpretări mai ample: „masa cu cele 12 scaune poate fi interpretată ca un centru cosmic înconjurat de sateliții săi, precum soarele și cele 12 luni, sau semne ale zodiacului, cadran solar, drept Crist și apostolii, drept simbol al relațiilor familiale sau de grup, ca mama și copiii...” (**Geist**, p.126).

Ion Pogorilovschi rezumă și câteva din interpretările filosofice abstracte care au fost făcute asupra *Mesei Tăcerii*. Și în primul rând îl citează pe V.G. Paleolog, care vorbește de semnificația primelor mese de piatră din atelierul artistului: „Brâncuși, în filosofia sa dintâi, pretindea, asemenea unor gânditori presocratici, că elementul existențial al întregii creații pământești, cele două regnuri potrivite existenței omenești, și anume atmosfera și reversul ei, apele, acele două forme ale existenței: viața și moartea – la fel ca și materia, se confundă, în ultim, într-o formă unică – *Tăcerea* [...] Tăcerea, a cărei efigie face noțiuni duale: Timpul și Eternitatea. Pentru ca să înțelegem mai bine aceste lucruri, Brâncuși îi va spune mesei sale rotunde, de acum înainte, *Masa Tăcerii*” (apud **Pogorilovschi, a**, p.30-31). I. Pogorilovschi face precizarea că „de acum înainte” înseamnă anul 1921, ceea ce arată că „V.G. Paleolog nu se referă deci la *Masa* de la Târgu-Jiu, care e sculptură propriu-zisă, ci la mesele-mese sau mesele-socluri din atelierul lui Brâncuși de la Paris, asemănătoare celei ridicată apoi la rangul de operă (**Pogorilovschi, a**, p.31).

În ceea ce privește creația de la Târgu-Jiu, V.G. Paleolog face următoarea apreciere interesantă: „Masa Tăcerii ni se pare a fi denumirea cea mai apropiată de starea de spirit a sculptorului în 1938, atunci când a așezat-o la locul unde este și astăzi. Este denumirea cea mai potrivită și pe care timpul a impus-o” (apud **Pogorilovschi, a**, p.31). Așadar este vorba despre o interpretare a „Mesei ca exprimând meditația brâncușiană asupra tăcerii...” (**Pogorilovschi, a**, p.31).

O altă temă filosofică abordată în legătură cu semnificația *Mesei Tăcerii* este legată de timp: „ideea de curgere neîntreruptă a timpului în raport cu dăinuirea memoriei, ideea timpului fără de început, ideea putinței suspendării timpului real și al regăsirii altui timp, în sfârșit, ideea ciclicității temporale [...] Se mai crede că *Masa Tăcerii* ar înfățișa <armonia cosmică, perfecțiunea suverană în meditație asupra ei însăși, asupra identității ei în mijlocul trecerii care diferențiază, particularizează, pentru a dizolva totul până la urmă>” (**Pogorilovschi, a**, p.31).

Sunt și exegeți care consideră că *Masa Tăcerii* este un loc al directe meditații și introspecții. Adrian Petringenaru crede de pildă că „Dincolo de căutarea unei idei mai mult sau mai puțin accesibile prin informație, importantă este senzația directă,

sentimentul pe care îl inspiră contactul cu opera” (apud **Pogorilovschi, a**, p.31). Mai precis, sentimentul în preajma Mesei „este de calm, de curgere neîntreruptă a timpului, de îndemn la meditație senină” (apud **Mocioi**, p.138). Simion Pop consideră că lângă *Masa Tăcerii* locul meditației cu obiect îl ia o stare meditativă indefinită, de reculegere și introspecție (apud **Pogorilovschi, a**, p.31), iar Julian Przybos crede că acela care contemplă lucrarea are impulsul reîntoarcerii în sine, la cuvântul nerostit (apud **Pogorilovschi, a**, p.32).

Tretie Paleolog, care susține că a vorbit cu Brâncuși despre semnificația operelor sale, consideră că artistul ținea să ridice „acest al treilea monument, convins fiind că ansamblul... nu se putea mărgini la numai două unități – o Poartă și un Stâlp”. Însă numai după întoarcerea sa din India el s-a oprit la închegarea unei trilogii de monumente și știa „ce semnificație avea să aibă Masa, printre arborii care străjuiau Jiul. La fel ca și Stâlpul, la fel ca și Poarta, urma să ducă mintea oamenilor la acea clipă a marii treceri, care este totodată moartea și nunta<sup>29</sup>”. Voia să îi dea „sensul meselor străbune, dindărătul altarelor” (**Paleolog**, p.32-33). După executarea meselor rotunde din pietre de moară de la Casa Gănescu, Brâncuși a înțeles însă ca masa de pe dig „părea cam mică și prea laconică” și ar fi știut „acum ce avea să însemne Masa în ansamblul” său: „Avea să fie cel de-al treilea monument, tot atât de important ca și celelalte două. Rostul ei era să pregătească oamenii, să-i facă să-mi înțeleagă semnele mai adânc, legându-le de pământ, de pâinea noastră de fiecare zi” (apud **Paleolog**, p.33). A „comandat, așadar, altă masă, mai mare, precum și douăsprezece scaune pentru ea, și, totodată, un rând de scaune în chip de clepsidre, care, de-a lungul aleii, urmau să vestească prin formele lor chiar Stâlpul Nesfârșitului”. Numai că, văzând cu ochii săi „și tăblia mesei și piciorul ei”, proporțiile nu i „s-au mai părut ferice”, înlocuind pe acest motiv „piciorul cu tăblia mesei dintâi”. Tot atunci el a trebuit să renunțe la „niște lespezi” cu care vroia să înconjoare masa și să le așeze „în trepte coborând de pe dig spre aleea în pantă lină, spre Poartă” (**Paleolog**, p.33). Brâncuși ar fi afirmat: „Înconjurată acum de cele douăsprezece scaune rotunde și împerecheate, Masa mea avea în sfârșit un înțeles clar...” (apud **Paleolog**, p.34).

Brâncuși ar mai spus că, „În clipele de creație trebuie să te afli într-un echilibru desăvârșit, iar suflul tău să fie înconjurat de pace. Eu nu țineam să înfățișez o masă ca atare, ci rostul vieții, darul pâinii [...] E ca și cum nici un alt sens n-ar mai avea, decât să ne amintească de străbuni și de pâinea lor din care ne-am hrănit; ca și cum n-am mai avea altceva de făcut decât să prăznuim marile jertfe de care ne vorbesc bătrânii și istoria [...] Nădăjduiesc că atunci când vei bea o înghițitură de vin sau când vei frânge o pâine la masa mea, te va duce gândul la clipa prin care avem să trecem fiecare din noi... ospăț de moarte, dar și de nuntă” (apud **Paleolog**, p.34).

O lucrare foarte interesantă și demnă de consemnat (prin noutatea viziunii), privind lucrarea lui Brâncuși de pe malul Jiului, aparține lui Ion Pogorilovschi, numită „Tăcerea Mesei tăcerii” (publicată postum). În opinia sa, această piesă „e o paradigmatică sculptură modernă pe tema tăcerii. Expimând tăcerea, ea cheamă în perimetrul desfășurării ei de pe dig – nu vorbele, ci muțenia contemplativă. Aici, adecvarea privitorului la obiectul de artă privit (relația subiect-obiect, cum spun esteticienii) incumbă prin excelență intropatia: absorbirea postamentală a consumatorului de artă în rotonda compoziției lui Brâncuși, molipsirea lui de tăcerea pietrei, până devine asemenea ei. *Masa tăcerii* își impune „spiritul” chiar și prea limbutului profesionist al actualui critic interpretativ” (**Pogorilovschi, b**, p.17). Exegetul încearcă în mai multe moduri să deslușească sensul acestei bănuite „complexe rețete brâncușiene a exprimării tăcerii la Târgu-Jiu” (idem, p.18,19).

În primul rând consideră că tema „mesei fără meseni” (vidată de orice prezență), reprezintă în acest caz „suportul mimetic”, având scopul de „a induce sculptural tăcerea, pentru a comunica plajele stării de tăcere meditativă” (idem, p.19). Astfel, „Masa lui Brâncuși, unică, e *anume închipuită artistic* (pe fundalul memo-



riei afective a meselor vide) spre a deveni, morfologic, un generator performant al tăcerii; e o invenție sculpturală de mare energetism într-un asemenea scop [...] *Masa*, deodată cu cele douăsprezece scaune goale dispersate în jurul ei – brâncușianul arsenal al tăcerii – impune empatic privitorului prin caracterul pronunțat deșertic al compoziției. Sentimentul intens al vacuității e creat vizual de artist, printre altele, prin mizarea sa absolută pe expresivitatea destinată a *suprafețelor orizontale*. Mai mult decât oricare altă creație brâncușiană, *Masa tăcerii* apare ochilor ca o operă mult așternută pământului, – sculptură contemplabilă mai degrabă în plan, decât în spațiul tridimensional” (idem, p.21). El ține cont și de faptul că Brâncuși, „Pe de altă parte, după un șir de probe<sup>30</sup>, răsfiră scaunele, depărtându-le paradoxal de masa propriu-zisă, lărgind semnificativ aria ternă ocupată de compoziția sa. Spațiul dintre cele treisprezece entități sculpturale reunite în operă devine, el însuși, factor evocator [...] Să se observe că nu am vorbit de treisprezece entități plastice reunite, ci de treisprezece *planeități*...” (idem, p.22, 23).

În ceea ce privește „Forma compozițională utilizată este aceea a *circularității*. Toate suprafețele plane reunite în expresia de întreg a *Mesei tăcerii* sunt arii de cerc, – tăblia mesei, retezăturile (fețele) scaunelor. Totodată, risipirea în spațiu a scaunelor compune o circumferință: douăsprezece cercuri mai mici descriu pe pământ, ca punctele unei curbe, iluzia unui mare cerc marginal [...] În cea mai adecvată memorare schematică a organicității sculpturale a *Mesei tăcerii*, ea apare ca fiind de tipul <cerului în cerc>, al combinației de cercuri concentrice: un cerc de scaune ordonate simetric închide perfect o întindere circulară situată la mijloc. E prezent astfel spiritul general al reprezentării grafice a mandalelor (subtil cercetate de Jung) cu simetriile lor de centru, ce acaparează privirea inducându-ne starea de concentrare meditativă. (Ceea ce ne absoarbe, de fapt, e tăcerea de cifru a mandalelor. O soră de algoritm structural a *Mesei tăcerii*, în spațiul operei lui Brâncuși, e mandalicul desen *Sinea mea, oarecum*. Tretie Paleolog credea – cețos, dar cumva simptomatic – că pe artist l-ar fi încercat gândul să-și amplaseze *Sinea*, reformulată plastic, undeva peste Jiu, dincolo de *Masa tăcerii*)” (idem, p.23).

Alt factor stilistic folosit pentru „producerea efectului de tăcere în rândul selenar de pe dig este *simplitatea* tratării sculpturale [...] Ca număr de elemente, *Masa tăcerii* comportă treisprezece piese distincte, fiecare cu subdiviziunile sale morfologice decelabile vizual – în total, douăzeci și șase de constituenți. Ca număr de trăsături structurale, însă, *Masa tăcerii* comportă doar două feluri de module utilizate: calota sferică (scaunele fiind rezultatul împerecherii a câte două forme de acest tip) și cilindrul aplatizat (masa propriu-zisă decurgând rudimentar din juxtapunerea a doua asemenea volume congruente) (idem, p.24).

Simplitatea compoziției ar rezulta și din faptul că „toate entitățile plastice reunite acolo în operă sunt *socluri brâncușiene*: atât, – adunare de treisprezece socluri deșarte, forme primare, de o inconfundabilă marcă artistică și de notorie carieră, ca socluri, în universul creației sculptorului. Socluri de doar două tipuri (principiul simplității, altfel exprimat) într-o compunere fără precedent [...] Pentru a percepe și trăi efectiv sculpturalitatea *Mesei tăcerii* (cum se cuvine să fie ea receptată) se impune să promovăm explicativ ideea *câmpului de socluri*: componenta din capătul de jos al Memorialului e o insolită demonstrație de artă sculpturală imaginată exclusiv (cu obstinație parcă) din socluri goale.



30 În aceeași lucrare, I. Pogorilovschi face următoarele considerații: „Brâncuși a încercat și varianta dispunerii două câte două, pe circumferință, a tamburelor sale piatră, desigur, în intenția de a sublinia uniunea celor rămași în viață cu cei trecuți în postexistență. Însă și fiecare scaun în parte, prin jumătățile sale inverse dar alipite, poate să conoteze această solidaritate în absolut.” (idem, p.39).



Efectul emoțional (sentimentul pietrificat al tăcerii) emană puternic din natura compoziției de a fi o presurare în spațiu de socluri fără obiect. Așa ceva nu mai făcuse Brâncuși” (idem, p.26). Astfel, *Masa tăcerii* „ajunge, compozițional, să fie un câmp energetic de socluri, și nimic altceva, deoarece tocmai soclurile, prin simplitatea lor parcă impersonală, cu aer de arheitate, au harul de a comuta atenția privitorului de pe <formă> pe <sinea> materialului întrebuițat; de a promova vizual, cu prioritate, *roca*: fragmente de necoruptă natură originară (piatră de Banpotoc, de Câmpulung) aglomerate de sculptor acolo pe dig. Iar roca, apropiată sensibil de suflet în frumoasa ei nuditate, naște tăcere... Poate că segmentului vestic al Memorialului brâncușian ar fi cel mai nimerit să-i zicem așa: *lapidarium al tăcerii*” (idem, p.29).

În ceea ce privește locul de amplasare al lucrării, „Brâncuși a ales pentru opera sa mediul natural, liniștea unei grădini, a unui parc în măsură să colaboreze organic cu spiritul *Mesei* sale și cu îndemnul său la detașare, reculegere și regăsire interioară în proximitatea acestei lucrări. Principal, se cunoaște, artistul aprecia orice sculptură a lui ca fiind o formă (sau prilej) de meditație, o meditație dacă nu izomorfă, prin elevația ei, măcar tangentă stării intime de rugăciune” (idem, p.33). Spre deosebire de *Poarta Sărutului*, „*Mesei tăcerii*, cuprinse în liniștea aceluiași parc, sculptorul îi decide un altfel de loc: în punctul marginal, de pornire al aleii principale trasate de el (parte din axul Memorialului), acolo unde ambianța se desface larg pe orizontală, spre râul lin curgător, spre prundișuri, spre orizontul celuilalt mal. Destinderea perspectivală plană ce se oferă vederii aici a fost aleasă ca să <rimeze> cu planeitățile dominante ale compoziției de pe dig, așa cum , în celălalt caz, bolțile de ramuri din lungul aleii <rimează> cu bolta nupțială a *Porții sărutului*” (idem, p34). Astfel, „Ochiul ce contemplă lucrarea proiectată pe lucitoarele valuri, poate trăi iluzia că râul stă, în vreme ce *Masa tăcerii*, urnindu-se, lunecă încet din istorie...” (idem, p35).

După Ion Pogorilovschi, proprietatea fără egal a „tăcerii” este aceea de „a se conjuga mut în noi cu trăirea *originarului*, a *cosmicității* (acel <sentiment cosmic> visat de Brâncuși ca supratemă a sculpturilor sale), ori a *abisalului*” (idem, p.31).

*Masa Tăcerii* este opera despre care Brâncuși a vorbit probabil cel mai puțin. În unul din rarele momente când totuși a făcut-o, a fost auzit spunând unui interlocutor că „linia *Mesei Tăcerii* sugerează curbura închisă a cercului care adună, apropiie și unește” (apud **Brezianu**, p.170). Despre cerc (în corelație cu pătratul) spunea: „Îmi place cercul că se-nvârtește/Și-mi place pătratul că nu se cîlîtește” (apud **Sorana Georgescu-Gorjan**, p.248). Iar în ceea ce privește denumirea acestei mese, V.G. Paleolog consemnează faptul că, după Brâncuși, „viața și moartea, la fel ca și materia, se confundă, în ultim, într-o formă unică – Tăcerea. Totul se scurge, repeta el (...) în vasul tăcerii – mare oceanică unde se varsă întregul nostru univers” (apud **Pogorilovschi**, b, p.36).

Ca o concluzie de final, consider că pentru viitoarele interpretări ale *Mesei Tăcerii* (și în condiția în care ea rămâne cea mai enigmatică și puțin înțeleasă piesă a ansamblului sculptural) trebuie ținut cont mai ales de relația care se stabilește între ea și celelalte opere de piatră din Grădina Publică, un rol important



jucându-l și înțelegerea sensului de parcurgere al acestui segment din cadrul axului „Căii Eroilor”.

#### Bibliografie

- Alexandrescu, Ion,a**, *Mărturiile unui cioplitor*, Ramuri, nr.3, martie1965.  
**Alexandrescu, Ion,b**, *Esențialul: tezaurul și viziunea artistului*, Ramuri, iunie,1965.  
**Brezianu, Barbu**, *Brâncuși în România*, Ed. Bic All, București,1998.  
**Ciucă, Eugen**, *Brâncuși la Târgu-Jiu*, Contemporanul, 16, București, 1964.  
**Comarnescu, Petru**, *Semnificații ale morfologiei brâncușiene*, Ed. Meridiane, București, 1968.  
**Geist, Sidney**, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, Grossman Publisherr, New York, 1968.

**Georgescu-Gorjan, Sorana**, *Așa grăit-a Brâncuși*, Scrisul Românesc, Craiova, 2012.

**Georgescu-Gorjan, Ștefan**, *Cu privire la ansamblul statuar brâncușian*, Viața românească, 12, București, 1964.

**Ijeac, Emil**, *A dispărut Masa Dacică*, Gorjeanul, 26-27 martie 2005, Târgu-Jiu.

**Mocioi, Ion**, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu*, Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu, 1971.

**Paleolog, Tretie**, *De vorbă cu Brâncuși despre „Calea Suflatelor Eroilor”*, Editura Sport-Turism, București,1976.

**Pandrea, Petre**, *Ceva despre nomenclatura ansamblului urbanistic de la Târgu-Jiu*, Viața românească, 9, București, 1964.

**Pogorilovschi, Ion, a**, *Brâncuși, apogeul imaginarului*.

*Comentarea capodoperei de la Târgu-Jiu*. Editura Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2000.

**Pogorilovschi, Ion, b**, *Tăcerea Mesei tăcerii*, Ed. Criterion, București, 2010.



## Sorana GEORGESCU-GORJAN / Brâncuși și reclama CEC

Trăim într-o realitate aberantă. Te întâlnești la tot pasul cu panouri uriașe în care fotografia trucată a sculptorului Brâncuși rostește grav tot felul de vorbe pe care artistul nu le-a spus niciodată.

La televizor se întrerup enervant emisiunile cu calupuri de publicitate și, între reclame pentru detergenți, medicamente contra constipației sau produse Catena, apare brusc și fotografia vorbitoare a creatorului sculpturii moderne.

Se știe că vocea lui Brâncuși nu a fost niciodată înregistrată, deci este clar că ceea ce se aude este o făcătură. În plus, vocea vehiculează informații false și chiar periculoase.

Am văzut recent o reclamă CEC Bank în care bine cunoscutul autoportret fotografic al lui Constantin Brâncuși din 1934, supus unui trucaj electronic, își mișcă buzele, rostind cu glas tare anumite afirmații. Publicul neavizat poate crede că cele ce aude sunt chiar vorbele artistului!

Brâncuși-ul din 1934 vorbește despre Coloana fără sfârșit din 1938, precizând că ideea i-a dat-o șurubul de teasc. Nu există în acest sens nimic scris de artist, doar relatări ale moștenitorilor lui, făcute mult după dispariția artistului.

Se afirmă și că lucrarea este „simplu un proiect de coloană care mărîtă ar putea sprijini bolta cerească”. Afirmția se referă de fapt la coloanele de lemn de 3,51, 3,54 și 3,60 metri, expuse în 1933 la New York. A fost inserată atunci, la cererea artistului, în catalogul Brummer. În clip sunt prezentate imagini legate de demontarea coloanei de lemn de la Voulangis, din 1927, precum și momente de la ridicarea coloanei metalice la Târgu-Jiu în 1937, imagini preluate din DVD-ul realizat de Centrul Pompidou în 2011.

Fotografia vorbitoare se referă și la afirmații fanteziste vehiculate peste ani pe Internet – „Cineva a măsurat-o. Altcineva spune că reprezintă simbolic anul când țara noastră a intrat în război.” Coloana are 15 module, 2 semimodule și un mic soclu – numărul acestora nu are nici o legătură cu anul 1916.

Dacă avem curiozitatea să citim textul lui Marcel Mihalovici din volumul Brâncuși inedit (p. 454), dictat se pare chiar de sculptor, aflăm că Brâncuși „n’est pas de ceux qui montent dans un arbre et se contentent de voir loin, car pour aller loin, comme il dit, il faut partir là à travers tous les obstacles.” (Nu e dintre cei

care se urcă în copac și se mulțumesc să vadă departe, căci, pentru a ajunge departe, cum zice el, trebuie să pleci acolo în ciuda tuturor obstacolelor). În monografia Brâncuși, la p. 70, Ionel Jianu consemnează cele relatate de Mihalovici - „Il faut monter très haut pour voir très loin.” (Trebuie să urci foarte sus ca să vezi foarte departe.) Constantin Zărnescu îmbogățește fraza în aforismul 165 – „Trebuie să încerci neconținut să urci foarte sus, dacă vrei să poți să vezi foarte departe.” Această cugetare o rostește fotografia.

Este interesant că în arhiva Brâncuși se găsesc numeroase versiuni ale altei cugetări, reproduse în Brâncuși inedit la p. 62, 63, 65, 67, 98 – „Voir loin c’est une chose et aller là c’est une autre.” (Să vezi departe e ceva, să ajungi acolo e altceva). Fotografia rostește aforismul nr. 14 din sursa Zărnescu – „A vedea în depărtare este ceva, însă a ajunge acolo este cu totul altceva.”

În reclamă, Brâncuși vorbește românește. Nu avem nici o siguranță că cugetările consemnate de artist în franceză ar fi sunat în limba maternă chiar așa cum le rostește fotografia!

Totodată, este bine cunoscută declarația sculptorului din 17 februarie 1922, adăugată de mâna sa alături de semnătură, pe un manifest în apărarea lui Tristan Tzara, atacat într-un articol xenofob: „En art il n’y a pas d’étrangers” – „În artă nu există străini”. Sensul celor rostite de poză este chiar opus celor scrise de artist. Aflăm astfel cu surprindere că „În artă nu trebuie să existe străini!”

Am auzit cu urechile mele aceste vorbe și m-am îngrozit! Domnilor bancheri, lăsați-l pe bietul Brâncuși în pace și nu-l mai batjocoriți!

Socotim o impietate să i se atribuie artistului gânduri și afirmații fără o atentă verificare, precum și să i se folosească imaginea pentru o reclamă.

Ansamblul de la Târgu-Jiu așteaptă includerea în patrimoniul UNESCO. O lucrare unicat cum este Cuminenția Pământului este amenințată cu dispariția din circuitul public. O instituție importantă ca CEC Bank și-ar putea manifesta prețuirea față de sculptor în alt mod decât prin animarea fotografiei sale, de pildă, ajutând la păstrarea în țară a unei capodopere brâncușiene unice.

