



Revista
apare sub egida
Uniunii Scriitorilor
din România

Anul VI ○ NR. 62 ○ 24 pagini ○ Iulie 2021 ○ 10 Lei

G. Călinescu și Securitatea



Acest număr este ilustrat cu lucrări de Vasile FUIOREA

Lucruri arhicunoscute. G. Călinescu este trecut printre cei mai zeloși beneficiari ai regimului comunist, ca Sadoveanu, Camil Petrescu, Arghezi, dintre cei mai mari. El s-a declarat totdeauna un democrat, implicit adversar al regimurilor totalitariste. Dar cel mai mult părea a fi fost „recuperat”/„acaparat” de regimul dictaturii proletariatului și al desființării regimului burghezo-moșieresc, participant la formarea omului nou și al unei noi literaturi. A fost numit academician, profesor onorific la București, director onorific al Institutului de Istorie, Teorie Literară și Folclor, s-a angajat în acțiuni civice, membru al Marii Adunări Naționale. Scria articole „pe linie”, mai ales în *Contemporanul*, *Cronica optimistului*. Acuzațiile de oportunism rapace s-au amplificat la maximum după 1989 și ele au venit mai ales din partea autoproclamatei elite anticomuniste și a micilor și răilor lachei ai democrației originale dâmbovițene. Un singur lucru nu-l știu bine profitorii acestei tranziții oribile. Că G. Călinescu n-a fost atât de adorator al acelei „puteri populare” și, încă, a avut de suferit rigorile securistice ale regimului

Constantin TRANDAFIR


Constantin TRANDAFIR / G. Călinescu și Securitatea

Lucruri arhicunoscute. G. Călinescu este trecut printre cei mai zeloși beneficiari ai regimului comunist, ca Sadoveanu, Camil Petrescu, Arghezi, dintre cei mai mari. El s-a declarat totdeauna un democrat, implicit adversar al regimurilor totalitariste. Dar cel mai mult părea a fi fost „recuperat”/„acaparat” de regimul dictaturii proletariatului și al desființării regimului burghezo-moșieresc, participant la formarea omului nou și al unei noi literaturi. A fost numit academician, profesor onorific la București, director onorific al Institutului de Istorie, Teorie Literară și Folclor, s-a angajat în acțiuni civice, membru al Marii Adunări Naționale. Scria articole „pe linie”, mai ales în *Contemporanul*, *Cronica optimistului*. Acuzațiile de oportunism rapace s-au amplificat la maximum după 1989 și ele au venit mai ales din partea autoproclamatei elite anticomuniste și a micilor și răilor lachei ai democrației originale dâmbovițene. Un singur lucru nu-l știu bine profitorii acestei tranziții oribile. Că G. Călinescu n-a fost atât de adorator al acelei „puteri populare” și, încă, a avut de suferit rigorile securitiste ale regimului. Dacă vor să se convingă de adevărul adevărat, acești domni (cei mai mulți foști tovarăși) musai să studieze o nouă carte apărută de curând la Editura Saeculum I.O., *Asaltul Cetății. Dosarul de securitate al lui G. Călinescu*, 592 p., sub semnătura lui I. Oprișan. Anterior, acest vajnic autor scrisese *G. Călinescu. Spectacolul personalității. Dialoguri adnotate și redactate cartea Institutul de Istorie și Teorie literară „G. Călinescu”*.

În atenția securității, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* a intrat imediat în 1941, ca urmare a delațiunii unui „profesor de muzică” de la Iași, Gheorghe A. C. Cuza, care trimite Poliției de Siguranță un text mătăhălos: *Profanare scelerată sau act de demență? Cazul G. Călinescu*. Marele cărturar este acuzat, în termeni de o vulgaritate feroce de către un fanatic al „Svasticii”, ca „om al intereselor iudaice” din „tagma” „pornografilor iudaizați”, „vrăjmaș al intereselor naționale”, „un iresponsabil”, „un dement” șcl. O dată cu primii ani ai noului regim, încep să se adune și sesizările. În 1947, „deputatului de Botoșani” i se face o notă biografică, fără a se omite faptul că „e bolnav de nervi, s-a tratat la Spitalul Central de Boli nervoase” și că „nu se întrebuițează politicește”.

Alte „note” vorbesc despre revolta lui G. Călinescu împotriva lui I. Vitner. Din 1952, în *Dosar („Trebuie să ne ocupăm de Călinescu, să facem o pătrundere pe lângă el”)*, „sursele” reclamă „atitudinea nejustă, antimarxistă a lui Călinescu”, îi citează pe Zoe Dumitrescu și pe Al. Rosetti, despre conflictul cu cei de la Catedra de Literatură Română de la Facultatea din București, despre faptul că nu-i suporta pe studenți, „niște mutre fioroase, de primitivi, de țărani, și că el nu poate să facă cursuri în fața unor astfel de oameni”. Ar mai fi spus că Antonescu „în felul lui, a fost un erou”. Incriminările sporesc la apariția romanului *Bietul Ioanide*, invers decât făcuse delatorul din 1941: antievreism, simpatii față de legionari, incapacitatea de a înțelege noile schimbări și pe noii reprezentanți ai clasei muncitoare. Adevărul e că figurile fostei aristocrații sunt bine realizate din punct de vedere literar, iar

personajele pozitive ale societății în construcție sunt de-a dreptul inexpressive. Portretul arhitectului genial Ioanide e suspect de fals, iar amorurile lui sunt pândite de bufonadă. Scriitorul irită și la apariția *Scrinului negru* de incapacitatea de a se angaja în problematica zilei. Agenții recrutați și dintre colaboratorii lui Călinescu de la Institut dau informații despre măsurile luate pentru întărirea frontului ideologic la institut („Ștefan Dragomireascu” este „prietenu” George Muntean), despre preferații directorului (Dinu Pillat, Cornelia Ștefănescu, Ovidiu Papadima, care vor fi arestați sub învinuirea de foste relații legionaroid). Sursa „David” îl invocă pe Gh. Vrabie care a spus că G. Călinescu nu trebuie nicicum considerat ca integrat în „regimul nostru socialist”. Eliberată la recomandarea Profesorului, Cornelia Ștefănescu e reangajată la Institut și cooptată ca agent cu numele „Maria Săndulescu”. Informațiile ei sunt cele mai numeroase, iar subiectul predilect este „criza erotică” a magistrului: amor à la Ioanide pentru cercetătoarea Liliana Fischer, care nu răspunde asalturilor divinatorii, dimpotrivă se recăsătorește cu altcineva spre disperarea libovnicului predispus, din această cauză, la sinucidere. Caută să se vindece cu sentimente aprinse pentru Roxana Catargi și cu hotărârea de a o înfia pe Jana, nepoata doamnei Călinescu, care beneficiază din plin de puterea financiară a unchiului.

Dar nu aceste aventuri îi interesează pe șefii de la Securitate, ci modul cum procedează numele de cod „Profesorul” în vederea *Tratatului de Istoria Literaturii române*. El are, în această privință, o „concepție dușmănoasă”, „nu vrea să dea o interpretare marxist-leninistă acestei istorii”. Mai mult decât atât se zvonește că ar avea un manuscris secret *Ororile comunismului în România*, scris și păstrat pentru ca atunci când se schimbă regimul să aibă mărturie despre adevărata lui atitudine. Toate forțele sunt concentrate pentru aflarea odiosului document. Inclusiv se fac interceptii telefonice și cu aparatură de interior, tehnica de ultim strigăt, XX. Timp de 62 de zile, secundă de secundă, douăzeci și patru de ore din douăzeci și patru, se ascultă și se consemnează tot ce mișcă în lumea Profesorului. I. Oprișan, excelent investigator, reproduce în carte aceste interceptări și le motivează „câștigurile”: „Întrebat odată, după ce parcursesem întreg dosarul și transcriesem o bună parte din el, în primul rând interceptiile nedactilografiate, dacă sunt mulțumit de felul cum se prezintă dosarul și cum au fost efectuate cercetările, am răspuns că așa fi preferat să nu existe asemenea dosare. Dar dacă, totuși, există, ele trebuie făcute cu seriozitate și profesionalism. De pildă, în cazul interceptării unor personalități de talia lui G. Călinescu, ar fi trebuit să se transcrie benzile integrale, nu prin rezumare sau doar prin punctarea problemelor abordate în discuții. Și atunci, peste ani, istoricul literar ar fi avut niște mărturii formidabile, ce i-ar fi dat posibilitatea să descifreze mai profund personalitatea celor înregistrați (...) Din mai nimic, făcând legăturile cu ceea ce se știe din alte surse, specialistul poate afla enorm, întărindu-și sau relativizându-și opiniile asupra personalității lui G. Călinescu și într-o anume măsură, mai mică, și a operei sale”. Mai mult decât o surpriză. O bombă.

CUPRINS:

Constantin TRANDAFIR / <i>G. Călinescu și Securitatea</i> / 2
Gheorghe GRIGURCU / <i>Pagini de jurnal</i> . „O specie de zburătoare din Africa” / 3
Adrian Dinu RACHIERU / „ <i>Fereastra</i> ” lui Ion Pop / 4
Aureliu GOCI / <i>Camil Petrescu. Romanul interbelic polarizat</i> / 5
Gheorghe GRIGURCU / <i>Poezie</i> / 6
Viorica GLIGOR / <i>Pledoarie pentru fericire</i> / 7
Doru STRÎMBULESCU / <i>Marea. Poem</i> / 7
Petru URSACHE / <i>Cazul Blaga: Poezie și Religie</i> / 8 - 9
Magda URSACHE / <i>Jurnal de bord</i> / 10
Ion Popescu-BRĂDICENI / <i>Mihai Zamfir</i> / 11 - 12
Lazăr POPESCU / <i>Un critic literar gorjean</i> / 12
Theodor ROGIN / <i>Istorie literar-sentimentală, dar și ceva...</i> / 13 - 14
Dan CULCER / <i>Tainica viață a manechinelor</i> / 15
Olimpia IACOB / <i>Traduceri. Ajmer RODE</i> / 16
Sorin BULIGA / <i>Adina ANDRIȚOIU / Schițele lui Ioan Alexandrescu privind concepția lui Constantin Brâncuși asupra Ansamblului „Calea Eroilor</i> / 17 - 18
Sorin BULIGA / <i>Mituri esențiale comune în creațiile lui Constantin Brâncuși și Mircea Eliade</i> / 19 - 20
Sorin ALEXANDRESCU / <i>Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici” (I)</i> / 21 -23





Gheorghe GRIGURCU / „O specie de zburătoare din Africa”

Artistul se vrea mai mult admirat decât iubit. Dacă ar fi un demiurg veritabil, ar prefera iubirea.

Paradisul gândurilor care nu s-au născut sau al celor care au fost uitate.

Nu poți trăi decât prin micile impulsuri ce te poartă înapoi, spre trecut, sau înainte, spre viitor. Dorița poate fi și paradoxal retrospectivă, prin scandalul delicat al nostalgiei. Lipsit de mobilitatea pe care i-o imprimă celelalte două timpuri, prezentul e un timp suspendat.

„Literatura – asta, spunându-se ca un reproș – constituie într-o atît de mare măsură o prescurtare a vorbirii, încît – și asta poate i-a fost de la bun început intenția – a dus cu sine treptat și o prescurtare a gândirii, care îi răpește perspectiva justă și face ca reproșul să cadă mult înainte de țintă și mult la o parte” (Kafka).

Pretenția vieții: să fie pur și simplu. Pretenția conștiinței: să fie într-un anumit fel.

Ani, zeci de ani a strigat în tine o tinerețe prelungită de care-ți era jenă. Acum a început a-ți șopti o bătrînețe care se sfiește, ea, de tine.

„Delirul aparent fără limite se ivește nu numai din inima omului, ci din viața toată și se arată cu și mai multă intensitate în trezirea pămîntului primăvara, și în mod paradigmatic la plante cum este iedera, sora flăcării, mame succesive de care Dionysos a avut nevoie pentru nașterea lui veșnic incompletă, neterminată. Și astfel acest zeu ne arată o suferință în însăși nașterea lui, o naștere în suferință. Mama, Semele, nu s-a străduit pentru a-l aduce pe lume născut în întregime. Zeu al nașterii incomplete, al suferinței și al bucuriei, anunță delirul nesfîrșit, viața care moare pentru a se întoarce din nou” (Maria Zambrano).

Uneori durerea e o simplă chestiune de poziție a trupului sau a conștiinței.

Suferința reală nu poate fi vulgară.

„Singurii cititori adevărați sunt scriitorii. Pe ceilalți, pe public, creier de turmă, cea mai mică nouitate, cea mai mică îndrăzneală îi deranjează, îi tulbură, îi sperie” (Paul Léautaud).

La marginea abisului, cum pe malul unui rîu în care pescuiești.

„26 iulie (1941): Carandino: situația e gravă. Pierderile germane sunt de neimaginat. În momentul de față încă nu se poate ști dacă germanii îi vor zdrobi pe ruși, sau rușii pe germani. Probabil că Moscova va cădea. În două-trei sau patru săptămîni – dar va cădea. Abia atunci însă va fi momentul critic. Dacă armatele rusești (cărora Hitler, refăcînd «le coup de Lénine», le va promite pămînt) se prăbușesc, atunci e perfect, dar dacă această prăbușire nu are loc, dacă undeva departe, fie chiar dincolo de Urali, rămîne o armată de 1 milion de ruși, atunci vor lua contraofensiva și nimic nu-i va mai opri pînă la Finister. Atunci vor cuceri toată Europa. Va fi cumplit: vom fi stăpîniți de un general georgian, tătar sau calmuc și nu va mai fi scăpare pentru nimeni” (Mihail Sebastian).

Societate. Cu cît ai mai multă dreptate într-o privință sau alta, cu atît ești mai solitar.

A.E.: „E avantajos în lumea literară să fii «antipatic». Din prudență, mulți te menajează”.

Satisfacțiile se uzează, în schimb momentele de stres, indiferent de cîte ori revin, își păstrează umbra lor proșteptime.

Vîrstele unei persoane se află într-o relație cu atît mai naturală, cu cît calitatea afectivă a persoanei e mai înaltă. Cînd aceasta se află pe o treaptă joasă, vîrstele sale au deseori aerul unor obiecte puse înfîmplător alături.

„Pentru că înjurau cu patos, cinci papagali dintr-un parc zoologic din Lincolnshire, Regatul Unit, au fost izolați, de teamă că ceilalți papagali vor deprinde și ei obiceiurile proaste «Cu cît înjură mai mult, cu atît rîzi mai mult și asta-i face să înjure din nou. Au învățat să înjure, dar au învățat să și rîdă, așa că atunci cînd unul înjură, altul rîde. Te simți ca într-un club de bărbați, unde doar asta se face», a declarat Steve Nichols, directorul parcului. În prezent se încearcă o reeducare a păsărilor – intenție ușor naivă, avînd în vedere că, odată deprinsă, voluptatea înjurăturii nu dispere” (Dilema veche, 2020).

Iertarea n-ar trebui să cunoască limite. Cu riscul de-a dezamăgi înalte instanțe, îmi recunosc însă o excepție. N-aș putea ierta pe cel care a dovedit cruzime față de un animal inofensiv.

Se poate face oare o distincție clară între solitudine ca aspirație și solitudinea impusă? Nu cumva orice solitudine este, în esență, impusă?

„Unii prieteni nu au încredere în noi, ca și cum și-ar închipui că le cunoaștem adîncul sufletului lor” (Jules Renard).

Consolarea pe care ți-o dă faptul că unele dorințe dispar înaintea dispariției noastre.

Producție poetică a unei distincții suspendate cum un ceas vechi de perete de peste un veac, oprit de ani buni. Nu ai ce să-i reproșezi, nu vezi nimic dincolo de litera sa parcă intenționat uscată, vag zgrunțuroasă. E o formulă atît de întîrziată, încît pare a nu-și mai afla timpul. Sau, mai aproape de noi, un soi de rătăcire între cotloane atît de cunoscute, încît, pe înserat, încep să pară necunoscute. O întîmpini cu politețe.

Scriptor. Frumusețea ca o formă immanentă de inteligență a spiritului. Nefiind obligată a se autorefecta conceptual, produce suspiciuni în planul conceptualului gelos.

„Mă îndoiesc că un cititor care nu a avut una sau mai multe afecțiuni de acest fel pentru opera vreunui poet de mai mică importanță este un adevărat iubitor de poezie. Și cred că cel care apreciază numai poezii asupra importanței cărora sunt de acord manualele de istorie literară nu este decât un cunoscător conștiințios, al cărui aport personal în aprecieri e neînsemnat” (T. S. Eliot).

Te amenință doar cu o simplă mătură, însă cu o mătură de vrăjitoare.

Modesta, ștearsa sîrguință trebuitoare pentru a corecta indolența calităților sublime.

„Doddapallah, din Molakalmuru, statul indian Karnataka, este un fenomen mondial! El are părul lung de 7,3 metri și îl ține înfășurat în jurul capului pentru că altminteri ar călca pe el. Nu a băgat foarfeca în el niciodată. Doddapallah, în vîrstă de 95 de ani, este considerat de localnici un soi de zeitate întrupată. Oamenii cred că este înzestrat cu puteri supranaturale” (Click, 2020).

Poezia: o oglindă în fața căreia îți încerci masca.

Teoria tipicului, la modă în anii „realismului socialist”: un soi de colectivizare, de colhoz estetic...

„Ne întrebăm: de unde vine răul. (...) Anticii vedeau cauza răului în materie, considerînd-o increată și independentă de Dumnezeu; dar noi, considerînd că orice existență provine din Dumnezeu, unde vom afla sursa răului? Răspunsul constă în aceea că ea trebuie căutată în natura ideală a creaturii atîta timp cît această natură este cuprinsă în adevărurile eterne ce se află în intelectul lui Dumnezeu, independent de voința lui. Căci trebuie să ținem cont că în creatură există o imperfecțiune originară de dinainte de păcat, pentru că creatura este în mod esențial limitată, de unde rezultă că nu are cum să știe totul, că poate să se înșele, să facă și alte greșeli” (Leibniz).

„Două sunt primejdiile ucigătoare pentru suflet: a ne crede mai buni sau mai puternici decât suntem; a nu ne crede capabili de a deveni mai buni, sau mai puțin răi, sau mai sfinți” (Monseniorul Ghika). Nu e greu să fii victima celei de-a doua primejdii...

Să scrii fără plăcere, stăpînit doar de chinuitoarea amenințare a nonexpresiei. Din teama de tăcere și gol.

Eroarea: fața întunecată a vitalității. Totuși o față a vitalității.

Atras de Imposibil ca de un extaz.

„Un poem nu e niciodată terminat – întotdeauna un accident îl încheie, îl dă, adică, publicului. Ca de pildă, lehamitea, comanda editorului, presiunea unui alt poem. Niciodată, însă, starea operei ca atare (dacă autorul nu e prost) nu arată că n-ar fi putut fi dusă mai departe, schimbată, considerată ca o primă aproximare sau originea unei noi căutări. Cred, în ceea ce mă privește, că același subiect și aproape aceleași cuvinte ar putea fi reluate la infinit, o viață întreagă. Perfecțiune înseamnă muncă” (Valéry).

Senectute. Tot mai numeroase clipele în care distincția dintre „pur” și „impur” se șterge în cenușul frescului supraviețuirii.

Scriptor. Să fii distanțat de ceea ce cuprinzi, apropiat de ceea ce te cuprinde.

Tot mai puțin abordat conceptual, imposibilul devine cu vîrsta un reflex, ca și cum ai încerca mereu să îndepărtezi cu mîna o insectă care dorește stăruitor să ți se așeze pe obraz.

„Sunt surprins de valoarea pe care o acordă toți Lolitei lui Nabokov. Discuțînd moda nimfetelor, le expun «teoria» mea: este ultima reacție masculină împotriva noului «matriarhat» al societății moderne. În USA, femeia-soție și femeie-mamă domină. Și atunci bărbații elogiază adolescența, ca să arate că *asta* le place, iar nu feminitatea coaptă și perfectă. *Lolita* – și moda vestimentară, imitînd rochiile de fetițe

– demonstrează că bărbații sunt interesați de ceea ce *precede feminitatea*, că, deși sunt dominați de femeile mature, nu sunt sexualicește atrași de ele. Mă gîndesc la crizele pe care le poate provoca «moda» aceasta în sufletul femeii: să se simtă desuetă, «îmbătrînită» la 30 de ani!... Și eforturile femeilor de a arăta, nu *tinere*, ci *necoapte*, crude, copile” (Mircea Eliade).

Senectute. Între succes și insucces, un armistițiu. La ce bun unul sau altul?

Senectute. Nu o dată senzații alternative de căldură și frig, cînd termometrul indică aceeași temperatură. Trupul începe a experimenta realitatea pe cont propriu.

Reversibilitate. Prin confesiune te poți transpune într-un Călălaș, care, la rîndu-i, se poate transpune în tine.

A fi „bun” cu o persoană înseamnă a-i putea ierta greșelile. A iubi o persoană înseamnă a nu-i lua în seamă greșelile.

„Coloniștii de pe Marte vor face sex cu roboțele. Compania Sex Doll Genie (SDG) este în negocieri avansate cu Elon Musk, Space X, și intenționează să trimită în Cosmos păpuși din silicon dotate cu Inteligență Artificială pentru a satisface nevoile sexuale ale astronautilor care vor coloniza Planeta Roșie. (...) Ele pot suplimenta stoca informații datorită Inteligenței Artificiale și pot învăța de la cosmonauți proceduri și operațiuni ce pot fi vitale pentru echipajul de coloniști de pe Marte. (...) O astfel de păpușă poate ajunge la peste 50.000 de dolari, datorită tehnologiei avansate folosite” (Click, 2020).

Senectute. Te simți uneori aidoma unui pilot al acelor avioane germane, care, în ultimele luni ale ultimului război mondial, aerodromurile fiind distruse, își luau zborul de pe suprafața bulevardelor.

Diminuarea „curiozității” să ducă oare la ameliorarea caracterului? Comerajul e astfel lipsit de materia sa nutritivă.

Cursele de ogari s-au practicat în Anglia din 1786, iar în Franța din 1880. La noi au fost cîteva încercări timide de a le introduce în anii 1990.

Nici o tristețe nu are un credit fără un sacrificiu care s-o justifice interior.

Luther, un precursor al lui Kierkegaard: „Pe Luther l-au atras cel mai mult în Scriptură chiar aspectele pe care alții le găsesc respingătoare. El a căutat salvarea de judecățile noastre clare și distincte în *tenebrae fidei* („întunericul credinței”). Neputința și slăbiciunea voinței noastre, pe care rațiunea le ascunde de noi cu atîta grijă, au perceput în mod corect că forța ei se bazează doar pe ele însele – Luther a simțit același lucru ca și Kierkegaard. Luther era convins că voința înrobîtă nu poate să-l ducă pe om la ceea ce el are nevoie cel mai mult și că înrobirea și neputința voinței își au sursa în adevărurile insufflate în noi prin rațiune. Acesta este motivul pentru care el a atacat atît de violent, în mod grosolan și de multe ori pe nedrept, filosofia scolastică. Prezența vizibilă și invizibilă a lui Aristotel în sistemele marilor gînditori scolastici el a văzut-o ca pe o insultă și o sfidare a adevărului revelat. (...) Luther, inspirat de Scriptură, a îndrăznit să formuleze «*homo non potest vivere*» ca o *obiecție* față de evidențele rațiunii, la fel cum vaietele și blestemele lui Iov au fost prezentate de Kierkegaard ca *obiecții* față de argumentele filosofiei speculative” (Lev Șestov).

Umilitatea înduioșătoare a lucrurilor de care nu ai nevoie.

Oboseala, nu o dată malițioasă, cuprinzînd o impaciență de a face ceea ce îți interzice să faci în condiții satisfăcătoare.

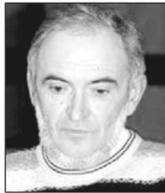
„Viața imită arta” (Oscar Wilde). Un scepticism al vieții?

O specie de zburătoare din Africa purtînd numele de păsări republicane.

„Orice joc cu puterea e culpabil. (...) E drept că activiștii de ieri sunt chemați în primul rînd de putere, în această oră a unirii într-o destrăbălare civică. Uniunea Scriitorilor (...) ar fi trebuit să alcătuiască un juriu de onoare din primele ceasuri pentru a exclude din rîndurile ei pe toți colaboraștii declarați. (...) Nu era nevoie să se ajungă la excesele din Franța, după eliberare. Dacă francezii au condamnat la moarte un scriitor important ca Robert Brasillach, au implicat aștia alții – tot mari, ca Celine, Rebattet, Abellio (...), dacă Drieu la Rochelle a fost silit să se sinucidă, la noi ar fi fost îndeajuns o condamnare la tăcere” (Virgil Ierunca, într-un dialog cu Al. Cistelean).

Octavio Paz propune reintroducerea cuvîntului *compathia*, utilizat de Petrarca, desemnînd sentimentul dragostei transfigurat de bătrînețea sau boala iubitei.

Unele lucruri ți se par în regulă doar pentru că nu le privești cu atenție. Altele ți se par suspecte doar pentru că le scrutezi cu o atenție excesivă.



Adrian Dinu RACHIERU / „Fereastra” lui Ion Pop

Deși debutează ca poet (în *Steaua*, mai 1959), apoi, în prezentarea lui M. Zăciu, va fi găzduit în *Luceafărul* (1963) și, editorial, într-o „piață” cu *Propuneri pentru o fântână* (1966), numele lui Ion Pop impune, îndeosebi, oarecum nedrept, prin prestația critică. Poetul, suspectat de pericolul „cumințeniei”, a vinovăției livești, trăiește în umbra criticului. Nu e cazul de a propune aici reluarea unei discuții care, cercetând compatibilitatea celor două îndeletniciri, s-ar dovedi prisoselnică, cum constata, cu ani în urmă, Gh. Grigurcu, aflat – se știe – într-o postură similară. Alternând scrisul poetic (îngăduindu-și însă lungi pauze) cu glosele sale critice, negreșit și sub presiunea obligațiilor „de catedră”, Ion Pop a dezechilibrat relația, defavorizând lirica. Mai mult, „construindu-și” poeziile, trecute printr-un sever filtru cultural, invocând „existența gramaticală” (presupus clorotică), vădind rigoare și cerebralitate, el impune „o imaginație mediată și meditată”, observa cu temei Al. Cistelean. Așadar, contemplație, resemantizare, saturație, „oboseala” Semnului, împins în pragul epuizării, o interogație răsfrântă asupra textului, ținut sub control, o autosupraveghere care suportă cuviința, dar și, inevitabil, presiunea intertextualității; și mai puțin priza la real, dicția energică, frenezia senzorială. Dimpotrivă, prin delicatețea desenului imagistic, Ion Pop poate fi citit și prin grila unui decepționism resemnat, panicard („în proverbe”), chiar dacă discursul său disciplinat, neocolind șarjele ironice ori calamburul, poartă amprenta gravității. E drept, relativizantă, recapitulând lecția efemerului, a perisabilității, vizând, pe de o parte, apropierea prudentă de real, jefuind bagajul de iluzii, pe de altă parte, speranța neostoiată a purificării, în numele aceleiași „cumințeniei” (care, recunoștea poetul, i-a adus multe deservicii; vezi hulițul titlu al volumului din 1969, *Biata mea cumințenie*).

Am putea desluși, probabil, câteva etape în scrisul său liric, de un convenționalism manierat pe întregul traseu, străin de tupeismul vizionar, de ploconelile oportuniste ori de exploziile spontaneității. Poate fi vorba de un difuz blagianism (la start) pe altoi bacovian, de o sensibilitate ultragiată indicând replierea, oricum de o poetică a frustrării și infuzie dramatică, ancorând decis în referențialitate culturală. Ion Pop, rătăcind „în ținutul în care totul a fost spus”, „internat” în poem, se autoanalizează. Pentru ca, grație sincer și compasional, contemplând zădărnicia, propria-i fragilitate cu entuziasm elegiac („în ofensivă”) să râvnească înseninat, dincolo de suferința concretă, spre ordine și echilibru. Recules în livada bunicilor (vezi *Litere și Albine*, 2010), sub un măr înflorit, cu o carte în mâini, își dorește contopirea: „și să las să se-amestece, / printre polenuri de aur, / litere și albine”. Fiindcă, acceptând dulcea captivitate a orizontului intertextual, cu obsesia geometrizării (nu spunea poetul că, pentru a fi crezută, „suferința / trebuie să devină dreptunghiulară?”), la Ion Pop

amintirea are „contururi livești”, deslușind, observa Iulian Boldea, „complicata gramatică a ființării”. Iar transferul metabolic viață / texte se vrea nesincopat.

Ne-am putea întreba apoi ce efecte ar fi provocat / ar fi putut provoca lirica lui Ion Pop. Din nou, bunacuvință, modestia, inhibițiile de tot soiul au stânenit impactul. Poetul-critic s-a construit răbduriu iar voința de a avea încredere (ca deviză) l-a însoțit pretutindeni. Să ne amintim că în decembrie 1968, în formulă trilingvă, pornea la drum *Echinoux*-ul, păstorit vreo 14 ani; că sejurul parizian, în două reprize, a întreținut un entuziasm fratern, concretizat în dipticul *Ore franceze*, culegând „dialoguri de neuitat”. Criticul, ins scrupulos, vădind o „predilecție curioasă” (sesiza N. Manolescu) a devenit expert în fenomenul avangardist, sfidând cumva conservatorismul omului și seriozitatea, specifice fibrei transilvane. El adoră cărțile ieșite din „ritmul vremii” (dacă e să inventariem lecturile de vacanță); dar criticul, ca cititor specializat, ca cititor „în cărți” (cum se zice) își propune trudnice descifrări. Or, Ion Pop produce cu temperanță, tehnicism analitic și eleganță titluri de rezistență, implicit de referință. Croniclele au, dincolo de empatia străvezie, un iz monografic, cu tentă recapitulativă, probând hărnicie și rigoare. Ion Pop este mereu informat, descriptiv, fără „fășniri subiective” (cum voalat i s-a reproșat) și, desigur, laborios. Dacă fenomenul echinoxist i-a întreținut sentimentul paternal fără „constrângeri programatice”, dacă, om al bibliotecii fiind, a văzut în șirul de cărți temeinice „ziduri de apărare”, poetul, regretabil, a fost eclipsat de impozanta prestație critică. Să fie Ion Pop un remarcabil poet „uitat”? Nici vorbă, după *Elegii în ofensivă* (2003), trecut printr-o grea încercare-avertisment, descoperind propria-i fragilitate (când „haosul stă la pândă”), poetul afla o altă poartă de acces, încercat de drama extincției. Împăcând apoi, prin înseninare, concretul trăirii cu răsfrângerile unei experiențe culturale, armonizând, cât se poate, scrisul și trăitul, scripturalul și naturalul, decis să evite „oculurile metaforice”, îndrăznind să spună „lucrurilor pe nume” (v. *După atâtea ochuri*).

Până atunci însă un alt volum ne aducea în atenție un poet aflat la ora refluxului. Fiindcă *În fața mării* (Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011) era o elegie a îmbătrânirii, ascultând vuietul „anilor duși”, firește pe suportul unei construcții raționalizante, vorbind despre singurătate, vanitate și fragilitate. Sub soarele de octombrie al Liguriei, lângă gemetele apei, cu zgomot imperial, „deschizându-se” mării, Ion Pop gustă o ciudată libertate; dar și „înghețul cărnii”, navetând între ceturi și luminișuri: „Așa ne e dat să trăim. Printre / sânge și glod și vitralii” (v. *Reflux*).

Cândva, cu ani în urmă, citind *Propuneri pentru o fântână*, elevul (pe-atunci) Ioan Pinteia, azi un „admirator asiduu” (cf. *Convorbiri literare*, nr. 5/2011, pp. 188-190) descoperea, sus pe deal, în Runc ori la Beclean, versul liber, poezia ca „stare narativă”; adică o astfel de poezie, relativizând ceremoniile limbajului, așezată sub semnul inevitabilei „sanctiuni” finale, invocând acea „lentă destrămare / de-nvinse geometrii”. Pecetea nostalgică se accentuează, poetul râvnind o oră de pace sub cerul-„patrafir stelar”, lângă marea lui Montale, în neodihnă, mângâind stâncile ligurice. Adună, sensibil la decor, „depuneri de tăcere”: chiparoxul-text este un „semn negru de exclamație”, un „fipăt mut” iar marea, cu neliniștitoarea sa claritate, i se pare „foarte anticonvențională / de parcă ar fi citit / manifestele avangardei” (v. *Surpriza*). Retrospectiva, aducând în prim-plan imaginea mamei (certându-l în vis) sau a tatei, „înviat la doi pași, în formă de verticală” se conjugă cu o expediție în viitor (ca viață post-mortem): „Și-mi pare că-a fost și moartea-ntr-o zi, / și-un pic de posteritate, / cu oasele de peste șapte ani, norocoase, / doar ca versuri albe dezgropate / din lutul cu sânge-nchegat, pentru o scurtă (mă tem) înviere” (v. *Octombrie*). Sau: „Materii / ce se-ncheagă încet, se desfac umile, / aproape neștiute, în penumbra de vorbe / timide, temătoarele nădejdi, rostiri sfioase, / pâlăiri de păreri în părere” (v. *Aforisme*). „Noaptea cea mai lungă” (v. *Obiectii importante*) amenință, sub „plapuma de piatră” și-ar dori un periscop pentru a aproxima „mersul lumii” iar poemele din ciclul *Pietre sub pietre* trezesc, repetitiv, „o amintire de spini”, viața „spusă și scrisă”, aceluși „zumzet vechi de-albine noi”. În poema *Cu o piatră în mâini* (splendidă!), poetul, mângâind voluptuos cotoare de cărți și mâinile mamei, amprentate de „trudele și durerile vechi”, preluându-i „bătăturile viitoare” se regăsesc într-o împăcare („în pacea cea nouă”) care anunță, implacabil, același final: „De-atunci, mai grele parcă / îmi sunt și mie mâinile / și glasul ceva mai întunecat”.

Textele „italiene” sau cele despre „pietrele sacre” (ca adaos), reunite în placheta *În fața mării*, scrisă „dintr-o suflare” (mărturișea poetul) consfințesc legătura intimă dintre mare (cea interioară, îndeosebi) și „ruda (sa) de pământ”, recunoscută de un *tardomodernist* declarat. Sau de un *modernist târziu*. Care, curios, venea dintr-o lume frustă, matricială, cu asprimi rurale topite în confesiuni elegiace, amestecând viața și cartea într-un „humus fertil” și

care, pornind de la teza studentească despre Ilarie Voronca, a explorat fenomenul avangardist în câteva cărți de neocolit! Fiindcă livrescul, ne asigură Ion Pop, mobilizează spiritul, modelează o anume fizionomie, are benefice implicații existențiale, fertilizând trăitul. Și luminoasa vârstă echinoxistă și stagiile pariziene, trase în *Ore franceze* (1979, 2002), l-au marcat și provocat cu deosebire pe critic. Poetul, spășit, mărturisirea a fi avut o evoluție lentă, la concurență, desigur, cu obligațiile de catedră, fiind reținut, în 1964, ca preparator la Universitatea clujeană. De unde și acest dezechilibru al preocupărilor, eclipsând discursul liric.

O antologie amplă, în ediție de autor, cuprindea intervalul 1966-2011 (v. *Poeme*, Editura Școala Ardeleană, 2015) găzduind felurite vârste lirice, poetizând și temperând trăirile din realitatea imediată. Cu aceeași frazare simplă, sub pecete elegiacă, înregistrând „zumzetul conotațiilor” și adierile thanaticului, precum în *Casa scârilor* (tot în 2015), ca poezie de senectute, pornind de la un text „ocazional” (o discuție cu mai tinerii poeți, interesați de autenticismul minimalist). Să observăm că unda deceptivă, metabolizând varii lecturi intră, inevitabil, în relație, cu Realitatea vitală, agresivă, imundă; dar această relație devine, ea însăși, o temă la Ion Pop (poate chiar Tema), salvând o altfel de autenticitate. Poetul, spirit contemplativ, reflexiv, cumpănit, iubind ordinea etc. cultivă o cerebralitate care nu e și glacială; scrisul său, de eleganță galică (s-a observat) vrea să se lepede de prejudecata livrescului și „va inventa sânge” pe suport narativ-confesiv. În consecință, de la fereastra sa des invocată („o capcană nesângeroasă”) ne propune o trecere de la *litere la albine*, neuitând floarea de soc. Poetul „nu mai vede / decât / ce vede” și o revizuire a opiniilor de altădată presupune o reaşezare a accentelor în ecuația *livesc / natural*.

Să ne amintim apoi că *Poezia unei generații* (1973), cercetând un fenomen efervescent, în plină desfășurare propunea o imagine critică verosimilă. Excelând în critica de identificare, „imbatabil” în analiza pe text (cf. Marian Papahagi), opusul pomenit lua pulsul liric al șaizecismului ca efort resurecțional, firește fără a epuiza lista. Și jonglând cu o ierarhie sub semnul provizoratului. Dar Ion Pop reușea, performanțial, o *lectură anticipativă* (s-a spus) și, mai mult, prin diagnozele sale, a pus umărul la „construirea” acelei generații, nota Al. Cistelean, definind un posibil program, identificând „nuclele mitice personale” la cei 11 actanți, asumându-și și obligația de a aduce „la zi” analizele, relieful valoric fiind deja stabilizat. Dincolo de poncifele adunate în timp (de consum clișeistic), el va avea de împlinit și datoria reevaluării, recalibrând și redistribuind accentele. Canonul, fixat pretimpuriu, blocase penetrarea altor nume, merituose și ele, negreșit; să fie oare vorba de valori „mai temeinice” (cum crede Gh. Grigurcu) sau doar de inși nedreptățiți, marginalizați, fără vizibilitate la debut, cu statut ancilar, surclasați de dictatura stănesciană? Ion Pop, cumpănind îndelung, va limpezi situația, doritor a face ordine fără ifose autoritare; și fără a fi, neapărat, un doctrinar. Oricum, preeminența exegetului, străin însă de foiletionismul lax, risipind gratulații ne obligă să observăm că exercițiile sale lirice, văzute ca posibile „evadări” de sub tutela criticului, nu devoalează doar o vocație de duminică, ce-i drept rar adusă la lumină. Ca exerciții „de înseninare”, alungând – sub spectrul „cumințeniei” – angoasa existențială, ele probează o lăudabilă capacitate de autoregenerare, poetul vădind, deopotrivă, puțința de a fi sincronizat peisajului liric, fără reflexe epigonice, dar și capabil de a se apropia, prudent, de real. Adică reînnoindu-se din mers deși frecventează teme recurente, iubind austeritatea și estompându-și fondul melancolic. Cum volumul *În fața mării* a trecut aproape neobservat, îi vom da dreptate lui N. Manolescu, cerând „mai mult respect” pentru poezia clujeanului. Curios însă, în *Istoria sa critică*, chiar autorul *Lecturilor infidele* îl va expedia în câteva rânduri...

Criticul, însă, a cules, pe merit, o bogată recoltă de laude. Metodic, convingător, permeabil, comprehensiv-afectiv a ținut sub observație cohorta congenerilor, încercând – sesiza Adrian Popescu – o „reabilitare a neomodernismului”, prea iute clasat. Sau gratulat, din „rațiuni militante”, cu etichete peiorative. Fiindcă opusul din urmă, impozant și volumetric (v. *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, 2018), nu înseamnă doar o fâgăduială onorată, adusă, prin „lecturi lente”, în „actualitatea editorială imediată”. Ion Pop trasează, ca exeget avizat, o hartă a lirismului românesc, reactivând memoria culturală. Delicat, sensibil, departe de a fi „un mic cinic provincial”, Ion Pop, mereu elaborat și elevat, fără morgă, risipește o energie generoasă, împăcând eul critic și eul liric. Considerându-se restanțier la întâlnirile cu Realitatea, el încerca, în *Amânarea generală* (1990), să treacă dincolo de fereastră, ocupând, în vremuri convulsive, „piața” paginii albe. Dar biblioteca rămâne spațiul său existențial, Ion Pop rămânând „directorul etern” al *Echinoux*-ului, filtrând livresc lumea.





AURELIU GOCI

/ Camil Petrescu. Romanul interbelic polarizat

Poliscriptor de mare performanță, prozator fundamental și teoretician inovator al romanului, dramaturg și om de teatru, poet și publicist cu rezoluție personalizată, Camil Petrescu (1894-1957) rămâne ca un scriitor referențial pentru perioada interbelică.

Spirit neliniștit, expansiv și insurgent, Camil Petrescu se proiecta în toate exprimările textuale ca numărul unu inegalabil și incompensabil, împărțind istoria scrisului românesc în perioada **până la el și după el**, aceasta din urmă fiind epoca eflorescentă, iluminată de capodoperele sale. Camil Petrescu nu se compară cu nimeni, nu are antecesorii, iar după el nu mai există alt fel de creație polivalentă așa de performantă, în atâtea domenii.

Nu se poate descoperi, la noi, o personalitate cu asemenea amplitudine a preocupărilor: romancier, poet, dramaturg, critic literar, eseist, filosof, sociolog, om politic, analist militar, gazetar și cronicar sportiv, memorialist – mare personalitate, activă în toate domeniile, niciodată mulțumită cu simpla erudiție sau lineara acumulare livrescă, cu aspirații de performanță superlativă.

Ca și Eminescu, cel care a fost receptat superior printr-un vector concurențial (Al.Macedonski), proza de factură „modernistă” și inovatoare a lui Camil Petrescu a fost decelată în contextualizări de opoziție cu proza lui Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu sau a concurentului său onomastic cu care, de fapt, nu se poate compara din punctul de vedere al amplitudinii operei, Cezar Petrescu lăsând în urmă un univers narativ răspândit poate într-o sută de volume. Dar, în realitate, dacă Cezar Petrescu se face comparabil cu Balzac, atunci Camil nu poate fi decât un Marcel Proust. În plus, pentru a propune o referință la cadrul istoric-literar al vremii, trebuie să amintim că de la romanul-fondator al genului, în România („Ciococii vechi și noi”), și până la capodopera „Ion” de Liviu Rebreanu, trecuseră cu puțin peste 50 de ani, iar la jumătatea acestui arc temporal apăreau romanele foarte serioase semnate de Duiliu Zamfirescu.

Camil Petrescu a fost un spirit creativ și refractar, un mare scriitor și poet, filosof al substanței care amintește parțial viitoarele doctrine structuraliste. Încăpățânat și îngâmfat, indiferent la ce spuneau comilitonii sau răuvoitorii, se credea mare scriitor – și chiar era, fără nicio umbră de îndoială. Între contemporani și comilitoni, o asemenea credință nu poate fi privită decât cu îngăduință, deoarece niciun clasament nu este viabil în literatură, însă calitatea de mare scriitor, inclusiv pentru Camil, rămâne previzibilă și indestructibilă, cu certitudinea geniului în corporalizarea fantasmagoriilor sale.

Aș spune că „Un om între oameni”, romanul său neterminat, nestructurat, semnificativ prin chiar starea sa plasmatică, devine un text evaluabil pe dominante postmoderniste, marcând eliberarea spirituală a literaturii. Ideea nu e substanța filosofiei, ci specificitatea identitară a literaturii. Ea se face corporabilă și deci, vizibilă numai pentru lunatici, pentru marii posedați de aspirații fără perspective și incendiați interior de combustia ideilor și idealurilor.

Este clar că atât pentru drama „Bălcescu” cât și pentru roman, autorul a executat o comandă socială chiar în momentul cel mai critic al regimului comunist, însă a realizat-o magistral, depășind simplele proiecte ilustrative cerute de ideologii discreționari, care-și descoperiseră un înaintaș în absolutistul lider pașoptist. Este ceea ce susține și Șerban Cioculescu: „Lucrare de vastă documentare și de pătrunzătoare reconstituire a momentului istoric, romanul este poate capodopera lui Camil Petrescu, și una dintre culmile literaturii noastre epice”. Tot ce spune rămâne adevărat: documentarea, reconstruirea, momentul istoric; însă nu ar fi fost un roman, chiar cu măsurile camilpetresciene, înregistrabil ca o mare frescă a momentului 1848, fără spiritul narativ excepțional și arhitectura textuală.

În epoca interbelică, performanța inovatoare și inventivitatea narativă a autorului au fost puse în umbră de monumentalitatea arhitecturală a romanelor lui Liviu Rebreanu, cel puțin la început, pentru că ulterior, autorul lui „Ion” a fost și el captivat de experiment (vezi „Ciuleandra” și „Adam și Eva”). Există însă diferențe marcate între acești mari contemporani: Camil încearcă romanul-fluviu („Un om între oameni”) cu largă deschidere socio-psihologică și cu amplitudine expansivă, în timp ce atât Rebreanu cât și Duiliu Zamfirescu practică o serialitate cu totul diferită; ar putea fi de interes și faptul că Rebreanu și Camil Petrescu și-au construit două cariere literare inversate. De altfel, faptul că ultimul a devenit un inovator al genului proteic când romanul modern autohton abia fusese edificat prin „Ion” (1920) a condus la comparația romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” (1930) cu opera lui Rebreanu, în spectrul marilor diferențe și al contradicțiilor tipologice. De la „fundație” la capodoperă nu apucă să treacă decât un deceniu.

Paradoxal, cei doi mari romancieri interbelici au idei și traiectorii diferite, chiar contradictorii în ceea ce privește arta compoziției și structura arhitecturală: Rebreanu pleacă de la simplu (schife, nuvele, povestiri) pentru a ajunge la „Ion”, „Răscoala”, „Ciuleandra” și „Adam și Eva”, în timp ce Camil Petrescu, complex și rafinat, pornește de la experiment prin „Ultima noapte de dragoste...” și „Patul lui Procust” și ajunge la

marea simplitate expresivă în romanul „Un om între oameni”.

Dar diferențele continuă: arhitectul Rebreanu construiește habitate și arhitecturi sociale, iar ceasornicarul Camil Petrescu inventează stări sufletești și trăiri psihologice, ambii într-o armonie completă, unitară pentru universul narativ al epocii. Rebreanu e solicitat de tensiunea asocierii aproapelui („Ion”, „Răscoala”) și departelului („Adam și Eva”). Camil inventează proza stărilor complexe, pentru ca spre finalul carierei să pornească suvoitul, revărsarea narativă din „Un om între oameni”. Dar psihologia mulțimilor dezlănțuite lipsea din registrul narativ al lui Camil, pe când Rebreanu o creionase aproape la începutul carierei sale scriitoricești, în „Răscoala”, după analiza și psihanaliza din „Ciuleandra”, ceea ce va marca, probabil, metoda din „Omul” camilpetrescian.

Opera lui Camil Petrescu se împarte, cu egală disponibilitate între poezie, dramaturgie și roman. Volumul „Versuri” (1923), cu două secțiuni: *Ideea și Ciclul morții* concentrează aspirația intelectuală, cerebralitatea și experiența de război cu imagistica modernă și integrarea abstracțiilor: *Eu sunt dintre acei/ cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric/ căci am văzut idei*.

Teatrul de situație și meditație asupra absolutului propune situații limită și experiențe în adâncimea și inefabilul gândirii: „Jocul ielelor” (1918), „Act venețian” (1919), „Suflete tari” (1925), „Danton” (1931), „Mitică Popescu” (1925), „Mioara” (1926), „Iată femeia pe care o iubesc” (1943), „Profesor doctor Omu vindecă de dragoste” (1944), „Dona Diana” (1945). Drama „Bălcescu” (1948) și comedia „Caragiale în vremea lui” aduc în prim plan două personalități agreeate, selectate și chiar reinterpretate de regimul comunist, ceea ce nu scade cu nimic valoarea întregii opere dramatice camilpetresciene.

Cele două romane ale sale, fundamentale pentru orizontul literaturii moderne interbelice, s-au statornicit capodopere ale universului narativ românesc: „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război” (1930) și „Patul lui Procust” (1933), în conexiune sau fără conexiune cu opera sa de altă factură marchează creativitatea și spiritul inovativ în universul narativ românesc.

Există, în personalitatea lui Camil, un „complex al originilor”, de unde auto-evaluarea, gonflajul și impulsul de a afișa o imagine a grandorii, fără să se compare însă cu cineva. Conștientizând că în fenomenul literar în care activează sunt și alți mari scriitori, nu se raportează la context și nu numește niciun contemporan. Aceasta conturează un fenomen straniu, acela de unic scriitor

într-un climat literar inexistent. El însă – tipologic și estetic – se integrează tradiției românești a unui spirit inițiativ și novator care a existat în toate epocile și a activat în toate generațiile.

Multilateral într-o activitate scriitoricească de excepție, poliscriptor și chiar cu deschideri enciclopediste într-o epocă a specializărilor restrânse, Camil Petrescu textualizează eflorescent în tot ce face, dar rămâne un mare romancier, dramaturg și teatrolog de prima linie, ca să nu mai vorbim de doctrina substratului, un sistem filosofic original care face anticipări structuraliste. Opera sa, ca arhitectură și ca speță de multilateralitate intră într-un spectru tipologic similar cu creația lui Lucian Blaga, cu care de altfel are prea slabe conexiuni de specificitate și dominante identitare. Cu toate acestea, pe cei doi îi unește ideea de a construi un sistem filosofic, amândoi atingând astfel un punct înalt în care se întâlnesc marile opere, dincolo de marile diferențe structurale.

Deși era trecut de 50 de ani, n-a avut dificultăți de adaptare la ideologia și imperatiile regimului discreționar. În plus, când a literaturizat personalitățile și creația a doi așa-zisi înaintași ai regimului „democrat-popular”, Bălcescu și Caragiale, i s-au deschis toate ușile. Cu originea sa pauperă, „copil de servitoare”, ar fi putut chiar aspira la ranguri mai înalte, dar el personal n-a fost interesat de ascensiuni politice, cu atât mai mult cu cât în conștiința lui, n-a făcut niciodată pasul de la Bergson la Marx. Singurul eventual complex ar fi putut să fie statura sa de un metru și jumătate, deși era un bărbat frumos, creol cu ochi albaștri, mare amator de... acțițe.

Adept al relativismului modern și al filosofiei alternative, a unghiurilor și punctelor de vedere diferite, Camil Petrescu a fost un scriitor super-performant în tot ce a scris, într-o diversitate aproape inegalabilă în epocă. Sincronic cu sitemul de idei european, autor nuanțat și rafinat în expresie, deși declarat anti-calofil, s-a afirmat într-o formulă de diversitate, pornind de la zero, ca orfan din naștere dar dovedindu-se performant în studiile și comentariile sale. De foarte tânăr descoperă formule personale scriitoricești și afirmă o personalitate dinamică, polemică și ascensivă, dar afirmă, subtextual, un spirit absolutist, elaborat intelectual, sincronic cu filosofia, știința și creativitatea europeană.

În ceea ce privește situația din România acelor ani, se pare că scriitorul Camil Petrescu a îmbrățișat-o fără s-o înțeleagă, murind când abia împlinise 60 de ani.





Gheorghe GRIGURCU / POEZIE

Reverie

Către sfârșitul veacului XIX această iubire
cum o rochie vaporoză

această sudoare de-alcool această
lună tabagică

acești fluturi vîslind din aripile lor delicate
prin marea de-absint

această secreție din stomacul
unui soare ulceros

aceste ciuperci grațioase și moi
cum balerinele

acest poem din Verlaine
cum un mort cu gura deschisă.

Tablou cinegetic

Pornește vînătorul ca o linie șerpuită
vînatul ca o pată de culoare
îl crede pe cuvînt pe vînător
și-i pune la-ndemînă nuanțele care moțâie pe
dealuri
ori gînguresc între stejari apatici
ascunsele semnificații atît de la vedere
care pîndesc la marginea rîpelor
vibrează cum oglinjoare parfumate-n care
frunzele
roz galbene maronii țipă de plăcerea



propriei lor existențe însă tabloul
nici gînd să dispară
doar pușca vînătorului
cu delicatețea unui penel descrie încă un cerc
în care se află o imagine policromă
cum o pasăre-n cuibul ei.

Comerț

Precupețul își vinde făina
pe-un preț bun pădurii

pădurea își vinde foșnetul
pe-un preț bun Soarelui

Soarele-și vinde sudoarea
pe-un preț bun fiarelor

fiarele-și vînd sîngele
pe-un preț bun Providenței
care făurește din el
un prunc de precupeț.

Muzeu

Înceștarea marilor musculaturi din Renaștere
e umplută de vîntul de azi
de căldura de azi de praful cărămiziu iritant de
azi
(cît de util se vedește buletinul meteorologic!)
dar exactitatea lui Mondrian
e rece ca un obraz

ce-a plîns paradoxal
și după ce l-a părăsit și cea din urmă lacrimă
un obraz care-a ieșit tiptil din timp.

În sfîrșit ai ajuns

În sfîrșit ai ajuns la un poem oarecum al tău
după ce sîngele ți s-a așezat în mici băltoace la
picioare
(tropotești prin ele ca-n zloata de noiembrie)
după ce coastele și omoplații și sternul
ți s-au strîns cum o umbrelă
după ce respirația ți s-a ghemuit cum o rufă
la fundul unui scrin uzat

în sfîrșit ai ajuns ce mai
copleșit de durere ca de plictis
de soartă ca de-o migrenă
de care vrei să scapi luînd un antinevralgic.

Vechea Grădină

Aceasta e prin urmare vechea Grădină promisă

adîncul cer direct pe trup cum un tricou

și-o luxuriantă de stări atît de
inexprimabile încît aproape odihnitoare

la intrare parcat un mercedes ultimul tip
o plajă pe care-adie briza ușoară-a reclamelor

și mici izvoare de gînduri grandioase
de pretutindeni murmurînd în grotle sintetice

și stropi de coniac în iarbă radioși cum
buburuzele

nimic nu s-a schimbat prin eoni
eterurile se reazemă lasciv tîmplă la tîmplă

peste lăzi pline de coca-cola
amiaza asudă cum Îngerii cîntînd la trompetă.

Anii tineri

Anii tineri cu pași
ridicol de mari
de parc-ar umbra pe catalige

îi vezi și-acum uneori pe cîmp
chiar și pe străzile periferice
ori prin scuarul abia înverzit

două-trei vise poartă la subsuoară
nu mai mult
două-trei fraze-n gîtlejul clămpănitor

și cum strălucesc în Soare
țepeni și deșirați
ca niște păpuși ce-au crescut
aidoma copiilor
care s-au jucat cu ele.

Pentru-a scrie

Marianei Filimon

Pentru-a scrie nu e nevoie să fii îndrăgostit doar
liber

pentru-a scrie nu e nevoie să fii liber doar uimit

pentru-a scrie nu e nevoie să fii uimit doar foarte
atent

la ceea ce se petrece-năuntrul ficțiunii
cum înăuntrul unei case în care trăiesc
oameni ca tine ca mine.

Materie

Transparență care se contractă și se dilată ritmic

nici o gînganie rătăcită-n spuma metalului
ce ți se prelinge pe miini

nici țipenie de om în privirea extatică-a lunetei

nici un limbaj nu tulbură cuvintele

doar un mic Soare atîrnat în cui
cum un veșmînt.

Aceasta-i tema

Aceasta-i tema: o perfectă imperfecție
artiștii se foiesc trișînd ușor
spre-a ajunge cît mai lesne-n miezul ei

Soarele s-a mutat pe un alt scaun
peretele a rostit un lung monolog

dar cineva sfredelește-n lumina mediocră o gaură
ca să vadă ceea ce funcționează-n secret
micul motor al esenței de dincolo

și după un ceas altcineva întrebă deslușit:
oare ce-a vrut să spună omul ce-și întinsese
pur și simplu degetele
încordate strîmbe de recunoștință?

Despre răbdare

Poate că răbdarea n-are margini
poate că răbdarea e Marea Iluziei
peste care trece la nesfîrșit un fluture

atît de lină încît nu se-aude
din adînc nici măcar vocea
înecașilor

o miraculoasă oglindă
în care chipurile se-absorb fără urmă

o oglindă ce lui Narcis
nu-i mai slujește la nimic.

Poetul alexandrin

Și s-a retras din nimb cu-o dedicație grăbită
din empiru cu-o glosă de care nu era prea
mulțumit
din transcendență c-un citat aproximativ
din nemurire c-un alexandrin pe care l-a stîlcit
de bunăvoie.

Epitaf

Aici zace o mare
o mare puțin adîncă
plăpîndă înăuntrul ei cum o floare
ca Existența acolo unde se mușcă pe sine
și se regretă
acolo unde plînge cum costița
minuțios împletită
pe umărul unei nubile moarte.





Viorica GLIGOR / Pledoarie pentru fericire

Jurnalul unei iubiri pierdute (Ed. Humanitas Fiction, 2021, traducere de Doru Mareș) este o confesiune tulburătoare despre drama de a rămâne orfan, chiar dacă asta se întâmplă la vârsta de 57 de ani, despre doliu și vindecare. Eric-Emmanuel Schmitt are curajul de a-și deoala vulnerabilitatea provocată de suferință, de a-și exprima deznădejdea, angoasa, ispita sinuciderii, atacurile de panică. Scriitura diaristică devine refugiu și autoterapie, șansa de a-și înțelege și de a-și lua în stăpânire durerea.

Dispariția ființei materne, pe care a iubit-o cu ardoare, îi provoacă fiului o traumă afectivă. Se simte pustiit de moartea ei, amputat sufletește. Trăiește frustranta condiție de „copil al nimănui”, povara singurătății fără leac: „O femeie m-a purtat în pântec, m-a adus pe lume, mi-a permis să cresc, să mă maturizez, m-a transformat într-un om fericit, apoi, sigură de autonomia mea, m-a însoțit de la distanță; dar îmi dau seama că în adâncul sufletului supraviețuia un băiețel care credea că mama lui era atât de frumoasă, de tămăduitoare, de puternică, încât avea să triumfe și asupra Doamnei cu coasa. [...] Băiețelul acela astăzi s-a stins. Odată cu ea”.

Sentimentul vinovăției, remușcarea de a nu fi simțit nimic, niciun mesaj de avertizare în legătură cu tragedia care s-a întâmplat, îi intensifică supliciu. Problematizările se dovedesc sterile, răspunsurile întârzie să apară: „Cum de-am putut să nu simt nimic? Cum de-am trăit o săptămână fără să-mi dau seama că mama mea adorată a părăsit lumea aceasta?”. Cu toate că a primit asigurări din partea medicului că decesul mamei a fost fulgerător și „curat”, totuși, ravagiile suferinței rămân devastatoare. Reflecțiile oglindesc dubla semnificație a acestei dispariții subite: „O moarte bruscă e dulce ca mierea pentru cel care pleacă și adevărată otrăvă pentru cei ce rămân. Dacă face economie de calvar pentru cel lovit de ea, lasă în schimb apropiatii în stare de șoc, buimaci, împovărați”.

Perioada de doliu este mistuită de tristețe,

lacrimi și lamentații, crize și disperări, dar și de nostalgie. Fiul pendulează între consemnarea dureroasă a prezentului și evocarea nostalgică a anilor fericiți. Se dedă „orgiilor memoriei”, recumpune prezența maternă din amintiri luminoase: ritualurile în doi, dialogurile captivante, spectacolele și festivalurile de teatru, călătoriile, gesturile de tandrețe și iubirea comună față de animale. Deși se vede constrâns să-și reconfigureze existența fără Ea, fără a mai avea șansa de a-i împărtăși bucuriile, realizările și izbânzile artistice, treptat, recâștigă dorința de a se întoarce la masa de scris sau pe scenă, puterea de a supraviețui dezastrului sufletește, de a reinvăța să trăiască, în numele dragostei neînvinse pe care i-o poartă.

Dincolo de absență, fiul își regăsește mama în sine însuși, în trăsăturile propriului chip, în tot ceea ce îl definește. Își exprimă gratitudinea față de cea care l-a inițiat în universul miraculos al teatrului și al literaturii, dăruindu-i, astfel, un destin creator: „Nu sunt doar carne din carnea ei, sunt suflet din sufletul ei. Nu m-am erijat niciodată în fiu rebel, rămân un moștenitor. Scrisul meu, axă a propriului destin, a pasionat-o dinainte de nașterea mea. A avea un vlăstar dramaturg și romancier nu a uimit-o. De fapt, i-am păstrat înclinațiile și i-am împlinit anumite dorințe. Viața mea: opera ei”. În timp ce moștenirea maternă este asumată cu recunoștință, cea paternă rămâne antitetică.

Întorcându-se în trecut, își radiografiază relația contorsionată cu tatăl autoritar, rece și circumspect. Înțelege că sentimentele i-au fost erodate de prea multe neasămănări. Care au lăsat loc frustrării, revoltei, înstrăinării și renegării. Tardiv, după ce a asistat neputincios la suferința și agonia părintelui său, și-a reevaluat trăirile: „Boala lui îmi suspendase întrebările. Nu mai doream să-i contest nici paternitatea, nici filiația atâta vreme cât rămănea printre noi. Atâta mă prefăcusem că-l iubesc, încât uneori mă întrebam dacă nu cumva chiar ajunsesem s-o fac”.

Experiența morții celor dragi îl constrânge pe

autor să-și recucerească, prin introspecție, identitatea, să devină conștient de faptul că asemănarea și alteritatea rămân oglinzile modelatoare ale dragostei părintești. Predominant, discursul confesiv, puternic amprentat de dragostea filială, se constituie într-un omagiu înduioșător închinat ființei materne, al cărei portret solar rămâne întipărit, ca o efigie, în inima sa: „Curioasă, plină de vitalitate, atentă, energică, sprintenă, dotată cu o memorie excepțională, sensibilă la prezent, practica uimirea și cultiva bucuria”.

Treptat, *Jurnalul unei iubiri pierdute* se transformă și într-o admirabilă pledoarie pentru viață, pentru apărarea valorilor ei esențiale: iubirea, bucuria și frumusețea. Pe măsură ce își regăsește părinții, prin scris, Eric-Emmanuel Schmitt devine tot mai conștient de responsabilitatea morală pe care o are: „Mama nu mă dorea pur și simplu în viață, ci mă dorea fericit. Am, față de ea, datoria fericirii. Nu ar fi tolerat starea în care am zăcut în ultimele luni și realizez cât valorează, după moartea ei, această datorie de a fi fericit”. În ciuda suferinței, darurile compensatorii nu întârzie să apară. Vestea că va deveni bunic „generează o lucrare alchimică”, o renaștere a sufletului greu încercat.

Prins în vârtoarea destinului, scriitorul meditează pe tema suferinței și a fericirii. Descoperă legătura tainică dintre acestea. În viziunea sa, fericirea autentică, frământată din aluatul durerii, al înfrângerii și al fragilității, este expresia nuntirii dintre umbră și lumină, tristețe și bucurie, îndoială și credință, disperare și speranță: „Fericirea nu este un copil, ci o văduvă. Fiindcă a trăit, dorit, iubit, s-a bucurat, a plâns, a câștigat, a eșuat, a regretat, a sperat, a disperat, fericirea știe prețul oamenilor, fragilitatea vieții, privilegiul luxos de a exista, beția de a fi aici, de a resimți emoții, de a se face una cu lumea și de a-i percepe frumusețea. Adevărata fericire își arată maturitatea: chipul îi poartă mii de riduri și de cicatrice”.



Doru STRÎMBULESCU

Marea

A fost cândva, într-o noapte când peste valuri tremurânde în ceasul dureros al nopții singur, pe nisipul auriu un străin își cânta singurătatea.

Nu mai pentru el timpul se furișă în cântecul ce-i potolea setea, durerea...

Nu mai pentru el marea pleca în lunga călătorie a nopții furișându-se printre străluciri de stele și lacrimi de zeu.

Nu mai pentru el, timpul, precum o biată arătare, sculpta catedrale de nisip.

Nu mai în el noaptea nesfârșită Cânta amar un cântec de mult uitat.

Pentru o clipă, doar pentru o clipă, în marea liniște a nopții vocea lui se lovea de valuri și se spârgea de mal precum glasul unui copil îngăimând neștiute cuvinte.

A fost cândva, într-o noapte, de mult...





Petru URSAÇHE / Lecția „Convorbirilor”

Nu vom exagera, în cele ce urmează, importanța elementului de credință creștină în scrierile lui Lucian Blaga: acesta se prezintă într-o manieră mai puțin manifestă și compactă decât la Crainic ori Voiculescu; dar nici nu suntem de acord cu minimalizarea lui, împotriva evidenței. Din punct de vedere metodologic, ni se pare inutil să urmărești, cu exactitatea ochiului critic, dacă există, în ce măsură sentimentul religios este mai fidel în poezie decât în teatru, sau raportul dintre creștin și păgân, de la Poemele luminii la Pașii profetului ori la Curțile dorului. Ar însemna să operăm cu criterii cantitative, deci neadecvate, cum s-a mai procedat. Se poate întâmpla ca un cadru descriptiv ori spațiu epic, de evidentă deschidere laică (păgână), să mascheze un simbol creștin care să cumuleze întreaga semnificație a textului, în favoarea acestuia din urmă și invers, unui fragment de inspirație creștină să-i fie deturnată, printr-o tehnică secretă, semnificația specifică. Iată de ce s-a format impresia că opera literară a lui Lucian Blaga ar fi independentă de religie. În realitate, aceasta a rămas o trăsătură constantă, chiar împotriva unora dintre negațiile accidentale ale poetului, prea energic rostite ca să nu trezească serioase bănuiele. Uneori, ajunge o aluzie, un semn, ca să se recunoască întoarcerea poetului sub raza de lumină a divinității creștine.

Și tot din perspectivă metodologică este bine să ne ferim de prejudecata potrivit căreia un spirit senin, liniștit și blând ar fi tipic pentru comportamentul religios, pe când altul, măcinat de întrebări chinuitoare, chiar contradictorii, s-ar afla iremediabil în pierzanie. Vorbim de „senin”, nu de „inseninare”. Primul termen presupune un eu a cărui adâncime nu ne este mărturisită prin nimic, pe când celălalt certifică o conștiință în interiorul căreia a avut loc o dramatică înfruntare de puteri opuse. Seninul ne apare ca static și monoton: un sfârșit ce nu mai implică un nou început, inseninarea este dinamică, spectaculoasă și exprimă bucuria biruinței recente a spiritului, în năzuința lui unitivă cu divinitatea. Ea presupune, deci, o biruință ca asumare a luptei interne pentru eliberarea eului și o întâlnire fericită cu chipul strălucitor al dumnezeirii. În acest punct de incidență (biruință – întâlnire) eul cunoaște momentul rarissim de transfigurare a experienței extatice. Cum calea unitivă nu are sfârșit, artistului de geniu îi este dată o succesiune de stări extatice și totodată o alternanță de căderi și biruințe.

Astfel, putem aproxima dimensiunea și gravitatea sentimentului religios la un autor ori la altul. Ion Pillat, care nu a fost niciodată pus la îndoială sub raportul credinței ortodoxe, aparține tipului senin, echilibrat, apollinic. Poezia lui nu se lasă cutremurată de cele două mari seisme ale fiului lui creștin: amara căință a păcatului și inseninarea extatică. Gândul senin iscat de întâlnirea în închipuire cu locuri paradisiace de pe Argeș, chipurile blânde de iconă ale bunicilor, țăranilor, călugărilor, zugrăvirilor (cântăreților), aduce împăcare în versurile sale; dar nicio tăgadă, nici un gest întors, nici o răstire. Trebuie să afirmăm un paradox: cu cât Blaga se arată mai răzvrătit, mai dezamăgit ori inchizitorial, cu atât trebuie să-l închipuim mai apropiat de Dumnezeu. Acest paradox își găsește rațiunea numai dacă înțelegem că experiența religioasă nu este defel uniformă, ci foarte diversificată. Așa apare încă din textele sacre cele mai vechi. Dumnezeu nu se bucură numai de laudă și de cântare; adesea i se aduc și cuvinte aspre, de ocară și de răzvrătire. Patriarhul se luptă cu el în parte, psalmistul îl ceartă pentru că și-a uitat supușii și pactizează cu vrăjmașul, profetul îi privește chipul cu înfricoșare, iar pustnicul se cutremură, în singurătate, la gândul neființei lui. Ucenicii sunt chinuți de îndoielei (Petru, Toma) și chiar se leapădă (Petru), iar Iisus îi ceartă pentru neajunsă credință. Dacă ar fi să ne mărginim la aspectele anecdotice, am crede că ucenicii Domnului au fost nevrednici de chemarea lor. Și, cu toate acestea, au creștinat neamurile și au sfârșit, aproape toți, prin moarte violentă, ca și învățătorul lor. Am citat nu poeți care lumește pot greși, ci pe cei mai aleși dintre oamenii Domnului. Ei se definesc prin tipuri specifice de dialog cu divinitatea, care ilustrează (fiecare în parte) diversificarea formală a uneia și aceleiași experiențe religioase, dragostea creaturii față de ziditorul ei. Chiar și în celebra întrebare de pe cruce „Doamne, de ce m-ai părăsit?” este un amestec de reproș și de bucurie. Asemenea note stilistice discret îmbinate întâlnim și în poeziile lui Lucian Blaga.

Primele poezii din volumul de debut, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, Lumină, Vreau să joc, sunt religios-creștine. Toate au figurat ani buni în manuale; de unde se poate imagina influența benefică asupra conștiinței generației tinere. Trei simboluri sunt de relevat în structura primului text, cel mai des solicitat de exegeza mai veche ori mai nouă: lumina, taina și corola (de minuni). În funcție de deslușirea lor, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii poate fi receptată ca o poezie religioasă (și cosmogonică), erotică, sau și una și alta. Această poezie trebuie analizată în relație cu următoarea, în ordinea includerii în volum, Lumina, pentru că aici ni se dezvăluie geneza și sacralitatea acestui simbol. Altfel nu

înțelegem sensul sintagmelor „lumina mea”, „lumina altora”, din Eu nu strivesc corola de minuni a lumii, după cum ne rămâne confuză ultima strofă din Lumina, și am risca să ne oprim la o interpretare strict erotică, așa cum au procedat, fără abatere, manualele școlare din ultimele decenii. Interogația nu slăbește, ci întărește încrederea poetului că lumina sa „e un strop din lumina creată în ziua dintâi”, lansată de ziditor când a rostit „să se facă lumină”. Este o formulă retorică folosită adesea de poet, pe care a găsit-o în textele de cult indiene, pehleve ori egiptene. El poartă cu sine lumina „cea dintâi”. Prin faptul că a primit-o, prin har, direct de la izvor, nu înseamnă că trebuie să-l substituim lui Adam. Lumina ziditoare nu se stinge, ci se transmite din veac în veac prin luminație divină. Ea poate fi pierdută de cel slab în credință. Nu trebuie să facem confuzie între conceptul eliadesc al sacralului: acesta se deteriorează în timp și în spațiu, pe măsură ce se îndepărtează de „început” ori de „axis mundi”; omul religiilor tradiționale actualizează mitul pe cale ritualică, la ocazii dictate de interese de grup ori individuale. Avem de-a face cu un tip de cunoaștere contemplativă și exterioară, de aceea sacralul nu se instalează în conștiință ca dat permanent. Lumina creștină este însuși chipul lui Dumnezeu care pătrunde în ființă și-i reglementează calea și viața, de când se naște până la judecata mântuitoare.

Poetul își întâmpină iubita în lumina „sa”, porceasă „din cea dintâi”. Dar există și „lumina altora”. Aici autorul mi se pare ambiguu pentru că sintagma nu are țintă precisă. Propunem două accepțiuni, ambele fiind dictate de anumite contexte poetice, ceea ce angajează și gradul de credibilitate. Într-o primă aproximație, ar fi vorba de lumina iscată de flăcările iadului, la care face uneori referință poetul când vrea să dea o tentă rebelă erosului său. Când se dă numele lui Dumnezeu creator unic, subconștientul îl caută și pe „celălalt”, fie ca adversar, fie ca pârtaș la opera fundamentală, adică la reconstrucția omului. Dar mi se pare o abordare simplificatoare, cel puțin pentru locul la care facem acum referință.

Rămâne a doua cale, însă mai întâi trebuie lămurit cuvântul „taina” ca și sintagma „corola de minuni”, căroră poetul le alocă un loc privilegiat, mai ales în această poezie. Un analist reputat, Ion Pop, retranscrie în următorii termeni imaginea cosmogonică a corolei: „inițialele fundul de mare, desemnând imensa cupă acvatică (altă dată cerul de jos), urmate imediat de cealaltă cupă, întoarsă, a focului solar ocolit pe deaproape, comportă astfel o nouă subliniere a geometriei specifice în această imagine a bolții de peste adâncuri, de la înălțimea căreia, în mod paradoxal (nu însă și pentru logica gândirii poetice), pot fi ghicite, pe măsura progresivei înălțări spre cer, toate tainele pământului. Magistrală sinteză, definitorie pentru figurația spațială tipică lui Blaga, - variată, în fond, a modelului schițat încă în Eu nu strivesc corola de minuni a lumii. Să observăm și cu această ocazie, că sub semnul sintezei dintre adânc și înalt, regimul diurn al amiezii și focului solar este oarecum adaptat unei interpretări nocturne: lumina nu este, cum ar fi de prevăzut, mediul distincției, al izolării obiectelor în spațiu, al distanțării față de ele, ci – în conjuncție cu tenebrele – permite, mai degrabă, o percepție simultană totalizantă a lumii: ochiul păsării sfinte este deopotrivă solar și nocturn”.¹ Sau, în alt loc: „Observăm, așadar, că atât corola de minuni a lumii, cât și reversul ei degradat, paradisul în destrămare, se reliefează prin raportarea la un număr de elemente cu valoare arhetipală. Spațiul curb, deschis în chip de boltă peste adânc ori ca receptacol către înalt, cerul vetrei, al grădinii sau patriei, rotunjimea premei, a proximității securizante a lucrurilor, timpul ciclic – definesc o suită de reverii ale universului sacru, paradisiac”².

Autorul a întreprins în capitolul Figurile spațiului (pp. 108-206), pe parcursul a peste o sută de pagini din carte, un foarte amănunțit și ingenios excurs, cu intenția de a reconstitui cu exemple convingătoare cosmosul imagistic al poeziei lui Lucian Blaga. Se poate și așa. Nu trebuie să ne scape faptul că integrarea simbolului cosmogonic al corolei într-o sumedenie de forme geometrice (de cercuri și de sfere, de cupe întoarse, de nocturn și diurn, de înalt, adânc ori vertical) duce la îndepărtarea de sensul pe care acesta îl deține în poezia cu care se deschide volumul Poemele luminii. Trebuie să simplificăm lucrurile: corola de minuni a lumii este însăși zidirea ce a căpătat chip din logosul divin în primele zile ale genezei. Orice manifestare către lume a divinității este receptată de ființa umană drept minune, zidirea fiind, față de alte lumi, fără seamăn și motiv de veșnică mirare pentru creatură. După fiecare act genezic, Dumnezeu și-a admirat opera și a spus că cele făcute sunt „bune”, pentru noi înseamnă minunate întrucât ne depășesc ca putere de înțelegere. De aceea și Lucian Blaga a folosit cuvântul potrivit care „măsoară” distanța mistică dintre Dumnezeu și om. Putem să ne imaginăm substituirea, în vers, a cuvântului minune cu lumină: „eu nu strivesc corola de minuni a lumii”. S-ar realiza o nuanță nouă, dovedă că termenii minune și lumină sunt înrudiți ca valoare semantică, nu și identici. Poetul evocă iubita când ca pe o minune („Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd, minunato”), când ca pe o

lumină („Așa-s de negri ochii tăi./ lumina mea”). Lumea a căpătat chipul luminii după ce au fost rostite primele cuvinte; pământul era transparent și înfrățit cu soarele, animalele se iubeau între ele, apele cântau vesele. Dar cuvântul se afla la Dumnezeu și din propria-I voință lumina se revărsa asupra tuturor, deci corola de minuni „este dependentă de lumină”.

Lumea nu este numai o corolă de minuni (= lumini) ci și una de taine, realități de asemenea corelative în poezia lui Lucian Blaga. Faptul că omul își duce viața în lumină („Unde și când m-am ivit în lumină, nu știu”) printre flori, buze, ochi (manieră metonimică de exprimare, împrumutată din psalmi), „ori morminte”, reprezintă tot atâtea neînțeleșuri trimițând la „taina cea în veci necuprinsă”, adică la „corola de minuni”. Primele trei versuri din Eu nu strivesc corola de minuni a lumii ni-l înfățișează pe poetul inspirat de duhul luminii și trăind printre minuni și taine. Statutul său diferă de al oricărei alte creaturi; este un factor activ în economia cosmică, investit cu har de divinitatea însăși. Ființa sa se identifică cu taina (cu lumina și minunea prin geneză), fiindu-i dat în același timp să sporească tainele lumii (întrucât acesta este scopul oricărei creații), după modelul de sus, firește, într-o proporție diminuată. „Corola de minuni a lumii”, fiind creația model și supremă, trebuie să rămână neatinsă, gândul autorului ar putea continua în spirit teologic: asemenea psalmistului, omul de rând ori de geniu are căderea să se bucure, să laude și să cânte în versuri minunile lumii. Într-adevăr, „lumea e o cântare”, scrie Blaga în poezia Biografie din Lauda somnului.

Grupul de versuri: „și nuucid/ cu mintea tainele, ce le-ntălesc/ în calea mea” trebuie raportat direct la: „Lumina altora/ sugrumă vraja nepătrunsului ascuns/ în adâncimi de întuneric”, întrucât pun în evidență un sens distinct: se conturează un cuplu advers la nivelul creaturii, după modelul mai înalt Dumnezeu-Lucifer, pe de o parte, poetul inspirat de divinitate care trăiește în lumina dintâi, printre minuni, și sporind tainele lumii, pe de alta, pozitivistul care ucide „cu mintea tainele”. Aceasta trăiește în „lumina altora”, fără nici un raport cu „cea dintâi”. Repetăm: nu ne gândim la flăcările iadului, ci la lumina rațiunii, care geometrizează cosmosul și nesocotește tainele. Citim în lucrarea lui Ion Pop: „Căci, chiar atunci când în fața privirii interogative universul pare a-și fi pierdut geometria originară, reveria restauratoare construiește, de la distanța înstrăinării, liniile unui spațiu ideal ce caracterizează o adevărată obsesie, mai limpede sau mai indirect exprimată”³. Teoria geometriei originare apare la Sf. Augustin și peste secole la Leibnitz, cel din Monadologie. Este adevărat că și Blaga și-a însușit multe idei căroră le-a dat însă accepție personală. Să ne amintim de eșecurile dezastruoase ale lui Manole din prima parte a piesei: zidurile mănăstirii se surpau sistematic pentru că se bazau pe calcule și măsurători. Unui creator din lumea de jos nu-i este îngăduit să repete ceea ce s-a făcut odată, sus. Înseamnă că Dumnezeu a geometrizat în geneză? Niciddecum. El a valorificat propria faptă cu „e bine”. În acest fel a măsurat și a cântărit. Este o geometrie morală, nu pozitivistă. Se poate spune, cel mult, că a creat un tip de artist (poet, zidar, cântăreț), care, trăind în „lumina dintâi”, s-a abătut în „lumina altora”. Schimbarea de destin existențial a creat situații dramatice, ca în Meșterul Manole, sau crize de conștiință, ca în Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea.

De regulă, poezia Vreau să joc, a treia în ordinea numerotării din Poemele luminii se citește așa: „O, vreau să joc, cum niciodată n-am jucat!/ Să nu se simtă Dumnezeu/ în mine...” Versul următor: „un rob în temniță, încătușat”, fiind mai criptic, rămâne în surdină. Ar ieși în evidență două idei, ambele la fel de eronate: presupusa dorință de joc a poetului și atenuarea („Să nu se simtă”) prezența divinității, ca și cum aceasta ar fi incomodă. Însă sarcina semantică majoră o poartă versul trecut pe plan secund. „Spre lumină deci, spre primul element al creației și cel mai apropiat de firea creatorului, spune Tudor Vianu, se îndreaptă delirul sacru al poetului. Dansul lui dionisiac, proiectat în nemărginirea cerului, este ca o încercare de restituire a divinității din om elementului său primordial, ca actual unei eliberări esențiale din prizonieratul strănteii forme individuale”⁴. Prin geneză, Dumnezeu sălășluiește simbolic în fiecare din noi. El rămâne viu sau încătușat în funcție de trezia sau de adormirea noastră. Nu de joc este vorba, ci de efortul gigantic de conștientizare a prezenței divine în noi și de eliberare a energiilor creatoare în formele dintâi, sub zodia luminii: „să nu mai văd în preajmă decât cer”. S-ar putea întâmpla ca aici să se resimtă un ecou al mitului lui Shiva; unele mitologii concep cosmogonia ca un dans sacru. Dar, în vreme ce zeul indian făcând pași cosmici distruge viața ca s-o renască, în Vreau să joc triumfă năzuința de înălțare („săgeată vreau să fiu”), în cea mai bună tradiție creștină. Un vers ca „Pământule, dă-mi aripi”, extinde gigantismul cosmic din Vreau să joc spre alte poezii înrudite ca: Dar munții – unde-s?, Dați-mi un trup, voi munților, Liniște între lucruri bătrâne, Cerească atingere, Monolog etc.



Cele mai reprezentative creații din Poemele luminii se pretează la analize asemenea celor efectuate aici, cu condiția să fie aplicat, în limitele posibilului și adevărului, un instrument tehnic adecvat. Operația poate fi extinsă și asupra celorlalte volume, unde imaginația poetică este purtată, de regulă, de emoția religioasă, fie că autorul evocă personaje ori momente evanghelice, de regulă Vestirea și Nașterea, fie că scrutează, în stil propriu, profunzimile și marginile adevărului de credință. Volumul de debut este dominat de idealismul mistic al luminii. Fără ca acest motiv să dispară vreodată, deși nu mai cunoaște configurații atât de pregnante, autorul a adăugat altele noi în ciclurile ulterioare, marcând mutațiile sensibile din interiorul său sufletesc. Identificarea acestor motive, ca și cel al luminii din primul volum, poate aduce un spor în cunoașterea poeziei în ansamblu ei și fixa mai bine coordonatele portretului liric. Nu întreprindem noi prima dată această acțiune. Alți cercetători ne-au premers studiind un bogat repertoriu poetic precum: muntele, apa, cerul, dealul, somnul dorul, etc.), dându-li-se o interpretare strict literară și pozitivistă. Seria poate fi completă, iar în ceea ce ne privește, după motivul luminii, mai relevăm încă trei dintre cele mai frecvente. Ele sunt căutarea, îndoiala și păcatul, în înțelesul lor teologic:

a. Căutarea. Cele mai reprezentative în această privință sunt: Ioan se sfășie în pustie, Lumina de ieri, Tristețe metafizică, Sapă, frate, sapă. Pot fi citate, mai mult cu titlu ilustrativ, și altele: Psalm, Un om s-apleacă peste margine, Scrisoare, Epilog, Biografie. Textele citate pot fi urmărite începând cu volumele În marea trecere și Lauda somnului până la ultimele creații cuprinse în ediția îngrijită de George Gană. De observat că motivul căutării, așa cum încerc să-l înfățișez de îndată, nu se găsește în volumul Poemele luminii și nici în Pașii profetului. Din primul poate fi citat, cu mari rezerve, doar Pax magna (aici teama căutării se împletește cu alta a îndoielii), iar din al doilea Leagănul. Această distribuție poate da dreptate celor care observă că religiozitatea lui Blaga a început să se opacizeze de la o vreme; lumina se stinge, apele se tulbură, se îmulțesc semnele apocaliptice. Așa stau lucrurile dacă le lășăm numai pe seama discursului literar. Poate fi depășită această înțelegere, până la un punct perfect plauzibilă.

Despre Ioan se sfășie în pustie Ov. S. Crohmăniceanu, care l-a executat sângeros pe autor în timpurile proletcultismului, este de părere că reprezintă o aspirație mistică de contopire cu divinitatea „și totodată o neputință tragică de realizare a acestei aspirații. Identificându-se cu Ioan, care se sfășie în pustie, poetul exclamă: „Elohim...?” Cuvântul mistic însemna o mare acuză pe vremuri. În context, situația devine agravată prin presupuziția că poetul ar tinde să se contopească cu dumnezeirea, dar aceasta se refuză prin „diferențiale divine”. Omul însuși și-a anulat căile de acces constituind „categori abisale”. Nicăieri în creștinism nu se pomenește de „contopire”, problema fiind respinsă ca o imposibilitate, cel mult o anumită linie neterminată pledează pentru direcția inversă a itinerariului, și anume coborârea și risipirea zeului în propria creație, până la anularea de sine. O asemenea idee eretică inspirată din religiile primitive rămâne sterilă în practica religioasă contemporană. Blaga a utilizat-o cu succes din necesități poetice, începând cu În marea trecere, și a realizat un stil propriu în peisajul liricii interbelice; însă trebuie cercetat cu atenție în ce cazuri a exersat în sensul păgânizării și unde a încreștinat, împotriva aparențelor, peisajul mundan. Pe de altă parte, Blaga nici nu se „identifică” cu Ioan și nici nu contemporaneizează legenda biblică. Există un pasaj destul de lămuritor care trebuie recitat: „noi sfinții, noi apele./ noi tâlharii, noi pietrele”. Ca și în pasajul: „Căci eu iubesc/ și flori și ochi și buze și morminte”, unde am descifrat „corola de minuni”, în Ioan se sfășie în pustie autorul construiește seria retorică în numele creaturii, și o face în spirit cristologic, în numele Mântuitorului. A-i cita pe tâlhari alături de sfinți pare un gest neinspirat. Și Iisus se înconjură de aleși, de ucenici, însă și de păcătoși, de slăbănogi, de „bolnavi”, de femei căzute, pentru că ele aveau mai mare trebuință de Dânsul. Chiar când se afla în chinurile de pe cruce a mântuit un tâlhar. A fost invocat numele lui Ioan Înaintemergătorul, nu apostolul, pentru a tensiona drama căutării. Dacă eul poetic ar fi renunțat la căutare încheind aventura, împăcat și cuminte, ne îndoim că poezia ar mai fi prezentat vreun interes literar, pentru că i-ar fi lipsit mișcarea internă care s-o anime; cu siguranță, așa s-ar fi pierdut cu totul emoția religioasă, cu tristețe și deznădejde, exact ceea ce i se reproșează autorului în critica simplificatoare. Este exact situația personajelor lui Dostoievski: sunt păcătoase, spune Berdiaev, dar nu iremediabil pierdute pentru că au conștiința vinovăției lor; de aici încolo, poate fi întrezărită calea de îndreptare. Atâta timp cât Elohim este dorit cu disperare, înseamnă că poate fi bănuțit apropierea lui. Un cuvânt patristic ne învață: „cu cât te străduiești să-l cauți pe Dumnezeu mai departe, cu atât trebuie să te aștepti că se află mai aproape de tine”. Versul: „Drumul întoarcerii nu-l mai știu” poartă cheia poemului: dorința exprimată a eului este nu să „vadă” chipul lui Dumnezeu, să-l pipăie și să se contopească, ci să i se arate drumul pierdut, calea. Căci esența creștinismului se rezumă în cuvintele lui Iisus Hristos: „Eu sunt Calea, Adevărul și Viața”. S-ar putea replica: din ce cauză a fost pierdută calea, nu cumva pentru că Dumnezeu n-are de unde să se arate? O asemenea întrebare îl îndreptățește pe cel obișnuit cu ordinea riguroasă și fără sfârșit a causalității.

Răspunsul, însă, e simplu: păcatul în disperare de cauză cere ajutor celui de sus, nimic altceva nu mai contează în cele sufletești.

b. Îndoiala. Oprindu-se și asupra poeziei Tristețe metafizică, Ov. S. Crohmăniceanu, regretând din nou „reprezentările mistice”,

crede că trebuie să i se aplice criteriile de valorizare ale luptei de clasă, foarte la modă în anii negri: „Sunt – cum se vede – îngemănate aici de mentalitatea socială pe care am semnalat-o, atât speranța în miracol a unei lumi condamnate, cât și luciditatea critică a unei părți din intelectualitatea ei, în măsură să-și dea seama de proporțiile dezastrului, dar nu să-și frângă integral optica deformată de clasă. Accentul autentic omenesc îl aduce în aceste versuri refuzul afectiv opus unor concluzii speculative dezolante. Poetul din Blaga, atât cât vibrează profund uman – și aceasta se întâmplă aproape întotdeauna cu o sinceritate zguduitoare – minează prin tristețea sa construcțiile metafizicului, le scoate în evidență natura inacceptabilă. Ceea ce mintea e dispusă să admită provoacă în suflet nu împăcare ci criză”⁶. Nu se înțelege absolut nimic. Se pare că autorul studiului acuză „tristețea” de „falimentarea” sistemului metafizic elaborat de Lucian Blaga; dincolo, când punea la punct poezia Ioan se sfășie în pustie, își aducea aminte că vinovate pentru aceeași pricină ar fi categoriile abisale. Nu apare limpede ce este cu „accentul profund omenesc”, în ce sens și în ce cadru reușește să se opună „unor concluzii speculative dezolante”. În orice caz, cuvântul criză face parte din aceeași familie inchizitorială ca și mistică. „Mintea” nu este dispusă a admite, după părerea ideologului proletcult, decât o conștiință scriitoricească împăcată, robustă, nu măcinată de crize și de fantasmagorii mistice ori burgheze.

Dar, ca să redevenim serioși, poezia Tristețe metafizică a fost dedicată lui Nichifor Crainic și a apărut în volum în 1929 (Lauda somnului). Deși între cei doi a avut loc, mult mai târziu, cunoscuta polemică, pe chestiuni de principii, religiozitatea poeziei nu a fost contestată de directorul „Gândirii”. Un motiv în plus s-o abordăm tocmai din această perspectivă. Ceea ce frapează din capul locului este suita de vorbe la persoana întâia, pe care poetul o dezlănțuie într-un ritm puternic, la începutul aproape al oricărui vers. El reprezintă metafore ale căutării: am cântat, am ridicat (de două ori), am zăbovit, am așteptat (de două ori), m-am zvârcolit, mi-am deschis ochiul cunoașterii, m-am rugat, am visat. Alte verbe, la prezent, nu se înscriu în tema căutării, însă sunt destinate să potolească iureșul retoric tot mai accentuat în ultimele versuri („M-am rugat cu muncitorii în zdrențe./ am visat lângă ei cu ciobanii/ și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții”) și să ridice situația de moment a eului: „Acum mă aplec în lumină/ și plâng...” Totdeauna la Blaga lumina, fereastra, apa (Sapă, frate, sapă) înseamnă deschidere, salvare. Dar se vede că aici nu se mulțumește cu o soluție simbolică: vrea minunea, arătarea chipului, semnul de recunoaștere. De aceea urmează pasajul dezolant, o clipă, ca și în Ioan se sfășie în pustie: „Oh, nici o minune nu se împlinește./ Nu se-implinește, nu se-implinește!...” Cum se obișnuiește să-și traducă singur simbolurile (după modelul „corola de minuni” = „și ochi și buze și morminte”), transferându-l pe unul în altul (pentru a –și respecta propria-i lege poetică de a spori „a lumii taină” cu „largi flori de sfânt mister”), și aici minunea este așteptată, își găsește un corelat în „corăbii încărcate/ de miracol străin”. Deci poetul a cântat cu pescarii, a visat cu ciobanii în preajma oilor, a așteptat cu sfinții în pustii, într-un cuvânt, ca și în Ioan se sfășie în pustie, a pornit în marea aventură a cunoașterii „cu toată creatura”. Iată cum simbolul religios, dacă este corect decriptat în faldurii imaginii, poate stabili corelații directe între poezii aparent separate, ca Tristețe metafizică și Ioan se sfășie în pustie sau Sapă, frate, sapă.

Din perspectiva conceptului ideologic de îndoială, Tristețe metafizică ni se pare o poezie completă, în sensul că se întemeiază pe termenii necesari și constitutivi, negație-afirmație. Situația „pe teren” nu este însă niciodată aceeași. Se poate ca alt text să sfârșească în spiritul negației, ori să cuprindă doar un singur segment constitutiv al îndoielii. În asemenea cazuri, se cuvine să manevrăm tehnicile de lucru în așa fel încât să nu punem pe seama fragmentului ceea ce suportă numai întregul, să corelăm părțile ca să ne permitem judecăți totalizante, în cercuri hermeneutice. De pildă, Pax magna (Poemele luminii) începe în spirit afirmativ: „De ce-n aprinse dimineți de vară/ mă simt un picur de dumnezeire pe pământ/ și-ngenuchez în fața mea ca-n fața unui idol?”, pentru că se încheie cu un presupus contract cu diavolul. S-a lansat ideea, intens speculată, că autorul și-ar introduce subversiv în cetate forțele dizidente. Nu s-a observat funcția stilistică a lui „pe semne” care proiectează îndoială, menținând acut dialogul neterminat dintre da și nu.

c. Păcatul. Există o îndoială salvatoare, dar și alta care poartă semnul pierzaniei. De abia aici poetul este copleșit de tristețe și are conștiința amară a păcatului. De regulă, el își mărturisește vina ca în fața unei instanțe divine și se vrea pedepsit. „Cineva a-nveninat fântânile omului./ Fără să știu mi-am muiat și eu mâinile/ în apele lor. Și-acum strig:/ O, nu mai sunt vrednic să trăiesc printre pomi și printre pietre./ Lucruri mici./ lucruri mari./ lucruri sălbaticе – omorâți-mi inima!” (Din cer a venit un cântec de lebedă). Ce să însemne lucrurile „mari”, „mici” ori „sălbaticе”, aceeași corolă? Limbajul poetic devine din ce în ce mai enigmatic. Mai mult ca oricine, artistul de geniu are nenorocul unei existențe dramatice printre semeni, fiind veșnic ispitit să forțeze marginile cunoașterii imediate și să se abată de la ritualurile ce au fost stabilite odată cu lumina dintâi. În Noi, cântăreții leproși se amintește de geniul lui Schopenhauer care, nefericit pe pământ, are totuși bucurie, încă neîmplinită, că peste timp va veni recunoașterea mult așteptată: „dar fiicele noastre vor naște pe Dumnezeu/ aici, unde astăzi singurătatea ne omoară”. În Am înțeleș păcatul ce apasă peste casa mea, există un pasaj cheie cu care poate începe lectura textului: „Astfel mă iubesc de-acum:/ unul din mulți”. Acest grup de versuri divide compoziția în părți distincte și justifică întinsa lamentație

care începe cu „O, de ce am tâlmăcit vremea și zodiile/ altfel decât baba care-și topește cânepa în baltă?”, și care pregătește principiul afirmativ din partea a doua, după tehnica știută din Tristețe metafizică. Se presupune că eul a comis grave infracțiuni morale de unde și avertismentul pe care și-l administrează în titlu.

Critica literară a comentat într-o manieră destul de veselă grupul celor două versuri, semnalat mai sus: poetul s-ar fi decis să devină un om obișnuit, adică „util” societății. Este o deturmare a sensului dorit de autor. De fapt, lamentația din prima parte ne dezvăluie regretul său de a fi orgolios, ieșit din ordinea firească. În morală creștină, orgoliul trece drept primul păcat de moarte, în ordinea gravității. Din orgoliu nemăsurat și dintr-un egoism bolnav, Lucifer a încercat să-l doboare pe Dumnezeu. Amintindu-și asta, poetul se reîntegrează în mulțime; dar nu pentru a se stinge fără sens în anonim, ci întrucât preferă o altă idealitate, anume să devină o pârțică, o cărămidă din biserica vie a lui Hristos. Căci noțiunea de biserică vie cunoaște un sens arhitectonic și unul spiritual: mulțimea adunată să se roage și să mărturisească într-un singur gând; poetul se dorește a fi „unul dintre mulți”, slujitor al lui Hristos: „Sângele meu vrea să curgă pe veacurile lumii/ să-nvârtă roțile/ în mori cerești”. Dacă reușim să facem corelații corecte, această imagine ce ține de gigantismul cosmic specific lui Blaga, ne este familiară încă din lectura poeziei Dați-mi un trup voi, munților, de asemenea înfățișată adesea simplist în manualele școlare ori în critica de specialitate.

Problematica păcatului a solicitat autorului un grup de poezii care se individualizează în raport cu celelalte – printr-o imagistică apocaliptică, ele apar începând cu volumul În marea trecere și se grupează îndeosebi în volumul Lauda somnului, mărturisind apetența autorului pentru noua poezie germană. Valorizările criticii și istoriei literare sunt corecte în această privință și pot fi acceptate în întregime. Tipică ni se pare poezia Paradis în destrămare, pe care un autor, dorind să arate cât l-a citit pe Eliade, o raportează la nostalgia originilor. Însă acest mit nu se întemeiază nici pe credința alterată și nici pe conștiința păcatului. Din aceeași categorie fac parte Semne, Echinocțiu, În munți, Peisaj transcendent, Veac, Tăgăduiri, Vrajă și blestem și altele. Cauza păcatului, ca în literatura absurdului, nu mai este explicată. Se văd semnele. Dacă în Semne Apocalipsa e încă prorocită, reactualizând vizionarismul biblic, în Paradis în destrămare și-a făcut deja prezența, ca o veste neliniștitoare, ca în celelalte să cuprindă, încet și treptat întreaga creație. Este doar una dintre ficțiunile poetice ale lui Lucian Blaga, ce nu trebuie singularizată în această nouă etapă a creației sale. Paralel, a continuat să cânte muntele vrăjit, nașterea, satul minunilor, răsăritul magic, câmpul și mirabila sămânță. Trebuie să le privim în ansamblu, nu separat, pe unele în defavoarea celorlalte, pentru a nu ne hazarda în speculații sterile.

NOTE:

1. Ion Pop, Lucian Blaga. Universul liric. Editura Cartea Românească, 1981, p. 120.
2. Ion Pop, lucr. cit., p. 212.
3. Ion Pop, lucr. cit., p. 118.
4. Tudor Vianu, loc cit., p. 306.
5. Ov. S. Crohmăniceanu, Lucian Blaga. Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 128-129.
6. Ov. S. Crohmăniceanu, lucr. cit., p. 151.





Magda URSACHE / Jurnal de bord

„și-ntoarce proza față-n poezie
cuvintele se retranscriu punctate
e-atâta secetă-n eternitate
și-atâta mâl în ritm și-n simetrie
mai sunt multiple semne nevisate
și-n spațiu plânge-atâta veșnicie
că însuși Dumnezeu în ceruri scrie
cu verbe de sinceritate
e-o transparență suplă visătoare
bibliotecile foșnesc în somn
cu fiecare literă mă-ntomn
în sucubism al fructelor amare
mi-e timpul scurt ca pleoapa de șopârlă
mă scald cu moartea în aceeași gărlă...”

Gheorghe Istrate,
("Mă scald cu moartea în aceeași gărlă")

N-am lăsat pandemia să mă pună pe lista morții.
Pandemie - Euthanasie? Nu, n-am vrut să mor pe un
timp ca asta, al trecerii dintr-o stare de alertă în altă
stare de alertă. Soluția ca să nu intru în Corona Criza? Recursul la
ficțiune, când viața devine din ce în ce mai strâmtă, când *on*
line-ul bate *in vivo*-ul. Da, realitatea nu există, doar proiecția mea
asupra ei. Am de ales: virusuri sau visuri? Și iarăși apelez la poet.
Adrian Alui Gheorghe: „pisica trăiește șapte ani într-un an// numai
omul trăiește câți ani vrea într-o zi, /după cât poate să își imagine-
ze”. Din 15 mai, am putut ieși din casă fără declarație, din 15
august m-am putut duce la biserica Sf. Dumitru și am regăsit, în
vitraliul din dreapta, cu colțul ochiului, poarta spre cerul de
dincolo de cer.

Nici măcar în orășelul- dormitor, Eternitatea, n-am mai putut
intra, să mă strecur printre tufșurile grecești de myrt, dacă nu mai
pot ajunge cu Petru în Grecia. După trecerea lui –Marea Trecere
– lumea s-a îngustat. Deja Grădina Botanică îmi e interzisă.
Cumpăna fântânii de acolo e vizibilă doar când închid ochii.
Fântâna e pecetluită, găleata –furată. Nimeni n-a mai cosit iarba.
Precis și apa e ruginită. Izvoarele Grădinii au fost sigilate: s-au
privatizat în folosul unui ins. Neputința noastră e vizibilă peste tot.
Pe esplanada apusurilor magnifice, s-au instalat spalieri aducând
cu sondele de petrol. Trandafirilor nu le plac suporturile astea.
Nici mie. Dar mai e important trandafirul? Doar pentru Gilbert
Beaud.

Sarscov a făcut totul defect: ploaia, soarele, floarea... Aflu
uluită, consternată că impredictibilul virus a contaminat pământul
tot, cu tot ce crește din el : tufa de liliac, pomul, pădurea...Se pare că

n-o să mai avem drept nici la pământ de flori, iar florile n-or să mai
aibă mirozună. Și atunci? Scrisul. Scrisul mă ține la suprafața pământu-
lui. Mă maschez cam imperfect, mă reprogream la oculist, îmi
contrez tusea, întorc pe dos mânușile și intru, fără a-mi citi tempera-
tura, într-o poveste de dragoste pe fundal pandemic.

„Viața literară de la noi poartă mască!”, scrie LIS, cu năduful
bunicului machedon, iar Ion Scorobete își adaugă izoleta la
bagajul de mână. Totuși, literatura îmi (ne) dă șansa de a respira
fără efort. Deja s-a spus? Uite c-o spun și eu. Mi-am tot lungit
viața scriind și, dacă n-aș scrie povești verosimile și articole
aproape polemice, n-aș respira.

În vară, am simțit că se mișcă un fel de placă tectonică în mine,
a apărut dorința de a scrie un roman de dragoste, ca să nu mă las
cuprinsă de starea rea. Romanul *Ars expectandi* (că tot s-a scos
latina din liceu) e castelul meu de nisip de sub unghia degetului
apăsător pe pix. Iluzia realității e vie. Vorbesc cu personajele, le și
văd prin casă, iar autorul cunoaște „nemăsura”, și-n sensul bun,
și-n sensul rău al cuvântului.

Narațiunea începe în 31 iulie și se desfășoară până-n 1
decembrie 2020. Moment de cumpănă: 22 septembrie 2020,
echinocțiul de toamnă, când ziua este egală cu noaptea.

Am combinat –așa cum am spus - amintirile mele cu ale
Caterinei, personajul meu, deci invenție. I-am împrumutat câteva
biografeme din „deceniile personale”, spre a le numi ca Vintilă
Horia. Copilăria și adolescența, una mai tristă decât alta, dar și
ceva minunat, ceva neașteptat, aproape absurd, din drumețiile mele
cu tata prin munții Buzăului.

„Eul ca rană deschisă” (Cioran) ne este comun mie și
Caterinei: rămas așa după ce ni s-a luat umbra, ca-n istoria despre
„luatul umbrei”. Ea a pierdut o iubire, eu am fost scoasă din presă,
până în acel Decembrie 1989. Știam că n-am să fac, în socialism,
carieră din literatură, ceea ce nu m-a împiedicat să scriu. Ea s-a
schimbat la față, a încercat să devină altă ființă, cam douăzeci de
ani. Eu, să rămân aceeași.

Narațiunea am tot întrerupt-o cu flashuri poetice, doar am
debutat cu *A patra dimensiune*, eseuri despre numele cu adevărat
important ale poeziei mari, din generațiile 60, 70....Nu-l elimini
pe Mihai Ursachi, nu-ți apare cartea”, mi-a spus redactorul șef
adjunct al Editurii Junimea, Corneliu Sturzu. Am cedat, dar asta nu
mi-a folosit la nimic, exact ca omului din Tecuci motorul: „Un om
din Tecuci avea un motor/ Dar nu i-a folosit la nimic.” Eșecul
social mi l-am dezvăluit fără jenă, *mis-ă –nu*. „Lor să le fie rușine,
nu ție”, mi-a spus Petru.

Da, trebuia să re-aduc în scenă personajele din Lupercalia scrii-
torincilor, dar și a teleaștilor. Aneria TV e în creștere, ca apele
Dunării. M-am uitat la televizor amestecat; în alte cuvinte,
amestecând știrile cu filme de acțiune.

Un bun prieten al meu mi-a spus la început că trebuie să prind
doar fluidul incredibil dintre el și ea, uniți întreolaltă de o dragoste

la prima vedere. S-a răzgândit. „Nu, Magda, fără fundal socio-lite-
rar nu ești tu. Nici fără atotștiutoarea Securitică în spate.”

Citind în paralel dialogul cu Adrian Alui Gheorghe,
Supraviețuiri în Post-Moralia, și romanul al șaselea, *Bursa de*
iluzii, Ion Andreiță a descoperit că am pus pe seama lui Luca Pițu
chemarea la decanat, pentru raport. În romanul meu, decanul îl
convocase pe Leon, *alias* Luca, să dea socoteală, după ce scrisese
la ziar („24: ore”) că în „Cuza” funcționează cu duimul turnă-
tori și securiști. Să dea dezmințire, că altfel... Leon a dezmințit cu
mâna la chipiu: „Raportez cu sinceritate, ca Tudor Postelnicu, fost
strungar, că nu știu. Ce știu sigur e că mă simt în securitate”.

„În realitate, scrie Ion Andreiță, este vorba de o întâmplare
petrecută în tulburătoarea viață a cuplului Magda și Petru Ursache.
Petru Ursache, profesor la Universitatea din Iași, căruia apropiații
(inclusiv soția) îi spuneau, cu dragoste, Bătrânu, este cel care a
trăit delicatul moment, pe care-l redau prin cuvintele Magdei
Ursache, transcrise din volumul *Supraviețuiri în Post-Moralia*,
Eikon, 2018.”

Da, așa este, nouă ni se spunea, în Iași, Bătrânu și Magda,
rechinul fiind Securitatea. Ce s-a amuzat Petru, îi răspundeam eu
lui Alui, când decanul Dumitru Irimia l-a chemat la sediu să-și
retragă acuzația că ar fi informatori în Universitate. I s-a cerut să
dea dezmințire în ziarul „24:ore”. Bătrânu a dat-o. Dar ce
dezmințire! „Dacă vrem să respectăm adevărul adevărat, trebuie să
spun că în Universitate mă simt în securitate.”

Oare cum o fi primit decanul ziarul „România liberă” când, în
noiembrie 1996, a publicat lista cu cei descoperiți ca „persoane de
sprijin”, de la A(rvinte) prorektor la Z(ugun), listă care îl includea
și pe el, adus la post de acel tsunami al revoluției?

Nu, ficțiunea nu-i niciodată ficțiune sută la sută, dar să cauți
non-stop cheia personajelor denotă neprofesionalitatea cititorului,
nu a autorului. Geaba am adus-o pe Magda U. ca personaj. În *Rău*
de România, este personaj-martor și de atunci o tot aduc în scenă,
pentru un fel de control. Am nevoie de luciditatea și de ironia ei.
Îmi seamănă, dar Magda U. nu e Magda Ursache. Este cum vrea
Magda Ursache să fie: *als ob*. Viața mea nu e un roman, e doar
viața femeii care scrie un roman, în expectare. Cât despre cheie, o
găsești, dar vezi că nu se potrivește și o arunci.

Și totuși trebuie să recunosc: personajele din Lupercalia au la
bază personaje reale. Nici că s-ar putea inventa un Vali Munteanu,
zis Comediantu, care, la o lansare de carte, a întins dramatic mâna
spre sală: „Lectorii au devenit leonizi”. Și s-a explicat: „Conu
Leonida citește gazete, nu cărți”. Cert e că habar n-avea despre ce
carte trebuia să vorbească.

La întâlnirile dintre scriitori găsesc personaje gata construite.
Poetul Ilarie Cirimpoi e leit Haralambie Țugui, emoționat de toate
congresele și plenarele. Ce zic emoționat? Infierbântat. Directivele
CC? Sfinte! Când i s-a stricat liftul, a reclamat la partidul comu-
nist: „Dacă nu-l reparăți, eu nu mai scriu poezie patriotică.”

Carte de identitate, eliberată de poliția Iași, are și proful de
folclorică Alexoiaie, poreclit Asexoiaie. Un alt personaj, tot cu
CI, îl caracterizează: „Asta nu-i bărbat, e compostor.” Culegătorul
de folclor nou îl înlocuise pe Stalin cu Hitler, ca să nu-l supere pe
tătuca de la Kremlin: „Curcă, găscă, porc să ai / Numa lu Stalin să
dai” devenise, după corectare: „Numa lu Hicler să dai.”

Passons, deși ar mai fi multe de spus și le voi spune, dacă nu
ajung în izoletă. „Pe tine nu te bagă doctorul Raed Arafat la
izoletă. Cine naiba ar putea face asta?”, m-a asigurat alt prieten,
care mi-a tot trimis linkuri peste linkuri privind fondulul medical.
Mai mult și mai mult, m-a șocat ordonanța 79 din 2016 a premie-
rului Cioloș, conform căreia manager de spital poate fi oricine, nu
neapărat medic. Așa au ajuns șefii spitalelor patroni de firme
funebre (serviciu complet), specialiști în canalizare etc.

Așadar, *Point-Virgule* (titlu de colecție la Seuil).

De permis, nu-mi permit decât „luxul” scris/cititului. În lupta
tatălui meu cu nefericirea, cu boala, a avut ca anestezic cititul,
atâta tot. I-am moștenit „meteahna cititului”. Și-n cărți, și-n stele.
De alte „luxuri” n-am nevoie. Și cum să înfrunți vremuri potrivni-
ce decât față-n față cu masa de lucru? Iar de imaginat – oho! – pot
orice: să văd părul răvășit al lui Tolstoi și să aud tropotul calului
prințului Andrei, s-o ascult pe Madame Yourcenar spunându-mi
„povestiri orientale”, să îmbrac rochia de bal a Anei Karenina, să
port pălăria boieroaipei prozei, Hortensia Papadat- Bengescu și , la
rever, orhideea lui Proust. Le pot schimba viața favoriților mei:
opresc glonteze din pușca lui Hemingway, pe Ibrăileanu îl vindec
de obsesia dezinfectantului și pe Sebastian de obsesia unei acțiune
stupide; îl urc pe Basil Alecsandri în gondoletă cu Ninița, care nu
moare de boală de plămâni; o fac imortelă ca și pe Otilia (Til) lui
George Călinescu ; pe Camil Petrescu îl văd la braț cu Cella,
care-și schimbase religia ca să se căsătorească cu el, și nu cu
amanta boxerilor, care-l pocnea când nu auzea ce-i spune; Mișu
Ursachi a rămas lângă Domnișoara Gabriela Șerban, Brumaru
fără Tamara, dar c-un fluture miop pe nas...

Și mă întorc spre Mircea Eliade: „singurul sens al existenței
este de a-i găsi un sens”. Pentru a nu fi nebunie și tristă, și goală.





Ion POPESCU-BRĂDICENI / Mihai Zamfir

Posed din opera lui Mihai Zamfir patru titluri. Nu știu, sincer, câte are. Dar pe cele pe care le-am găsit, la litera Z, le-am răscitit:

- Proza poetică românească în secolul XIX;
- Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian;
- Din secolul romantic;
- Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române.

Cum afirmam, mă descurc... civilizat și perfect adecvat, pornind de la portretul din „Istoria critică...” a lui Nicolae Manolescu. Acesta îl consideră original, cultivat și subtil istoric al literaturii, scrupulos, talentat, adept, ca și mine, al „secționării transversale” (adică al transversalității, termen inventat de mine și, constat bucuros, utilizat de comilonul meu mai vârstnic – n.m., I.P.B.).

Caracterizând romantismul românesc, Mihai Zamfir calcă apăsat pe urmele lui Virgil Nemoianu, convingător, dezinvolt, inspirat, inaugurând, cumva în premieră, stilistica diacronică (metodă și categorie artistică – n.m., I.P.B.).

În „Cealaltă față a prozei”, autorul distinge două tipuri de romane:

- pe cel „clasic”, documental și bazat pe un principiu de succesiune;
- pe cel „modern”, bazat pe simultaneitate și pe un principiu muzical.

Apoi disjunge jurnalul intim în unul de criză și în altul de existență.

Cât privește romanele publicate de Mihai Zamfir, neintrând nici măcar în „anticamera” lor, habar n-am de substanța acestora: Poveste de iarnă (1987) sau „Se înnoptează. Se lasă ceață” (2006) (Manolescu, 2008, pp. 1265-1268).

Așa că într-o prefață la „Proza poetică...”, Mihai Zamfir ne informează corect că întreprinderea-i e o monografie a artei prozatorilor lirici români din veacul romantismului și al istoriei. Orice cititor, de la elev la doctorand, poate remarca un aspect: proza poetică rămâne un pretext pentru a medita asupra condiției stilistice a prozei. Autorul mărturisește, amiabil cum îl cunoaștem, că scrierea înțelege să valorifice sugestiile lingvisticii contemporane, fără a părăsi desigur funcția estetică. Statistica lingvistică sau teoria câmpurilor semantice slujesc doar de adjuvant pentru eterna operație a esteticianului: coborârea în interiorul structurii unice reprezentate de orice operă. „Permanenta viziune dichotomică ne-a condus prin meandrele unui secol bogat în mutații, formale ca în nici un altul, proteic și atașant. Tendința permanentă rămâne una singură: aceea de a traduce prozodic inovații frazeologice, dezlănțuri sentimentale sau vagi reverii.” (Zamfir, 1971, pp. 5-6).

Din „Încheiere” ne dumirim mai eficient și mai în relief că, în saeculum, proza poetică a exercitat o mare atracție teoretică și a avut ca o trăsătură distinctă neutilizarea de opoziții semnificative. Apoi încă una: lirismul care oferă suport registrului „elevat” al prozei „înalte” (deci în viziunea mea: transmodernă – n.m., I.P.B.). Prin urmare, poemul în proză ba a recuperat oralitatea pierdută ba s-a exprimat prin epifanii (care prind în câteva fraze de poem o întreagă atmosferă). Proza poetică pretinde „citadele” de excepție în „Craii de Curtea-Veche”, „Cimitirul Buna Vestire”, „Frații Jderi”, „Zenobia”, „F”, „Cartea de la Metopolis”, „Dorința” etc.

Cartea despre romanul proustian este pusă de Mihai Zamfir sub semnul „imaginii ascunse”. Ce vrea să fie ea? Dacă nu mitul ca miez în metaforă? In illo tempore într-o amintire fugară? Profunzime a căutării unui timp pierdut și miraculos regăsit în gustul unei madlene?

Scrisă aproape metaromanesc, cercetarea asupra capodoperei „À la recherche du temps perdu” năzuie să antinaratizeze construcția evenimentului mai degrabă decât diegesisul, pe limbajul indicial, mai degrabă decât pe cel simbolic.

Efortul hermeneutic al lui Mihai Zamfir e triadic: întâi secționează transversal romanul urmându-i geneza și compoziția; apoi îl secționează longitudinal, analizându-i constantele stilistice sincronice, adică figurația semantică; în fine, fixează romanul în arta parodică (chiar caricaturală, demolatoare a unor concepte oficiale) asumată total de Marcel Proust.

„Din secolul romantic” își propune să demonstreze că „devenirea continuă a literaturii române nu poate fi despărțită de contextul cultural universal în care ea se produce”. Exercițiul hermeneutic este realizat sub regim stilistic diacronic. Studiile acestei cărți „zamfirești” atestă efortul de a cuprinde în forme integratoare coordonatele stilistice majore ale literaturii române. Tentativa stilisticianului Zamfir de a construi scheme și modele pare stărnită de-o enormă întindere a unei zone obscure și crede a fi descifrat retorica generală a romantismului și sensul romantismului însuși. În accepția dată, și cu acest volum de studii, literatura însăși ar reprezenta o scurtă rostire între două lungi tăceri; refugiu cel mai înalt înaintea morții pe drumul libertății. Stilistica diacronică se achiță deci de sarcina de a sonda în secolul al XIX-lea după forma mentis, revolta romantică, expansiunea individualității, a nonconformismului, fărâmițarea universalității, localismul creator,

pitorescul, redefinirile sub specia particulară, cultura urbanizată, trăirea individualismului sub forme malade, strivirea individului de către cetatea tiranică, angoasa existențială, iraționalul cultivat și sistematizat, refuzarea vehementă a realității, căutarea frumosului absolut, estetismul (fin de siècle), misticismul, spiritul filosofic, natura vie (secolul naturii), misterul dublat de cercetarea zonelor existențiale subterane, semnificația transindividuală a sentimentului naturii, transcendența stării de spirit tutelare, în care individualitățile se reflectă, mimesisul genetic (în regimul creativității), clarificarea raporturilor cu natura, reducăționismele raționaliste, scientismul experimentalist, utopismul de natură economico-socială, istorizarea literaturii, romantismul (etichetă esențială) caracterizat prin sens filosofic, transliterar, prin rima translingvistică și metafizică, subordonată viziunii generale asupra lumii, prin ritm tematic, muzical, mnemotehnic, prin text eufonic și metonimic, feeric.

Bibliografie

Nicolae Manolescu: Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură; Edit. Paralela 45, Pitești, 2008

Mihai Zamfir: Proza poetică românească în secolul al XIX-lea; Edit. Minerva, București, 1971

Mihai Zamfir: Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian; Editura Univers, București, 1976

Mihai Zamfir: Din secolul romantic; Edit. Cartea Românească, București, 1989.

Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române în scrutarea orizontului literar transmodern

1. „Scurta istorie” o anunță Nicolae Manolescu, iar Mihai Zamfir se grăbește să o lanseze la apă. Au cronicărit-o mulți, dar tot mai sunt multe de... analizat: ca de pildă faptul că-i incompletă... neterminată. Ca atare nu-mi rămâne decât să-i apreciez notele personale, intuițiile ferme, complexitatea tablourilor de epocă, cu accente verosimile de frescă.

Cum emfaza nu-i priește, Mihai Zamfir excelează la „capitolul” cultură de specialitate pe alocuri... chiar apropiată de transdisciplinaritate: de exemplu atunci când se aventurează fără a se pierde în câmpurile istoriei, sociologiei, esteticii, lingvisticii, semioticii, antropologiei și filosofiei etc.

Fraza îi e încântătoare, când metonimică și amplă, când metaforică și percutantă. Sufletu-i larg levitează extatic peste întinderi de mare literatură, căci aci zăbovește dânsul, aici își exercită profesia de istoric literar și metascriptural. Astfel că ale sale criterii, axiologice negreșit, nici că mai contează. Întregul e net diferent de cel călinescian ori de cel manolescian.

Fiind un teoretician deja experimentat, își elaborează pe traseu, ci nu anticipat, o doctrină/ strategie inamovibilă. Cel puțin mie așa mi se pare. Veracitatea perspectivei e verificată deseori cu aplomb... narcisiac? Ei și? Fiecare transhegelian ori transcrocian în primă instanță se introiectează și apoi schimbă șina, comută modelul, destructurează și reconstruiește exemplar paradigma, fie ea romantică, simbolistă ori modernistă. Din păcate, o nedumerire îmi tot dă târcoale, ca o muscă obraznică ce mă bâzâie pe ogor la arat... văzduhul (ca Adrian Frățilă, columnistul ce nu s-a putut bucura de șansa de a-l fi comentat Mihai Zamfir, la acest capitol dator, chiar și mie, cel care-i încherb elogiul moderat de față – n.m., I.P.B.)

Ca unul care i-am fost ucenic unilateral, prin proprie voință, o vreme, pot afirma că mi-a fost magister perpetuu alternativ la un loc cu Eugen Negrici, Nicolae Manolescu, Eugen Simion și Gheorghe Grigurcu. Și aici răsufli oleacă, pentru un răgaz contemplativ-transvaluativ.

2. „Scurta istorie” demarează ambițioasă prin a redefini ditamai conceptul de literatură română, statutul acestuia european. Îmi place hiperbolic o asemenea afirmație, pre cinstea mea, căci mă reîmbăt dionisiac la răndu-mi cu mândria de a fi iarăși... român. Dar când se naște literatura română? În conformitate cu teoria lui Michel Zink, odată cu conștientizarea subiectivității-de-sine-și-în-sine: „Subiectivitatea literară definește însăși literatura (Zink, 1985, 7-8).

Ancorată în acest prim port, românitatea s-a ivit literar prin poeticitate/ poezie/ poematizare. E o triadă dragă lui Mihai Zamfir, dar mai sunt și altele. Prepașoptismul ar fi liric-excitant, amoros-sentimental. Costache Conachi ar fi amator-emoțional-erudit. Iancu Văcărescu ar fi mizat pe improvizație-mimează-lingvistică. Vasile Cârlova ar fi marșat pe corectitudinea versurilor-exerga pașoptismului-miracol cultural. Ion Heliade Rădulescu rămâne un întemeietor (ziarist-editor-scriitor)/ reformator-șef de școală literară. Gheorghe Asachi e modern/ model neo-latin/ auroral. Grigore Alexandrescu e meditativ/ ideatic/ didactic/ fabulist. Dimitrie Bolintineanu se comportă, creativ și creator, ca un autor de poezie în stare pură, anticipându-i pe... Ion Barbu și pe...

Mircea Cărtărescu (acesta din urmă cu „Levantul” – n.m., I.P.B.). El este de asemenea tridimensional, prin reducere: este poet istoric, byronic (călător „etern”), exotic. Anton Pann surprinde prin epic/ impersonal/ moralizator. Costache Negruzzi persistă în eon ca pașoptist axat concomitent pe romantism, luminism militant, memorialism (documentalism). Alecu Russo interesează și azi, ca moldovean melancolic, ca timid maladiv, cu un caracter introspectiv, contemplativ al Moldovei ca entitate peisagistică, istorică, spirituală. Mihail Kogălniceanu s-a impus ca om de societate, ca om politic și abia secundar ca epistolier formidabil (în genul lui Gustave Flaubert – n.m.). Nicolae Bălcescu ar fi fost călugăr, soldat și seismograf scriptic formidabil. Vasile Alexandri (prima sinteză) a ilustrat „spațiul literar” ca poet, dramaturg și prozator. Nicolae Filimon a inculcat romanului „actual” o modernitate uluitoare prin triumful amoros Păturică-Kera Duduca-Tuzluc. Iar „Ciocoi vechi și noi” e un produs atent la cronologie, la... balzacianism și la convertirea în narațiune. Ion Codru Drăgușanu (care rezidă în surpriza receptării sale anticanonice – n.m.) dănuie, la răndu-i, tot trinitar ca bildungsromanesc (autografic/ ficțiune epistolară/ aura de imaginar (în cheie literară propriu-zisă – n.m.)).

3. Prin urmare „Scurta istorie” propusă publicului larg drept „Panoramă alternativă a literaturii române” este de ipso et de facto o istorie preponderent stilistică (accent ce-l separă net de „Istoria critică...” a lui Nicolae Manolescu – n.m., I.P.B.). Asta firește în urma faptului că doar stilul determină valoarea ultimă a unui scriitor și doar originalitatea stilistică îi asigură acestuia perenitatea. Preocupat de identificarea formulei lingvistice (cu un anumit cifru, aceea care indică individualitatea auctorială ultimă – n.m.), Mihai Zamfir izbutește în acest orgolios demers. În consecință „cifru ascuns” al monografiei despre Ion Ghica ar fi modelarea relatării evenimentului autentic de către fantezia prozatorului. Ion Codru Drăgușanu este o formă de destin explorată într-un jurnal indirect al devenirii: Peregrinul transilvan. Dimitrie Ralet (atitudinea lui M.Z. e iar... antiflastică și anticanonică – n.m.) își descifrează propria geografie interioară, cum mai târziu Cornel Ungureanu (cu „Geografia literaturii române” – n.m.). George Sion e un talent nativ, spontan și natural, cu un stil consemnativ, anticipând așa-numita, de mai încoace, povestire în povestire (meta-europeană ca atare – n.m.), sub formă familiară și umană, ori împrumutând firește turnură de basm. Al. I. Odobescu ca fost un campion al perplexității, căci i-au dedicat monografia și Nicolae Manolescu și Eugen Simion. La răndul său, Mihai Zamfir se lasă sedus de arta combinațiilor socio-culturale, făcând figură transdisciplinară, ca istoric al artei, arheolog, erudit transeuropean, dilatat enorm ca poliglot prin vocație. Bogdan Petriceicu Hasdeu ar poseda drept „cifru ascuns” „savantitatea peremptorie” în virtutea căreia condeilul său e „genial”, prin „scânteia care produce asocieri fulgurante” ori prin poezia dramatică din „Răzvan și Vidra” cu sămânță de naturalețe, spontaneitate, exprimare liberă, aspecte vădit antiretorice.

4. Titu Maiorescu a fost critic, teoretician și moralist, dar vocația sa adâncă a reprezentat-o comentariul teoretic trinitar (estetic, lingvistic, moral) cu aplicare la literatură; însă prioritar l-a impus misionarismul său junimist. Mihai Eminescu este scriitorul român complet atipic în regimu-i creatrice și de cea mai înaltă moralitate (de un patriotism tulburător – n.m.), și categoric geniu absolut. „Sâmburele primordial al personalității sale îl reprezintă constructorul de epoei neterminate”, care redimensionează spectaculos statura acestui poet al întinerului primordial, al „golului originar”. Iar „cea mai fertilă polaritate în cazul lui Eminescu este poem amplu vs. miniatură lirică” (ci nu postum vs. antum ca la I. Negoițescu – n.m.), tradusă monumental în reformarea limbii române, încheietoare de „război al limbilor” inventatoare de nouă realitate și expresivitate ca și la „monștrii sacri” Goethe ori Pușkin. Ca prozator „Eminescu instalează neverosimilul și echivocul în chiar cadrul povestirii [...]”. Calificând proza sa drept „fantastică” spunem prea puțin: dincolo de fantasticul asumat, autorul instalează în proza sa alogicul narativ [...]. În al doilea rând, proza e o structură stilistică a fragmentului, construită pe criterii împrumutate mai degrabă poeziei.” (Zamfir, 2011, pp. 218-270). Însă „apoteoză povestirii” și-a revendicat-o Ion Creangă. Cum? Practicând oșios arta disimulării în plin regim al școlarității. „Paradoxismul” său e deconcertant dar învingător, prin... comunicare de „scriitor genial”, posesor de „aură stilistică” proprie. „Această aură rezultă din trecerea în plan secund a firului epic și din transformarea bucății într-o suită de scene dialogate (adică împregnate de oralitate – n.m.), idiomatizate printr-o admirabilă perfecțiune lexical-eufonică, vai, intraductibilă, închizând mereu un mister scriptic, practic inviolabil în nucleonticitatea-i subcuanțică.”

Ion Luca Caragiale este „Molière al nostru”. Subscriu și transargumentez uzând de monografia zamfiriană. Cele câteva figuri stilistice inteligent speculate de junimist sunt antifraza și

Continuare în pag. 12

...Mihai Zamfir

Urmare din pag. 11

parodia, bunul-simț (potrivirea = „adevare perfectă a stilului la tema sau atmosfera pe care autorul o propune cititorului” – n.m.), comicul verbal care ascunde calități întunecate, ca de pildă modernizarea României întrupată mai degrabă într-o realitate nefericită, vulgară, legată de o anumită formă de limbaj (ticuri verbale anti-mască – n.m.), caracterul proverbial, în sens molieresc, flaubertianismul (în „proza de artă”, cadentă poetică și descriptiv – n.m.).

Scos din context junimist și reinclus în „Proza socială”, Ioan Slavici ar fi – exact ca-n judecata lui Manolescu – „prozatorul Bierdermaier” prin excelență, care a inaugurat proza de observație socială, conectând astfel proza românească la cea europeană contemporană (inclusiv la cea... americană prin „Moara cu noroc” – n.m.). Dar demnă de semnalat este aplicația sa tactică și modestă la «lecția eminesciană», oferind ulterior un produs literar original și neașteptat, însă ca rezultat al raportării la modelele literare de sorginte germană (în spirit, repet, Biedermaier – n.m.). Acest aspect constă în surprinderea tragicului în cele mai de nebanuit circumstanțe, într-o natură de limbaj suculent, autentic, regional, cu profund resort etic. Dar ceea ce frapează este altceva: misterioasa Voce care povestește acțiunea: eroul principal din Mara și Pădureanca este, ca la Roland Barthes, Vocea ca instanță supremă a povestirii, în echivalență cu corul din tragediile antice. Tiparul narativ propriu îl fixează în ramă Mihai Zamfir ca debordând de lumeitatea unei compoziții ample, micro-romanescă, tinzând mai degrabă spre arhetipurile proprii basmului (cu metavariantele lor anarhetice și eschatice – n.m.), care se revendică automat din umanitatea eternă de descendență ancestrală și nonoccidentală.

5. Proza socială îi care ca iluștri protagoniști pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, Duiliu Zamfirescu, Delavrancea, Vlahuță ș.a. „Omul fără însușiri” al lui Robert Musil și liberalismul și socialismul moderat (de belle époque) modificaseră mentalitățile europene. Scriitorul român se marxismulează pe o „nouă religie” ori se recroiește psihanalitic; sau „lanțul metonimic strălucitor va fi înlocuit cu ideea de structură, de formulă ce surprinde esența devenirii” (de care se va arăta capacitate și marele filosof Constantin Noica – n.m.). De remarcat, din startul acestei celei de-a cincea transversalii, gestul de temerară recuperare a unor poeți precum George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Octavian Goga, Al. Macedonski, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel.

Dar să mă întorc la „marxistul domestic” Constantin Dobrogeanu-Gherea, răstignit (e corect epitetul – n.m.) între politică și polemică. Trialectic, în armătura-i erudită, se impune ca teoretician sociolog și politician, părăsind metafizica și promovând critica științifică – îi anunță pe Ibrăileanu și Ralea. Iar sensul actului critic se modifică radical: din oficiu solemn, judecătoresc, el devine exercițiu pedagogic. „Oralitatea lui debordantă a schimbat, discret, raportul dintre opera literară și cititorul ei, apropiindu-i și punându-i pe același plan.”

Duiliu Zamfirescu ar fi tot o figură creatoare triadică: stăruință/savoir faire social, abilitate mondenă. Ca poet a convins prin „visul unui clasicism păgân” și prin idealizarea perfecțiunii formale. Însă ca romancier a triumfat incontestabil, preocupat să sugereze prin lentoare și previzibil, ritmul însuși al vieții. Corespondența sa i-a fost prodigioasă, covârșind prin interes și semnificație restul scrierilor. La Duiliu Zamfirescu, continuum-ul stilistic dintre corespondență și navelă e frapant, căci scrisoarea se transformă în navelă propriu-zisă.

Barbu Ștefănescu-Delavrancea a răzbit, incredibil, ca un veritabil „parvenit” de fin-de-siècle. Scriitura îi e pictural-metaforică. Pretextul basmului îi servește pentru fantezie epică și

metaforism dezlănțuit (pregătind pe Ionel Teodoreanu – n.m.). Stilul său e destul de sofisticat căci „utilizării naturale a dialogului i se adaugă o țesătură textuală interesantă, formată din combinarea monologului interior cu dialogul și mai ales cu stilul indirect liber în variantă perfecționată.”. Teatrul istoric, apropiat de basm, sfârșește cumva, salutar, în simbolism neprogmatic ci numai „involutar”.

6. Marile curente ale criticii literare au presat constant asupra istoricului de azi. Fascinat de etimonul spiritual, Mihai Zamfir se mișcă imperturbabil înainte spre istoria formelor. Depistează pe traiectorie suprapunerea parțială a discursurilor „epocale”, dar și suprastructurile ca reflexe contextuale. Forma ideologică e musai a beneficia de o abordare „policalificată” (psihanalică, hermeneutică, structuralistă, constructivist-analitică, organizatorică de simboluri, psihocritică) și de noile tipuri de (re)lectură, începând cu antropologia, textualiza, tematismul, și continuând cu imaginarul, dinamica scriiturii, reveria ca totalitate a percepției și relației.

Abil strateg, Mihai Zamfir construiește parcursuri secrete sugerate chiar de text, mai ales de virtualitățile lumii reprezentate de text (Gengembre, 2000, 32). Apoi, ajungând de la lingvistică la poetică, realizează decupaje sincronice și comparând „tablourile” între ele (vezi triada epistemologică: scriptor, text, scriitură), genotextul și fenotextul prin semanaliză. Poetica autobiografiei și aceea a formelor scurte legitimează lectura-scriitură, ca redescoperire a textului de către cititor (fie el și unul abilitat precum Mihai Zamfir – n.m.).

Ca metastilistician, îl vedem evoluând de la écart (deviație) la stilistica efectelor, de la gramatica semnelor la discurs ca totalitate semnificativă, de la luarea în calcul a diferitelor structuri care compun textul, a simultaneităților și transgresărilor, și până la rolul operei literare care se desemnează simbolic, și pe sine și lumea, căreia îi propune un model, un sistem de valori al personajelor, pe care le confruntă cu examenul modelităților, al căilor și al mediațiilor prin care discursul societății se reinjectează în text/metatext, scrutând, niciodată reprimat, orizontul de așteptare.

Deocamdată, atât. Va urma?

Bibliografie:

Mihai Zamfir: Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române; Cartea Românească, Polirom, București, Iași, 2011
Gérard Gengembre: Marile curente ale criticii literare; traducere de Liliana Buruiiană Popovici, Institutul European, Iași, 2000

Marie-Dominique Popelard, Denis Vernant: Marile curente în filosofia științelor; Institutul European, Iași, 1999

Serge Doubrovsky: De ce noua critică? Critică și obiectivitate; traducere: Dolores Toma; studiu introductiv de Romul Munteanu; Edit. Univers, București, 1977

Dumitru Irimia: Introducere în stilistică; Ed. Polirom, Iași, 1999

Georges Poulet: Conștiința critică; traducere și prefață de Ion Pop; Ed. Univers, București, 1979

Erwin Hufnagel: Introducere în hermeneutică; traducere de Thomas Kleininger; Ed. Univers, București, 1981

Cesare Segre: Istorie – Cultură – Critică; traducere de Ștefania Mincu; prefață de Marin Mincu; Editura Univers, București, 1986



Lazăr POPESCU

Un critic literar gorjean

Pe coperta patru a celei de a treia carte de critică și istorie literară consacrată prozatorilor corintici interbelici

Urmuz și Tudor Arghezi, profesorul și criticul Ion Trancău incită și-i avertiza pe puținii lui cititori, mai ales cititoare din învățământul preuniversitar, cu două versuri programatic-testamentare, improvizate cu vizibile reminiscențe de limbaj arghezi-an: Vă voi lăsa de-acum, până la moarte./ În fiecare an câte o carte. Depășindu-și spiritul ludic și parodic, inerent și definitiv, fără a cădea în veleitarisme derizorii, criticul literar Ion Trancău s-a ținut de cuvânt, cartea, relativ recentă, cu numărul zece și cu un titlu amplu, justificat de intervalul literar abordat, de aproximativ un secol și jumătate, 1870-2020, Comentarii și adnotări critice. De la Titu Maiorescu la Nicolae Manolescu, fiind tipărită la Editura M.J.M. din Craiova în anul 2019, al deceniului 2011-2021.

Titlul cărții este dublu și oarecum, derutant în sensul că în cuprinsul ei de aproximativ două sute de pagini, autorul Ion Trancău nu ambiționează un compendiu al criticii literare românești din intervalul amintit. Se remarcă, de la început, amplitudinea temporală și spațială a receptării, interpretării și evaluării critice a literaturii române, cu toate genurile ei, poezia, proza, dramaturgia și critica literară, din cele cinci perioade literare: perioada scriitorilor clasici de la societatea Junimea și revista Convorbiri literare al căror spiritus rector a fost și a rămas pentru totdeauna Titu Maiorescu, ctitor al criticii cultural-literare axate pe criterii perene, de adevăr și de valoare estetică, perioada antebelică, desfășurată în compania ilustră a teoreticienilor, criticilor și istoricilor literari G. Ibrăileanu și Eugen Lovinescu, perioada interbelică a evoluției și afirmării noastre literare în contextul literaturii europene moderne și în compania unor strălucite generații de teoreticieni, critici și istorici literari postmaiorescieni, prezentați de Eugen Lovinescu, marele critic și istoric literar al contemporaneității literare interbelice, perioada postbelică sau comunistă, debutând în mod pozitiv prin opera literară a Cercului literar de la Sibiu, dintre anii 1945-1948, dar urmată de degringolada din lustrul stalinismului integral al anilor 1948-1953, prin care literatura română s-a lăsat dominată și aservită de ideologia comunistă, devenind oportunistă, proletcultistă și realist socialistă. Literatura română din primul deceniu postbelic, 1945-1955, prelungindu-și existența aservirii față de ideologia partidului muncitoresc și comunist până la așa-zisul dezgheț ceaușist, 1965, a cunoscut și momente veritabile de artă literară prin operele poezilor, prozatorilor și criticilor literari ai Cercului literar de la Sibiu, prin proza lui Marin Preda, concretizată artistic cu volumul de povestiri din Întâlnirea din Pământuri, 1948, și prin primul volum al romanului Moromeții, 1954-1955, prin poezia meteorică a regretatului Nicolae Labiș, autorul volumului postum Lupta cu inerția, demn de orice istorie literară a literaturii noastre din a doua jumătate a secolului XX, anticipând lirica faimoasei generații șaizeciste din primul și al doilea val, reprezentată de Nichita Stănescu, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Ioan Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu și Gheorghe Grigurcu. Toate aceste momente și aspecte literare, sumbre și luminoase ale creației noastre literare din cele cinci perioade menționate sunt abordate de profesorul și criticul Ion Trancău cu acuratețe, tenacitate și pertinentă didactică publicistică și editorială în această carte apărută înaintea nefastei pandemii actuale.

Cartea cu titlul Comentarii și adnotări critice. De la Titu Maiorescu la Nicolae Manolescu ni se prezintă ca fiind judicios concepută și elaborată, urmărind evoluția fenomenului literar românesc dintr-un secol și jumătate de efervescență creatoare, un interval de timp destul de important pentru destinul României și al poporului român cu evenimente social-politice și istorice cruciale precum războiul de independență națională și proclamarea regatului național, cele două conflagrații sau războaie mondiale, detronarea regelui Mihai, cele două dictaturi comuniste și Revoluția din Decembrie 1989. Pagina introductivă, cu titlul Criticii noastre tutelari și exemplari, ne apare ca o inspirată și lapidară autoprefață sugestivă pentru întreg cuprinsul cărții lui Ion Trancău prin citatul extraordinar din opera lui Sorin Alexandrescu: ordinea literară românească a fost stabilită literalmente de patru oameni: Maiorescu (1840-1917), Lovinescu (1881-1945), Călinescu (1899-1965) și Manolescu (n.1939). Maiorescu ne apără de demagogie, Lovinescu de pășunism, Călinescu de naționalism și antisemitism(...), iar Manolescu respinge asalturile staliniste și neoșiste(...), salvează decenii de-a rândul de neghina comunistă, grăul curat.

În finalul acestei recenzii literare citez câteva titluri incitante și expresive:

Et enfin, Maiorescu vint!, Cui i-e frică de Titu Maiorescu? este titlul unui editorial de Nicolae Manolescu, Eminescu-Călinescu, pro și contra, Melancolie pe portative lirice distincte, Patru schițe caragaliene, Două testamente argheziene, Vasile Voiculescu, un scriitor total, Nicolae Labiș sub comunism, Nichita Stănescu, în Istoria critică, Ilie Constantin - par lui meme, Mircea Dinescu, negustorul etc.



Theodor ROGIN / Istorie literar-sentimentală, dar și ceva...

Lonjând „à l'envers”, în „istoricii” ani '80 – irevocabil sumbri în amintirea celor care i-au trăit fără menajamente –, memoria mea păstrează (și) oazele luminoase ale unor reuniuni sau derivate spirituale prin care încercam să ne sustragem, preț de două-trei-patru ore, urâteniei cotidianului: sălile (neîncălzite) de teatru, operă și concert, expozițiile (atelierele) cu invitați-surpriză ale lui Mircea Dumitrescu, Ion Murariu ori Constantin Foamete, căminul primitiv al soților scriitori Felicia și Ion Marinca sau, după vreun regal actoricesc semnat Leopoldina Bălănuță, saloanele cu parfum interbelic ale artistei-tapiser Șerbana Drăgoescu.

Și, dacă nu pot trece direct la celălalt subiect al prezentului eseu fără a re-trăi, din postura de martor, de dragul istoriei literare și nu numai, atmosfera ostilă culturii în care s-au putut înfăptui tocmai câteva mari fapte de cultură, cu atât mai puțin n-o pot face fără să reînviu personalitatea celui care le-a fost „artizan”: sociologul, criticul și traducătorul **Constantin Crișan (1939-1996)**.

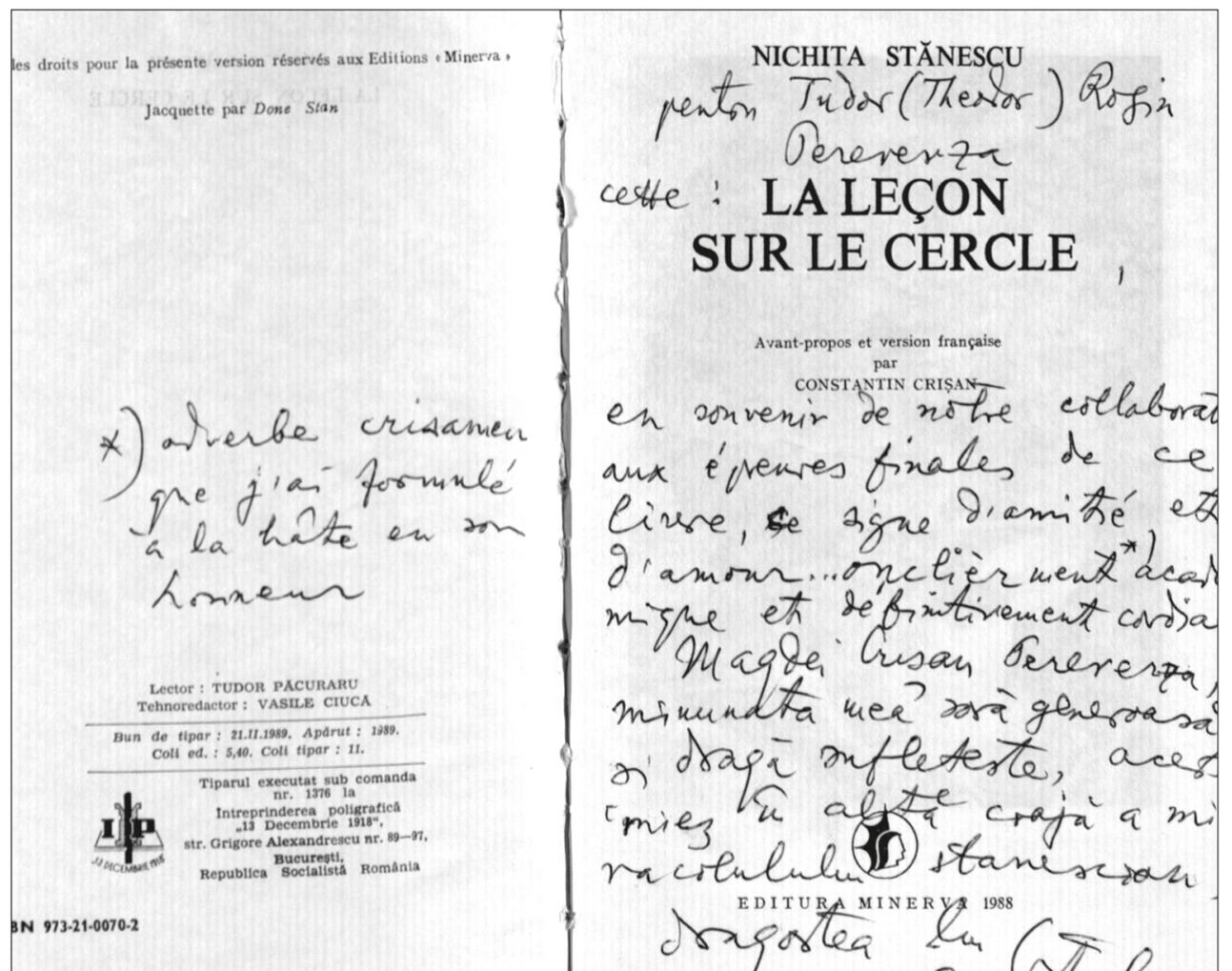
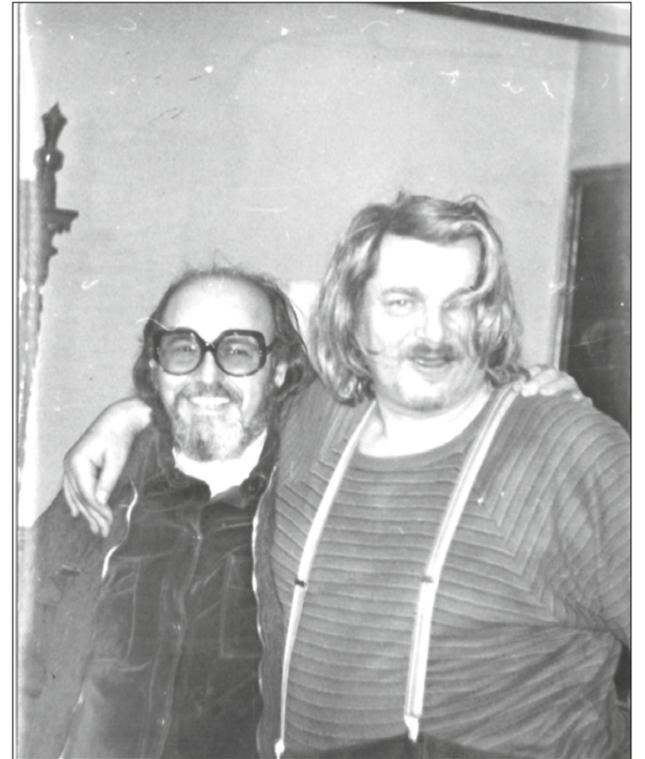
La acea vreme și parcă voit în ciuda vremurilor neprielnice, acesta se afla într-o mare efervescență creatoare: alerga de la Teatrul Mic – unde superviza recitalul *Respirări cu Nichita Stănescu*, special conceput pentru Poldi Bălănuță –, la Teatrul Foarte Mic, unde Cristian Hadjiculea monta spectacolul *Goethe mi-a spus*, dramatizare de același Crișan după cartea de „convorbiri imaginare” Goethe – Eckermann a unuiia dintre prietenii și colaboratorii săi *de longue date*, vestitul **Pierre de Boisdeffre (1926-2002)**. Crișan mi-a încredințat spre traducere două pagini despre acesta, al căror autor era nimeni altul decât... François Mauriac. M-am achitat de sarcină, destul de timid, ca să nu spun stângaci, din teama obscură de acel *traduttore – traditore*. Din motive de spațiu, doar câteva rânduri au fost selectate și reproduse, cu acordul lui Dinu Săraru, directorul Teatrelor Mic și Foarte Mic, în caietul-program de la *Goethe mi-a spus*. (Un an mai târziu, aveam să debutez în revistă, cu traducerea eseuului autobiografic *Anii de ucenicie*, semnat de Boisdeffre însuși.) L-am cunoscut pe reputatul critic și istoric literar francez înainte de premiera piesei, însoțindu-l într-o preumblare prin Bucureștiul cenușiu, dominat de o angoasă aproape palpabilă.¹ Îmi amintesc că am ajuns să-l contrarez pe distinsul oaspete cu gestul meu de a privi mereu în jurul și în spatele meu/nostro, de teama unor eventuale „cozi”. Angoasa îmi era indusă, în principal, de faptul că Pierre de Boisdeffre aterizase la București venind din Columbia, unde reprezenta Franța în calitate de ambasador, și „acum” aștepta, conform uzanțelor politico-diplomatice, să fie primit în audiență la dictator, ceea ce nu s-a concretizat: relațiile franco-române ajunseseră la limita de îngheț, din pricina „cazului Virgil Tănase”. În plus, i ce ceruse să facă bune oficii de mesager – literar, de data aceasta – pe lângă Marguerite Duras, al cărei atât de notoriu roman – *L'Amant* – fusese și el scenarizat de Crișan, în speranța iluzorie că ar putea vedea luminile rampei în România pre-decembriștă. Mizanscena urma să-i revină Cătălinei Buzoianu. Dar... Cătălina Buzoianu refuza să-l întâlnească pe Pierre de Boisdeffre, fără acordul *seris* al cerberilor de la CCES (Consiliul Culturii și Educației Socialiste), de teama posibilei interdicții de a mai monta orice altceva. De unde știu toate acestea? Pentru că am fost desemnat s-o conving pe regizoare să dea curs unui *rendez-vous* cu autorul francez. Student în primul an la Filologie (limbi străine), eram eu însumi vizitat, ocazional, de spaima „securitice”. Mi le-am suspendat temporar, ca să pot pune la bătaie un set de argumente bine alese (credeam eu), merit(e) s-o aducă pe doamna Buzoianu la „masa tratativelor”. Totul a fost în van: Cătălina Buzoianu s-a ținut tare în... slăbiciunea ei.

În ceea ce privește premiera cu *Goethe mi-a spus*, aceasta a avut toate datele unui eveniment cultural și monden „de lux”, la care au fost invitate să participe numeroase personalități din lumea literar-artistică – teatrală, îndeosebi. A fost pentru a doua oară, după strălucitoarea premieră cu *Nabucco* de la Operă, din toamna aceluiași an (1987), când am asistat la o etalare de toalete și bijuterii cum nu credeam să existe în România comunistă. Accesul în sala Teatrului Foarte Mic și spectacolul propriu-zis s-au desfășurat sub supravegherea neechivocă a mai multor agenți ai Securității. Regimul politic se temea și, ca atare, nu-și dezmințea vigilența!

Revenind la Crișan și la dedicarea lui față de proiecte crono- și energofage, timpul și energia rămase după o zi petrecută așa cum scriam mai sus și le consacra – din miez de noapte până spre... zori! – rescrierii în franceză a celor mai *percutante* viziuni prin care geniul lui Nichita Stănescu îmbogățise lirica românească din secolul XX. Când se întâmpla să ne întâlnim (și se întâmpla frecvent, în perioada aceea), mă pune la curent cu stadiul traducerii, cu soluțiile găsite și, mai ales, cu dificultățile convertirii metaforelor stănesciene în limba *președintelui Baudelaire*: „Cum naiba să aduc eu pe franțuzește *bărbat țepăn și zămbit*?”

După impunătorul volum omagial *Nichita Stănescu, frumos ca umbra unei idei* – „o catedrală ridicată lui Nichita” (Alec Ivan Ghilia) –, apărut în 1985, așadar într-un timp-record de la dispariția poetului (decembrie 1983), Constantin Crișan a continuat să officieze în templul fidelității literare față de unul dintre marii săi prieteni, aducându-i alte și cu adevărat consistente ofrande: amintitul recital de la Teatrul Mic, în rostirea Leopoldinei Bălănuță (1987), și, după Revoluție, ciclul poetic *Cărțile sibiline*², pe care Stănescu personal i-l încredințase înainte de Marea Trecere. Se știe (se mai știe, oare?) că gustul lui Crișan operase deja o selecție riguros-ilustrativă pentru discul Electrecord din 1982: *Nichita Stănescu – o recitare*, înregistrat cu participarea declamatorie a poetului însuși, secondat de **Augustin Frățilă (1953-2010)**, ca interpret al propriilor melodii compuse pe versurile recitate de Nichita.

...**TRADUCTOLOGIE** cu: NICHITA STĂNESCU în limba franceză – la București (1988) și la Troyes (1999)

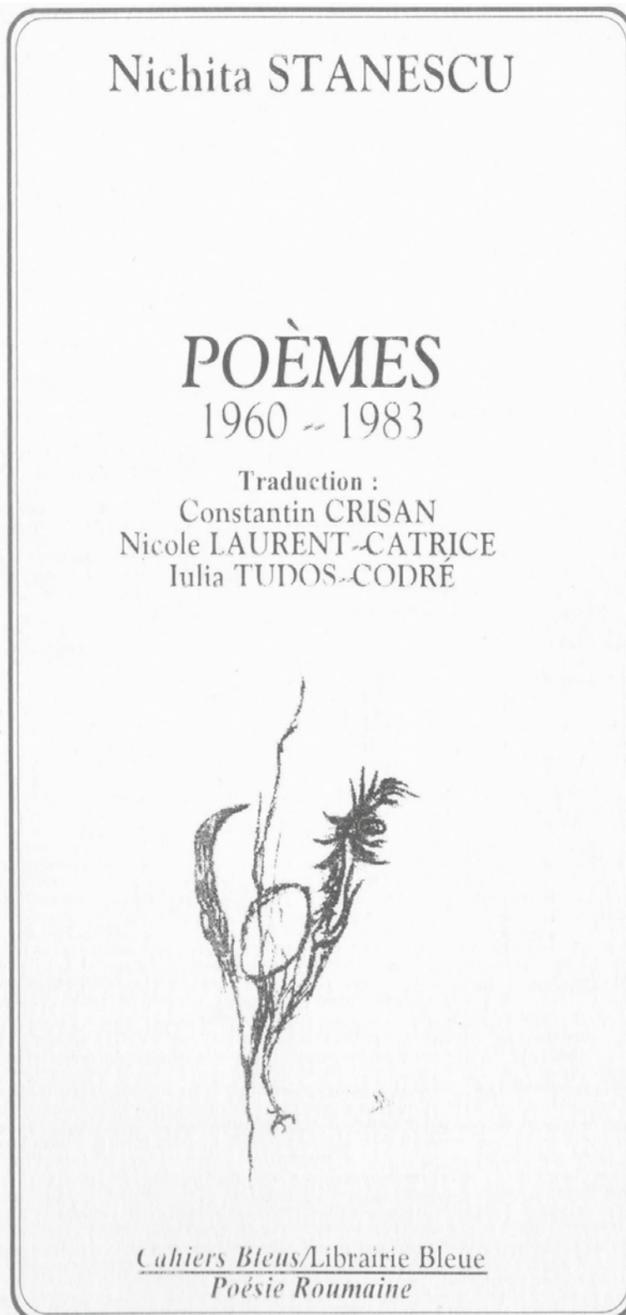
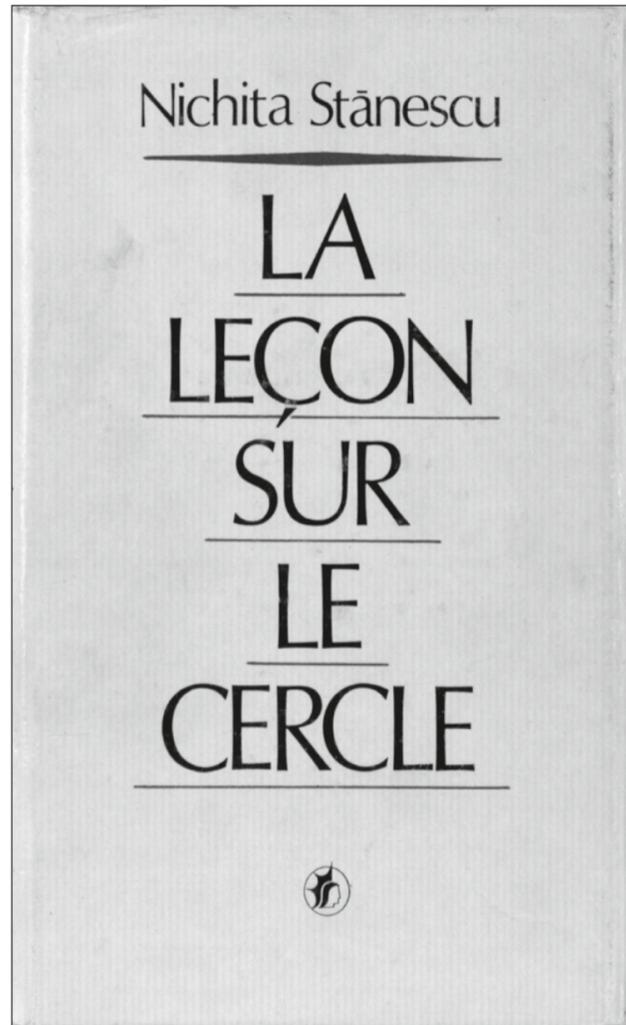


În cele ce urmează, mă voi referi la culegerea de traduceri în franceză *La leçon sur le cercle*³ – 113 titluri dintr-o creație și așa imensă –, pe care am „moșit-o” și eu în faza de șpalt⁴, în comparație cu o alta, deloc sau prea puțin cunoscută, apărută în Franța 11 ani mai târziu, grație a (încă) trei inimi care și-au sincronizat bătăile în ritmul versului nichitian: poeta-traducătoare **Nicole Laurent-Catrice** (n. 1937), colaboratoarea ei de origine română **Iulia Tudos-Codré** (n. 1972) și, nu în ultimul rând, scriitorul **Dominique Daguet** (n. 1938), în calitate de editor⁵. Ceea ce a apărut în Franța este mai curând o *plachetă*, pentru că a preluat circa jumătate (56, mai precis) din titlurile ediției de la Minerva. Totodată, Nicole Laurent-Catrice a preferat să scrie propria-i prefață la carte, ca să evoce etapele descoperirii poetului român, prin intermediul traducerii lui Constantin Crișan (al cărui nume rămâne primul pe copertă și pagina de titlu) și ca să-și poată expune – fapt meritoriu – felul ei de a înțelege *mitopoetica* stănesciană, după cum urmează: *Les vicissitudes d'une traduction; Présentation de Nichita Stănescu; La vie quotidienne; Les autres sources d'inspiration; Questions métaphysiques et philosophiques*. Simplu, concret, adică... la obiect. (În timp ce *Avant-propos*-ul lui Crișan la ediția din 1988 – *Ludi Magister ou le concept de Stănescu* – era un studiu de o complexitate și densitate... academice.)

Continuare în pag. 14

...Istorie literar-sentimentală, dar și ceva...

Urmare din pag. 13



Cele 113 poeme alese și tălmăcite de Constantin Crișan au fost dispuse în concordanță cu ceea ce tot el a teoretizat ca fiind *sintaxa logică*, după care se evidențiază nu atât evoluția diacronică a unei arte poetice, cât „împerecherea”, la nivel inefabil, a unor surse inspiratoare, stări de spirit, cadențe etc., amprintate, firește, de același geniu creator. Deși ediția de la Minerva, concepută pe criteriul de mai sus, nu este una bilingvă, regretăm că antologatorul-traducător nu ne-a întins o mână de ajutor prin menționarea volumului în dreptul fiecărui poem tradus. În schimb, Nicole Laurent-Catrice a luat-o pe firul cronologic, de la prima la ultima carte, singurele rămase „pe dinafară” fiind: *O viziune a sentimentelor* (1965) și *Roșu vertical* (1967). Câteva erori – cumva scuzaabile, *omenește* privind lucrurile – sunt includerea *Autoportret-lui din Epica Magna* (1978), respectiv, a *Lecției de zbor din Măreția frigului* (1972), în *Operele imperfecte*, din 1979, sau a *Daimonului meu către mine (Epica magna)* imediat după *Nod 33 (Noduri și semne)*, după cum poezia *Posthume*, lăsată fără sursă bibliografică, „răspunde”, în fapt, la titlul: *Astfel*.⁶

Un aspect comun celor două versiuni franceze – în realitate, o unică versiune, cea a lui Constantin Crișan, „revizuită” de Nicole Laurent-Catrice –, îl constituie transpunerea preponderent exactă a titlurilor, ceea ce facilitează identificarea textului-sursă, cu atât mai necesară cu cât o seamă dintre respectivele asocieri lexicale – veritabile paradoxuri logico-expresive care se pretează la o sumedenie de interpretări – au făcut carieră, pătrunzând în mentalul colectiv și, deci, în limbajul curent, ca vorbe de duh, sentințe, proverbe etc.

Pentru început, să recapitulăm împreună *Lecția despre cerc*: *Se desenează pe nisip un cerc/ după care se taie în două./ cu același băț de alun se taie în două./ După care se cade în genunchi./ după aceea se cade în brânci./ După aceea se izbește cu fruntea nisipul și i se cere iertare cercului./ Atât.*⁷ Și acum, să urmărim, în paralel, cele două propuneri... francofone:

Constantin Crișan

Nicole Laurent-Catrice

On dessine sur le sable un cercle

Sur le sable on dessine un cercle

après on le coupe en deux,

après on le coupe en deux

avec le même bâton de noisetier

avec une baguette de coudrier,

on le coupe en deux

Puis encore en deux.

Après cela on tombe à genoux

Après cela on tombe à genoux

après cela on tombe sur les mains

puis on tombe à plat ventre

après cela on frappe le sable avec le front

on frappe du front sur le sable

et on demande pardon au cercle.

Alors on demande pardon au cercle.

C'est tout. (ed. Buc., p. 152)

C'est tout. (ed. Troyes, p. 80)

Transpunerile sunt aproape identice, mai demne de atenție fiind opțiunile diferite referitoare la traducerea sintagmei „băț de alun” (*noisetier* și *coudrier* desemnând alunul, dar cu o conotație „magică” în expresia *baguette de coudrier*) și a propoziției „se cade în brânci”, „mai” franțuzească la Nicole Laurent-Catrice (*on tombe à plat ventre*), dat fiind că mai conformă cu gestică imaginată în originalul românesc.

În schimb, în *Laus Ptolemaei. VIII. Despre viața lui Ptolemeu/ Sur la vie de Ptolémée*, unde nu aflăm deosebiri de fond cu adevărat notabile, elementul cel mai incitant, putem spune, apare în versiunea Crișan, care conține un catren suplimentar-concluziv, inexistent în poemul inițial. În consecință, n-a fost preluat nici de N. L.-C. Rămâne de stabilit dacă este vorba de o variantă manuscrisă ori de o „glosă” datorată traducătorului român: *Quand Ptolémée est né/ beaucoup de gens n'étaient pas encore nés/ quand il est mort/ assez de gens n'étaient pas encore nés. (La leçon sur le cercle, p. 6)*

„...și se duce și mă lasă/ și de mine nici că-i pasă./ de mine care-i sunt casă./ bărbat țepăn și zâmbit!” (*Nod 28*, vol. *Noduri și semne*, 1982). Am citat deja, în rândurile de „istorie literar-sentimentală”, această expresie neaoș-nichitană. Acum, voi pune în paralel și rezolvările propuse:

...il s'en va donc, il me laisse

... et il s'en va et me laisse.

me montrant toute sa rudesse

et il s'en fout de moi

il s'en fout vraiment de moi

moi, qui suis sa maison.

moi, son frère et sa maison

Homme rude et méprisé.

Homme terrible, mais bel homme. (p. 124)

(p. 86)

Crișan a recurs la cuvinte și chiar la un vers în plus – cel de-al doilea –, pentru a da o tușă mai apăsată ideii de abandon a „daimonului”. Iar dacă înțelesul deplin rămâne secretul poetului, cele două opțiuni francofone denotă niveluri diferite de comprehensiune – nici unul perfect, dar nici unul contestabil. Pe mine *altceva* mă nedumerește: absența *semnului de exclamație* prin care Nichita Stănescu și-a marcat insolita metaforă „caracterială”!

Reproduc în continuare penultima strofă din poezia *A mea* (vol. *În dulcele stil clasic*, 1970), devenită *Ma femme* (la Crișan), respectiv, *Mienne* (la N. L.-C.): *Ea își așteaptă bărbatul bețiv/ ca să-i vină acasă/ și degetele albe și le mișcă lasciv/ pentru ceața lui cea frumoasă.*

Ma femme

Mienne

Elle attend son homme, son ivrogne

Elle attend son ivrogne d'homme

et trace dans l'air de ses doigts blancs-lascifs

qu'il lui revienne à la maison

jusqu'à ce qu'il rentre chez elle

et ses doigts blancs bougent lascivement

l'image de sa nuque d'éphèbe évasif. (p. 10)

préparés pour sa belle nuque. (p. 47)

Nu-i greu de observat că traducătoarea franceză a preferat să redevină fidelă originalului, mai ales în privința versului final, unde Crișan se „aventurase” să redefinaască total „zona” potențial erogenă, *ceața lui cea frumoasă* devenind, la el, *sa nuque d'éphèbe évasif*. Sună minunat, dar, dacă e să analizăm lucrurile în *spirit* și nu în literă, „la trouvaille crisanienne” cam contravine ideii de... virilitate. (Aici, chiar există o explicație, pe care tot din conversațiile cu estet(ician)ul Crișan am reținut-o: socotea adjectivul *frumos/ frumoasă* ca fiind prea comun, dacă nu de-a dreptul... uzat.)

Selecția publicată la Troyes poartă girul unei poete franceze importante care, deja validată în planul creației personale, a știut să se situeze deasupra tentației „creativității” în cel al (re)traducerii unui mare confrate român. Ca atare, ediția afirmă cu aplomb... discret imperativul fidelității lingvistico-stilistice, rețușând fără ostentație transpunerea „fabriquée en Roumanie” a lui Constantin Crișan și revigorând, astfel, șansele de acces ale poeziei lui Nichita către cititorul francofon.

Să ne bucurăm, așadar, de existența a două ediții valoroase, prin care literatura română – reprezentată, aici, de una din culmile liricii sale – a izbutit să învingă o barieră lingvistică – și ea, redutabilă.

În loc de epilog: După apariția traducerii, Constantin Crișan ne-a invitat – pe redactorul cărții, pe sora mea (adolescentin îndrăgostită de Nichita, de sicriul căruia nu s-a desprins până la coborârea în locul de veci de la Bellu) și pe mine – la restaurantul chinezesc, unicul din București, pe atunci, aflat lângă Hotel Minerva de pe Ana Ipătescu (azi, Lascăr Catargiu). Pe lângă ceea ce putea trece drept mâncare „chinezescă”, ni s-a servit o băutură foarte tare, despre care ni s-a spus că ar fi „un fel de *saké*”. Cu prima m-am mai întâlnit de multe ori, în ultimii treizeci și ceva de ani, cu cea de-a doua, însă, nu mi s-a mai oferit ocazia. Nici măcar în varianta ei... chinezescă.

(Endnotes)

1 Plimbarea a inclus și o vizită la Muzeul Ceramicii și Sticlei, adăpostit de Palatul Știrbei. Acolo, am dat cu ochii de niște vase uriașe, având pe ele medalioane cu chipul lui N. C. Boisdeffre s-a mulțumit să constate sec: „Ah, c'est le président”.

2 *Cărțile sibiline*. Poezii inedite. O ediție tardivă, cu o prefață, note și addenda de Constantin Crișan. Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1995. 214 p.

3 *La leçon sur le cercle*. Avant-propos et version française par Constantin Crișan. Minerva, București, 1988. XX, 156 p.

4 Vezi dedicația de la Constantin Crișan, pe pagina de titlu a volumului.

5 Nichita Stănescu, *Poèmes 1960-1983*. Traduction: Constantin Crișan, Nicole Laurent-Catrice, Iulia Tudos-Codre. Cahiers Bleus/Librairie Bleue, Troyes, 1999. 92 p.

6 Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, cu acordul autorului. București, Cartea Românească, 1985, vol. II, p. 318.

7 Ibidem, p. 54-55.





Dan CULCER / Tainica viață a manechinelor

Povestea automatului prinsese rădăcini adânci în sufletul lor și se strecură o dată cu îngrozitoarea neîncredere față de figurile umane. E. TH. A. Hoffmann, *Der Sandmann*

Până nu demult, n-am avut prilejul să văd pe vreun zid de muzeu ferestrele deschise spre după-amiezile cu umbre lungi și contururi tăioase ale pânzelor lui De Chirico. Am răsfoit doar albume, dicționare de pictură modernă și întâmplătoare sinteze în care, la loc de cinstă, sub diferite etichete figurau peisajele depopulate ale pictorului.

Aștept în fereastră o întâmplare, o cât de mică întâmplare pe care o doresc și o presimt ca un infirm imobilizat în fotoliul cu roțile, martor al vieții și morții zilnice a străzii.

„Hebdomeros se mela à la foule qui emplissait les cafés ; il esperait encore le fait imprevu... Rien ; pas d'orages à l'horizon ; le calme plat, partout ; dans le ciel et sur la terre.”¹

Dar în aceste locuri numai arareori se întâmplă ceva. Îmi trăiesc infirmitatea în fața ferestrelor deschise și aștept. Poate va veni cineva să mă anunțe că undeva s-a produs o catastrofă, că orașul e în pericol, că apele tulburi sau focul îi vor distruge zidurile și că oamenii care trăiesc dincolo de ele, în camere umede și apăsătoare, sunt sortiți pieirii. 122

„Mundus est fabula” pare să fi fost deviza lui René Descartes. Cuvinte pe care suprarealismul și lumea sa simultan narativă le poartă pe fruntea cetății. Mi-am închipuit atâtea, privind pe fereastră, încât imaginația obosește acum concretul.

Într-un articol de enciclopedie ni se spunea, în 1963, că Giorgio de Chirico și-a renegat toată activitatea sa până la 1930, îmbătrânind într-o furibundă și academizantă atitudine. Treizeci de ani unul dintre marii deschizători de drumuri ai picturii se bălăcește în uitarea scârboasă a autodistrugerii. Ciudată soartă a unui creator al cărui simț de observație a realului împins spre culmile fantasticului i-a permis să inventeze o lume care se aseamănă realității fără ca vreodată să-și trădeze frumusețea fundamentală și stranie !

Născut în 1888 la Volo în Thesalia (Grecia), absolvent al Școlii Politehnice din Atena, producătoare, în paralel, de ingineri și artiști, Giorgio de Chirico ajunge în 1906 la Munchen, unde e atras de școala neoromantică germană, în special de pictura cu peisaje imaginare a lui Arnold Böcklin, precum probabil și de pictura lui Max Klinger, Alfred Kubin, Von Stuck sau a romanticului Gaspar David Friedrich, cu falezele sale de cretă.

În 1909 se întoarce în Italia și, pictând la Milano și Torino, se atinge pe sine în deja caracteristicile pânze „Enigma oracolului” sau „Enigma unei serii de toamnă”.

Expunând la Paris (1911) în Salonul de Toamnă și Salonul Independenților, îi cunoaște pe Picasso și Apollinaire. Împreună cu Carlo Carrà, la Ferrara în timpul războiului (1915), pictează vaste și pustii perspective a ceea ce se va numi *pictură metafizică*. În 1924 suprarealiștii îl primesc ca pe un maestru în expoziția lor. În 1929, apare ultimă manifestare a vechiului Chirico — *Hebdomeros*, carte-călătorie în lumea obsesiilor și arcazelor sale (reeditată în colecția L'Âge d'or a editurii Flammarion la aproape 40 de ani de la apariție). Lumea lui Chirico este o urbe, o cetate în care sunt stăpâne manechinele. Arareori oamenii au curajul să treacă pe străzi sau să stea la taifas, poate să tacă înspăimântați neavând încredere în semenii lor ; doar câte o fetiță, parcă și ea mecanică, își alungă cercul printr-o piață pustie, într-o neferice încremenită vrajă, pe lângă gura de căpcăun a unui vagon pe roți, gol, rămășiță uitată a vreunui circ trecut de mult. Deasupra cetății adormite și blestamate bat totdeauna vânturi dinspre apus, așa cum o arată drapelul ca niște limbi de șarpe îndreptate în direcția umbrelor lungi, și pe vânt se aud uneori glasuri sau frânturi bolborosite de vorbe, de vise, de gânduri, de amenințări.

Uneori întâlnesc oameni, scrie, silabisind cu voce tare, hermafrodita arătare. Nu totdeauna pentru că am obiceiul să mă plimb la marginea orașului, departe de clădiri, de gunoarie și de asfalt.

Oamenii pe care îi întâlnesc mă salută respectuos. S-ar putea întâmpla să întâlnesc răufăcători dintre aceia care mișună pe la periferii, oameni certați cu legea, așa putea fi bătuț, sechestrat sau omorât, dar știu totdeauna să mă descurc. Locuiesc în spatele unui perete de sticlă prin care toți trecătorii mă pot vedea, cu statura mea impunătoare și ovalul perfect al feței de sub care nu mi se ghicește nici un gând. Cei din oraș mă cunosc și se tem de mine, căci îmi schimb hainele de câte ori vreau, și nu mă ating cu mâinile lor murdare, epiderma mea le încrețește pielea de groază ca la contactul cu reptilele, de care muritorii se tem instinctual. Mă consider un perfect produs al Creației pentru că, asemenea cameleonului zeu, îmi schimb culoarea pielii după dorință, pentru că nu pot fi ucis și, în cel mai rău caz, pot ajunge la un muzeu cu chipuri de ceară, unde mi se dă chipul vreunui mort vestit.

Într-o zi un tânăr m-a oprit din plimbările mele, acuzându-mă de lașitate, conformism și crimă împotriva umanității pentru că prea mi se potrivesc toate hainele, toate culorile și toate sentimentele. După ce și-a terminat rechizitoriul, mi-a împlântat în piept un pumnal ascuțit pe care l-a și răsucit pentru a fi mai sigur că voi muri. Dar eu nu sunt muritor și din pieptul meu ciopârțit n-a curs nici o picătură de sânge : „...ils ne s'inquietaient de rien et rien n'avait de prise sur eux : ni l'acide prussique, ni le stilet, ni la balle blindée”².

Atmosfera scenei acestui atentat ar putea fi și aceea a unui salon în care doi gladiatori cu măști de scafandri își fac datoria alături de niște personaje fără sex, care ascultă într-o profundă reculegere tăcerea unui pian, „abis melogen”.

Tânărul și-a privit mirat cuțitul, apoi s-a zmcuit din torpoare și a pornit să alerge prin oraș cerșind iertare și tipând ca un om. Orașul a aflat întâmplarea și de atunci în fața locuinței mele oamenii depun flori și îi văd, uneori, la intervale pe care n-am reușit să le determin, cum înjunghie tineri care sângerează și mor, într-un gest de omagiu adus forței mele.

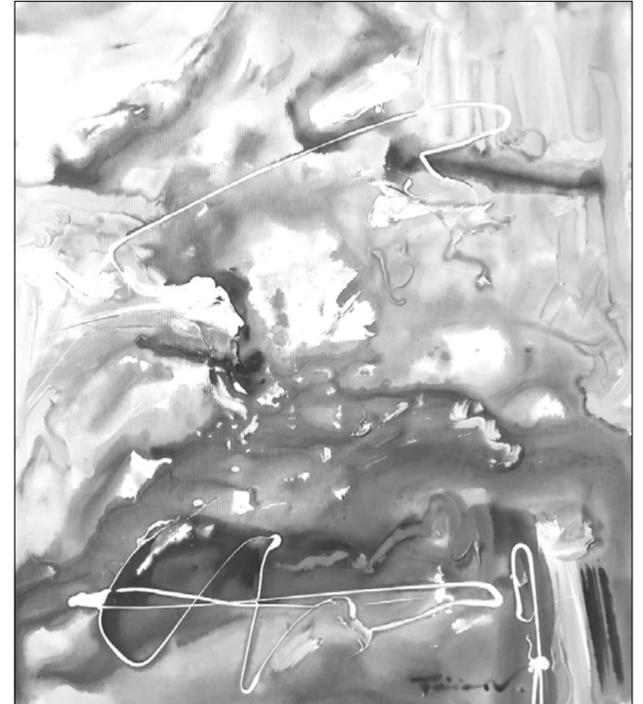
Am nenumărate uniforme, de culori și croieli diferite, dar nu prefer nici una și le schimb ori de câte ori mi se pare că mă plictisesc. Într-o zi am văzut că oamenii încep să-și părăsească locuințele și se îndreaptă spre păduri. Am știut atunci că a venit vremea mea. M-am oglindit într-o pelucă de argint și m-am reproduș. Femela mea era tot atât de pură ca și argintul. Ne-am iubit și am odrăslit. Suntem mulți, tot mai mulți, puternici, nemuritori, toate hainele ne vin ca turnate, suntem tot mai mulți, mai frumoși, iar omul se teme de noi.

„Fantasticul, scrie Roger Caillois, nu este un mediu : el este o agresiune.” Dar acceptând alipirea picturii lui De Chirico la un ipotetic curent al artei fantastice, completăm această expresie a fantasticului agresiv cu aceea a iminentei agresiuni, a așteptării îngrozitoare, veșnice, periculoase, îndobitocite. Căci fapta nu se produce, sabia nu cade, taina nu se dezvăluie, ci planează, ca o umbră deasupra cetății, furișată uneori sub arcade, în ascunzișurile din spatele zidurilor. De Chirico ne propune enigme pe care nimeni, nici el, nici zeii, nici cerul, nici pământul, nu le pot dezlega. Universul metafizic, încremenit, depășindu-ne simțurile, este aproape de cel al visului prin precizia detaliilor grupate într-o nouă realitate, ale cărei sensuri și legi rămân secrete sau imposibil de dedus. Se presupune, conform dictatului unui inchișitor dogmatic, André Breton, existența unui „model interior” pe care cuvintele însăși nu-l pot construi. E o lume — alta, aflată în aceasta a noastră, a celor îmbătați de bun-simț, pe care cadrul artei care utilizează imagini o scoate la iveală, conținând-o. Pornind prin a fi o ruptură a constanțelor teoretice și axiologice ale realului, fantasticul devine, primește o coerență și o structură. Dar spațiul fantasticului nu este omogen. Difuză la periferie, spaima, așteptarea se concentrează în anumite zone, în nemișcarea personajelor drapate în falduri prelungi, în umbrele netede ale porticelor și arcazelor, în șuierul neauzit al trenurilor care pleacă spre nostalgii, în pânzele albe de dincolo de ziduri (*Enigma sosirii*, 1912), în geometria îngrămădire de planuri încoronate de ovalul orb al unei fețe de manechin (*Marele metafizician*, 1917), în articuliile de triunghiuri și bile ale complicatelor ființe hermafrodite-umanoide (*Ettor ed Andromaca*, 1917) sau pe podiul de spectacol în aer liber unde aceleași manechine așteaptă parcă semnalul învierii. „Cuplarea a două realități în aparență de neîmpăcat pe un plan care în aparență nu e convenabil pentru ele”, iată care ar fi după Max Ernst (admirator al lui De Chirico, de care e influențat prin culegerea de litografii, *Fiat Modes*) sursa unei inspirații și sensul „hazardului obiectiv” al suprarealismului.

Straniu acord al acestor cuvinte cu felul în care, în *Muzele neliniștitoare* (1916), De Chirico va ști să adune ca pe o scenă într-un teatru de fantome obiecte izolate a căror destinație nu poate fi uneori nici măcar bănuțată, pentru a obține acel sentiment al așteptării și încordării dramatice pe care îl dorea, probabil, exprimat. Literatura manechinelor, a păpușilor mecanice, a golemului, țarină înviată de semn, a androizilor de tot felul are o bogată tradiție. Animarea manechinului, datătoare de spaime, trece de la romanticul Achim von Arnim (*Isabela din Egipt*) prin Algernon Blackwood (*The Doll*), Michel de Ghelderode (*Nuestra Senora de la Soledad, L'écrivain public*), Eichendorf (*Das Marmorbild*), Hoffmann (*Der Sandmann*), Marcel Brion (*Les statues*) pînă la André Pieyre de Mandiargues (*L'archeologue*). Omuleț, în flamandă *maneken* (de unde manechinul românesc prin filieră franceză), manechinul are în acest sens primordial rolul de suflet, și Sir James Frazer, în a sa *Creangă de aur*, trece în revistă diverse credințe despre manechinul-suflet, ca formă umanoidă miniaturizată, a cărui absență din trupul omului — temporară sau permanentă — aduce după sine somnul, extazul, boala sau moartea.

Dar hipertrofia raționalului în aceste arhitecturi sobre și dezgolite, exprimă doar principiul elementar al stabilității, aici în decorul de teatru, în contradicție cu imposibila și neutră existență fizică a manechinelor. Niciodată ele nu se vor mișca, nu vor cuvânta asemeni păpușii Olimpia (Hoffmann), chiar dacă acel invariabil — Ah ! ar fi părut plictisitor, rămânând în afara perspectivei podelelor scenei, în contradicție cu așteptarea noastră.

Nu mai dacă nu cumva... Și aici jocul ar putea reîncepe. Lumea aceasta e logică, rațională în elementul ei pictural, dar logica e una a nebuniei, căci structurile, alăturările sunt aberante, excluzând viața. Imaginile recurente ale tablourilor lui De Chirico au servit unor istorici ai artei în încercarea lor de a-i împărți activitatea în patru epoci : 1. arcade și portice, 2. fantome, 3. manechine, 4. interioare. Cadrajul tablourilor se va restrânge în acest drum într-o mișcare de *travelling* spre un gros-plan de bună tradiție cinematografică. Fantasticul lui De Chirico este un vid suspendat, o



prăbușire a nimicirii și nimicniciei, o punere de întrebări la care răspunsul vine parcă de departe, o meta-spaimă a așteptării.

Sub semnul „analogiei universale” (Baudelaire) sub care imaginația va pune creația, De Chirico își începe nesfârșita peregrinare din „Hebdomeros”, prelungind în spațiul imaginar al povestirii, fără semne de scurgere perceptibilă a timpului, în „prezentul etern”, evenimentele obsedante ale tablourilor, spațiul irațional al uriașei clădiri, „care seamănă cu un consulat german la Melbourne” și al orașului labirintic prin care trece Hebdomeros în voia visului, amintirii fluctuante, spre inevitabila beatificare. Căci Hebdomeros este „fantoma calmă”, „spectrul luminos” al lui Giorgio de Chirico : Dante și Virgiliu într-o singură ființă împlinind periplusul lumii sale și scriind o carte care trebuie văzută. Pagini compacte din care se înalță respirația largă, căldura fecundă a Poeziei — mămă născătoare de zei.

Structura textului din „Hebdomeros” este parcă bazată pe principiul acelei dereglări psihice ce se numește ecolalie. Un cuvânt, o imagine atrag după sine o repetare și apoi o asociație, aproape ca un automatism, șiruri de vise și amintiri, aceleași imagini recurente ca și în pictură, încăpățanate ca o haită de câini flămânzi, ritmează scriptura, permanentă pendulare între suave tablouri și grotești înfățișări, uneori triviale, cu o anumită frecvență a marelui simbol plurifuncțional și cuprinzător al orașului, loc pentru desfrâu, lenevie și întruhipare a nostalgice frumuseți. O spaimă în fața civilizației materialiste și pragmatice care ar putea face să dispară „scriitorul, gânditorul, visătorul, poetul, metafizicianul, observatorul...” îl face să se cutremure înjghebând apoi acele „povestiri, perfect logice în aparență și înalt metafizice în fond, al căror secret și monopol îl deținea”.

„A cuprinde cu mintea înseamnă a consuma — și a face nu înseamnă a distruge ?” — spunea undeva Paul Valéry. De Chirico a încercat o cuprindere, căci „iubea logica și ordinea mai mult decât armonia”, dar, închis între extremele ordonării și distrugerii, el a contribuit, poate fără să vrea, la acea măreață nebunie a gândului care s-a numit, din greșeală, suprarealism. Renegându-și opera de tinerete, Giorgio de Chirico a devenit propria sa statuie, la umbra căreia se adună poezii ascultând, cum spune Yves Bonnefoy, „cele douăsprezece bătăi ale orologiului”, adică împlinirea destinului, în piețele cu luminile galbene ale după-amiezilor pustii de toamnă.

Am așteptat vreme lungă minunata întâmplare privind nemișcat prin fereastra deschisă de el, îngrozitoare întâmplare, ireversibilă. Ne priveam neîncredători unii pe alții, Giorgio, drept, în mijlocul pieții cu umbre lungi, eu, infirmul din cadrul ferestrei, și Manechinul nemuritor pe soclul său.

Și iată minunea poeziei care s-a petrecut.

1969-2020

Bibliografie:

https://fr.wikipedia.org/wiki/Giorgio_De_Chirico
https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Carr%C3%A0
https://fr.wikipedia.org/wiki/Achim_von_Arnim
https://fr.wikipedia.org/wiki/Algernon_Blackwood
https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcel_Brion
https://fr.wikipedia.org/wiki/Michel_de_Ghelderode
https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Pieyre_de_Mandiargues

(Endnotes)

1 „Hebdomeros” s-a amestecat cu mulțimea care umplea cafelele; încă mai spera că ceva neprevăzut se va petrece... Nimic; fără furtuni la orizont; calm plat, peste tot; în cer și pe pământ”.

2 „... nu le era frică de nimic și nimic nu-i atingea : nici acidul prusic, nici pumnalul, nici glonțul blindat”



Olimpia IACOB / Ajmer RODE

S-a născut în 1940, în Rode Jallewala, Ferozepur, statul Punjab, India. A urmat Universitatea din Punjab, Facultatea de Inginerie. Emigrând în Canada, s-a înscris la Universitatea din Waterloo, obținând diploma de Master. A publicat câteva cărți de poezie, proză, dramă și traduceri în punjabi și engleză. Este autorul volumelor de poezie în engleză, *Poeme la pragul meu/ Poems at My Doorstep* (Caitlin Press, 1985) și *Meditații albastre/ Blue Meditations* (Third Eye Publications, 1985). Antologia de poezie contemporană în limba punjabi, *Leela*, avându-l coautor pe **Navtej Bharati**, a fost bine primită de critici și cititori. Printre premiile primite amintim: The Best Overseas Punjabi Author award, The Anād Foundation's Anād Kav Sanmān award, The Lifetime Achievement Award. Ajmer Rode a făcut parte din Consiliul National al Uniunii Scriitorilor din Canada, conducând Comitetul Scriitorilor Minorităților Etnice, și a fost coordonatorul Forumului scriitorilor de limbă punjabi din Vancouver, cea mai veche societate a scriitorilor de limbă punjabi din Canada. Locuiește în Vancouver.

Plimbare într-o particulă

Dacă afli
o cale de intrare
e suficient
loc
în această particulă
pentru plimbarea de o viață

Să bați ușor
Să bați ușor
când ajungi la casa
sufletului meu.
Se va deschide larg o ușă
revărsarea luminii
îți va spăla picioarele ostenite

Luna

Luna,
să o numesc femeie ori bărbat,
cine dă la o parte norii
și își întinde mâna
la un sfert de milion de mile
să îți mîngîie trupul

cînd dezbrăcîndu-te
lași
fereastra dormitorului
neacoperită

Dialog perfect

Nimic nu este perfect
vor fi, așadar, mereu
întrebări, a spus el.

Perfecțiunea înseamnă îndrăzneală, a spus ea.
Dacă accept că este perfect, atunci este.
Chiar și fisura din inima mea
a urmat o cale perfectă
lăsînd netulburate
quarkurile
rotindu-se în libertatea îngăduită fiecăruia
în singurătățile mele genetice.

Maluri spaniole

Plaja cenușie
mă îmbie să fiu pe urma
apei mării care se retrage
să recunosc cochilia,
vatra, poate, vatra de-nceput
a strămoșilor.

Plin de respect înainte încet.

Încearcă un tăciune aprins

Încearcă cu palma tăciunele aprins
Mîna poate nu va păți nimic
Soarele înălțat încrezător
de un miliard de ani
poate să nu mai răsară miine
Masa din fața ta
încremenită de forța gravitațională
va zbura, cine știe, spre plafon
în orice moment

Absurd?
Poate.

Imaginația mea însă nu vrea
să înconjoare soarele
la nesfîrșit.

Îmbrățișare puțin mai lungă

Dacă îmbrățișezi o femeie
puțin mai mult decît s-ar aștepta ea
vei fi răsplătit pe loc
cu nenumărate posibilități.

Una fiind
ultima îmbrățișare a ta
cu femeia aceea
sau oricare femeie.

Pe de altă parte,
altfel spus, dacă ești norocos,
ea se poate preface într-un copil adult
părînd caraghiosă
cu fața acoperită de crini
gata să se îndrăgostească, să meargă mai departe.

Vezi cît de ușor e să încerci
una din multele forme ale dragostei
dacă nu-ți este străin acel puțin mai mult
al îmbrățișării. . .

În așteptarea lui Rusty

Bătrîna pe care o vezi
privind pe fereastra de la demisol
e mama.
Îl așteaptă pe micul Rusty, cățelul,
care vine cîteodată de pe uliță în casă.
Nu contează dacă vine sau nu,
contează însă așteptarea
ținînd deseori pînă la asfințit cînd ușor
se pierde în umbrele anemice de pe uliță.

La miezul nopții mama se trezește brusc
să alunge pisicile războinice de sub patul ei.
Zgomotul dispăre înainte ca ea să coboare
Încet ajunge să-și dea seama
că se află într-o odaie modestă, la demisol,
nu în casa ei de la țară primitoare
unde cîinii rătăciți, pisicile, șoarecii
și familia ei aveau drepturi egale.

Trecută de optzeci de ani, are multe probleme
simte cum respectul de sine îi scade
se chinuie să nu se simtă inutilă.

Deunăzi cînd pe nesimțite
am intrat în cameră
ea cu ochii închiși ședea
cu o carte mică și deschisă în poală.
Medita poate la cupletele tocmai citite

ale Gurului al Nouălea:
legăturile lumești, o Iluzie,
Creația, o simplă bulă care se ridică și se sparge
Rama s-a dus, Ravana s-a dus,
nimic nu e veșnic.
Adevărul este Unirea cu El,
singurul adevăr. . .

Fața ei radia de fericire,
parcă fulgerată de o revelație.
Un zîmbet de încredere i-a despărțit buzele.

Zgomotul pașilor mei o tulbură.
Deschide ochii și imediat
mă privește.
Chipu-i încrezător ia
chipul mamei.
Înainte de toate vrea să știe
dacă azi-noapte mi-am făcut somnul.
Chiar și acum își face griji, știe cît de mult citeasc.

Apoi urmează potopul de nemulțumiri:
aici lumea toată este atît de indiferentă,

să nu ai cu cine schimba o vorbă, copiii nu au timp,
TV doar în engleză. .
anul acesta, ei bine, trebuie se se întoarcă în Punjab
să vadă că totul e bine,
casa noastră, ea trebuie . . .
Dar nicio nemulțumire nu îi atinge
buzele.
Fruntea pare să-i fie tensionată, ochii
se zbat să-și ascundă umezeala

Ușor se pornește să vorbească din nou
despre vecina de alături
mai bătrînă, mai înțeleaptă,
care îl așteaptă, și ea,
pe micul Rusty,
rătăcind pe ulița lor.

Jocul cu numere mari

Mîntea omului
este esențial calitativă.
Cum bine se știe,
ușor ne mai înflăcăram
văzînd garofițe, flori porfirii,
triumphiuri, cercuri
și ne certăm la nesfîrșit
din pricina celor adevărate și neadevărate,
a celor drepte și nedrepte.

Dar rar analizele cantitative
ne ating sufletele.

Numerele au fost inventate îndeosebi
de bărbați pentru a se înșela reciproc.
Sunt aproape sigur că femeile nu aveau
ce face cu ele, avînd sarcini
mult mai importante,
de pildă, inevitabila
supraviețuire.

Dar jocul cu numere mari
ar putea să fie interesant,
de fapt, chiar nostim. Dacă ar fi, să zicem,
să stau într-o balastieră
numărînd pietrișul ori nisipul pînă la un miliard
mi-ar lua în jur de 14 ani; sau dacă ar fi
să număr ce datorează Africa
străinilor bogați – în jur de 200 miliarde
de dolari–
ar fi imposibil. Ar trebui să mă mai nasc de 40 de ori
și să număr neîntrerupt 24 de ore.

Lucrurile s-ar putea însă simplifica
la scară mai mică. Presupunînd, ca urmare
a datoriei, că cinci milioane de copii mor
anual, ceea ce, de fapt, se întîmplă,
și fiecare copil muribund strigă
de minim 100 de ori pe zi,
ar fi trei miliarde de strigăte
plutind în jur
zăbovind în aer chiar mai mult de cinci ani.
Nu uita, o undă sonoră odată
produsă nu va înceta niciodată să existe
într-o formă sau alta,
și niciodată nu va scăpa din atmosferă.

O dimineață frumoasă acum, chiar dacă
strigătul, unul dintre cele multe, brusc te va lovi,
zdrobindu-ți sufletul
într-un miliard de părți. În 14 ani acestea se vor uni din nou
formînd întregul.

Pe de altă parte, trei miliarde de strigăte
ți-ar putea lovi sufletul
fără urmări. . .





Sorin Lory BULIGA



Adina ANDRIȚOIU

Constantin Brâncuși în amintirile lui Ioan Alexandrescu

Născut în aceeași zi și aceeași lună cu marele sculptor Constantin Brâncuși, dar cu 35 de ani mai târziu, Ioan Alexandrescu¹ a avut aceeași aplecare către mânăuirea dăltii. Îndemânarea sa, împreună cu șansa de a fi fost acceptat de Maestru ca ajutor, îl va face să rămână în istoria edificării *Porții Sărutului* de la Târgu-Jiu.

El nu a fost, însă, primul meșter implicat în ridicarea acestei opere monumentale. Astfel, dintr-o scrisoare trimisă de Ștefan Georgescu-Gorjan lui Brâncuși, pe data de 6 septembrie 1937, aflăm că încă de atunci fuseseră tocmiți pietrarii pentru ridicarea porții, de către însăși doamna Tătărescu: „S'a și interesat de piatra de lângă Deva și a vorbit cu vreo 10 pietrari, cari s'au legat să așeze blocurile conform cu schița². Din telegrama Arethiei Tătărescu din 4 octombrie³, adresată lui Constantin Brâncuși, la Paris, aflăm că ridicarea *Porții Sărutului* trebuia să înceapă după 25 octombrie 1937, când era așteptat la Târgu Jiu primul transport de piatră din cariera Banpotoc, Deva. Brâncuși ajunge la Târgu Jiu pe 27 octombrie și pleacă pe 9 noiembrie 1937⁴. În acest scurt interval a participat la îmbinarea blocurilor de piatră pentru *Poartă*, ocazie cu care a făcut și câteva filmări. În imaginile de pe peliculă sunt surprinși cioplitorii care taie la fierăstrău blocurile mari de travertin pentru *Poartă* și pentru cele două bănci⁵.

Tot atunci, la începutul lui noiembrie, Brâncuși a fost invitat de Arethia Tătărescu să participe la masa care urma a se servi în saloanele Cercului Militar din Târgu-Jiu, după slujba de târnosire a Bisericii Sfinții Apostoli de pe Calea Eroilor, stradă aflată în construcție: „Vă rugăm să binevoiți a lua parte Dumineca 7 Noembrie ora 1, la Masa ce va avea loc în Saloanele Cercului Militar după Sfințirea Bisericii Sfinților Apostoli./ Președinta, Arethie Tatarescu/ Costumul national Tg.-Jiu./ 2 Noembrie 1937/ Rugăm a prezenta aceasta Carte la intrare Domnului Maestru Brâncuși⁶. După mărturisirile lui I. Alexandrescu⁷, el a absolvit Școala industrială din Arad, iar apoi a făcut practică în mai multe ateliere particulare din Timișoara. Acesta l-a întâlnit pe Brâncuși la București în primăvara anului 1938, în casa lui Gheorghe Tătărescu de pe strada Polonă, unde cioplitorul venise la recomandarea arhitectului Giurgea și antreprenorului Boitan, pe care sculptorul îi rugase să găsească un meșter pentru lucrările sale de la Târgu Jiu⁸.

După întâlnirea din aprilie 1938 din casa soților Tătărescu, îl vom regăsi pe Ioan Alexandrescu în Gorj: „Scurt timp după aceea am plecat la Târgu-Jiu, împreună cu alți doi pietrari, iar Brâncuși a sosit cu o săptămână în urma noastră. Era în mai, după Paști...⁹”.

Brâncuși s-a cazat la Hotel Regal¹⁰, situat vis-à-vis de actualul sediu al Teatrului Dramatic Elvira Godeanu. Ioan Alexandrescu își amintea că artistul i-a spus: „Tinare, vei veni la mine în fiecare dimineață și vei primi dispoziții... Lucrezi cu mine cât stau eu acolo (pe șantier), în rest îi dirijezi pe ceilalți¹¹”.

Astfel, Alexandrescu mergea în camera de hotel a lui Brâncuși, unde acesta își făcuse un spațiu de lucru pe jos, dând la perete mobila. Pe podea întindea hârtie de împachetat, pe care desena schițe cu carbune. Elaborarea schițelor se petrecea în timpul nopții sau dimineața devreme, pentru că Alexandrescu le găsea făcute la ora nouă, iar resturi de hârtie și carbune se aflau aruncate prin cameră. Cu aceste schițe, mergeau în parc, unde se urcau pe schela Porții (pe care o numeau „Poarta înfrățirii eroilor”): „eu măsuram distanța, după cum îmi spunea dânsul; iar dânsul desena cu carbune, după schița în mărime naturală ce o adusesse; și, față de dânsul, începeam să sculptez, adică să adăncesc linia desenată în carbune (cu tăietură în formă de V). Sculptam un motiv până ce-i convenea adâncimea și lățimea. Pe urmă s-a dat jos, a stat pe o bancă, așezată la distanța pe care o ceruse, și mă conducea de jos spunându-mi dacă era cazul să mai adăncesc sau nu¹². Lucrul continua timp de

două-trei ore, timp în care Brâncuși mânca mere și fuma.

Se știe că, inițial, *Poarta* fusese gândită să fie amplasată la intrarea în parc. Probabil, atunci când au fost turnate dalele din beton existente lângă trotuar, au cuprins și fundația acestui prim amplasament: „Brâncuși a spus că el nu a venit aici să facă o poartă de parc, și poarta a fost mutată după voia lui pe alea pe care o botezase «Aleea Gloriei»¹³. De altfel, acest lucru este menționat și într-o scrisoare pe care Brâncuși a adresat-o Arethiei Tătărescu, privitoare la proiectul Porții Sărutului: „Stimată Doamnă Prim Ministru/Cum vam [...] trimes eri am trimes în trien încă două schițe simple de proiect și o fotografie ca să puteți să vă dați seamă de felul [...] cum are să fie [...] tăcată peatra. Proiectul este făcut ca să fie pus la o mică distanță în interiorul grădinei [...]. fiindcă dacă punem în marginea trotiroului nu poate îndeplini nici rolul de închizătură și nici ca să poată fi văzută ca [...] obiect [...] în sine dacă o punem puțin în interior putem să facem un târcol în prejur [...] și să punem în părțile laterale câte o bancă în piatră n am avut vreme sa fac proiectul complet însă peste câteva zile voi fi în fața locului cu modele pentru cioplit piatră. În schițele pe care le am trimes eri e o mică eroare de dimensiune a blocurilor care construiesc friza de sus de acea vă trimit az o schiță [...] cu măsurile juste ca să puteți comanda piatra. Gorjean îmi [...] spune ca Dstre m'ați scris și nu ați primit răspuns – vă rog să credeți că n'am primit nimic. De aceea vă rog când îmi scriți să recomandați scrisoarea pe adresa C. Brâncuși 11 Impasse Ronsin Paris 15e (Telephon Secur 74-67). Sperând că totul va merge bine vă serut mâinile cu omagii respectoase/C. Brâncuși¹⁴”.

Deși se așteptase la cu totul altă temă a lucrării, Alexandrescu îl asculta pe Brâncuși, pentru că venea de la Paris, era mult mai în vârstă¹⁵ și impunea respect. Din acest motiv, i se adresa cu „Maestre”, iar Brâncuși îi răspundea cu „tinere”. Cioplitorul s-a mirat văzând pe schițele lui Brâncuși „doar niște linii care semănau cu niște șindriile...¹⁶, însă nu a comentat. Nu același comportament l-au avut ceilalți doi pietrari veniți de la București împreună cu Alexandrescu. Neînțelegând rostul sculpturilor și fiind beți, i-au răspuns urât și au spus „măscări la adresa lucrărilor”. Din acest motiv, Brâncuși i-a concediat imediat și i-a cerut lui Alexandrescu să-i aducă un pietrar de la o carieră. A fost adus Golea¹⁷ din Dobrița¹⁸. Tot Alexandrescu a participat și la așezarea scaunelor în jurul *Mesei Tăcerii*, căreia îi ziceau „Masa familiei”. După spusele sale, în mai 1938 exista doar una dintre cele două tăblii (ale primei mese), iar Brâncuși ceruse să se mai aducă o tăblie mai mare de la societatea „Pietroasa” din Deva (de fapt, era vorba de alte două tăblii, cu dimensiuni de 2,15, respectiv 1,75 m; acestea au fost comandate de Primăria Târgu Jiu abia spre sfârșitul lunii august și au ajuns în Grădina Publică pe 2 septembrie 1938¹⁹).

Alexandrescu a fost așezat de Brâncuși pe unul din scaunele mesei, pentru a stabili distanța până la *Masă*: „A legat o piatră de o sfoară pe care a plimbat-o în jurul mesei, descriind un cerc. Eu șezând pe un scaun, piatra legată de sfoară trebuia să treacă tangent cu genunchii mei²⁰. Sculptorul era nemulțumit și de forma scaunelor, pe care le-ar fi vrut să semene cu „două ceanuri cu fundul unul la altul”, nu cu niște clepsidre.

Brâncuși se comporta foarte frumos cu cei din jur, chiar dacă nu-i prea plăcea să vorbească: „Era cumsecade și apropiat de oameni. Se interesa unde stăm, unde mâncăm, dacă suntem bine plățiți, dacă ne înțelegem cu inginerul Doppelreiter, care era din partea familiei Tătărescu și cu inginerul Vintilă, care era din partea primăriei²¹. Prefera să asculte poveștile celor din jur decât să vorbească el, se uita la grădinarii care tăiau aleile, se plimba pe malul Jiului, uneori însoțit de Alexandrescu, care îi ducea aparatul de fotografiat. În zilele de târg, mergea la piață. Din filmările făcute în acea perioadă, adevărate documente de arhivă, se vede că târgul se ținea în fața Primăriei²²: „Lua în mână obiectele de vânzare – ulcioare, fluiere, linguri, furci – și le studia pe îndelete. Cel mai mare interes îl avea pentru lăzile de zestre, pentru figurile de pe capace lor²³”.

Fiind vară („vremea secerișului”), lui Brâncuși îi plăcea să se plimbe pe câmp, să intre în vorbă cu țărani, cu femeile care spălau rufe în Jiu, se bucura de contactul cu natura (mângâia spicele din holde cu palmele). Serile mergea la vreo cârciumă, unde intra în vorbă cu clienții obișnuiți ai localului, în timp ce mânca frigărui,

¹³ Rusan, R., op.cit., p. 94.

¹⁴ Lemny, D., Velescu, C.-R., op.cit., pag. 414.

¹⁵ În 1938, Brâncuși avea 62 de ani, iar Alexandrescu doar 27.

¹⁶ Rusan, R., op.cit., p. 97.

¹⁷ *Ibidem*. Aici Golea apare ca fiind „Gore”. Posibil ca Alexandrescu să nu-și mai fi adus aminte numele exact al pietrarului.

¹⁸ Mocioi, I., op.cit., p.40.

¹⁹ S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 77/1938, fila 18. Documentele din Arhivele Gorj și Dolj referitoare la construcția ansamblului pot fi cercetate și în Buliga, Sorin Lory, Andrițoiu, Adina, a, *Documente din Arhivele Naționale ale județelor Gorj și Dolj cu privire la Ansamblul sculptural brâncușian de la Târgu-Jiu*, Ed. Brâncuși, Târgu Jiu, 2017. Se cunoaște că actuala *Masă a Tăcerii* este formată din tăbliile mari ale celor două versiuni ale mesei. Evident, Alexandrescu nu își mai aducea aminte astfel de detalii în anul 1976, când i s-a luat interviul.

²⁰ Rusan, R., op.cit., p. 94.

²¹ *Ibidem*, p. 96.

²² Filmări disponibile la adresele de internet menționate (min. 44-45). Vechea Primărie, numită astăzi Palatul Administrativ adăpostește Consiliul Județean Gorj și Instituția Prefecturală.

sarmale, și bea un pahar cu vin pelin. Îi erau nelipsite țigările: „fuma cam o sută de «Naționale» pe zi²³”. La sfârșit de săptămână pleca să viziteze împrejurimile într-o șaretă condusă de birjarul Peștil. Se întorcea uneori chiar a doua zi, după ce se plimbase pe la Brănești, Peștișani, Tismana. Se oprea în fața unor case și desena ceva care îi atrăsese atenția.

Brâncuși i-a propus lui Alexandrescu să îl ia la Paris: „Te-aș fi frământat puțin, că ești aluat bun, dar dacă ești înșurat înseamnă că ai nevoi mari, îți trebuie bani mulți. Ție îți trebuie bani, nu artă²⁴”. Motiv pentru care l-a și recomandat unor locuitori din Dobrița care veniseră la Brâncuși să facă un monument al eroilor la ei în comună. De altfel, i-a și dat o idee lui Alexandrescu să facă un ostaș cu baionetă, niște grămezi de piatră și un drapel.

Ioan Alexandrescu a stat la Târgu Jiu până în luna septembrie 1938, când a avut ultima întâlnire cu Brâncuși (pe data de 20), în curtea inginerului Doppelreiter. „Era abătut și trist pe dinăuntru, căci lăsase unele lucruri neîmplinite²⁵. Cioplitorul avea cunoștință despre aceste „lucruri neîmplinite”, dată fiind apropierea sa de marele sculptor și lungile plimbări în care îl însoțise.

Conform mărturiilor lui Alexandrescu, artistul dorea să completeze proiectul său urbanistic și arhitectonic de la Târgu Jiu cu alte elemente: „Brâncuși prevăzuse scaune și în preajma Coloanei, având chiar forma unei jumătăți de element din Coloană: douăsprezece – în jur, ca la Masă, iar optsprezece – dispuse câte trei în niște nișe tăiate în gazon, pe terasele care mărgineau Coloana. Mai voia ca alea de la Masă la Coloană să fie pavată cu piatră neregulată, la distanță de doi centimetri, iar între lespezi să se pună iarbă. [...] Dar lucrările se târâneau pentru că o mare parte din fonduri fusese cheltuită cu exproprierea terenului. Când au venit primarii militari²⁶, Brâncuși a înțeles că nu mai primește sprijin pentru continuarea lucrării și a plecat foarte dezamăgit²⁷”.

Planul de a extinde Ansamblul monumental cu terase și scaune în Parcul Coloanei pare plauzibil, având în vedere atât mărturiile lui Alexandrescu, cât și faptul că întregul ansamblu a fost creat prin adăugiri succesive: la început *Coloana*, apoi *Poarta* și *Masa* și, în final, băncile și scaunele din Grădina publică. Mai târziu, nu se știe când, Ioan Alexandrescu a întocmit schițe ale acestui concept al lui Brâncuși privind această evoluție ulterioară. Schițele respective au fost identificate în donația inginerului newyorkez Stephen Benedict, făcută Centrului de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși” din Târgu Jiu, cu ocazia „Colocviilor Brâncuși” din data de 19 februarie 2016²⁸.

Un alt document care vine în sprijinul ideii de extindere a conceptului este un „Tablou de lucrări edilitare strict necesare a se executa de către Primăria orașului Tg.Jiu în cursul exercițiului financiar 1938/939”. Acestea au legătură cu finalizarea Căii Eroilor și a amenajărilor din jurul monumentelor: „Facerea a 6 fântâni în noul parc din fața cazarmilor./ Complectarea lucrărilor strict necesare de canalizare și amenajare a grădinei publice./ Refacerea împrejurimii degradate din jurul grădinei publice și repararea celei existente./ Reparația și amenajarea castelului de apă din grădina publică, inclusiv reparația și mărirea rezervorului de tablă²⁹”.

Cu referire la lucrările respective care mai trebuiau executate, primarul delegat din acea perioadă, Al. Ciocănescu, a înaintat Ministrului de Interne adresa nr. 2380 din 11.04.1938 privind situația bugetului orașului pentru exercițiul financiar următor. Primarul arată că suma necesară lucrărilor edilitare este absolut insuficientă, deoarece orașul nu are industrie și veniturile sunt foarte reduse. Se adaugă și criza economică financiară „de care suferă întreaga țară”. În aceste condiții, primarul precizează că „Pentru realizarea programului de lucrări, ce Administrația Comunală își propune pentru campania anului 1938/939, figurând printre altele continuarea și terminarea lucrărilor începute în toamna anului 1937, la noul parc comunal și noul târg săptămânal³⁰, fără de care utilizarea și funcționarea lor, n'ar fi posibilă [...] comuna are mai mult ca ori când necesitate de importante fonduri financiare, pe care bine înțeles resursele bugetare nu le-ar putea suporta, întrucât, fondul înscris prin bugetul 1938/939, pentru lucrări edilitare este numai de lei 1.000.000, față de lei 4.200.000, costul acestor lucrări³¹”.

Este evident că administrația orașului era preocupată să dea o înfățișare nouă întregii zone adiacente Căii Eroilor, prin amenajarea tuturor aleilor din Grădina Publică, a gardului de împrejurire și a castelului de apă (zis și „foisorul de foc”, încă util în acea perioadă).

În ceea ce privește cele șase fântâni care erau prevăzute în planul de lucrări care însoțea cererea de buget înaintată Ministrului de Interne, se impune o analiză mai amplă.

²³ Rusan, R., op.cit., p. 100.

²⁴ *Ibidem*, p. 101.

²⁵ *Ibidem*, p. 102.

²⁶ În martie 1938 se instaurază dictatura carlistă. În fruntea județelor a fost numit un rezident regal care avea de îndeplinit multe sarcini obligatorii. (https://adevarul.ro/locale/focsani/ce-insemnat-romania-dictatura-carol-ii-lea-cenzura-pres-a-instrument-utilizat-mod-idios-1_5ad091cadf52022f75c87714/index.html). Accesat pe 1 februarie 2021, ora 13:32.

²⁷ Rusan, R., op.cit., p. 95.

²⁸ Buliga, Sorin, Andrițoiu, Adina, b, *Schițele lui Ioan Alexandrescu privind Ansamblul Monumental „Calea Eroilor”*, Revista Litua, vol. XX, p. 389, 2018, Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”, Târgu-Jiu.

²⁹ S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 63/1938, fila 11.

³⁰ Desființat odată cu amplasarea *Coloanei* și a amenajării parcului ce o înconjoară.

³¹ S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 63/1938, fila 10.

¹ Ioan Alexandrescu se naște la 19 februarie 1911, conform Georgescu-Gorjan, Sorana, Luna Februarie și Constantin Brâncuși, Revista Confesiuni, nr. 4, februarie 2013, p. 13. După un alt autor, el s-ar fi născut în data de 11 februarie 1911, în localitatea Radna din Arad (Rusan, Romulus, O discuție la Masa Tăcerii, p. 89, Editura Fundației Academia Civică, București, 2016). Subcapitolul „Constantin Brâncuși în amintirile lui Ioan Alexandrescu” a apărut în forma sa originală, cu același titlu, în Pagina Olteniei din 17 martie 2021, https://www.paginaolteniei.ro/articol/constantin-brancusi-in-amintirile-lui-ioan-alexand_5566.html.

² Lemny, Doina, Velescu, Cristian-Robert, *Brâncuși inedit. Însenări și corespondență românească*, p. 417, Ed. Humanitas, București, 2004.

³ *Ibidem*, p. 415. Depeșa face parte din *La Dation Brancusi*, care cuprinde arhiva găsită în atelierul lui Brâncuși, la moartea acestuia. În noiembrie 2001, Theodor Nicol, moștenitorul Nataliei Dumitrescu (unul dintre cei doi legatari universali ai lui Brâncuși) donează Muzeului Național de Artă din Paris arhiva aflată în posesia sa. Din cercetarea importantului volum de documente a rezultat lucrarea menționată.

⁴ Georgescu-Gorjan, Sorana, *O arhivă cu surprize înfinite – Dațiunea Brâncuși*, p. 27, rev. Brâncuși (serie nouă), decembrie 2005, Ed. Centrul de Cultură și Artă „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu.

⁵ Filmările sunt disponibile pe internet la adresele <https://www.youtube.com/watch?v=FmVYNe29JQc> (min.55) sau <https://www.youtube.com/watch?v=emSUREPIQK8> (min.55). Accesat pe data de 28 ianuarie 2021, ora 10:00.

⁶ Lemny, D., Velescu, C.-R., op.cit., pag. 415.

⁷ Apud Rusan, R., op. cit., p. 90.

⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁹ *Ibidem*, p. 91. În acel an, 1938, Sfințele Paști au căzut pe data de 24 aprilie.

¹⁰ De-a lungul vremii acesta a avut mai multe nume: Hotel Tioc, Hotel Sichițiu, Marele Hotel Regal și, în perioada comunistă, Hotel Modern.

¹¹ Rusan, R., op.cit., p. 92.

¹² Mocoi, Ion, *Brâncuși: Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu*, p. 42, Comitetul pentru Cultură și Artă al Județului Gorj, Târgu-Jiu, 1971.

Urmare din pag. 17

Constantin Brâncuși în amintirile lui Ioan Alexandrescu

Chiar dacă nu sunt figurate în schița desenată de I. Alexandrescu, este de presupus că această propunere a venit de la sculptor. Se pare că ideea amplasării lor apăruse fie în toamna anului 1937, în timpul trasării și amenajării noului Parc al Coloanei, fie în prima parte a anului 1938, cu ceva timp înainte de schițarea planului de buget pentru anul financiar următor, 1938/1939, transmis la București pe data de 11 aprilie.

Menționarea fântânilor, ca aparținând unui proiect mai extins al conceptului monumental de la Târgu Jiu, apare în lucrarea „Brâncuși, apogeul imaginării”. I. Pogorilovschi observă preocuparea obsesivă a lui Brâncuși pentru ridicarea unei fântâni pe pământul țării: „Ca și când ar fi avut de împlinit o chemare -, căci motivul fântâni (ca și motivul porții), întrucât este atât de propriu spiritualității românești, culturii noastre patriarhale, striga în el”. Consemnează, în acest sens, mai multe încercări ale artistului: „Zădărnici mai întâi în 1914, ca proiect de monument în memoria lui Spiru Haret, tema răfufnește în 1922 ca propunere a unei fântâni de pomenire a consătenilor sculptorului morți în război, iarăși zadarnic -, și din nou fără a găsi audiență, zece ani mai târziu, în manifestarea dorinței de a ridica un monument în amintirea lui Caragiale”³². Autorul reușește cea mai completă analiză a acestui gând brâncușian, care căpătase chiar contur de decizie administrativă la nivelul primăriei. Scriitorul investighează fondul popular al ritualului de înmormântare din toate zonele țării, găsim menționarea bradului, a fântâni și a florilor de la rădăcina sa³³.

De altfel, fântâna nu lipsește din ritualurile de pomenire a morților din Gorj, deoarece la pomana de 40 de zile (după moarte) sau la șase săptămâni se respectă cu sfințenie tradiția slobozării apei sau a unei fântâni³⁴. Astfel, semnificația celor șase fântâni din jurul Coloanei Pomenirii poate să fie legată de cele șase săptămâni până la pomana pentru sufletele celor decedați, care se știe că se înalță la cer la acest soroc, fiind vorba de eroii care s-au jertfit pentru țară și neam.

Legat de acest aspect, Brâncuși a făcut o mărturisire arhitectului Octav Doicescu, la București, potrivit căreia monumentul este „Coloana pomenirii fără sfârșit a eroilor morți în războiul reîntregirii patriei din 1916-1917”³⁵. Ritualurile tradiționale de pomenire a morților din Gorj aparțin unui fond autohton precreștin: „în cimitirele noastre pot fi văzute coexistând la același mormânt crucea și bradul funerar, suliaș or stâlpul păgân de mort”³⁶. Stâlpul sau bradul sunt simboluri ale „Arborelui cosmic”, care, sub aspect mitic, face legătura între Pământ și Cer. În locul cel mai înalt se află Raiul, unde sălășluiește Creatorul. Dar, parcurgerea acestui drum nu este permisă tuturor: „Escaladarea nu se poate face de către oricine și oricând. Au acces, cu restricții și în anumite condiții, doar eroii, oamenii inițiați și o parte din cei morți (care au dus o viață virtuoașă)”³⁷.

Astfel, *Coloana* de la Târgu Jiu, situată pe un platou mai înalt, adună în sine și simbolul stâlpului de îngropăciune³⁸, cel care se mai așază și astăzi în Oltenia, lângă cruce, la căpătâiul celui decedat (dacă inițial se pune doar la mormântul bărbatilor tineri, „nelumiți”, astăzi se găsește și la cei mai în vârstă).

Credința creștină ne tâlcuiește și ea un drum prin trecerea vânilor, pe care nu îl pot răzbate decât cei care au dus viață de jertfă, martirică sau despătimită. Trebuie adăugat că în Oltenia, și cu precădere în Gorj, „cultul morților sau Pomana și Parastul sunt adesea mai importante decât Utrenia sau Liturgia de Duminică. Uneori ai impresia că nimic spiritual nu este mai viu în Oltenia decât cultul morților”³⁹. După cum se cunoaște, Biserica a ales sărbătoarea *Înălțării Domnului* ca zi de pomenire a eroilor, deoarece există o legătură tainică între *Crucea suferințelor*, *Învieria* și *Înălțarea Mântuitorului Iisus Hristos*, pe de o parte, și jertfa eroilor neamului, care și-au dat viața pentru libertatea, unitatea și demnitatea poporului român, pe de altă parte.

Din cele prezentate mai sus, reiese că Brâncuși, ca păstrător al tradițiilor populare din Gorj, dorea să-i pomenească în veșnicie pe eroii neamului, așa cum o făcuseră moșii și strămoșii săi.

Schițele lui Ioan Alexandrescu privind ansamblul brâncușian

Una din piesele donației inginerului newyorkez Stephan Benedict, făcută Centrului de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși” din Târgu-Jiu, cu ocazia „Colocviilor Brâncuși” din data de 19 februarie 2016, este un desen pe calc⁴⁰

³² Pogorilovschi, Ion, *Brâncuși, apogeul imaginării*, p. 287, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Tg-Jiu, 2000.

³³ *Ibidem*, pp. 326-327.

³⁴ La șase săptămâni se „slobozește apa” sau „izvorul” la râu sau la fântână, unde sunt aduse și celelalte obiecte rituale – colacii, prescura, coliva și vinul. La fântână, în prezența unei femei, preotul slujește obiectele care se dau de pomana, același lucru repetându-se și pe malul râului. De altfel, între ziua morții și cea a pomenii de șase săptămâni, o fată neprihănită va duce zi de zi câte o găleată de apă unei familii, pentru sufletul celui decedat (obicei existent în comuna Brănești, satul Pârâu, Gorj, observat de Adina Andrițoiu).

³⁵ **Pandrea, Petre**, *Brâncuși. Amintiri și exegeze*, p. 355, Ed. Fundației Constantin Brâncuși, Târgu-Jiu, 2000.

³⁶ Pogorilovschi, Ion, *op.cit.*, p. 284.

³⁷ **Buliga, Sorin Lory**, *Religiozitate, filozofie și artă*, p. 101, Ed. Universitaria, Craiova, 2008.

³⁸ *Ibidem*, pp. 100-105.

³⁹ **Patriarhul Daniel**, *Brâncuși, sculptor creștin ortodox*, ediția a II-a, p. 72, Ed. Trinitas a Patriarhiei Române, București, 2013. Pomenirea eroilor în ziua Înălțării Domnului Iisus Hristos a fost instituită prin Decretul-Lege nr. 1693 din 4 mai 1920 și pusă în aplicare în Biserica de către Sfântul Sinod al Bisericii Ortodoxe Române prin hotărârea sa din 25 mai 1920 (<http://patriarhia.ro/iubirea-jertfelnicia-a-eroilor-trebuie-cinstita-cu-recunostina-7484.html>, accesat pe 15 februarie 2021).

⁴⁰ Desenul a fost predat într-un tub de protecție din carton.

semnat de Ioan Alexandrescu, care a fost cioplitorul cu ajutorul căruia Constantin Brâncuși a realizat *Poarta Sărutului*.

Considerăm oportună o prezentare detaliată a schițelor de pe planșa respectivă⁴¹, deoarece I. Alexandrescu a petrecut mai mult timp alături de Brâncuși în perioada 1937-1938, având discuții cu el privind unele aspecte ale operelor de la Târgu-Jiu, asistând la dialogurile acestuia cu diverse persoane implicate în edificarea ansamblului și însoțindu-l uneori pe artist în plimbările lui prin județ. Este posibil, așadar, ca Brâncuși să-i fi vorbit lui I. Alexandrescu despre anumite planuri ale sale privind amenajarea Căii Eroilor, pe care cioplitorul susține că le-a auzit de la artist și, drept urmare, a ținut să le transpună în schițele de pe calc, datorită semnificației și importanței lor deosebite pentru posteritate.

Calcul cu desenele lui I. Alexandrescu are dimensiunile de 67,80 x 44,70 cm și un colorit gălbui. Desenele par să fie realizate în carioca, majoritatea hașurilor sunt cu creion colorat, iar adnotările sunt scrise cu stiloul cu cerneală albastră.

În colțul din dreapta-sus al planșei există următorul text: „SCHIȚE/De amintirile cum a voit MAISTRUL Brâncuși C. să definitiveze ANSAMBLUL de LUCRĂRI dela TÎRGU-JIU, o părere a sa, care nu sa putut realiza din lipsă de fonduri și problema internă și internațională de atunci a anilor 1938 – 39 când MAISTRUL a spus că va continua plecând la 20 sept 1938 nu sa mai înapoiat și a lăsat vorbă ca așezarea să se facă cum arată schița No. 2 (unele documente sunt la Muzeul din Tg. Jiu aflate la Arhiva PRIMĂRIEI. Am fost martor la discuțiile purtate cu conducători tehnici, deoarece am lucrat sub conducerea directă a MAISTRULUI BRÂNCUȘI la FINISAREA LUCRĂRILOR de pietrărie./ALEXANDRESCU IOAN. Sculptor în piatră”⁴².

Rezultă de aici că I. Alexandrescu a realizat schițele respective bazându-se pe amintirile lui privind modul în care Brâncuși a vrut să definitiveze ansamblul de lucrări de la Târgu Jiu. Nu este foarte clar în ce fel i-au parvenit informațiile: direct de la Brâncuși sau indirect, în calitate de martor la discuțiile purtate de artist cu „conducători tehnici” ai lucrărilor (reprezentanți ai primăriei, antreprenori, ingineri etc.). Este posibil să fie valabile ambele variante.

Planșa cuprinde trei schițe, pe care le prezentăm în cele ce urmează, ținând cont de adnotările lui I. Alexandrescu.

Schița nr. 1 este plasată în stânga planșei și este denumită „PLAN ORIZONTAL DE LEGĂTURĂ MASA – COLOANĂ (CERC ÎNCHIS)”. Aceasta prezintă schematic ansamblul brâncușian. Piesele ansamblului sunt figurate prin simboluri de mici dimensiuni, fiind schițate de asemenea râul Jiu, aleile transversale din Grădina publică (este greșit poziționată aleea de lângă *Poarta Sărutului*, la vest de aceasta, când în realitate ea se află în partea de est), Biserica Sf. Apostoli și calea ferată.

Schițele 2 și 3 prezintă detalii mult mai numeroase ale amenajării ansamblului, cum ar fi desene ale lucrărilor de artă, mobilierului din parc, pavimentului și spațiilor verzi.

Schița nr. 2, situată la mijlocul planșei, are următoarea precizare: „AȘA TREBUIA SĂ FIE ÎN FAZA FINALĂ, DESPRE AST VORBEA BRÂNCUȘI, așa vom face la ANUL. (1939)”. Ea înfățișează segmentul de la calea ferată până la *Coloana fără sfârșit*, care are aspectul unei alei cu un paviment format din îmbinarea unor lespezi de piatră de formă neregulată, structurat în patru trepte cu aspect de platformă. Treptele-platformă (placate în pantă pe alee) sunt sugerate pe desen prin trei modalități: delimitare printr-o linie dublă transversală, hașurare mai intensă spre est și colorație, care trece de la gălbui la maroniu în același sens.

Această alee pavată (ce pare să aibă aproximativ lățimea unei străzi obișnuite) este asemănătoare unui drum de munte și se oprește la marginea brâului de arbori care înconjoară *Coloana fără Sfârșit*. Pe părțile laterale ale primelor trei trepte-platformă sunt dispuse grupuri de câte două sau trei scaune, ce par identice cu cele de pe Aleea scaunelor (de tip clepsidră, dar cu față pătrată). Pe marginea aleii sunt desenați plopi ce par de tip piramidal.

În jurul *Coloanei* par să fie dispuse trei cercuri concentrice. Primul delimitează un spațiu verde care ar fi avut, probabil, și rol de protecție. Specificăm aici că acest rond s-a și realizat, ca urmare a adresei nr. 79⁴³ din 13 august 1938, făcută de grădinarul șef C. Arendt către primarul orașului, prin care acesta arată că „în jurul coloanei montate în noul parc din fața cazarmelor este nevoie de o umplutură de cel puțin 100 – 120 care cu pământ bun, în care să se poată planta sau semăna flori sau iarbă...”⁴⁴.

Al doilea cerc este format din scaune-clepsidră cu față pătrată. Desenul înfățișează unsprezece scaune, dar poate exista și un al doisprezecelea, care este mascat de ultimul plop de pe alee, sugerat de respectarea distanțelor dintre scaune și, de asemenea, de similitudinea cu aranjamentul celor douăsprezece scaune-clepsidră cu față rotundă din jurul *Mesei Tăcerii*.

Al treilea cerc este dat de brâul marginal de arbori, care au o înălțime mai mică decât a ploilor piramidali (dar este foarte probabil ca și aceștia să fie tot plopi), așa încât să nu afecteze vizibilitatea Coloanei.

Schița nr. 3 este însoțită de precizarea: „AȘA A LĂSAT LUCRAREA SĂ SE MONTEZE – SEPT. 1938”. Ea reprezintă

⁴¹ Subcapitolul „Schițele lui Ioan Alexandrescu privind ansamblul brâncușian” a apărut în forma sa originală, în **Buliga, S., Andrițoiu, A., b.**, op. cit.

⁴² Textele lui I. Alexandrescu de pe schițe, ca și fragmentele din documentele citate în cuprinsul lucrării de față au fost reproduse cu fidelitate lingvistică, respectându-se integral versiunea originală.

⁴³ S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 88/1938, fila 1.

⁴⁴ Mai multe documente privind realizarea ansamblului brâncușian pot fi consultate, în facsimil, în volumul **Buliga, S., Andrițoiu, A., b.**, op. cit.

aleea din parc cu operele lui Brâncuși, de la râul Jiu până la Bulevardul C. Brâncuși (fost Bd. C. A. Rosetti).

Se observă că de o parte și de alta a intrării în parc (în marginea trotuarului) sunt desenate câte două blocuri de piatră, de formă paralelipipedică, unul mai mare și altul mai mic. Blocurile respective au fost amplasate în mod real în pozițiile menționate, fapt ce reiese din unele fotografii postbelice. Piesele mari pot fi văzute și acum lângă fostul castel de apă din Parcul Central.

La aproximativ 2 m în fața *Porții Sărutului*, la intersecția Căii Eroilor cu aleea transversală, este desenată o mică „insulă” de verdeață de formă eliptică, cu o lungime de cca. 5 m și o lățime de cca. 2 m, despre care nu știm să se fi realizat vreodată.

În spatele băncilor de piatră apare un spațiu liber (care nu există în plan real) ceea ce sugerează faptul că și băncile, fiind opere de artă, ar fi trebuit privite din toate unghiurile, inclusiv din spatele acestora.

Spre vest, la cca. 5-6 m de *Poarta Sărutului*, este figurată o altă alee transversală, care, însă, nu există actualmente.

Aleea scaunelor este intersectată, în apropierea *Mesei Tăcerii*, de „Aleea îndrăgostiților”, despre care I. Alexandrescu relatează că a fost realizată la indicația lui Brâncuși: „Plecând de la masă către portal, unde se găsește aleea întretăiată în formă de cruce, care duce în dreapta și în stânga prin parc (executată într-una din zile după una din ideile maestrului Brâncuși)...”⁴⁵.

Din documentele de arhivă rezultă că aceasta se suprapune peste traseul vechiului canal, numit hodinău, din Grădina Publică. O ultimă dovadă materială a vechiului canal, peste care s-a amenajat Aleea îndrăgostiților, este la capătul sudic al acesteia, unde încă mai există o laterală din beton a podului care, pe vremuri, făcea trecerea peste hodinău.

Există în arhive și un document, referatul nr. 124 din 14 aprilie 1938⁴⁶, întocmit de I. Vintilă și adresat primarului, prin care se propune a se reface canalizarea acestui hodinău „cu tuburi de beton tot de 0,50 m. diametru interior”. Canalul rămăsese deschis în urma scoaterii tuburilor vechi de beton (care au fost apoi întrebuințate la diverse alte canalizări din oraș) în toamna anului 1937, situație considerată însă inacceptabilă „întrucât murdăriile ce se scurg pe el infectează aerul din grădina publică...”

Pe Aleea îndrăgostiților, figurată în schița nr. 3, apar două desene simbolice, care sugerează prezența unor bănci la intersecția cu Aleea scaunelor. După forma lor, simbolurile pot face trimitere la băncile monoxile realizate, se pare, la indicația lui Brâncuși și amplasate ulterior pe aleile din Parcul Central (una dintre ele încă se mai păstrează la Muzeul Județean Gorj „Alexandru Ștefulescu”).

Faptul că aceste bănci țin de o concepție brâncușiană este dovedit de asemănarea aproape perfectă dintre banca monoxilă pe care se odihnește Brâncuși în atelierul său din Paris – care apare într-o fotografie celebră – cu cele două bănci monoxile care apar în fotografiile lui Eugen Ciucă⁴⁷, una dintre ele înfățișând o bancă în stare bună, iar alta o bancă în stare degradată (ambele identificate ca fiind amplasate lângă o casă din cadrul Muzeului Arhitecturii Populare de la Curtișoara).

Masa Tăcerii este amplasată pe planșă în interiorul unui rond cu verdeață, asemănător cu cel figurat în jurul *Coloanei fără Sfârșit*.

Pe desen apar și două semnături ale lui I. Alexandrescu, executate cu cerneală roșie pe schița nr. 3 și cu cerneală albastră în partea de jos a planșei.

O idee generală care se desprinde din analiza schițelor de pe planșă ar fi aceea că sensul de parcurgere a traseului Căii Eroilor este dinspre Jiu⁴⁸ spre *Coloana fără Sfârșit*. Facem această considerație deoarece, pe de-o parte, atât pe schița 1, cât și pe schița 3, acest sens este indicat prin săgeți (în schița trei fiind și indicația suplimentară „ALEA EROILOR spre COLOANĂ”) și, pe de altă parte, aleea în porțiunea dintre calea ferată și Parcul Coloanei are aspectul unui drum de munte. De altfel, traseul respectiv este în mod natural ușor ascendent, fiind în panta colinei care mărginește la est orașul.

Coroborând amintirile lui Ioan Alexandrescu privind completarea de către Brâncuși a ansamblului cu alte elemente artistice și arhitectonice (așa cum reiese din interviul consemnat de R. Rusan), cu schițele de pe planșa realizată de acesta și analizată în lucrarea de față, considerăm ca posibilă intenția marelui artist de a realiza între *Masa Tăcerii* și Parcul Coloanei un traseu care să aibă aspectul unui drum de munte, pavat cu lespezi de piatră de formă neregulată (cu o distanță de 2 cm între ele), între care să se pună iarbă. Între calea ferată și *Coloană*, aleea ascendentă ar fi fost prevăzută cu trepte asemănătoare unor platforme, pe ale căror laturi să fie așezate scaune de tip clepsidră, cu față pătrată, în număr de optsprezece (dispuse câte trei în nișe tăiate în gazon). În jurul *Coloanei* urmau să fie puse douăsprezece scaune de același tip. Atât pe marginea aleii respective, cât și în jurul *Coloanei*, ar fi trebuit să se planteze plopi (probabil piramidali).

În sprijinul concluziei de mai sus stă și faptul că însăși operele monumentale care formează tripticul de la Târgu Jiu au fost rezultatul unei creații brâncușiene progresive⁴⁹.

⁴⁵ **Mocioi, I.**, *op.cit.*, p.35.

⁴⁶ S.J.A.N. Gorj, fondul „Primăria orașului Târgu-Jiu”, dosarul 72/1938, fila 1.

⁴⁷ Ce fac parte din donația St. Benedict, aflată actualmente în arhiva Centrului de Cercetare, Documentare și Promovare „Constantin Brâncuși”.

⁴⁸ Locul actului de eroism al targuienilor care își apărau orașul în fața trupelor inamice, la 14/27 octombrie 1916.

⁴⁹ **Buliga, Sorin Lory**, *Religiozitate, filozofie și artă*, pp. 137-139, Ed. Universitaria, Craiova, 2008.





Sorin Lory BULIGA / Mituri esențiale comune în creațiile lui Constantin Brâncuși și Mircea Eliade



Lucrările lui Brâncuși prezintă, în majoritatea lor, diverse aspecte ale sacrului, sugerând totodată întoarcerea la originile mitice, la starea paradisiacă a unității primordiale și, implicit, la Marele Timp al începutului și al creației (se știe că o întrebare care-l urmărea mereu pe artist era: „Ce-a fost la început?”). În acest fel, ele exprimă și mitul eternei reînnoiri care va fi, mai târziu, o adevărată cheie de boltă în opera lui Mircea Eliade.

Brâncuși a fost un artist-filosof, cu o gândire mito-religioasă de sorginte arhaică și tradițională, ce pare să provină din straturile profunde ale tradițiilor ancestrale, specifice spațiului sud-est european și carpato-dunărean¹. Studiindu-i viața și creația plastică, am putut constata că Brâncuși era un exemplu tipic de „homo religiosus”, care regăsea și trăia direct acest „timp sacru al originilor”, atunci când se adâncea în munca lui de creație. Faptul că el reușea să transmită operelor sale sacralitatea, pe care căuta s-o aducă în primul rând în viața sa, ar putea explica și atracția puternică pe care acestea o exercită în permanență, dincolo de stranietatea sau simbolismul lor. Cum el considera că artistul este un „preot anonim”, care „oficiază transmutația profanului în « sacru »”, „munca de creație un « act religios »”² și, de asemenea, că „Arta nu este o evadare din realitate, ci o intrare în realitatea adevărată, în singura realitate valabilă”³, am putea crede că timpul în care artistul își elabora operele, meditănd îndelung asupra „spiritului materiei” pe care dorea să-l redea în arta sa, devenea unul calitativ diferit și cumva sanctificat⁴.

De fapt, concepția despre lume a lui Brâncuși provenea în mod esențial din credința sa, care era chiar creștinismul țărănesc al românilor, pe care Mircea Eliade îl numea „creștinism cosmic”, adică unul caracterizat de prezența a numeroase elemente religioase arhaice (păgâne), specific Europei Orientale. Influența Bisericii Ortodoxe Române asupra lui Brâncuși este un fapt cert. În copilărie el a mers adesea la Mănăstirea Tismana și a fost puternic influențat de spiritualitatea acesteia⁵, ceea ce explică de ce îi spunea lui Petre Pandrea că, la Paris, a deschis o „biată filială a Tismanei în Impasse Ronsin”⁶. Se mândrea (față de V.G. Paleolog) că moșii săi au durat biserici. De altfel, studiile lui Brâncuși în Craiova și la București au fost susținute financiar de Epitropia Bisericii Madona Dudu⁷.

Cea mai importantă legătură, în acest sens, o constituie faptul că el fost cântăreț în biserică: la strană, în satul său, la Biserica Madona Dudu din Craiova, la Biserica Mavrogheni din București, iar la Paris, în 1904, paracliser la biserica română din strada Jean de Beauvais. După moartea mamei sale⁸, în 1919, Brâncuși a dat în permanență pomelnice la biserica română și a împărțit colivă în amintirea acesteia, ceea ce arată respectul său față de datinile creștin-ortodoxe. În ultimele sale zile de viață a refuzat internarea, spunând că-l așteaptă pe Bunul Dumnezeu acasă și a dorit să fie „mărturisit de episcop român”, deoarece și-a „închinat viața României și a slujit Bisericii românești”⁹.

¹ Buliga, Sorin Lory, „Spiritu” și „materie” în viziunea unui artist-filosof: Constantin Brâncuși, p.336, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2010.

² Giedion-Welcker, Carola, Constantin Brâncuși, p.43, Editura Meridiane, București, 1981.

³ Apud Georgescu-Gorjan, Sorana, Așa grăit-a Brâncuși, p.46, Ed. Criterion Publishing, București, 2010.

⁴ Așa cum este, de exemplu, timpul liturgic al Bisericii.

⁵ Duhul atonit al Mănăstirii Tismana a fost adus acolo de Sf. Nicodim de la Athos, în anul 1377.

⁶ Apud Pandrea, Petre, Brâncuși. Amintiri și exegeze, p.98, Ed. Meridiane, București, 1976.

⁷ Brezianu, Barbu, Brâncuși în România, pp.239-241, Ed. Bic All, București, 1998.

⁸ Născută Deaconescu și provenind dintr-o familie de diaconi, ea a sperat mult timp ca fiul ei să ajungă preot.

⁹ David, P.I., Aniversări-comemorări, Biserica ortodoxă română, anul XCIV, nr.3-4, p.325-327, București, 1976.

Credința sa strămoșească se regăsește și în arta sa, un exemplu clar fiind preluarea de către Brâncuși a unor elemente plastice folclorice, de natură arhaică (precreștină), așa cum ar fi cele prezente în cimitirele unei Românie încă tradiționale la sfârșitul secolului al XIX-lea: stâlpi de mormânt (adesea ciopliți sub forma unui șir de elemente romboedrice), împodobiți la partea superioară cu „pasărea sufletului”, ce reprezintă spiritul defunctului în ascensiunea sa spre cer.

Astfel de elemente tradiționale explică în mod coerent atât originea, cât și semnificația *Coloanei fără Sfârșit* și a *Păsărilor brâncușiene*, deoarece artistul obișnuia să pună pe socluri cu fețe rombice (foarte asemănătoare stâlpilor funerari amintiți, dar și *Coloanelor* din atelierul său) *Pasărea Măiastră* și *Pasărea de Aur*. Practic, operele brâncușiene respective au fost influențate inițial de astfel de stâlpi și păsări din lemn, transformate și stilizate conform esteticii moderne din Parisul începutului de secol XX. Aceasta explică și de ce Brâncuși spunea, refuzând să fie încadrat în vreun curent avangardist al vremii: „Eu nu sunt nici sur-realist, nici cubist, nici baroc, nici altceva de soiul ăsta. Eu, cu noul meu, vin din ceva foarte vechi”¹⁰ și „Sunt imbecilii cei ce spun că lucrările mele sunt abstracte; ceea ce califică ei drept abstract este tot ce poate fi mai realist, căci reală nu este forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor”¹¹.

Coloana fără Sfârșit, ca stâlp funerar (stilizat și monumentalizat în amintirea eroilor gorjeni), reprezintă Columna Cerului – după cum remarca Mircea Eliade – sau *Axis mundi*, care se găsește în Centrul Lumii, lângă ea omul putând comunica cu puterile cerești. *Păsările* reprezintă o „esență a zborului” (care l-a obsedat pe artist întreaga sa viață) sau „zborul magic”, ele simbolizând, asemenea *Coloanei*, ascensiunea, transcenderea, depășirea condiției umane și, evident, fericirea¹².

Se pare că Brâncuși a fost influențat de ideile platoniciene din *Banchetul*, privind mitul androgenului, ce provine însă dintr-un fond comun *universal* al „arhetipurilor”. Chiar *Sărutul* din 1907 (ce reprezintă debutul *sculpturii moderne*) poate fi o expresie plastică a androgeniei: cele două corpuri îmbrățișate par să se contopească într-o singură ființă, cu mâinile strânse pe lângă corp, cu gură și cu un singur ochi (format din unirea ochilor celor două personaje), cu părul separat printr-o cărare pe mijloc, de-o parte și de cealaltă a capului.

Același lucru se poate spune și despre *Sărutul* din 1910, aflat în Cimitirul Montparnasse, remarcându-se suplimentar faptul că și poziția picioarelor personajelor dă impresia că acestea aparțin unei singure persoane (picioarele strânse, întocmai ca și mâinile lângă corp, amintesc flagrant și de poziția *Cuminjeniei* pământului¹³). Acest cuplu androgen va fi simplificat progresiv, până când va ajunge motivul rotund (secționat) de pe *Poarta Sărutului* din Târgu Jiu, care reprezintă, de fapt, așa cum însuși artistul mărturisea, imaginea mărită a ochiului unificat al fiecărui cuplu de personaje, din cele 40 aflate pe arhitrava lucrării.

Mircea Eliade a relevat sursele unora dintre creațiile brâncușiene: „Dacă s-a putut vedea, în opera lui Brâncuși, o solidaritate structurală și morfologică cu arta populară românească, dar și analogii cu arta neagră sau cu statuara preistoriei mediteraneene și balcanice, aceasta s-a datorat faptului că aceste universuri plastice sunt cultural omologabile: «sursele» lor se găsesc în paleoliticul inferior și în neolitic”¹⁴.

Influențele exercitate de Școala de la Paris „ar fi suscitat o anume anamneză conducând neapărat la auto-descoperire. Întâlnirea cu creațiile avangardei pariziene sau cu lumea arhaică (Africa) ar fi declanșat o mișcare de «interiorizare», de întoarcere la un tărâm secret și de neuitat, fiind în același timp tărâm al copilăriei și al imaginarului [...] Geniul lui Brâncuși a constatat în aceea că a știut unde să își caute adevărata «sursă» a formelor pe care se simțea capabil să le creeze. În loc de a reproduce universul plastic al artei populare românești sau africane, el s-a preocupat, așa zicând, să își «interiorizeze» propria sa experiență vitală. El a reușit astfel să regăsească «prezența în lume» specifică omului arhaic, fie el vânător din paleoliticul inferior sau agricultor al neoliticului mediteranean, carpato-danubian sau african”¹⁵.

¹⁰ Apud Russu-Șirianu, Vintilă *Vinurile lor. Ore petrecute cu George Enescu, Constantin Brâncuși etc.*, p.60, Editura pentru literatură, București, 1969.

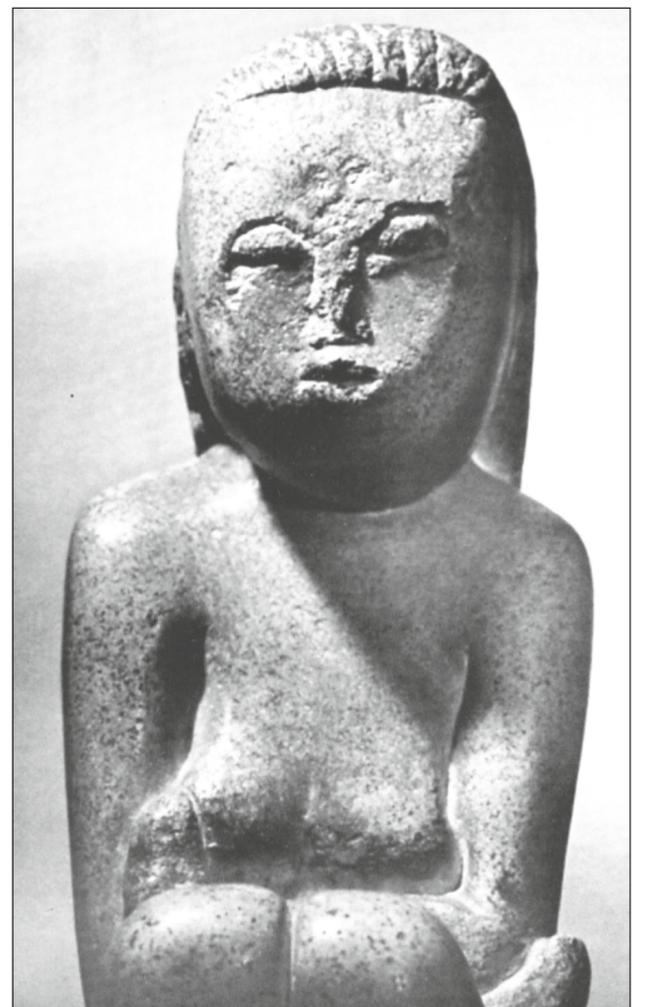
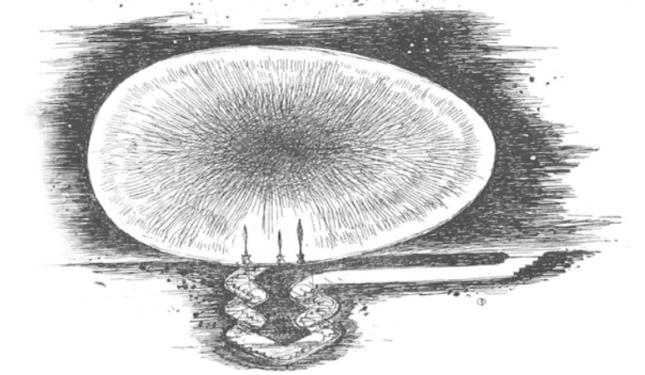
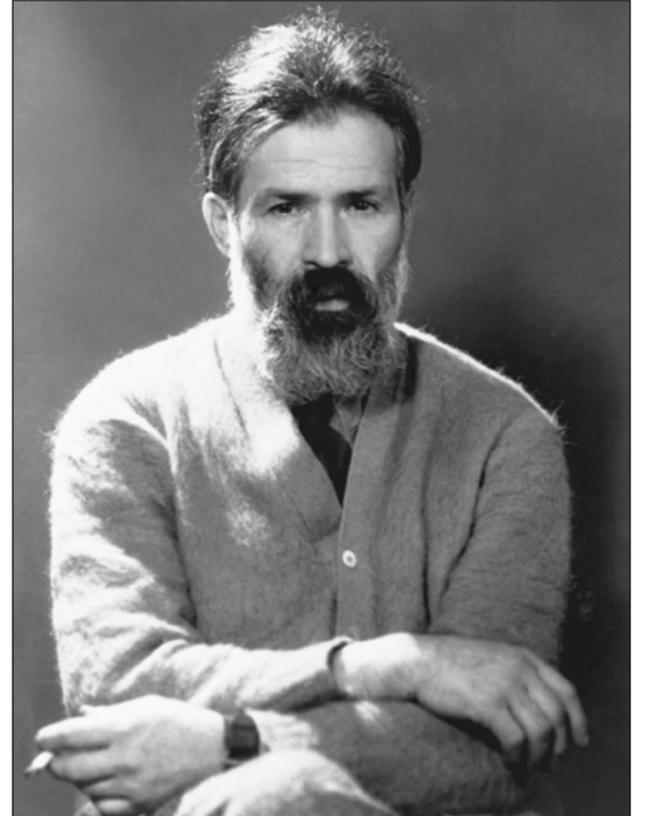
¹¹ Apud Georgescu-Gorjan, Sorana, Așa grăit-a Brâncuși, p.125, Ed. Criterion Publishing, București, 2010.

¹² Eliade, Mircea, Brâncuși și mitologiile, în *Mărturii despre Brâncuși*, p.22, Ed. Fundației „Constantin Brâncuși”, Târgu-Jiu, 2001.

¹³ Este interesant că Brâncuși însuși se fotografia stând pe masa rotundă din atelierul său, cu brațele strânse și picior peste picior, cu una din *Coloanele* sale pe fundal, ce pare să-i țâșnească din creștet, și cu *Peștele* așezat pe o masă din spatele lui, aranjamentul fiind realizat pentru a transmite, fără îndoială, un mesaj.

¹⁴ (Ibidem), p.16

¹⁵ (Ibidem), p.15,16



Continuare în pag. 20-21

Urmare din pag. 19

Mituri esențiale comune în creațiile lui Constantin Brâncuși și Mircea Eliade

Apoi, „După ce a înțeles «secretul» central – anume că nu creațiile folclorice și etnografice sunt susceptibile de a reînnoi și îmbogăți arta modernă, ci descoperirea «surselor» acestora – Brâncuși s-a adâncit în căutări fără sfârșit, curmate doar de moartea lui”¹⁶.

„Analogiile” și „omologările” culturale pot fi extinse pe spații mult mai ample, așa cum savantul constata în perioada sa indiană (1928-1931): „Acolo, cred, în Bengal, am văzut cât de bine se înțelege folclorul românesc sau sud-est european, când se înțelege izvoarele acestor civilizații asiatice. De acolo am reluat firul cu istoria, mai precis cu protoistoria neamului românesc”¹⁷.

Este foarte interesant că și Brâncuși regăsea în India (unde ajunge în ianuarie 1938, iar M. Eliade cu un an înainte; nici aici și nici mai târziu, la Paris, cei doi titani nu s-au întâlnit) tocmai acea „filosofie a naturalității eterne”, moștenită de la Hobbița, după care se ghida mereu în viața și în arta sa: „Ah India! Mă simt în India ca la mine acasă [...] Ceea ce admir în India este vitalitatea enormă, vitalitatea coplesitoare, obișnuită negrilor și asiaticilor [...] În India am găsit înțelepciunea mea păstrată sub ploile Occidentului și stupidităților Parisului: *la paix et la joie!*”¹⁸. Consider că ceea ce găsea Brâncuși în India era o formă de *Philosophia Perennis*, adică o înțelepciune primordială, mereu și pretutindeni consecventă cu sine însăși, foarte asemănătoare credinței animist-panteiste precreștine (într-o natură însuflețită), specifice țăranilor români. De altfel, acest lucru reiese din chiar spusele sale, ce relevă concepția unui cosmos magic: „orice lucru, ființă sau ne-ființă, are un suflet”¹⁹ și „Dumnezeu e peste tot, de multe ori o simt în inimă”²⁰.

Referitor la spusele lui Brâncuși despre India, S. Al-George consideră că acesta, concomitent cu sentimentul comuniunii celor două lumi, remarcase totuși un anumit decalaj: „Menționând «ploile Occidentului» și «stupiditățile», se referea la un proces care, pe de o parte a efectuat o coroziune ducând la fragmentarea și anihilarea unor părți din ansamblul moștenirii noastre spirituale, iar pe de altă parte – ca o consecință directă – a aruncat asupra-i un vâl de neînțelegere și discreditare. Deși mediul nostru rural, ca și cel al altor state din răsăritul Europei, deține o cultură folclorică cu puternice – poate cele mai puternice – atașe în experiența simbolică a lumii arhaice, din această experiență nu ne-au rămas decât în artă și în praxisul ritual o sumă de imagini și gesturi lipsite de sensurile miturilor din care descind: de aceea, deși tardiva noastră cultură citadină era deschisă în principiu spre recuperarea folclorului, totuși nu s-a putut valida spiritul, ci ornamentul și litera acestui fond arhaic; în măsura în care, lipsite de sensul lor, fragmentele acestui fond străvechi contraveneau unei realități concepute doar pe dimensiuni citadine, unele dintre acestea erau discreditate și chiar repudiate ca pernicioase superstiții absurde. Originea sătească a lui Brâncuși, dintr-o regiune de munte oltenescă, pătrunsă de o mare tradiție, ca și puterea intuiției sale, i-au permis sculptorului gestul marelui curaj cultural de a regăsi sensul primordial nu numai în ornamental, dar chiar și în acest fond considerat discreditat și irecuperabil [...] Dacă nu ar fi accedat la aceste înțelesuri inexplicite, încifrate doar în supra-viețuirile folclorice, Brâncuși nu ar fi putut dobândi sentimentul unei comuniuni de dincolo de milenii cu India [...] Arta sa presupune nu numai o coborâre spre originile comune și spre sensurile simbolice primordiale, dar totodată și o ridicare spre ceea ce se află implicat în acestea, ca ontologie și filosofie a formei estetice. Brâncuși reface astfel, singular, drumul pe care l-ar fi parcurs o cultură istorică românească, dacă ar fi dezvoltat coerent și organic, virtualitățile existente pe treapta ei primordială și anistorică. O atare continuitate între aceste două trepte privind mai ales arta simbolică nu a existat decât în marile culturi orientale, ca cea indiană și chineză; este firesc deci ca pe un asemenea parcurs, opera sculptorului să-și poată regăsi propriile ei consonanțe în spiritualitatea indiană. Oul, Pasărea, Cuplul, Stâlpul și chiar Țestoasa, aceste teme dominante în universul plastic al artistului fac parte dintre simbolurile primare ale lumii întrucât sunt prezente din preistorie pe întreaga Eurasie, tot așa ca și în Africa, Australia și America precolumbiană. În India însă putem afla de ce aceste imagini l-au obsedat pe Brâncuși ca și pe omul de pretutindeni. În textele cele mai vechi ale culturii indiene, cele vedice, unde respectivele teme le găsim în aceeași solidaritate ca în repertoriul lui Brâncuși, ne vom putea da seama totodată că această solidaritate se explică prin participarea lor la câmpul simbolic al reprezentărilor cosmogonice”²¹.

Dacă până acum ne-am situat în domeniul omologărilor și al

confluențelor culturale, există însă unele lucrări care denotă în mod cert cunoașterea de către Brâncuși a filosofiilor și a religiilor indiene. De exemplu, prin lucrarea *Spiritul lui Buddha (Regele regilor)*, Brâncuși a dorit să pună în evidență microcosmosul uman subtil, așa cum este descris în tratatele mistice indiene, a cărui structură este o reflectare în mic a structurii macrocosmosului (ambele având în centru „Arborele Vieții” sau *Axis Mundi*). Se sugerează chiar posibilitatea depășirii întregului Cosmos, pentru a se ajunge la Spiritul Universal, aflat dincolo de spațiu și timp”²².

Templul ovoidal pe care Brâncuși plănuia să-l ridice la Indore trebuia să fie o reprezentare plastică a miticului Ou al Lumii. Interiorul său poate fi asimilat cu grota inițiativă, dar și cu caverna inimii (corespondenta grotei respective în ordine microcosmică). Dacă tunelul și labirintul subteran au însemnat în general o pregătire a inițierii, spațiul interior al ovoidului constituie, în mod logic, locul unde se înfăptuiește inițierea propriu-zisă. Aceasta se realizează în chiar Centrul Lumii, acolo unde se efectuează atât comunicarea cu Cerul (bolta ovoidului), cât și cu Infernul (labirintul subiacent din templu).

Actul final al transcendenței este sugerat de Brâncuși prin raza soarelui la zenit (simbolul divinității) care luminează brusc *Pasărea de aur*. Acest moment de frumusețe sublimă trebuia să constituie revelația faptului că sufletul omnesc este consubstanțial celui divin și, de asemenea, să sugereze cu putere ascensionalitatea sufletului care transcende Cosmosul²³ și care, apoteotic, se unește cu Dumnezeu²⁴.

Cumințenia pământului este o lucrare enigmatică, dar poziția ei²⁵, ochiul frontal (între sprâncene) și șanțul cvasiliniar de pe spatele lucrării sunt elemente care pot fi citite de asemenea prin grila filosofiilor indiene.

În concluzie, există numeroase teme mitice comune lui Mircea Eliade și Constantin Brâncuși: Coloana Cerului (*Axis Mundi*), Androginul (ce exprimă conceptul de *coincidentia oppositorum*), Labirintul, Oul Lumii, Drumul spre Centru, Marea Trecere (transcendența) etc. Acestea apar în numeroase lucrări brâncușiene: *Sărutul*, *Coloana fără Sfârșit*, *ciclul Păsărilor*, *ciclul Ovoidelor*, *Cumințenia Pământului*, *Spiritul lui Buddha (Regele regilor)* sau în *Templul de la Indore* (opera neînfințită însă în plan fizic). Brâncuși a încifrat în lucrările sale unele idei, credințe și mituri esențiale (multe din ele subsumate, în fapt, mitului eternei reînnoiri), care au fost cercetate mai târziu și independent, din prisma istoriei religiilor, de către Mircea Eliade.

Este interesant faptul că în lucrarea *Spiritul lui Buddha* și în planul *Templului de la Indore*, Brâncuși s-a folosit de simboluri arhaice din arta populară românească, în ciuda faptului că operele

²² Vezi analiza lucrării *Spiritul lui Buddha* în Buliga, Sorin Lory, *Simbolică sacră în opera lui Constantin Brâncuși. Cumințenia pământului, Regele regilor (Spiritul lui Buddha), Templul din Indore*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009.

²³ Leșind prin deschiderea din bolta templului ce întrușează Cerul, dar care este echivalentă în om cu *brahmarandhra* din creștetul capului.

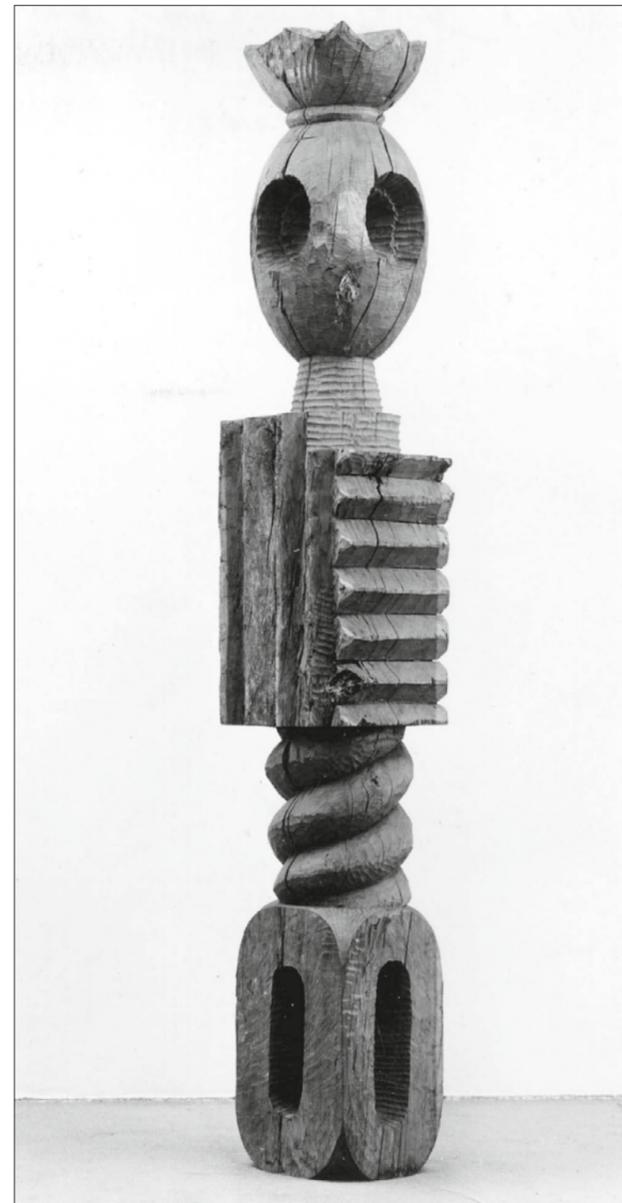
²⁴ Vezi reconstituirea și interpretarea planului Templului din Indore în Buliga, Sorin Lory, *Simbolică sacră în opera lui Constantin Brâncuși. Cumințenia pământului, Regele regilor (Spiritul lui Buddha), Templul din Indore*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 2009.

²⁵ Cu mâinile și picioarele strânse, ce trimite la lucrarea *Sărutul*.



exprimă (prin chiar onomastica lor) preceptele filosofiilor și religiilor indiene (în special budism, hinduism și brahmanism). Artistul a creat în acest fel posibilitatea decriptării simbolurilor folclorice românești arhaice în cheia filosofiilor indiene, tocmai cu scopul de a arunca o nouă lumină asupra înțelegerii lor. Mai exact, pentru a revela semnificația reală a acestora, care s-a pierdut, datorită trecerii timpului și intransigenței culturii occidentale, în special de la Renaștere până în prezent, care a aruncat în derizoriu elementele sacre ale vechilor civilizații europene.

Simbolurile plastice folosite de Brâncuși au, de asemenea, un caracter universal, regăsindu-se și în India, ceea ce demonstrează atât confluența celor două civilizații, indiană și românească (deoarece ambele au atașe puternice în lumea arhaică), cât și poziția de punte culturală și spirituală a României între Orient și Occident.



¹⁶ (Ibidem, p.18,19)

¹⁷ Apud Păunescu, Adrian, *Scriu în limba română, limbă în care visez*, Contemporanul, nr.11, p.2., 1972.

¹⁸ Apud Georgescu-Gorjan, Sorana, *Așa grăit-a Brâncuși*, p.153, Ed. Criterion Publishing, București, 2010.

¹⁹ Apud Russu-Șirianu, Vintilă *Vinurile lor. Ore petrecute cu George Enescu, Constantin Brâncuși etc.*, p.63, Editura pentru literatură, București, 1969.

²⁰ Apud Antonovici, Constantin, *Brâncuși maestrul. Mărturie, amintiri, exegeze*, p.100, Ed. Semne, București, 2002.

²¹ Al-George, Sergiu, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, pp.21-22, Ed. Universal Dalsi, București, 2000.



Sorin ALEXANDRESCU / Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici” (I)

Rezumat: După 1900, *la belle époque* în Franța a însemnat, printre multe altele, o foarte activă avangardă în sculptură la Paris, bazată pe câțiva artiști veniți mai ales din țările romanice și pe câțiva din Rusia de atunci: spaniolul Picasso, Modigliani și apoi Giacometti din Italia, Brâncuși din România, alsacianul Jean Arp, inițial cetățean german, dar după primul război mondial, devenit cetățean francez, ca și Zadkine, din Belorusia, ucraineanul Archipenko și Lipschits din Lituania. Elaborarea manifestelor și interpretarea operelor au fost însă dominate de avangardiștii francezi, fie ei vechii dadaști, fie noii suprarealiști, ca Breton, și criticii, totodată istorici de artă, Bataille, Carl Einstein și Leiris, de la revista *Documents*.

Întrebarea esențială este cum de această avangardă non-franceză a dominat sculptura din Paris după moartea lui Rodin și declinul elevilor lui imediați, Bourdelle și Maillol. Nu urmez interpretările ușor romantice ale lui Brâncuși, legate de amintirile lui din copilărie, și nici interpretarea psihanalitică a lui Giacometti de către Didi-Huberman, ori a amândurora de Vladimir Marinov. Încerc, dimpotrivă, să identific teme centrale, comune la Giacometti și Brâncuși, în ciuda prezentării lor atât de diferite de către ei, cum ar fi atât refuzul figurativului uman propriu-zis, cât și înlocuirea lui, la Giacometti, fie cu simboluri sexuale înainte de al doilea război mondial, cu figuri umane filiforme după acesta, ori cu ființe simbolice ale apei și văzduhului la Brâncuși, sau cu figuri „increate”, adică inexistente în lumea noastră, la Arp.

Simbolurilor tragice la Giacometti le-ar corespunde astfel simboluri integrative la Brâncuși și ambigue la Arp. Cu toții însă recur la o anumită integrare a arhaicului în modernism, în care se poate vedea o recuperare parțială exact a primitivismului dizlocat de asaltul modernității. Re-plantarea lor la Paris nu înseamnă deci o identificare totală cu modernitatea, deși ei înșiși contribuie la dezvoltarea acesteia, ci, în același timp, o punere în discuție critică a ei. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian*.

Cuvinte-cheie: avangardă română, avangardă italiană, melting pot parizian, Giacometti, Brâncuși, Arp, Zadkine

I. Paris 1900: *La belle époque*

După „Comuna din Paris” și sacrificiile umane cauzate atunci, Parisul a renăscut, s-a populat cu mari construcții, de la turnul Eiffel la Basilica Sacré Coeur, cu o civilizație materială și o artă, în toate domeniile, extraordinară, astfel încât epoca de până la primul război mondial a primit pe drept cuvânt porecla de mai sus: *la belle époque*.

Ca și la alte mari orașe europene din epocă, această imagine luminoasă era însă dublată de o alta, negativă; citez câteva aspecte ale ei, fără comentariu, dat fiind că sunt imagini standard la fel de cunoscute precum cele pozitive de mai sus. În eseu „The metropolis and the mental life” (Harrison, Wood 1992, 131), din 1902-1903, Georg Simmel considera mentalitatea modernă constituită de următorii factori: „Punctuality, calculating mind, preponderance of the objective spirit over the subjective spirit, the atrophy of individual culture through the hypertrophy of objective culture”. Max Weber, în 1904-1905, nu diferea mult de el vorbind de „oamenii moderni”, în *The protestant ethic and the spirit of capitalism*, 1904-1905: „specialists without spirit, sensualists without heart: this nullity imagines that it has attained a level of civilisation never before achieved” (Harrison, Wood 1992, 135-136).

Pe de altă parte, acești „oameni moderni”, mai ales în artă, nu erau deloc doar francezi. O a treia caracteristică a epocii este exact faptul că realizările, ca și mentalitatea „parizienilor”, nu era deloc doar a francezilor din Paris, ci și, ori adesea mai ales, a parizienilor non-francezi; de exemplu, a unor artiști stabiliți acolo din motive profesionale, care au creat însă o artă pariziană de mare valoare. Un alt istoric important al epocii, Eric Hobsbawm, precizează acest lucru: „L'École de Paris, un lieu où l'on comptait plus d'Espagnols (Picasso, Gris), d'Italiens (Modigliani), de Russes (Chagall, Lipschitz, Soutine), de Roumains (Brancusi), de Bulgares (Jules Pascin) et de Néerlandais (van Dongen) que de Français” (Hobsbawm 1989, 290)². Ei erau, desigur, „francizați” într-o anumită măsură, prin limbaj verbal și atitudine estetică și filosofică, toate în contrast cu fundalul lor cultural inițial, dar nu neapărat în arta lor.

Tocmai acest amalgam de elemente proprii și străine, acest proces de „înstrăinare de sine”, în sensul culturii de plecare, dar și de „asimilare a elementelor străine”, care modifică sensul inițial al artei acestora, pe de altă parte, constituie, cred, caracterul distinctiv al unui proces numit, pe drept cuvânt, *Școala de la Paris*, nu școala franceză de acolo. *Modernitatea europeană* s-a cristalizat astfel în mare măsură prin *aliajul* substanței originare a acestor artiști cu *expresia franceză* imprimată de *creuzetul parizian*. Modernitatea creată de aceștia este deci o modernitate *pariziană*, mai mult decât franceză, și ca atare ea a iradiat apoi în restul continentului, inclusiv în țările din care artiștii respectivi erau

¹ Un evreu din Vidin, Bulgaria, 1885-1930, pictor expresionist, ajuns la Paris în 1905. S-a sinucis, din păcate încă tânăr, la 45 de ani.

² Curios, Giacometti nu este menționat aici, iar cei trei slavi nu sunt, cultural, propriu-zis ruși.

originari, provocând acolo avangarde locale separate. Pentru România, de exemplu, este cunoscută mișcarea permanentă de *va-et-vient* dintre București și Paris a multor avangardiști interbelici.

Acest proces complex de amalgamare și intertextualitate, de interpretare teoretică rafinată, de cooperare, dar și de intrigi și concurență permanentă, constituie ceea ce aș numi *creuzetul parizian*, în care s-a format și a activat avangarda din acei ani, de la primele forme post-impresioniste de după 1900, la al doilea război mondial.

Creuzetul parizian nu a fost unul francez, ci unul internațional de limbă franceză din Paris. El poate fi înțeles atât la nivelul operelor, cât și al teoriei, este un fenomen atât artistic, cât și meta-artistic, adică textual, estetic și sociologic; un proces de mari dimensiuni, pe care nu-l pot decât aduce pe scurt în discuție acum. Îl voi exemplifica însă aici, ca primă încercare, doar în ceea ce privește câțiva sculptori „romanici”, cu o excepție, și anume Giacometti și Brâncuși în primă instanță, dar și Zadkine, și Arp, și, în linii mai curând generale, Picasso. Aduag apoi faptul că ideea de *creuzet* este ea însăși complexă, însemnând o permanentă interacțiune între practică și teorie, indivizi și grupuri, mai ales grupul suprarealiștilor și cel de la revista *Documents*. Altfel spus, în acest creuzet *arta este internațională, dar teoria artei este (preponderent) franceză*.

II. S-au întâlnit Giacometti și Brâncuși vreodată?

În documentata ediție a scrierilor lui Giacometti, *Écrits* (Giacometti 2013, 457, 459), sunt preluate niște note de-ale lui dintr-un carnet unde, în 1932, scrisese, printre lucrurile pe care trebuia să le facă în acele zile, „Parler Duchamp”³ și apoi numele Picasso, Arp, Miró și Brâncuși⁴. S-ar zice deci fie că voia să vorbească cu fiecare, inclusiv Brâncuși, fie că discuția cu ceilalți trei îl privea (și) pe el. Două pagini mai departe, după indicația „Négation de l'Art”, urmau cuvintele „Poésie, Peinture, Sculpture” și „Branc[usi]”⁵. Aici ne-am putea gândi la o discuție dintre cei doi pe tema neașteptatei sculpturii ca artă, dar nu știm în ce mod anume. Cum nu am avut (încă) prilejul de-a cerceta arhivele lor respective, nu știu dacă au avut loc aceste discuții, nici, dacă da, despre ce s-a discutat. Nu am găsit menționate nici urme de interes ale lui Brâncuși pentru Giacometti. Există însă multe terțe păreri, după care ei doi sunt cei mai importanți sculptori ai perioadei interbelice, dacă nu și ai întregului secol XX⁶. Acest fapt fiind evident, mă întreb ce semnificație ar putea avea „binomul” lor, presupunând că ei într-adevăr s-au cunoscut direct ori că măcar au fost conștienți reciproc de importanța lor în epocă, în anii 1930 ori în interbelic în genere. O carte recentă chiar îi analizează astfel, foarte minuțios din punctul de vedere psihanalitic, „pe două coloane”, în funcție de anumite teme comune sau comparabile, fără a spune nimic despre vreo relație directă (Marinov 2017). Ceea ce încerc în continuare aici este deci, pornind de la acest „binom”, să descopăr unele trăsături mai generale ale avangardei europene la Paris, înainte și după primul război mondial, pe care un român și un italian, ambii de fapt emigrați acolo, au dominat-o în mod evident, indiferent dacă ei doi s-au cunoscut direct sau nu ori de ce credeau reciproc unul despre altul.

Paradoxal este deci faptul că amândoi au beneficiat de un mare succes în epocă, deși nu de influență detectabilă direct și imediat, ca Picasso, dar *fără* a fi avut și o *relație directă* unul cu altul, de niciun fel.

III. Emigranți la Paris

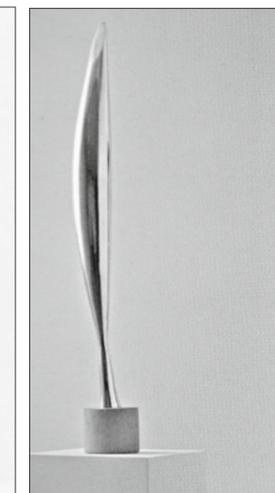
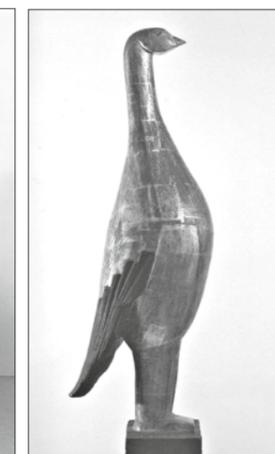
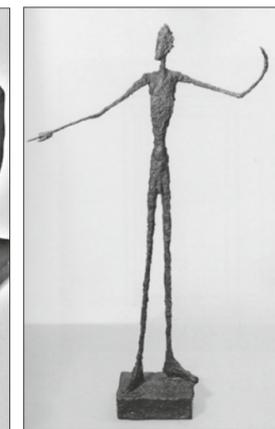
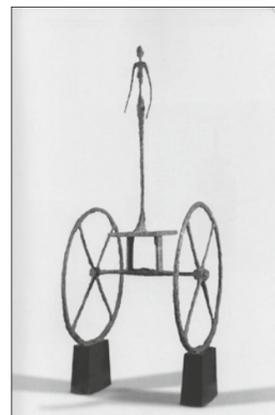
Trebuie mai întâi specificat că cei doi artiști aparțineau unor generații succesive – Brâncuși s-a născut în 1876, iar Giacometti în 1901 – și astfel c-au ajuns la Paris la date diferite, primul la 1905, al doilea la 1922, dar la vârste relativ apropiate: Brâncuși, la 29 de ani, iar Giacometti, doar la 21 de ani. Totuși, începutul de carieră a coincis relativ: Brâncuși a studiat scurt timp cu Rodin, iar Giacometti, mai îndelung, cu Bourdelle, elev al lui Rodin; după care fiecare și-a urmat propriul drum. Mai important mi se pare însă faptul că ambii și l-au urmat acolo, în cadrul unei adevărate migrații a artiștilor din întreaga Europă spre Paris, înainte și după primul război mondial. Erau toți foarte tineri și, ca atare, necunoscuți inițial, atât în locul de unde plecau, cât și acolo unde au ajuns, adică la Paris. La fel au procedat însă nenumărați alții. Nu sunt cunoscute cazuri de persecuție individuală, eventual antisemită, pentru aceia care erau evrei, în locul de unde plecaseră – deși multe șanse de afirmare acolo oricum nu aveau, din cauza unei anumite rămăneri în urmă culturale a locului de origine în raport cu Europa occidentală și mai ales cu Parisul. Emigrarea a însemnat deci o ieșire, sau evadare, dintr-un loc cu un minus de exprimare artistică, personală, ca și profesională, poate chiar o *ieșire de sub un tabu inițial* în acel loc. Pe de altă parte, mediul parizian internațional ștergea diferențele naționale, sociale ori religioase dintre acești tineri, ca și pe cele din problematica inițială din arta fiecăruia. Ruptura de această acasă l-ar fi

³ Sublinierea îi aparține.

⁴ În tot articolul, scriu numele artistului în limba română, Brâncuși, și doar în citate așa cum este el scris în limbile occidentale, Brancusi.

⁵ Grafia îi aparține lui Giacometti.

⁶ Oricum, ei doi împreună cu Picasso sunt considerați „[les] trois grands inventeurs de la sculpture moderne” (Rinuy 2016, 15-16).



Continuare în pag. 22-23

Urmare din pag. 21

Creuzetul parizian: Brâncuși, Giacometti și alți sculptori „romanici” (I)

transformat probabil pe fiecare în paria locală, în timp ce la Paris, ea nu a dus la niciun scandal, ci la curiozitate, chiar admirație, pentru că devenea un factor distinctiv *dans la mêlée* și deci o sursă de succes la Paris. Diferența n-a mai jucat în defavoarea, ci în favoarea lor, dându-le aripi. Nu întâmplător, ci în mod logic, ruptura de compoziția narativă sau de tradiția tehnică locală, obligatoriu de respectat în mediul de plecare, i-a dus în mediul de sosire la generalizarea unei mișcări de negație eliberatoare, atât în ce privește tematica sau figurația presonajelor, cât și a mediilor de exprimare. Ceea ce n-a putut deveni înnoire la ei acasă a devenit la Paris revoluție tehnică. Saltul cultural i-a dus astfel în la adoptarea artei curente pariziene de atunci ci, dimpotrivă, la explodarea acesteia, la avangardă, chiar în raport cu momentul artistic anterior francez. Nonfigurativul i-a eliberat atât de figurativul tradițional de acasă, cât și de cel occidental, adică de formele tardive de impresionism în pictură ori de marea sculptură a lui Rodin și a unor elevi ai lui, precum Bourdelle sau Maillol, cum am mai spus. Arta noilor emigranți la Paris a devenit astfel *avangardă internațională* printr-o dublă ruptură, atât cea de arta din țara de origine a fiecăruia dintre ei, cât și de cea precedentă din Franța.

De multe ori însă, ruptura cu impresionismul în pictură sau cu alte forme de inovație din secolul al XIX-lea a însemnat și revizitarea unor forme de artă mai vechi, premoderne, chiar primitive. Harold Rosenberg, în *Tradition of the New*, printre altele, că până la ocuparea de către trupele naziste, „Paris has been the Holy Place of our time. The only one. Not because of its affirmative genius alone, but perhaps, on the contrary, through its passivity which allowed it to be possessed by the searchers of every nation. By Picasso and Juan Gris, Spaniards⁷; by Modigliani, Boccioni and Severini, Italians; by Brancusi, Roumanian; by Joyce, Irishman; by Mondrian, Dutchman; by Lipchitz, Polish Lituanian; by Archipenko, Kandinsky, Diaghilev, Larionov, Russians; by Calder, Pound, Gertrude Stein, Man Ray, Americans; by Kupka, Czechoslovak; Lehmbruck and Max Ernst, Germans; by Wyndham Lewis and T.E. Hulme, Englishmen... by all artists, students, refugees” (Harrison, Wood 1997, 541). Exact pluralitatea originilor acestor artiști a făcut ca terenul comun să nu fie niciunul dintre cele inițiale ale lor, unde neînțelegeri ori polemici ar fi rebusnucit ușor, ci un teren complet nou pentru toți, și tocmai de aceea ei au și putut colabora, atât cât au colaborat, fiind împreună într-un *No-time* și a *No-Place* (Harrison, Wood 1997, 543). Pe de altă parte, vorba lui Raymond Williams, dacă totuși la fiecare dintre acești artiști ex-patriati, era încă vorba de anumite tradiții culturale proprii, acestea erau, la fiecare, o *selective tradition* în raport cu acelea din care plecaseră, ea însăși apoi *reinterpetată* la Paris prin intersecție cu cele ale altor artiști ajunși acolo (Harrison, Wood 1997, 716)⁸. Regăsim astfel anumite intersecții între Brâncuși și diverși alți avangardiști contemporani lui, dar ele au mereu ceva paradoxal, pentru că sunt mereu ale unor singuratici, nu ale unor grupuri naționale inițiale. Existau, de exemplu, cafenele ale italienilor, dar nu și grupuri de artă italiană ca atare, dat fiind că afinitățile artistice erau aleatorii, de vecinătate, în cartierul Montparnasse, de exemplu, ori personale. Vorbind toți, mai ales la început, probabil, o franceză dificilă, afinitățile lingvistice îi ajutau, totuși românul Brâncuși n-a avut niciodată o relație specială cu italianul Giacometti, deși a fost prieten cu italianul Modigliani, mai ales între 1909-1911, când acesta se ocupa de sculptură⁹, iar pe ceilalți italieni numiți mai sus de Rosenberg, anume Boccioni și Severini, nu cred că i-a cunoscut (bine) niciodată. În schimb, prietenia lui cu americanul Man Ray a fost statornică, la fel cu francezul Duchamp, dar foarte rezervată cu Picasso: „mutually wary acquaintances”, o caracterizează Anna Chave (Chave 1993, 7). Spaniolul era primul artist străin – sosit la Paris încă din 1900, dar stabilit acolo definitiv abia în 1904 – din noul val care va constitui avangarda pariziană și pentru care el va deveni curând marele patron și guru. Curios, tot în 1904 ajunge și Brâncuși la Paris, dar în condițiile dramatice cunoscute ale lungului său drum, parțial pe jos, din România. Născut în 1881, Picasso era cu cinci ani mai tânăr decât Brâncuși, născut în 1976, dar succesul său artistic rapid i-a conferit rapid reputația de „șef” al avangardei. După ei au sosit repede cam toți cei citați mai sus. Pictorul spaniol Juan Gris, născut în 1887, sosește în 1902 la Paris; Modigliani el însuși, născut în 1884, într-o familie de evrei italieni din Livorno, vine în 1906; Alexander Archipenko, din Kiev, născut în 1884, ajunge în 1908 la Paris; Jacques Lipschits, dintr-o familie evreiască din Bielorusia, în 1909; rusul Ossip Zadkine, în 1910. Toți acești sculptori din lumea slavă, ca și românul Brâncuși – dar diferența geografică și culturală dintre ei nu cred că spunea mare lucru parizienilor – sosesc deci aici aproape simultan în ultimii ani înainte de primul război mondial și se impun destul de repede pe piața culturală, fie că trec pe la școlile de sculptură franceze, ca Giacometti în 1922 la Bourdelle, fie că nu. Oricum, cei trei slavi și Brâncuși nu par a se fi simpatizat reciproc foarte mult¹⁰, ceea ce mă face să cred că ei, asemenea tuturor refugiaților dintotdeauna¹¹, nu se regrupau în locul unde emigrău după criterii geografic-culturale comune ori apropiate, ci

exclusiv după *criterii personale*. Nu slavii cu o cultură populară și o mitologie intersectată de religie ortodoxă, ca a lui, îl interesau pe Brâncuși, ci mai curând italienii ori francezii (desigur), sau anglofonii, cu un *background* occidental total diferit de-al lui, pentru simplul motiv invers, și anume că tocmai pe aceștia din urmă, nu pe primii, îi putea interesa ethosul *lui* specific (rural, ortodox, esteuropoan). Tradiția selectivă, vorba de mai sus a lui Raymond Williams, numai pe aceștia avea șansa de a-i fascina, cum s-a și întâmplat, nu pe alții cu care ar fi intrat mai curând într-un soi de „conurență mitologică” ori un *déjà vu* figurativ.

Mort în 1920, la doar 36 de ani, după o viață chinată de excese alcoolice, bietul Modigliani, lasă un gol afectiv în urma lui la Brâncuși, pe care, ciudat, niciun alt italian, nici Giacometti deci, nu-l va umple. Acesta din urmă ajunge abia în 1922 la Paris. S-a născut în 1901 la Borgonovo, un sat elvețian din zona italiană Ticino, de partea cealaltă a frontierei aflându-se orașele Bergamo și Como. Din Borgonovo, se mută cu întreaga familie câțiva ani mai târziu la Stampa, doi kilometri mai departe, unde tatăl său, Giacomo, un pictor local important, deși... de modă veche, adică realistă, își instalează atelierul; tot el îl îndrumă pe Alberto spre artă. Studiile și le-a făcut la Geneva, în 1920-1921, învățând să vorbească fluent italiana, germana și franceza, ca... toți elvețienii.

Tatăl și fiul au cutreierat apoi amândoi, vreun an, marile muzee italiene, din Veneția până la Napoli. Alberto avea astfel o cultură generală și mai ales artistică occidentală, inculcată de tatăl său, și beneficia de un *home* elvețian, în care se putea retrage în caz de nevoie, cum a făcut de-altfel în timpul celui de-al doilea război mondial, dar un *home* neatins cultural de dadaismul primului grup din timpul războiului (1915) și imediat postbelic, al Cabaretului Voltaire din Zürich, unde participaseră activ românii Tristan Tzara și Marcel Iancu, nici de alte revolte culturale.

Curioase sunt deci nu numai asemănările, ci mai ales marile deosebiri dintre traiectoriile biografice ale lui Brâncuși și Giacometti, la vreo două decenii de viață diferență, datorate mediilor total diferite, social și cultural, în care s-au născut. În 1922, Alberto ajunge la Paris, cum spunea. Atât el, cât și Brâncuși mai înainte, sosesc deci într-un Paris al avangardei, venind din locuri puțin sau deloc atinse de înnoiri anterioare, dar a căror „inocență” culturală aparținea unor tradiții total diferite. Amândoi aveau o cultură profesională modernă (poate mai relativă la Brâncuși, școlit artistic la Craiova și București, 1894-1902; Giacometti a urmat un colegiu protestant în Schier, Elveția, și a plecat apoi la Roma), care se suprapuseseră celei din copilărie. Aceasta din urmă este văzută retrospectiv de Brâncuși drept mitică, dar nouă ea ne este rămasă, de fapt, necunoscută. Cultura profesională a lui Giacometti era modernă, datorită unei puternice influențe a tatălui său, cu care se va lupta din răspuțeri întreaga viață. Tatăl lui Brâncuși, dimpotrivă, n-a jucat niciun rol formativ pentru acesta. Avangarda lui Brâncuși ai naștere deci, din spusele lui, ca un *salt* din semimodernitatea provincială românească în mit, iar avangarda lui Giacometti printr-o *luptă* de-o viață cu mediocritatea provincială elvețiană întruchipată de tatăl său. Le-am putea adăuga lor poate pe Alsacianul Hans Arp, născut în 1886 ca german, devenit cetățean francez după ce primul război mondial aduce Alsacia în Franța, sub numele de Jean Arp, participant, oricum, la Cabaretul Voltaire din Zürich alături de Tzara și Iancu, dar ajuns după război la Paris (Craft 2019). Dintre artiștii din țările slave menționați mai sus m-aș opri la Zadkine, venit dintr-o familie evreiască, dar convertită la ortodoxie¹².

IV. Avangarda celor cinci

Privindu-i împreună pe Brâncuși, Giacometti, Picasso, Arp și Zadkine, am putea oare vorbi de un grup central, care a constituit avangarda pariziană în sculptură înainte și după primul război mondial? Da și nu. Ei aveau această reputație, dar nu au constituit totuși un grup și nici nu au acționat ca atare. Picasso exercită o deosebită influență publică, dar nu era în niciun caz liderul lor, un „șef de grup” ca atare. Limbajul lor (non-figurativ) nu era același, ei nu aveau o estetică comună și, deși erau considerati noii sculptori ai momentului, nu expuneau împreună decât întâmplător. Nu constituiau deci o *estetică de grup*. Este curios că, deși erau toți francofoni, utilizând franceza ca limbaj social și deși, ca sculptori, erau non-figurativi, ei totuși nu vorbeau același „limbaj sculptural”. Poate că Brâncuși și Arp aveau ceva comun ca *lexic sculptural*, totuși ei nu „formau” cu acesta aceleași *fraze*, după cum și declarațiile lor estetice rămăneau diferite, deși exprimate toate în franceză. Mama lui Arp era franțuzoaică, tatăl era german, cetățenia artistului a fost când una, când alta, cum am spus, numindu-se fie Hans Arp, fie Jean Arp, după cum Alsacia era provincie germană, între 1870-1914 și franceză, după. Această „avangardă pariziană” formată de un român, un spaniol puternic francizat, un alsacian devenit francez prin sorții războiului și un rus, la care se va alătura după război elvețianul italian Giacometti, nu conținea niciun francez propriu-zis.

Avangarda pariziană era deci constituită de *francofoni*, nu de francezi, neavând nicio relație de tradiție culturală cu Franța, nici de familie, ci, dimpotrivă, având familii și amintiri culturale din alte țări și culturi. Erau de-altfel parizieni mai curând decât francezi, probă și gestul lui Brâncuși de a-și dăruii opera *post mortem* Parisului; totuși, au constituit o artă, care, local, dar mai ales internațional, în țările lor de origine, ca și în Anglia ori America, trecea drept *avangardă franceză*, chiar drept de *model francez* pentru restul lumii. Ei au creat deci o nouă artă franceză

¹² Mai exact, tatăl lui, evreu, se convertise la ortodoxie pentru a se putea căsători cu mama sa, descendentă dintr-o familie scoțiană de constructori de vapoare, emigrată în Rusia în secolul al XVII-lea! (Ossip Zadkine. L'instinct de la matière 2018, 20; nota 64).

reinventându-se – parțial – pe ei înșiși ca parizieni, nu și ca francezi (cu excepția lui Picasso). Ruptura lor de cele cinci tradiții de cultură inițiale și refigurarea în consecință a artei locale, pariziene, a devenit astfel gestul de cultură creator, care a scos din nimic o *nouă cultură vizuală franceză*: un nou limbaj, o nouă estetică, adesea cu noi, adică inventate tradiții, extinse în depărtate lumi antice, mai curând decât într-un prezent anterior local, sfidând estetici și filosofii franceze ori vest-europene existente, dar într-un curios acord cu noua lume de după primul război mondial – cea a unor noi națiuni, a unei noi democrații și culturi europene, egalitare, cel puțin în anii 1920. Ea avea să se politizeze curând, în chiar deceniul următor; un fenomen prin care chiar țările de origine ale „celor cinci”, ca și altele, aveau să intre în noi spirale de violență; totuși, în acei strălucitori ani „20, *Parisul și Franța* reprezentau în Europa o lume de cultură inovatoare, grație a cel puțin cinci *non-francezi*.

Mai este ceva. Cei cinci nu prea au fost foarte legați între ei. Brâncuși, Picasso și Giacometti abia s-au cunoscut personal, cum am zis și mai sus. Arp a frecventat mai mult grupuri constituite decât pe ei, mai ales Dada la Zürich și apoi pe suprarealiști la Paris. Giacometti am văzut c-a vrut să-l întâlnească pe Brâncuși, dar nu știm dacă a și făcut-o. În cunoscutul tabel al lui Alfred H. Barr Jr. din 1936 al avangardei, Brâncuși figurează în centrul lui, dar singur, în timp ce toți ceilalți sunt grupați: „Brâncuși stands apart. He is the most original and the most important of the near-abstract sculptors but he has never belonged to any group” (Barr Jr. 1936, 116)¹³. Această non-apartenență la grupuri, mai mult sau mai puțin omogene și de durată, a făcut-o pe Anna C. Chave să vorbească de Brâncuși ca de un pustnic izolat pe o insulă, respectiv în atelierul lui, dar ea îl vedea și *juicând acest rol*, un rol de succes, s-ar putea spune, exact opus mondenității lui Picasso, peste tot amoret; totuși, unul permițând vizitele unor numeroși critici și amatori de artă. Mai mult, aceste vizite și dorința lui de-a le face față, deși a însemnat într-un fel și „renegocierea” permanentă de către Brâncuși a „personajului” cultural jucat de el, a fost o sursă deci și de reînnoire personală¹⁴. Acest dublu portret îl diferențiază dramatic pe Brâncuși de Picasso ori de alți artiști din avangarda de atunci și sugerează o personalitate complexă a sculptorului. Nu un nemodern autor, fără să știe, de sculptură modernă, ar fi fost Brâncuși, ci un actor de succes, dar și un om teribil de singur, atunci când publicul pleca după *show*!

Portretul Annei Chave este centrat pe Brâncuși fără a-l compara cu ceilalți avangardiști. Erau ei toți așa, adică neinteresate de politică, poate cu excepția alunecosului Picasso, omul, dimpotrivă, al tuturor momentelor politice, atașat partidului comunist francez și mării Uniunii Sovietice „luptătoare pentru pace”¹⁵, printre altele? Probabil, și anume exact dintr-un motiv contrar atitudinii lui Picasso, omul care dorea o integrare *nu doar artistică, ci și politică* în Franța. Dimpotrivă, ceilalți artiști discutați aici nu au fost interesați de o integrare totală, chiar social-politică în Franța.

Dincolo de opțiunea sa politică, pentru noi greșită, Picasso a dorit de fapt o asemenea *deplină* integrare, în timp ce Brâncuși și Giacometti, de exemplu, nici nu s-au gândit la așa ceva. Au existat, cred, grade *diferite* de integrare la acești artiști, ca intenție, dar și ca reușită, și cu efecte diferite în opera lor. Anna C. Chave explică izolarea lui Brâncuși prin originea lui rurală, din care nu a reușit să iasă niciodată, rămânând mereu un „țaran dislocat” din lumea lui, un *străin* deci, nu numai din punct de vedere național, ci și social¹⁶. Expresia de „țaran dislocat” explică destul de bine imaginea cuiva pe care îl cunoști deja ca fiind diferit de tine și cauți să-ți explici diferența. Un analist ca Chave o putea, eventual, folosi, dar vizitatorii obișnuți ai lui Brâncuși, care nu-l cunoșteau dinainte, nu aveau cum să-i intuiască sensul imediat. Aș nuanța atunci explicația, înlocuind imaginea lui Brâncuși ca *stranger*, o expresie care prezintă un necunoscut drept străin, dar și ca cineva străniu, cu imaginea de *foreigner* sau *outlander*, adică cea a unui străin doar drept cineva din afara cercului nostru cotidian de cunoștiințe și, ca atare, doar *presupus* ori posibil *diferit* de noi, așa cum Brâncuși evident va fi fost pentru francezii sau americanii veniți să-l cunoască. Totuși, pentru cei mai mulți dintre ei, potrivit propriilor mărturii, diferența era mai curând pozitivă, atractivă și nu neplăcută ori dând impresia de inferioritate. Cam în același fel, cred, se poate spune despre Giacometti că era un singuratic, dar, spre deosebire de Brâncuși, nu fiind un *foreigner*, ci un *stranger*, dat fiind viața sa personală apăsătoare asocială. Pe de altă parte, această straniețate a lui era recognoscibilă a fi fost drept aceea a unui citadin *occidental*, a unui intelectual familiar al mai multor culturi și, în plus, fluent în a se exprima în franceză, germană și italiană. *Străinul Brâncuși era traductibil ca înțelept estic, straniul Giacometti în asocial vestic*; primul vorbea puțin, dar cu tălc, al doilea tăcea obsedat sau perora academic. Nu se refereau deloc

¹³ Barr Jr. adaugă: „Although his forms sometimes suggest the purity of geometry they are never actually geometrical but usually organic both in name and in shape” (Barr Jr. 1936, 116).

¹⁴ „For decades, Brancusi shrewdly played the lone visionary peasant-sage from the far-flung reaches of the East (if only East-Europe)” (Chave 1993, 13). „His acute sense of his status as a marginal, a primitive and an exotic placed him in a different relation to the dominant culture than other members of the avantgarde while helping to denude him of the chauvinistic aspects of their attitudes. ... Brancusi's deep sense of deracination helps also to account for the shifting, diverse and continually renegotiated sense of cultural identity which permeates his work. Because he was steeped in the folk culture of his native land... Brancusi's turn to the visual modes ... [of] ... the West ... involved less an act of appropriation than one of retrieval ... of suppressed elements of his own identity” (Chave 1993, 20).

¹⁵ Picasso ar fi aderat la partidul comunist francez pe 5 octombrie 1944, după L'Humanité (Plazy 2006, 219-221).

¹⁶ „In modern, cultivated Paris, – that fast-paced, anonymous city – Brancusi as the dislocated peasant remained always something of a stranger, struggling to negotiate an identity for his works for himself, as he moved constantly across social lines, class lines, cultural and linguistic lines” (Chave 1993, 96).



unul la altul, păreau chiar a nu se cunoaște; totuși, dacă Barr Jr. și-ar fi scris cartea un deceniu mai târziu, presupun că ar fi construit-o altfel. Așa, a remarcat doar că Brâncuși era „aproape abstract”, nu aparținea niciunui grup și, deși operele lui păreau geometrice, ele erau mai curând organice.

Despre Giacometti apar informații minime, mai ales ralierea la suprarealiști în 1930. Ambii, de fapt toți artiștii de atunci, apar la el dominați de arta abstractă a lui Picasso, ceea ce, pentru momentul când i-a vizitat și când a scris, era foarte probabil adevărat, dar nu mai este deloc pentru noi astăzi.

Patru diferențe îmi par acum evidente între Giacometti și Brâncuși, poate și mai multe. Mai întâi, Giacometti era produsul unei culturi occidentale normal asimilate prin educație acasă, ca și prin instrucție școlară și muzeală în Elveția și Italia. În al doilea rând, el diferea de Brâncuși prin preocupările lui intelectuale acute, mărturisite ca atare, precum reflecțiile asupra modului de-a picta sau sculpta, de exemplu, sau asupra incapacității irecuperabile a unui sculptor de-a surprinde individualitatea *ultimă* a subiectului care-i pozează, adică esența unică a expresiei chipului lui sau al ei¹⁷. În al treilea rând, Giacometti a suferit întreaga viață de mari probleme personale, de exemplu de incapacitatea sa funciară, mărturisită public, de-a întreține relații sexuale cu alte femei decât cu o prostituată sau alta, culese din stradă. În fine, Giacometti, total altfel decât Brâncuși, a arătat interes câțiva ani buni pentru activități de grup, teoretice și exprimate public între 1931-1935, în cercul suprarealiștilor¹⁸ animat de Breton, ca și în dezbateri și interviuri acordate multor esești ori ziariști de prestigiu. Altfel decât la Brâncuși, arta sa a fost permanent discutată public și, la fel, sculpturile sale au înfățișat *omul public* ca atare, nu unul doar simbolic, ca la Brâncuși, ci și omul explicit tragic, nu recuperat simbolic ori sublim, ca la acesta.

Dacă Brâncuși s-a izolat cam din proprie voință, deși era fermecător ca om și un amfitrion neobișnuit de cald, așa cum mărturisesc toți vizitatorii lui, ca artist el nu s-a raportat deloc la ce lucrau alții în jurul lui, așa încât calificarea lui de către Barr Jr., ca singular în peisajul parizian, era perfect justificată. Apoi, nici arta lui, cum de altfel nici cea a lui Giacometti, nu era abstractă sau geometrică, în sensul în care era cea a lui Picasso din primele două decenii ale secolului și la începutul anilor '30, conform aceluiași Barr Jr. Din acest motiv, sculptorii Picasso, Brâncuși și Giacometti reprezintă trei direcții diferite în „arta internațională a Franței” din acea perioadă. Lor li s-ar putea adăuga Zadkine și Arp ca artiști remarcabili ai perioadei, tot *foreigners* ori *strangers*, dar nu total diferiți de primii trei, cred, ci mai mult ca variante, importante, ale acestora.

Ne-am putea gândi apoi la sculptorii futuristi italieni, precum Boccioni, ori la expunerea de obiecte bizare, ca la Duchamp și Man Ray, ori la constructivismul ruși, cu artă cinetică, precum Naum Gabo, ori expresionismul abstract al celui lui Gutfreund; dar, curios, nu găsim mulți sculptori de mare valoare „integral” francezi în acea perioadă, așa cum este pe deplin cazul la pictori, inclusiv la cei care au făcut și sculptură, precum Matisse. Singurul sculptor francez „integral” al perioadei este Henri Laurens (1885-1954), dar el aderă la cubismul reprezentat fără mare strălucire, deși ingenios, de Picasso¹⁹, chiar dacă despre celebra „chitară” din placă și fire de metal, din 1912 (v. Fig. 1. Chitara), a acestuia, ne putem astăzi întreba în ce măsură păstrează încă sensul (istoric) de inovație, ca și de sfidare, de atunci. A existat deci un hiat după Rodin și urmașii lui imediați, Bourdelle și Maillol, mai exact între aceștia și următorii val de mari sculptori ai Franței născuți francezi, precum Germaine Richier, eleva lui Bourdelle, care se impune însă abia după al doilea război mondial. Se poate atunci spune că exact în acest *interval liber* strict francez, în ceea ce privește sculptura națională, ca și de contestație globală a oricărei tradiții, a avut loc marele moment de afirmare în sculptură al așa-zisei *Franțe internaționale*, de care am vorbit deja și vom mai vorbi²⁰.

Integrarea artiștilor străini nu s-a petrecut însă atât de simplu cum adesea s-a considerat. Trecerea de la *figurativul* artei din locul de plecare al fiecăruia la *nonfigurativul parizian* nu s-a manifestat doar în entuziasmul afișat public, ci și în renunțări și uitări voluntare nemărturisite și pe care poate uneori ei înșiși nu le realizau ca atare.

Aș vrea să mă opresc asupra acestui punct, mai puțin studiat sub acest nume, pe câte știu, tocmai pentru că el constituie reversul adesea invizibil al medaliei a cărei față vizibilă exprimă public doar triumful artei abstracte generale.

V. Întoarcerea refulatului

La Brâncuși, ca și la Zadkine, dar poate și la Giacometti, apare astfel ceea ce am putea numi, freudian, o „întoarcere a refulatului”, în sensul unui *arte primitive semifigurale*, o formulă terță, dacă vrem, în raport cu figurativul inițial din primele lor sculpturi de

¹⁷ „En 1925, je me suis rendu compte qu'il m'était impossible de reproduire une tête... J'ai été successivement exotique, surréaliste, abstrait... Tous les soirs, je tente de savoir ce que je vois et pourquoi je n'arrive pas à le représenter... Je suis obligé à faire la sculpture ou la peinture pour savoir ce que je vois...”, în *Entretien avec Marie-Thérèse Maugis*, 1964 (Giacometti 2013, 347).

¹⁸ În 1935 a fost exclus de Breton.

¹⁹ Vezi: *Sculpture. From the Renaissance to the Present Day*, 1999 (operă colectivă; capitolele despre modernism și avangardă au fost scrise de un anume Reinhold Hohl, 1929-2014, de la Universitatea din Zürich): „Apart from Picasso, the only cubist sculptor worth mentioning is Henri Laurens” (p. 431).

²⁰ Acest fapt nu pare a fi remarcat de istoricii de artă francezi, preocupați mai ales de gloria locală. De exemplu, Béatrice Joyeux-Prunel, în *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918. Une histoire transnationale* (2015), afirmă, în ciuda subtitlului cărții, că „La sculpture de Brancusi témoigne du métissage réussi de références à l'art populaire, à l'art africain, comme au cubisme” (p. 444), în timp ce Giacometti, Lipschitz și Archipenko sunt menționați, fără niciun comentariu, în diverse liste de artiști activi atunci.

tip pre-modern ori cu cel genuin folcloric²¹. Ambele fiind refulate drept tradiții locale din care ei, în mod obscur, dar puternic, mai ales Brâncuși, voiau tocmai să evadeze, plecând în Franța, primitivismul este ceea ce se întoarce subteran în arta lor de acolo drept *diferență specifică* față de ceilalți artiști parizieni: nu este vorba de *formele* artei publice „de acasă”, deci refulate ca atare, ci de *fondul adânc* al culturii lor acoperit de modele europene din secolul al XIX-lea, acel străvechi fond cultural de care ei poate nici nu erau direct conștienți. Aș vedea în acesta un *primitivism* obscur, nemodelat încă în forme anume, un fond atavic, o energie inactivă social, spaime, dar și forțe de care ei înșiși probabil nu erau conștienți ca atare și de care *devin* conștienți exact în lumea hiper-civilizată pariziană: această *diferență personală*, deși nonindividuală, de francezii din naștere, este o marcă de identitate profundă, de care chiar ei erau doar vag conștienți, nu ca un (dez) avantaj personal, ci ca diferență ireductibilă de mediul imediat din jur, pe care astfel în dezavuau sau chiar îl rejectau explicit²².

Străvechiul este opus cu mândrie hiper-noului. Acest fond ar trebui să devină obiectul analizei noastre, dacă am fi capabili să-l definim; aici voi încerca să o fac, mai ales cu privire la Brâncuși.

V.1. Zadkine

Ossip Zadkine (1888-1967), născut la Vitebsk, în Belorusia²³, plecat foarte tânăr la Londra la studii și ajuns de acolo la Paris, își va aminti mereu cu emoție copilăria din mijlocul codrilor străvechi și al mlaștinilor, al țăranilor deveniți parcă recent creștini ori al pietrelor imemorabile, s-ar zice din vremea sciților (*Ossip Zadkine* 2018, 55). Primele lui sculpturi au ceva de pietre tombale, precum *Sfânta Familie*, din 1912-1913 ori *Maternitate*, 1912-1914, ambele din lemn de stejar (*Ossip Zadkine* 2018, 33, 57). Frapant este *La fauve ou le Tigre* (v. Fig. 2. Fiara sau Tigrul) (*Ossip Zadkine* 2018, 88) din lemn aurit, 1920-1921, sinistră, în poziție de salt, cu botul deschis să sfășie.

Jérôme Godeau vorbește într-un eseu din aceeași carte de „primitivismul” lui Zadkine, înrădăcinat într-o anume „pădure psihică” din Rusia ancestrală, care l-a ținut captiv toată viața, pădurea fiind cea care a marcat și alte figuri ale avangardei ruse de atunci, precum pictorii Mikhaïl Larionov și Natalia Goncharova²⁴. M-aș opri acum doar la o sculptură a lui din gips aurit, din 1924, *Oiseau d'or* (v. Fig. 3. Pasăre de aur) (*Ossip Zadkine* 2018, 127), înrudită – probabil fără voie, dar atunci cu atât mai interesant – cu celebra *Măiastra*, din 1911, a lui Brâncuși, sau chiar cu *L'Oiseau d'or* din 1919-1920 (v. Fig. 4. Pasăre de aur), în bronz polisat (Lemny 2019, 110, 113). Nu cunosc destulă exegeză despre „pasărea” lui Zadkine pentru a mă pronunța asupra semnificației ei și nici dacă el a sculptat-o ca pe o replică la cea a lui Brâncuși, dar diferența dintre ele este evidentă. Zadkine figurează atent anatomia păsării și-i redă aripile, plus capul, inclusiv ochii, cu exactitate. Verticalitatea ei mândră, chiar dominatoare, impune respect, dar, altfel decât *Fiara*, neamenințător de la distanță, fără urmă de contact vizual cu privitorul uman. Gipsul aurit și pictat îi conferă prestigiu, ceva semeț, dar static, de ființă supraumană, pe care este bine s-o respectezi de la distanță, și atât. Calificativul „pasărea de aur” nu-mi sugerează, dat fiind că nu cunosc vreo narațiune mitică din care ar face parte, niciun prestigiu suprauman. O comparație cu *Pasărea de aur* a lui Brâncuși subliniază însă forța extraordinară de sugestie a acesteia din urmă. Nu mă gândesc nici aici la vreo narațiune de fundal anume, dar observ la Brâncuși forma ei alungită, impresia extraordinară de fășnire în sus, de „mișcare imobilă” sau „viteză pe loc”, adică oximoronii care ajung la perfecțiune în *Oiseau dans l'espace* (Lemny 2019, 114) din 1928, ca să nu mai spunem că bronzul aurit de Brâncuși îi multiplică forța sugestivă cu mult peste nivelul gipsului aurit și pictat la Zadkine. Judecând comparativ, și în ambele cazuri fără vreo referință narativă, care să-i magnifice eventual semnificația, am putea spune, strict vizual, că *Păsării* lui Zadkine îi lipsește *sublimul*, evident în cazul *Păsării* lui Brâncuși, deși „de aur” amândouă²⁵.

Dacă prin „primitivismul” înțelegem, cum propun eu acum, recuperarea unui fond mitologic sau etnic premodern, pierdut în cursul semi-modernizării unor țări mai puțin avansate decât Franța la începutul secolului al XX-lea, așa cum erau Belarus și România atunci, mi se pare că acesta funcționează în cazul lui Zadkine ca o *revanșă* luată de el, grație aceluși trecut, față de modernitatea la care a aderat în prezent. La Brâncuși însă un același primitivism nu funcționa doar ca recuperare a ceea ce era inițial refulat, printr-o reîntoarcere înobilată a acestuia, ci și ca spațiu al unei *creații artistice independente* de mare valoare. El a pornit poate de la o aceeași nevoie de autojustificare, prin care să câștige un

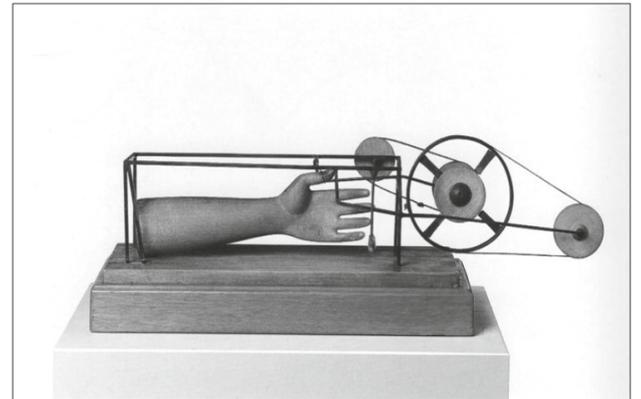
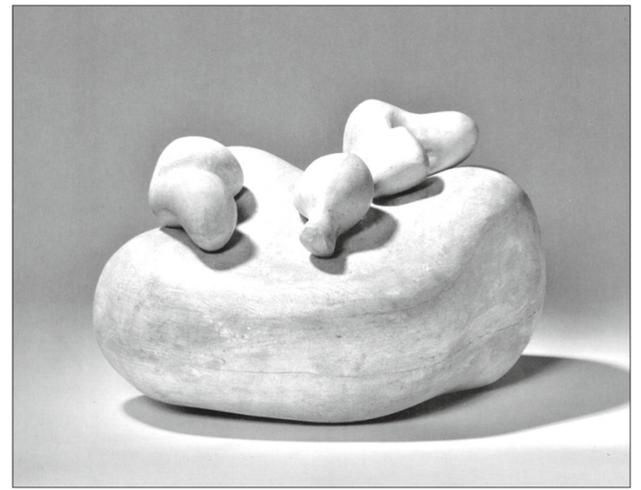
²¹ Nu înțeleg aici prin „artă primitivă” ceva grobian, ori nedezvoltat, precum unii comentatori ridicol insinuează, ci ceva străvechi, la fel ca „arta neagră” (re) descoperită în Franța la începutul secolului al XX-lea. Reinhold Hohl nu s-a jenant să scrie că „Brâncuși is responsible for the pseudo-mythical and quasi-mystical trimmings in which his works have been wrapped till now” (*Sculpture. From the Renaissance to the Present Day* 1999, 436), adăugând altundeva că opera sa, Coloana infinită, „was erected as a war memorial by a fascist régime” (p. 450). Din păcate, nu i se mai poate răspunde! (S.A.).

²² Numit de Zadkine „le corset académique” (*Ossip Zadkine. L'instinct de la matière* 2018, 7).

²³ Vitebsk este un mic oraș, astăzi de nici 400.000 de locuitori, iar Belarus, la vremea nașterii lui Ossip, o mică provincie a imperiului rus, se află azi prinsă între Polonia, Rusia și Lituania la nord. Mama lui era scoțiană, dintr-o familie de mult stabilită acolo, iar tatăl evreu, convertit pare-se la ortodoxie prin căsătorie. Mai ales datorită dorinței mamei, Ossip este trimis la studii la Londra, rămânând acolo, vine la Paris, se înscrie voluntar în primul război mondial, este rănit în luptă, devine apoi cetățean francez, se face cunoscut ca artist mai ales cubist și pleacă mai târziu în America, unde va trăi tot restul vieții. Vezi date familiale în: *Ossip Zadkine. L'instinct de la matière* 2018, 58.

²⁴ „Le primitivisme s'enracine d'abord et avant tout dans cette Russie ancestrale dont Zadkine n'a jamais cessé de porter en lui « la forêt psychique » avec son cortège olfactif et visuel” (*Ossip Zadkine. L'instinct de la matière* 2018, 108). Termenul de „pădure psihică” trimite la o carte de amintiri a lui Zadkine (*Zadkine* 1968, 109).

²⁵ Am scris un lung eseu inclusiv despre această temă (Alexandrescu 2020, 10-13); acum, sub tipar într-un alt volum.



respect social, pe care, altfel, ca fiu și urmaș al atâtor țărani gorjeni anonimi, era posibil să-l piardă în mica lui parcelă pariziană. Totuși, el înseamnă însă mult mai mult decât atât. Morala fabulei este că cine apela la primitivism recupera un anume drept *în cetate*, dar cine, trecând prin acesta, îl și depășea, devenea un simbol al *cetății înseși în lume*²⁶. Zadkine s-ar putea spune că a avut și el un asemenea moment de succes prin tragicul monument de la Rotterdam, *À la ville détruite*, 1951, închinat bombardării sălbatece a acestuia de către naziști în război, dar aici nu se vede, cred, nimic legat de vechea lume din Belarus²⁷, iar succesul monumentului a rămas nelegat de istoria sa personală, sau de vreun efort de exprimare a unui primitivism răscumpărat artistic.

V.2. Gorjul din Impasse Ronsin

Întoarcerea refulatului nu apare de altfel niciodată ca citat întocmai, ci ca imagine *parțială și modificată* a ceea ce fusese cunoscut integral și, ca atare, înainte de refulare, un semn deci de absență dureroasă a acestuia. Nu țărani din Gorj ca atare, nici interiorul casei lor rurale este vizual reconstruit la Brâncuși, ci doar fragmente dispartate ale acestuia, ca și cum ele ar fi fost salvate dintr-un diluviu universal: amintiri de obiecte rurale, nu mobilier rural citat *ad litteram* în context modern, ci *obiecte sinecdocă* sau *pars pro toto* al unei realități pierdute ca întreg, tot așa cum fragmentele de coloane din atelierul lui Brâncuși nu o casă ori o biserică în curs de construcție anunțau, ci amintirea ei, altfel spus imposibilitatea recreării în peisajul lui urban actual. Nici atelierul lui Brâncuși ca întreg nu o casă țărănească reconstitue, ci doar atestă *imposibilitatea* ei în *Impasse Ronsin*. Deși din întâmplare ajuns acolo, simbolic, Brâncuși a *vrut* să rămână acolo, într-un *impasse*, care a semnificat pentru el, cred, ambele sensuri ale cuvântului: fundătura a unei străzi, ca și renunțarea sau lipsa dorinței de a se muta mai departe. Și ce altceva decât un refugiu, o mișcare catabasică, vorba lui Blaga, adică o permanentă retragere, a fost rămânerea lui Brâncuși în acel loc, chiar și în timpul războiului, când (mai) toți marii artiști ai momentului au părăsit Parisul și când chiar prin Boulevard Montparnasse, practic după colț, vor fi circulat, poate, și tancuri germane. De altfel, nu se știe mai nimic despre cum a petrecut Brâncuși acei ani, parcă șterși din memoria lui...

(Va urma)

²⁶ Mircea Eliade, în eseu „Brancusi et les mythologies”, presupune că acesta, „grâce au processus d'intériorisation... et à l'anamnèse qui s'ensuivit”, ar fi reușit să vadă lumea precum oamenii din paleolitic sau neolitic, adică să interiorizeze „prezența în lume” a acestora. El îl citează după aceea pe Jianu, căruia Brâncuși i-ar fi declarat: „J'ai voulu que la Măiastra relève la tête sans exprimer par ce mouvement la fierté, l'orgueil ou le défi”, ci, mai curând, „le vol magique” (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 12, 17). Anamnesea trimite la dialogul Menon (85 b) al lui Platon. Dacă este vorba, zice Socrate „de quelque chose dont tu ne te souviens pas ne te faut-il pas avec confiance entreprendre de le chercher et de te ressouvenir?” O întrebare retorică, la care Menon răspunde desigur afirmativ (Platon 1950, 536). „Întoarcerea refulatului”, la Freud, pare o variantă laică a acesteia, psihanalitic argumentată, dar are avantajul că se referă la istoria personală a celui în cauză, nu la efortul uman al oricui bine dirijat filosofic, ca la Platon. La Eliade, apare, în plus, perspectiva unei coincidență oppositorum, pe care o simțim sigur și noi, ca privitori, „... il a réussi à exprimer l'élan ascensionnel en utilisant l'archétype même de la pesanteur, la « matière » par excellence, la pierre”! (Comarnesco, Eliade, Jianou 1967, 18). Acest ultim aspect este decisiv, totuși eu am nuanțat puțin ideea în eseu menționat în nota de mai sus, în sensul că sculptura nu prezintă, ci doar anunță un zbor al păsării, etern amănat, dar niciodată suspendat!

²⁷ Zadkine nu este menționat în cartea lui Barr Jr., scrisă mult înainte de terminarea monumentului.

