

Din cuprins:

- O carte fundamentală consacrată lui Mircea Eliade (pag. 1)
- Hermetism la distanță, Eminescu, Nichita Stănescu (pag. 7)
- Nichita Stănescu *Savonarola* și poezia „disidentă” (pag. 9)
- Paradoxul Nichita (pag. 10)
- Nichita Stănescu - *Amintiri din prezent* (pag. 11)
- Nichita Stănescu - *Undeva sub cuvinte* (pag. 12)
- Despre modernitatea limbajului nichitian (pag. 13)
- Completări la *Bibliografia Nichita Stănescu* (pag. 13)
- Arhetipul matern din psihanaliza lui Jung materializat în portretul mamei la filosoful și poetul Lucian Blaga (pag. 14)
- *Noaptea* lui Edward Young (pag. 19)
- Talismanul casei și fiorul semnificației însemnelor (pag. 17)
- Tragicul între limita libertății și speranței (pag. 21)
- Perspectivă antropologică asupra celor patru probleme kantiene (pag. 22)
- Curente în filosofia matematicii (pag. 22)
- Matematica și problema libertății spiritului (pag. 24)
- Matricea stilistică mioritică în sculptura lui Brâncuși (pag. 29)
- Pădurea în muzica europeană (pag. 30)
- Arta poloneză între totalitarism și democrație (pag. 33)
- Cronici literare, muzicale și dramatice (pag. 35, 36, 37)

Centenar Mircea Eliade

Portugalia, un punct de articulație al întregii vieți și creații eliadești

Ieronim Tătaru



O carte fundamentală pentru înțelegerea întregii vieți și operei filosofului și istoricului religiilor, scriitorului, memorialistului și publicistului Mircea Eliade a apărut, nu cu mult timp înaintea sărbătoririi centenarului nașterii acestei personalități uriașe a culturii române și universale, la Editura Humanitas. Ea este concepută de criticul și teoreticianul literar, semioticianul, istoricul culturii și analistul situației

politice din România vremurilor moderne și contemporane Sorin Alexandrescu ca un studiu *analitic și interpretativ*, aflat departe de modelul monografiilor clasice care unifică în mod *cronologic* eul creator cu cel biografic, privind ansamblul vieții și operei gânditorului și scriitorului, pornit dintr-un „punct median”, de ruptură, o *șanieră sau un punct de articulație de profundă criză, când existența unui individ se clatină și își alege un viitor, printre altele, prin reinterpretarea trecutului* (p. 9), constituit cel mai bine de cei patru ani petrecuți de Mircea Eliade în Portugalia, unde experiența sa de prozator, dramaturg și eseist este completată de aceea a istoricului, ziaristului, diplomatului și propagandistului cultural (studiu edificat „în cercuri concentrice”). Așa se explică, deplin justificat, și titlul cărții: *Mircea Eliade despre Portugalia*. Această perspectivă – să o numim metodologică – a cărții, de evidentă originalitate, lămurită dintr-un început de Sorin Alexandrescu (*În loc de prefață*) are o totală acoperire în substanța volumului, în care o secvență / perioadă din viața lui Mircea Eliade se dovedește (– în urma cercetării și interpretării „la obiect” a operei portugheze a scriitorului, eseistului, ziaristului și memorialistului, cu deosebire a principalelor sale articole din *Acção*, a studiilor despre *România, latinii Orientului, Salazar și revoluția din Portugalia* și a *Jurnalului portughez*, realizată mereu în contextul istoric și social pe care autorul volumului la care ne referim și l-a precizat, făcând lectura unor lucrări de bază, de strictă specialitate, în biblioteci vestite din Amsterdam și Lyon –) a avea semnificații de mare profunzime, oferind „cheia de interpretare” (p. 5) a savantului în genere.

La Lisabona – relevă Sorin Alexandrescu – vocea intelectualului și vocea diplomatului Mircea Eliade se manifestă simultan. Atașatul de presă la ambasada română din capitala lusitană acționează *din proprie convingere și inițiativă* (s.a., p. 14) pentru crearea unor *puncte de contact* (p. 15) între cultura din patria sa și aceea din țara îndepărtatului Occident latin. În acest scop, scriitorul și eseistul conține o adevărată strategie de propagandă culturală, abordând creații specifice spiritualității românești numai în termeni familiari operelor intelectualității portugheze („grupul țintă”). Nu poate fi vorba de *influențe* unidireționale sau reciproce, nici măcar mediate, între operele aparținând literaturii române și opere aparținând literaturii portugheze,

(continuare în pag. 4)

Festivalul de poezie

“Nichita Stănescu”

(Ediția a XIX, Ploiești, 29-31 martie 2007)

Critica și recitirea

Constantin Trandafir



Astăzi, când critica literară e privită tot mai ponciș, cerându-se imperios de către unii autori expulzarea ei și de pe domeniul Cenușăresei, lauda ei, a criticii, pare de-a dreptul o anomalie. Ba, de curând, au decretat câțiva geniali ficționari că dumnealor, criticii, nici nu sunt scriitori. Probabil că alungați din Cetatea literară sunt Sainte-Beuve, Hippolite Taine, Emerson, Thibaudet, Maiorescu, E.

Lovinescu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Gheorghe Grigurcu etc. etc. Cei cu „naturelul simțitor”, care au lansat zvonul mazălirii, se referă, probabil, la recenziile din generația „neexpirată”, care nu reușesc să-i aplaude. Sau nici n-au auzit de Arta de a citi a lui Faguet ori de spusa lui Francesco de Sanctis: „Critica încolțește în sânul însuși al poeziei. Una fără alta nu trăiesc”. Auzit-ați cumva de Oscar Wilde care nu-i deloc paradoxal când afirmă că „imaginația imită, spiritul critic creează”? Și să nu se bănuiască, spunând aceste cuvinte, că e o pledoarie *pro domo*, deoarece semnatarul acestui text se consideră doar un mic autor de proză, ceva mai mult decât monsieur Jourdain. Nici o supărare, numai cei fără de umor se supără. Dimpotrivă, e amuzant. Criticii autentici, din păcate sau din fericire, au talent *literar* și, dacă scriu, pe semne că sunt scriitori. Până mai de curând, la noi, „documentul” era să biruie ficțiunea, măcar că ele se află în bună conviețuire, până la un amestec binevenit, ca să nu mai vorbim de faptul că separarea genurilor e o credință strămoșească. Și chiar critica în înțelesul consacrat al cuvântului n-are de ce să se simtă vexată, știind de unde vine repudierea...

În plus, cei mai mulți mari scriitori prețuiesc „nobila dialectică a criticii”. Între aceștia, și Nichita Stănescu care, nici mai mult, nici mai puțin, aduce „OMAGIU CRITICII LITERARE ȘI CRITICILOR LITERARI, PE CARE ÎI CITEZ PE ORDINEA DE ZI”. O face cu personalitatea vorbirii lui: „Nu există și nici nu poate să existe literatură fără critica ei. Critica, literatură a literaturii, critica este tot literatură. Criticul este cititorul-scriitor, este inima dinapoia aplauzei sau a fluierăturii. Inimă cu circumvoluțiuni, criticul e mai mult decât versul - el este înfometatul de vers. El este conștiința literaturii, și atunci când are talent și cinste, el face, din literatură, adevăr. Criticul are treabă cu îngerii: îi plesnește peste aripi. Îi despăduchează. Le dă sex. Criticul adevărat și cu mândru caracter dă ierbii verdeață. Sinele fără ideea de sine nu are sine. Critica este singura posesiune posibilă, prin contemplare”. De adăugat că adevărata critică literară trebuie să fie comprehensivă, să se ferească de compromis, laude și „desființări” aranjate. Nichita dă exemplul soldaților din vechea Romă, care cântau în urma cvadrigii învingătorului și cântece de laudă, și cântece ironice ca să

(continuare în pag. 7)

ROMÂNIA LITERARĂ (nr. 6-9/2007) Selectăm: poeziile de Andrei Zanca, articolul despre Mihail Sebastian de Dana Pârvan-Jeharu, cel despre teatrul lui Marin Sorescu de Daniel Cristea-Enache (cont. în nr. 8), articolul „Putea fi Blaga legionar?” de Ion Simuț, articolul „Prețul vieții. Gânduri despre I.L. Caragiale” de Ioana Pârvolescu (nr. 6); prezentarea nr. 1/2007 al **Blaga supravegheat de Securitate** de Dorli Blaga și Ion Bălu (Ph.) (nr. 7); poeziile de Corina Anghel, articolul „Cezar Petrescu între patru dictaturi” de D. Hâncu (nr. 8); cronică lui Alex. Ștefănescu la volumul **Poeme aromâne** de Matilda Caragiu Marioțeanu (sora neuitatului actor), poeziile de Minerva Chira, grupajul „Centenar Mircea Eliade” (în care este și articolul „Teoreticianul literar” de Constantin Trandafir, criticul literar câmpinean) (nr. 9); în toate aceste numere se continuă serialul „Minciuna vine de la Răsărit” (ep. III-VI) de Ștefan cazimir. *****ADEVĂRUL LITERAR ȘI ARTISTIC** (nr. 858-861/2007) Reținem: editorialul „Simbolurile religioase în școli” de Marius Vasileanu, interviul cu arhitectul Augustin Ioan (nr. 858); cronică lui Christian Crăciun despre volumul **Studii irlandeze** de Codruț Constantinescu (Câmpina), articolul de teologie socială „Caritas” de Radu Preda, grupajul „Ismail Kadare” (nr. 859); dialogul cu indianistul Radu Bercea (nr. 860); cronică lui Gh. Crăciun despre Yukio Mishima și cea a lui Claudiu Komartin despre Adrian Urmanov (Leonard Aldea) (Pl.), dialogul cu istoricul de artă Victor Ieronim Stoichiță, articolul „Profesorul Cădea” de Cristina Bârsan (nr. 861). *****ANOTIMPURI ROMÂNEȘTI** (nr. 5/2007, **Ploiești**) Suplimentul cultural-istoric, editat de Muzeul Județean de Istorie și Arheologie, Fundația „C. Stere” și Societatea „Mihai Viteazul” Ploiești, are genericul „Aderarea României la Comunitatea Europeană, operă istorică întregii națiuni” – „Timp european – permanențe ploieștene” (după titlurile de pe prima pagină). Sinteze, cronologii prezintă U.E., parcursul României spre aceasta. Li se adaugă articole despre „România, români și Europa”, despre diaspora românească și despre cea literară ploieșteană și articolul „Ploieșteni de seamă în Europa: Basarab Nicolescu”. Semnează: Nicolae Dumitrescu, Lia Dulgheru, Mircea Cosma, Eugen și Iulia Stănescu, Mariana Gheorghe. Un

eveniment important oglindit într-un foarte bun și util supliment de presă prahovean. *****ARDEALUL LITERAR** (nr. 2-4/2006, **Deva**) Număr triplu. Din sumar: „Fișele unui memorialist” de Gh. Grigurcu, articolul „Unicul Nichita” de Ioan Evu, cel despre povestirile sadoveniene de Al. Florin Țene, articolul „Aromânii” de A. Botez, poeziile de Constantin Preda, George Lixandru (Ph.), Eugen Evu, Victor Sterom, Iv. Martinovici (Pl.), Liviu Ioan Stoiciu ș.a., prozele de R.L. Bardan și Raisa Boiangiu, cronică lui P. Birău despre Ioan Vintilă Fintîș (Ph.). *****ARGES** (nr. 2/2007, **Pitești**) Poeziile de Liviu Ioan Stoiciu, Ștefan Al. Sașa (Câmpina), Sânziana Duțescu, Simona-Grazia Dima, Ioan Vintilă Fintîș ș.a., prozele de Ioan Lascu ș.a., articolul „Dosarul morții lui Eminescu” de N. Georgescu, grupajul „Mircea Eliade”, „Filosoful Ioan Petrovici” de A. Michiduță, cele despre Bourdelle și Isadora Duncan de M. Șeniță-Vasilii, „Mihai Popescu” de I. Focșa și „Adam Pusloji” de M. Fulgeanu-Matei. *****ASTRA** (nr. 3/2007, **Brașov**) Interviuurile cu Alex Ștefănescu și Mihai Nadin, ancheta „O școală mediocră sau un stat mediocru?”, articolele despre „Jar” de L. Reboreanu (de I. Păler), Mircea Eliade (de Ion Vlad), Horea – [1785] (de Emil Poenaru), grupajul aniversar de poezie „Victor Sterom – 70”, proza de Daniel Drăgan, cronică despre I.V. Fintîș. *****ATENEU** (nr. 2/2007, **Bacău**) Grupajul „Ilie Boca – 70”, cronică lui Victor Sterom despre A. Bodi, poeziile de Iuliana Clima și Diana Iliescu, proza de Nicolae Mihai, articolele despre romanul „Don Quijote” și „mitul căutării – labirintul” de A. Olaru Cervatiuc, cel despre „corpul poetic” de D.B. Hanu. La „Revista revistelor”, LecTop prezintă pe larg și nr. 1/2007 al **Axiomei** și face un comentariu, pomind de la ideea sa „Mi-a plăcut întotdeauna știința celor de la **Axioma** de a pune în valoare un palier care este de multe ori uitat de celelalte reviste literare, mă refer aici la interesul pentru literatura universală” și-și exprimă suspectibilitatea despre impactul traducerilor în limba franceză, din paginile revistei. *****CAFENEUA LITERARĂ** (nr. 2 și 3/2007, **Pitești**) Reținem: interviul cu Cassian Maria Spiridon, creațiile literare de Paul Aretzu și Mona Vâlceanu, cronică lui Lucian Gruia despre Mihai Antonescu, epigramele de Corin Bianu (nr. 2); eseul „Complexul de vinovăție” de N. Breban, interviul cu Constantin Stan, articolul „Victor Sterom – 70” de Lucian Gruia, creațiile literare de Ioan Matiuț și Ilie Vodăianu, Aura Christi, Ștefan Al. Sașa (Câmpina) (nr. 3). *****CÂMPINA LITERAR-ARTISTICĂ ȘI ISTORICĂ** (nr. 4 și 5/2007, **Câmpina**) Pasiunea și talentul neobositului avocat și om de cultură Ion T. Șovăială își spun, din nou, cuvântul, în noul periodic prahovean, inițiat și realizat de acest om „de bine”. Reținem: articolul inedit „Emil Botta” de Simion Stolnicu, răspunsurile Aurorei Cornu (Ph.) la o anchetă despre „Cum scrieți?”, cronologia „Câmpina – o istorie în date”, articolul „Radu Tudoran, aspecte biografice” (I) de Cristina Dinu, proza scurtă de I.T. Șovăială, articolul despre Corala câmpineană „Doina” de V. Dumitru, cronici literare și plastice semnate tot de I.T. Șovăială. *****CONVORBIRI LITERARE** (nr. 2/2007, Iași) Interviuurile cu Mihai Ursachi (text inedit) și Gh. Mocuța, articole despre Dorin Tudoran (de Constantin Ceopraga), Emil Cioran (de M.A. Diaconu), Gheorghe Crăciun (grupaj „In memoriam”), Lucian Blaga (de I. Cheie-Pantea), Eternul Caragiale de fiecare zi” de Constantin Coroiu, poeziile de Gh. Grigurcu și D.B. Hanu, Proza de Gh. Schwartz, cronică lui Emilian Marcu la volumul de poezii de Nicolae Dabija, carte tipărită la Ploiești, în îngrijirea lui Victor Adam. *****DOR DE DOR** (nr. 20/2007, **Dor Mărunt**) Capitolul al II-lea din „1907...” de I.L. Caragiale, grupajul aniversar de poezie „Victor Sterom – 70”, proza de Gabriel Făurescu, poeziile de Geo Olteanu (Pl.), Lazăr Avram (Pl.), George Lixandru (Ph.), Iulia Cubleşan, Victoria Milescu, Vavila Popovici, Miron Țic ș.a. *****DUNĂREA DE JOS** (nr. 6/2007, **Galați**) Tema: „Planeta scriitorilor”. Din sumar: poeziile de Ion Zimbru, Oana Bogheanu, Marin Ifrim, Angela Baciuc ș.a., prozele de C-tin Tănase și Luminița Dascălu, articolul „Despre prietenii literare (Nichita și Adam)” de A.D. Rachieru, grupajul „Anul Eliade” și răspunsurile criticului literar Constantin Trandafir (Câmpina) la „Ancheta lui Dinescu”. *****HYPHERION** (nr. 3-4/2006, **Botoșani**) Număr dublu; în sumar: interviurile cu lingvista Sandală-Maria Ardeleanu, cu preotul Iustin Pârnu, ancheta „Scriitorul – destin și opțiune”, eseul „Ioan Slavici” (ortopoetica basmului) de A. Agachi, poeziile de M.M. Șolea, George Lixandru (Ph.), Ionuț Sociu ș.a., prozele de Dan Lungu, Lucian Alexa, Mihai Teodoru. *****LITERATORUL** (nr. 10-13/2007) Nr. cvadruplu; din cuprins: „Jurnal” de Fănuș Neagu, proză de Dinu Săraru, grupajul aniversar „Mircea Micu – 70”, articolul

despre N. Carandino de Valeriu Râpeanu (Pl.) și cel despre Victor Eminescu de D.T. Dulciu, poeziile de Gh. Istrate, Aurel Albu, Ion Untaru. *****LITERE** (nr. 2/2007, **Târgoviște**) Semnează: Tudor Cristea, Al. George, M.H. Simionescu, Barbu Cioculescu, Mihai Cimpoi („Ineditele lui Labiș”), H. Zalis, Mihai Stan, Viorica Răduță (despre proza lui Ioan Groșan), Christian Crăciun (eseul „Literatură și fiziologie”); poezii de Corin Bianu, George Coandă ș.a., proze de Lavinia Parnia și Ion Mărculescu. *****RAMURI** (nr. 2/2007, **Craiova**) Articolul „Cazul Caion” de G. Dimisianu, ancheta „Proza românească la anul 2007”, poeziile de Ioan Flora, proza de Ioana Dinulescu. *****RENAȘTEREA CULTURALĂ** (nr. 44/2007, **Buzău**) Interviul cu Liviu Ioan Stoiciu, articolul „Catharsis” de Valeria Manta-Tăicuțu, medalionul „Ion Nicolescu”, poeziile de Niculina Oprea, proza de Valentin Cojocar. *****SALONUL LITERAR** (nr. 61/2007, **Focșani**) Interviul cu preotul Theodor Damian, proza de Adrian Botez, poeziile de Ion Murgeanu, Viorel Munteanu ș.a., grupajul aniversar „Victor Sterom – 70”, eseul despre „ironie” de Tatiana Munteanu, cronică lui Nicolae Dorel Trifu (Pl.) despre poezia lui N. Petrescu-Redi (Pl.). *****STEAUA** (nr. 1-2/2007) Nr. dublu; selectăm: poeziile de Aurel Rău, Mariana Barbu, poemul dramatic „Fuga” de Tristan Tzara, interviul cu preotul Gh. Calciu-Dumitreasa și cel cu jazz-man-ul Florian Lungu, grupajul „Andrei Codrescu”, articolul despre „Generația contraculturii” [muzicală „Love generation”] de A. Dohotaru, cel despre „Localizarea paradisiacă: o mitologie geo-estetică” de Titu Popescu și cel despre „Cultura și / sau civilizația mormintelor” de Valentin Tașcu. *****SUD** (nr. 1/2007, **Bolintin Vale**) Articolul „Marea – topos al erosului în poezia lui Eminescu” de C. Miu, interviul cu Horia Gârbea, grupajul „Nicolae Velea”, cel aniversar „Victor Sterom – 70”, articolul „Bibliogotică...” de M. Coloșenco, poeziile de Anghel Gâdea, D.V. Delceanu. *****ȘCOALA PRAHOVEI** (nr. 26-27/2007, **Ploiești**) Număr dublu. Redactor șef: Dorin Stănescu. Cea mai mare parte a materialelor publicate, cum este și firesc, se referă la starea învățământului prahovean (revendicări salariale, buget alocat, proiecte didactice, portofoliul profesorului etc.), dar și despre „gândirea politică” (un istoric de Ion Șt. Baicu), despre generalul Al. Averescu (de G. Dragomirescu), despre „fantasticul în proza caragialiană” (de E. Trifan) sau despre conceptele „profesor – elev – educație” (de M. Sandu), programul „Socrates” (de M.D. Mihăilă) și grupajul despre relația școală – familie. O sugestie: poate n-ar fi rău dacă s-ar aloca *măcar două pagini* în revistă și pentru creațiile literare originale ale autorilor prahoveni din școli (și nu sunt puțini! Și sunt și buni!) Ar întregi, poate, reliefaarea preocupărilor celor ce slujesc învățământul prahovean. *****ȚARA FAGILOR** (nr. 4 / trim. IV 2006, **Suceava**) Interviul cu istoricul literar Nicolae Cârlan, grupajul despre M. Eminescu, cronică lui Victor Sterom despre V. Zetu, grupajul despre N. Labiș, articolul „Iarși Nichita” de A.D. Rachieru, articolul despre „Fresca bizantină de la Biserica din Negostina” de I. Chideșciuc, articolul „Mitropolitul Varlaam Moțoc” de E. Simion, poeziile de M. Vukadinovici, Vasile Zetu, Nicolae Panaite ș.a. *****VIATA DE PRETUTINDENI** (nr. 8-12/2006, **Arad**) Număr quintuplu, în 96 de pagini ! O bibliotecă de poezie, proză, eseuri, articole pe teme diverse culturale și literare. Prezența prahoveană este redutabilă: grupaj aniversar „Victor Sterom – 70 de ani”, cronici de Lucian Gruia, Victor Sterom (inclusiv despre N.D. Trifu, I.V. Fintîș, Emanoil Toma, Th. N. Poiană, Lucian Gruia – toți prahoveni), Marian Chirulescu (despre E. Toma), dar și cronici de alți autori despre scriitorii prahoveni (V. Sterom) de Al. Florin-Țene și Mihai Antonescu. Adăugăm amintiri despre Raoul Șerban, file de jurnal de Mircea Micu, articolul „Nicolae Olahuș” de Pr. E. Goia, articolul „Dobrogea creștină” de Pr. I.A. Bolba, interviul cu poeta Claudia Voiculescu etc., etc. *****VIATA ROMÂNEASCĂ** (nr. 1-2/2007) Număr dublu; selectăm: poeziile de Matei Vișniec, Adrian Popescu, Ion Mircea, prozele de Nicolae Breban și Nicolae Balotă, piesa „Ruben și Dionis” de Liviu Franga, ancheta „Noi și Europa”, grupajul comemorativ „Petru Creția” (și cu un excelent studiu despre „Ecleziast”), studiile „Scena germană și estetica urâtului” de George Banu, „Spiritul militant al stoicilor și primul stat comunist din istorie” de Eugen Cizek, cronică Eugeniei Țărălungă la nugele lui Stelian Tăbăraș.

N.B.1. Toate aceste reviste au bogate și interesante rubrici de cronică literară.

N.B.2. Rubrica este realizată pe baza publicațiilor primite la redacție, pe cele din biblioteca personală a poetului Victor Sterom și din colecțiile mele personale. (M.C.)

Axioma

Revistă lunară de literatură, științe, religie, arte
Finanțată de Editura Premier – Ploiești

Apare în ziua de 28 a fiecărei luni

Anul VIII, nr. 3 (84) – martie 2007

Director: MARIAN RUȘCU

Redactor șef: IERONIM TĂTARU

Redactori: Viorel N. CERNICA, Marian CHIRULESCU, Codruț CONSTANTINESCU, Christian CRĂCIUN, Florin DOCHIA, Loredana MIHĂILĂ, Vasile MOGA, Miruna NEGREA, Viorica RĂDUȚĂ, Beatrice Guerriero RUSCU.
Colegiul redacțional: prof. univ. dr. Ion BĂLU, conf. univ. dr. Andi BĂLU, conf. univ. dr. Mihai BRESCAN, lector univ. dr. Sanda HĂRLAV MAISTOROVICI, prof. univ. dr. Miron OPREA, lector univ. dr. Diana RÎNCIOG, lector univ. dr. Ion SIMACIU, prof. dr. Constantin TRANDAFIR, conf. univ. dr. Gabriela VASILESCU.

Tehnoredactare: Ștefan BANCU, Cristian BĂLAN

Corector și secretar de redacție: Constantin MARIN

Correspondenți din străinătate: Cristina NEESHAM (Australia), Jacques RAUNET (Franța), Miljurko VUKADINOVIC (Serbia și Slovenia)

Redacția și Administrația:

Ploiești, str. Petrarca, nr. 8

Tel. 0244/511965, Tel./Fax 0244/519966

E-mail: tipopremier@upcnet.ro;

http://www.axioma1.3x.ro

Tipografia Premier Ploiești, Tel. 0244/519966
I.S.S.N. 1582-0483

Fără

Christian Crăciun

Actualitatea

Fără ei ne-ar fi mult mai ușor. Am dormi liniștiți, ne-am alinia cumiști după vorbele găunoase ale cine știe cărui imbecil (fără bacilul ucigător al gândirii critice adică), am sta hipnotizați în fața ecranului teve, am discuta numai despre averile și amantele politicianilor, am avea credințe absolute în ceea ce privește marea noastră istorie, n-am gusta nimic din perversiunile dulci și dramele acute ale îndoielii. Fără ei, totul ar fi din capul locului clar, n-ar exista penumbre și întrebări, totul s-ar dizolva într-o certitudine plată. Căci n-ar exista relief, n-ar trebui să urcăm cu sufletul la gură și mari eforturi un munte de întrebări, cu riscul de a ne prăbuși în hăurile descurajării. Sunt blestemații de tricksteri, stricători de orice alcătuire cuminte, încăpățânându-se să afirme că ei văd ceva ce noi nu vedem niciodată, sau că înțeleg ceea ce noi numai vedem. Sunt oamenii cei mai urâți în societățile somnoro-dogmatice, pentru că distrug idolii. Apostoli ai gândirii critice, nu formează mai niciodată o falangă, luptă mai degrabă fiecare pe cont propriu, ba, spre stupoarea publicului de pe gradenele arenei de gladiatori, de foarte multe ori luptă unul împotriva altuia, și nu împotriva bestiei care-i atacă. Se închină unui singur zeu, straniu, și care are ciudat de multe chipuri, pentru fiecare câte unul, ba la unii zeul însuși e polimorf și acest zeu abstract se numește Idee. Au ciudate pretenții de a fi ascultați și urmați, dar alteori sunt retractili și stau mai degrabă ascunși. Par mereu veniți *din alt timp* și vestind alte timpuri. Uneori, au făcut foarte mult rău, ideea fiind o armă periculoasă. Până și pentru ei. Căci exercită o vrajă hipnotică, precum flautul lui Tamino. Nu te poți logodi nepedepsit cu ideea. Căci lor le este atribuită din oficiu prezumția maximei vinovății. Sunt vinovați de caționarea sau chiar declanșarea tuturor momentelor în care răul s-a destrăbălat în istoria recentă. Au apărut cam odată cu acea ocupație anti-etologică numită politică.

Se numesc intelectuali. Raportat la restul speciei umane, intelectualul este, mutatis mutandis, ceea ce este omul prin raportare la restul viețuitoarelor. Cea mai fragilă și, totodată, cea mai periculoasă dintre specii. Fac trimitere la două începuturi pe care totul le desparte. Cum bine zicea cineva (un intelectual, desigur) România a fost făcută de boieri și de intelectuali. Mă refer la acea creație aproape *ex nihilo* a unei națiuni în secolul XIX. Până și bogata, persistenta mitologie a ruralității noastre identitare este în întregime creația lor, a intelectualilor. Al doilea moment, absolut diferit, se numește 1990. Aici operația se dovedește paradoxal mai complicată. A fost mai simplu să construiești de la zero o țară, decât să cureți, apoi să re-construiești una. Unul dintre fenomenele sociale cele mai pregnante ale acelui început de eră a fost violentul ei anti-intelectualism. Fenomen cu totul absent la prima facere. În numele unor interese și scopuri în același timp limpezi și obscure. Anti-intelectualism pe care l-am crezut atenuat de trecerea timpului dar pe care îl vedem cu spaimă și cutremur reizbucnind cu aceeași violență (chiar dacă unele forme sunt diferite, numai unele) după 17 ani. Nu ascund că senzația stupefiantă că ne-am învățat în gol mai bine de un deceniu și jumătate pentru a

ne întoarce exact în punctul de pornire din 1990 m-a dus la scrierea acestor pagini. Dacă atunci se scanda „moarte intelectualilor”, se făceau liste cu intelectuali ce trebuie împușcați pe stadioane, minerii „știau” cu exactitate unde-i sediul GDS sau al României Libere, iar Ana Blandiana primea scrisori de amenințare greu de citit, acum, chiar dacă lozinca nu mai este scandată ca atare, sensul ei răzbate din multe acțiuni și texte. Atacării sunt cam aceiași. Dar atacurile sunt așa-zicând mai subtile, ni se dă a înțelege că unii intelectuali îi atacă pe alții. Am depășit epoca bătei și a oamenilor negri. Acum atacă gulere albe. Și lupta se dă semiotic: pe înțelesuri, nuanțe și definiții. Se urmărește diluarea noțiunii prin insinuare: și noi suntem intelectuali. Și de aici o întregă ceartă a universalilor în stil de bătută. Totul pornește de la un fals și de la o simultaneitate imposibilă. Falsul este decapitarea elitelor după 1944. Ucisă, umilită, terorizată, cumpărată, elita (și nu mă refer în această propoziție numai la cea intelectuală, ci și la cea rurală, din administrație, din învățământ și armată, sau din meșteșuguri și industrie) a dispărut ca voce publică. Au rămas, firește, oameni de foarte bună calitate în toate aceste sectoare. Ei se văd, cu oroare, puși acum să caționeze sistemul după argumentul: n-a fost chiar așa rău cum spuneți voi,ăștia apucații! În locul rămas liber după marea epurare, a fost ridicată rapid o nouă „elită”. Care deja a avut câteva decenii pentru a se consolida. Acesta este falsul. Iar simultaneitatea imposibilă s-a vădit prin cele două imperative simultan contradictorii de după 1990, atunci când a trebuit: 1. să reconfigurăm rapid o elită intelectuală autentică, la fel și la celelalte nivele și 2. să ne conformăm unei construcții sociale democratice, care ar exclude diferențierea văzută ca discriminare. De aici evoluția strigătului obștesc, de la „moarte intelectualilor” la „și noi suntem intelectuali”. Și războiul definițiilor.

Ca mereu, realitatea este mai simplă decât aceste generalizări. În cauză este „o anume parte” a intelectualității, cea care de la începutul erei celei noi n-a acceptat minciuna „acomodării”. Care a vrut să despartă apele de pământ, să nu le lase în indistincția noroiului („Toți au fost securiști”, nu-i așa?). Care a ținut partea memoriei împotriva uitării confortabile și profitabile. În cauză sunt „antipaticul” Liiceanu, impetuosul Traian Ungureanu și ceilalți semnatari ai apelului. Adică „toți oamenii președintelui”, împotriva cărora s-a declanșat subit o nouă campanie. Ciudat este că, în aceste circumstanțe, n-au mai contat ideile, nici măcar cuvintele, ci persoanele. Degeaba s-au rugat oamenii: hai să citim textul, nu, acuzatorii știau mai bine și ce vrea să spună textul și toate subtextele. În aceste condiții firește că nu poate fi vorba despre o dezbatere. În fond, ce asigură *legitimitatea* unui intelectual? În nici un caz diploma, cum sofistic s-a lăsat a se înțelege de-a lungul acestei cherele. Cum în ultimul deceniu învățământul superior a devenit și la noi aproape un învățământ de masă, criteriul acesta devine inoperant. Și atunci suntem nevoiți să căutăm altele, ceva mai evanescente, mai puțin pipăibile decât un carton lustruit. Cred că avem, cum grano salis, un număr rezonabil de intelectuali în mod sociologic-statistic vorbind. Ceea ce ne lipsește acut sunt *specialiștii* în toate domeniile: de la filologie la economie agrară, de la irigații la speologie,

de la sociologie la paleontologie. Dar asta e o chestiune ce merită o altă discuție. Mi se pare că un intelectual este cel care are o explicație interogativ-critică (în sensul etimologic, după niște *criterii* adică, perfect articulate logic și ontologic) asupra realității. Din acest punct de vedere, profesorul Voiculescu (din „opera” căruia am citit niște perle stupefiante) nu este decât un politician. Punctum. Dificultatea este că această recunoaștere publică are un puternic caracter simbolic. El ține de un anume tip de *aparitie* publică. Și de un grad de *educație* publică de care societatea românească este foarte departe. De aici demersurile de tip *boierii minții*, care reproșau acelorași oameni, culmea, că folosesc mecanismele pieței ideilor, adică tocmai ceea ce autorul cerea culturii române, tare înapoiate din acest punct de vedere după părerea sa.

Într-adevăr, piața ideilor este destul de pauperă în România, din lipsa unor vehicule adecvate de promovare. Care sunt încă în curs de maturizare. Intelectualii capabili de expertize și de idei creatoare scriu aproape numai pentru cei asemenea lor, și prea puțin pentru ceilalți. Tinerii se bat pe glumițe derizorii, fără mize culturale majore care nu sunt, vezi doamne, importante, nefiind postmoderne. Ca să dau doar două exemple nu întâmplător din sfera religioasă și al treilea din cu totul alt domeniu: felul în care a fost discutat cazul Tanacu (a trebuit să vină o jurnalistă de la BBC pentru a ne arăta cazul în toată complexitatea și nuanțele sale, și nici măcar după această tulburătoare carte unii comentarii n-au consimțit să-și rafineze perspectiva) sau piesa Alinei Mungiu *Evangheliștii*. Urmăream recent o dezbatere Tv. despre legalizarea prostituției în care un ilustru profesor și politician a avut o intervenție atât de vulgar de superficială (deși se voia tocmai apărătorul moralității) și mincinoasă prin omisiune, încât i-a șocat până și pe unii dintre participanți, mai atenți la nuanțe.

E greu să fii intelectual într-o Românie al cărui ideal este întoarcerea la stână și sprijinirea în bătă! Nu întâmplător, ustensila nelipsită de sub scaunul celor mai scumpe limuzine sau jeepuri este aceeași bătă. Simbol al României în care a gândi și a spune decis ce gândești tinde să devină din nou o infracțiune rapid pedepsită, de astă dată nu de către stat ca în comunism, ci de către bandele organizate de oameni cu patalama dar care fac alergie la diferență. Și la logică. Camil Petrescu visa o noocrație „necesară”. În loc de asta, avem din hotare în hotare acea horă mare a unui nou „écrasser l'infâme!” în care infamul este intelectualul. Cu cât mai mulți creieri sub băte sau sub bătele-stilouri, cu atât mai bine. Regresăm în mioritic.

Am primit la redacție

Reviste

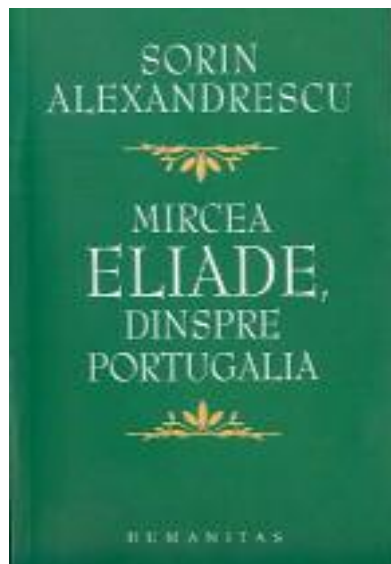
- *Argeș*, VI (XLI), 2 (296), februarie 2007.
- *Ateneu*, anul 44 (serie nouă), nr. 2 (450), februarie 2007.
- *Cafeneaua literară*, anul IV, nr. 2 (44), februarie, 2007; nr. 3 (45), martie 2007.
- *Convorbiri literare*, anul CXL, nr. 2 (134), februarie 2007.
- *Litere*, anul VIII, nr. 2 (83), februarie 2007.
- *Punct*, anul I, nr. 1 (9-15 martie) 2007.
- *Salonul literar*, anul IX, nr. 61.

**Un punct de articulație
al întregii vieți și creații eliadești**

(continuare din pag. 1)

populare sau culte. De aceea, Mircea Eliade folosește procedeul *paralelismului* între opere și personalități ale literaturii celor două popoare romanice (de exemplu *dorul* din lirica populară și cultă românească și corespondentul său, *saudade* din literatura portugheză; Camões și Eminescu; Eça de Queiroz și Liviu Rebreanu), aducând o contribuție importantă, puțin cunoscută, la comparatismul modern. Totodată Eliade, depășind aria de interes a unor literaturi naționale, integrează operele analizate în mari direcții ale culturii europene, semnalând însemnătatea lor, sub raport problematic, valoric și pentru studierea imaginarului literar, în ansamblul acesteia din urmă și comportându-se *deja ca un intelectual european* (p. 16). Descriind *dorul*, într-un articol apărut în *Acção*, scris în atmosfera tensionantă a războiului al cărui curs punea în pericol însăși existența României, cum spune clar în *Jurnalul portughez*, Mircea Eliade pare a face o *încercare de exorcizare a propriei spaime* (p. 18).

Un *rezumat al istoriografiei românești* (p. 24) de până la începutul deceniului al patrulea al secolului trecut este cuprins în cartea lui Mircea Eliade *Români, latini Occidentului* (*Os Romanos, Latinos do Orientos*, 1943), ale cărei principale surse sunt arătate cu exactitate de Sorin Alexandrescu (scrierile istoriografice ale lui Hasdeu, Xenopol, Pârvan, Iorga, Gheorghe Brătianu, Daicoviciu, Pușcariu). Mircea Eliade este, și de astă dată, un mediator între România și Portugalia, procedând la un paralelism al destinului, nu de puține ori asemănător, în Europa, al acestor două țări mici, în pofida diferențelor dintre ele. Dincolo de această finalitate a cărții, scrisă, se înțelege, pentru portughezi, Sorin Alexandrescu, punând în relație *Os Romanos* cu *Jurnalul portughez*, reliefează semnificațiile deosebite ale cărții despre români: când a

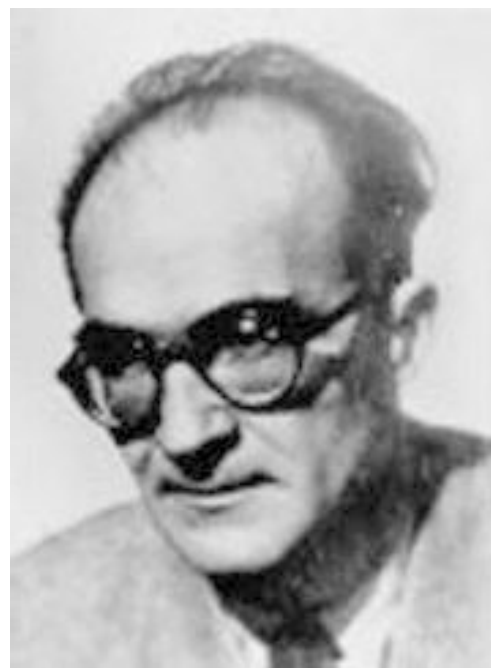


scris Mircea Eliade cartea (la mai puțin de doi ani înaintea ocupației sovietice și instaurării comunismului la noi), *istoria și cultura României se apropiu de ultimul lor moment de integritate și coerență a civilizației...* (p. 25). Având sentimentul destrămării inevitabile a integrității și coerenței civilizației românești create până atunci, lui Mircea Eliade nu-i rămânea decât soluția să revină la această civilizație, pentru a continua să i se integreze, așa cum făcuse și în atâtea scrieri ale sale apărute până în acel moment, însă nu în spațiul țării natale, unde o activitate creatoare liberă de orice constrângere n-ar mai fi fost posibilă, ci în exilul pe care îl va cunoaște viitorul savant francez și american. *Cel care, în acei ani – subliniază Sorin Alexandrescu –, începea să se întrebe dacă nu cumva trebuia să emigreze (definitiv) era același om care-și administra, ca antidot, argumentul că identitatea de român prezenta o continuitate și o forță obiectivă, de care putea și trebuia să se agațe pentru a se salva* (p. 31). Mircea Eliade distingea, în 1943, o schimbare a cursului politic în România aflată atunci în tabăra Germaniei naziste, o orientare, atât a oficialilor, cât și a opozanților lor, către forțele aliaților. Noua alternativă politică avea un *răsunet în gândirea lui Eliade* (p. 30), *Os Romanos* dobândind *cu totul alt sens decât cel trivial propus de Alexandra Laignel-Lavastine* (ibid.), care vedea în scrierile diplomatului român

la Lisabona, în mod injurios, *un război al acestuia contra anglo-bolșevicilor*; abordând problemele actualității politice, în perspectiva aflării unei soluții salvatoare pentru România, Eliade demonstrează că numai *propriul efort constructiv conferă un loc în istorie* (p. 35) românilor.

Sorin Alexandrescu supune cartea lui Mircea Eliade *Salazar și revoluția în Portugalia* (1942) unei ample analize (p. 41-108), din care, aici, nu putem aminti decât unele secvențe, relevând, pe de o parte, cadrul nou de gândire al autorului ei, pe de alta, corespondența unor interpretări istorice și ideologice eliadești cu acelea ale unor lusitaniști de renume (sunt frecvent citate și comentate opinii ale lui R.A.H. Robinson, David Birmingham, James Anderson, Robert Durand, A.H. de Oliveira Marques, precum și cele ale unor prieteni sau adversari ai lui Salazar, precum Franco Nogueira ori J. Rentes de Carvalho), nu numai pentru relevarea corespondențelor amintite, ci și pentru o privire în spirit critic a portretului lui Salazar. Se vede limpede că analiza și interpretarea lui Sorin Alexandrescu nu se limitează la textul cărții lui Mircea Eliade, urmărind să înfățișeze, în chip documentat și obiectiv, ideile scriitorului, gazetarului și diplomatului român, puse adesea în relație cu cele ale conaștrilor săi, istorici ori filosofi (N. Iorga, C. Rădulescu-Motru, Nae Ionescu). Observăm și aici atitudinea critică și polemică a lui Sorin Alexandrescu față de *atât de ridicola carte* (p. 7) despre M. Eliade a lui Lavastine. Este accentuat faptul că privirea noastră, astăzi, asupra scrierilor lui M. Eliade din perioada portugheză, după mai bine de șaizeci de ani de la elaborarea lor, corespunde unei atitudini cognitive diferite de aceea a autorului cărții despre *Salazar și revoluția în Portugalia: demonul analogiei, un demon de fapt constructiv al interpretării, este forța care-l inspiră pe Mircea Eliade în tot ceea ce scrie în Portugalia, pe când demonul critic, altfel spus unul al neîncrederii și deconstrucției, ne stăpânește pe noi astăzi*. (p. 57 ș.a.).

Tema cărții *Salazar...* – relevă Sorin Alexandrescu – este „*revoluția spirituală*” (p. 45). Aceasta este tema care explică relația dintre ciclul românesc al scrierilor lui Mircea Eliade de până în anul 1941 și ciclul portughez al scrierilor sale. *Mistica acțiunii întemeiate pe spiritual* (p. 45) a fost învățată de Mircea Eliade în vremea petrecută în India (îndeosebi prin cunoașterea lui Tagore și Gandhi) și nu în România *relativismelor și tranzacțiilor* (p. 46). Această mistică devine „*baremul normativ*” al unor *preocupări ale lui Eliade în care politicul este subordonat spiritualului*, o „*idée maîtresse*”, trecută din ciclul românesc de până atunci în cel portughez, dar și în cel francez, care a urmat acestuia din urmă. Se observă astfel continuități tematice în ciclurile biografice ale lui Mircea Eliade. Ideea politicului subordonat spiritualului, de sursă indiană, pe care Eliade o dorea înfăptuită în România, era, în această țară, o *utopie*, dar putea deveni în Portugalia de atunci o *realitate*: Eliade considera, asemenea fondatorului lui, de altfel, *statul salazarian, stat creștin și totalitar*, (întemeiat), *înainte de toate, pe dragostea și pe înlocuirea individului, a cetățeanului, cu familia, o comunitate organică extinsă apoi la corporație și la stat* (p. 48). Era un stat naționalist, opus celui democratic-liberal. Portretul pe care Eliade îl face lui Salazar este focalizat pe *laturile morale și religioase* (p. 67). Eliade – observă Sorin Alexandrescu – îl admiră



pe conducătorul statului portughez ca pe un erou providențial, asemenea multor biografi ai lui, cu un *tezism (...)* (care) *trebuie reținut* (p. 62). Statul întemeiat de el era un *stat totalitar, social și corporativ la toate nivelele* (p. 78), totodată o republică. Era, evident, un stat lipsit de democrație, însă nu unul fascist, de tipul celui instaurat atunci în Italia. Fascismul în Portugalia era reprezentat de sindicalismul-național Rolão Preto (p. 91). Dacă așa se vedeau lucrurile la nivelul ideologiei politice – și, oficial, diplomatul nu le putea înfățișa altfel –, entuziasmul lui Eliade scade când este vorba de salazarismul real, ultimele capitole ale cărții sale fiind scrise „*destul de convențional*” (p. 80). Eliade știe că Salazar, profesorul economist, premier al „*statului nou*”, avea mereu protecția militară a președintelui, generalul Carmona. Regimul conducătorului „*statului nou*” nu ocolea represiunea despre care Eliade a scris *cel puțin în rapoartele confidentiale* (p. 100) trimise Ministerului de Externe român. De aceea, rezervele sale față de statul lui Salazar trebuie văzute și dincolo de textul cărții consacrate conducătorului lui. Sunt rezerve clar formulate în scrierile unor lusitaniști, prezentate de Sorin Alexandrescu în paginile intitulată *Opinii alternative* (p. 81-107). În încheierea cercetării sale, Sorin Alexandrescu configurează *cadrul mental în care gândea Mircea Eliade în 1941-1942 și în care a scris Salazar* (p. 107, ș.a.): statul portughez, care prelua tradiții locale, nu era un stat fascist, ci numai unul autoritar; regimurile politice din Portugalia și România de atunci prezentau trăsături comune: un naționalism de factură creștină (catolică și, respectiv, ortodoxă), o stabilizare a situației interne, o legitimare a *revoluției de dreapta ca fiind rodnică și meritând sacrificii de moment* (p. 108), în condițiile inexistenței terorii, o revoluție, în esență, creștină, care trebuie menținută *în limitele legii și moralei* (ibid.). Eliade considera că modelul salazarist este *singurul aplicabil și util în viitorul României* (ibid), dacă ea va mai exista la sfârșitul războiului mondial. Sorin Alexandrescu arată că, în *Salazar...*, se reflectă schimbări în gândirea lui Eliade, în raport cu România, față de deceniul precedent: o *deplasare spre o perspectivă postlegionară* (p. 71 ș.a.), așadar o renunțare la acele precepte legionare (în speță, de natură religioasă) cu care simpatizase anterior vremelnic, o încredere în destinul european al țării sale, și nu într-unul individual, cum considerase mai înainte.

Analizei și interpretării *Jurnalului portughez* al lui Mircea Eliade îi rezervă Sorin Alexandrescu cel mai mare număr de pagini în cartea sa (p. 111-228). Acest *Jurnal s-a păstrat în forma lui originală* (p. 113), fiind publicat integral de către editorii lui, la Humanitas, anul trecut.**

Stabilind, într-un ingenios tabel, care dovedește

pe specialistul semiotician, locul *Jurnalului portughez* în ansamblul memorialisticii lui Mircea Eliade, cotate, potrivit chiar mărturisirii autorului ei, la vreo 4.500 de pagini de manuscris (p. 113), Sorin Alexandrescu îl așază la „nivelul 0”, al unei „necodificări intenționate” (p. 112), adică al unei notări cu regularitate a evenimentelor și gândurilor dintr-o anumită zi într-un text inițial necorectat, *fără intervenția eului (scriitoricesc) în trăirile sinelui* (p. 113, ș.a.). Acest *Jurnal*, alături de întreaga memorialistică eliadescă, îl reprezintă pe „al treilea Eliade” (primul fiind scriitorul, iar al doilea omul de știință), *calitativ cel puțin egal cu ceilalți doi* (p. 116) amintiți aici, căruia *i s-a acordat până acum puțină atenție decât celorlalți pentru simplul motiv că abia acum reapare din uitare această memorialistică* (ibid.), în curs de urgență fiind și „un al patrulea Eliade”, ziaristul și publicistul.

Jurnalul portughez, „de grad zero”, considerat *magma textuală originară* (p. 116), deschide calea unei comparații directe, pe care Sorin Alexandrescu o întreprinde în permanență, cu celelalte scrieri ale lui Eliade din anii petrecuți la Lisabona. Sinceritatea autorului *Jurnalului portughez*, „necodificat intenționat”, nu poate fi pusă la îndoială decât ținând seama de faptul că, *în limbaj, nu pot niciodată coincide expresia cu trăirea (...)* *O anume „magma” acum interiorizată, de gânduri și afecte, rămâne deci „intangibilă”: sinceritatea memorialistului nu poate fi decât relativă* (p. 119).

În considerațiile sale preliminare la cercetarea *Jurnalului portughez*, Sorin Alexandrescu accentuează necesitatea înțelegerii operei lui Mircea Eliade ca întreg (creația literară, opera științifică, memorialistica și corespondența, ziaristica și publicistica), proces în care, propune autorul cărții la care ne referim, memorialisticii trebuie să i se acorde un rol esențial, fără ca aceasta să constituie un *îndemn la lectura biografică a operei* (p. 121).

Abordând conținutul *Jurnalului portughez*, Sorin Alexandrescu distinge, desigur, din dorința cercetării operei în toată complexitatea substanței ei (unitatea indestructibilă a acesteia fiind, de fapt, relevantă la fiecare pas), un *Jurnal profesional* (al diplomatului), un *Jurnal politic* (răsfrânt, ca de altfel, și primul amintit aici, în scrierile portugheze ale lui Eliade supuse exegezei în prima parte a cărții: articolele din *Acção*, *Os Romanos* și *Salazar*; se vede, astfel, atenția cu care autorul și-a structurat întreaga carte) și un *Jurnal personal* (cu rezonanță tragică, al mărturisirii suferinței adânci provocată de boala și moartea soției scriitorului, Nina). Tripla experiență a lui Mircea Eliade (profesională, politică și personală) trebuie înțeleasă ca o experiență existențială dramatică a intelectualului cu inițiative proprii în cunoașterea și propagarea culturii în lume ce întâmpina obținutarea unor șefi ai diplomației române, simțea prăbușirea României **sale**, odată cu ocupația sovietică și instaurarea regimului comunist în țară, și pierdea ființa cea mai apropiată sufletului său. Aceasta este o experiență în care cele trei componente menționate ale ei se încrucișează, cu urmări negative, determinându-l pe Eliade să ia, la sfârșitul războiului mondial, hotărârea de a pleca în Franța și de a se consacra creației literare și științifice, aceea care îi va aduce gloria universală, respingând spaima neantului. Se vede astfel, o dată mai mult, de ce Sorin Alexandrescu interpretează *Jurnalul portughez* al lui Eliade drept opera care reflectă *o criză de tranziție, un moment de suspensie între un trecut terminat și un viitor încă ne-avenit* (p. 222).

Consemnând, în „Jurnalul profesional”, pe de o parte, războiul funcționarilor ambasadei române din Lisabona împărții în facțiuni, intrigile pe care aceștia le țes în jurul său, pe de alta, derularea evenimentelor politice în țară și în afara ei, care determinau și atitudini oscilante ale colegilor săi diplomați, dar și inițiativele și realizările sale

personale în promovarea culturii naționale și în crearea unor punți de înțelegere între intelectualii români și cei europeni, neapreciate de cei care trebuia să le ia în seamă, demiterea sa, în ultimă instanță, nejustificată din postul diplomatic pe care-l ocupa, o demitere cinică și lașă, cum însuși o caracterizează, tocmai în momentul morții Ninei, precedat de ocupația sovietică în România, Mircea Eliade simțea că se îndreaptă iremediabil spre ruptura de patria sa. Experiența sa în Portugalia este astfel – apreciază Sorin Alexandrescu – un eșec, cum nu fusese cea indiană: *În aceeași măsură în care substanța eliadescă se scurge în vasul român, ea urcă în cel occidental și, în exact măsura în care speranța de viitor urcă în acesta, ea se scurge, măcinându-și sângele și oasele, din vasul românesc* (p. 134).

„Jurnalul politic” al lui Mircea Eliade reflectă, pe de o parte, o seamă de opinii pe care le exprimase în cartea *Salazar*, pe de alta privirea atentă a evoluției evenimentelor în România anilor războiului și meditația asupra destinului țării sale, de care rămânea legat printr-o puternică iubire.

Prietenul lui Eliade Antonio Ferro, cunoscând că fusese încheiată cartea *Salazar...*, îi organizează o întrevedere cu *O Senhor Presidente*. Ipoteza lui Sorin Alexandrescu este că, profitând de această întrevedere, Salazar și Ferro lansează un mesaj către Antonescu, ce urma să fie transmis de Eliade, care pleca la București. Conținutul acestui mesaj nu este precizat în *Jurnalul portughez*, el fiind reconstituit însă în *Memoriile* lui Eliade unde este „tradus”, dobândind sensul pe care însuși purtătorul lui dorea să-l aibă. Mesajul lui Salazar către Antonescu, *în fapt esopic* (p. 147), avea un caracter general: i se sugera generalului român, care nu avea sprijinul unui partid politic, să păstreze în țară cât mai multă armată, singura forță pe care s-ar fi putut bizui în caz de necesitate, oferindu-i-se modelul armatei finlandeze condusă de Mannerheim care, după recăștigarea Kareliei ocupată de sovietici, nu și-a continuat înaintarea pe teritoriul ocupantului, refuzând și participarea la asediul Leningradului alături de Germania aliată. Subtextul acestui mesaj al lui Salazar ar fi fost acela al creării *unei solidarități a țărilor latine cu regimuri naționaliste, dar nebeligerante – Portugalia, Spania, Franța lui Pétain, de ce nu și România, la care se puteau alătura Italia (cum ea va și face, de altfel, cu un an mai târziu!) și alte țări mici, precum Finlanda care, ne(mai)participând la război și salvându-și astfel oamenii și regimurile politice, [lăsa] măcelul pe seama Marilor Puteri* (p. 148). În *Memoriile* sale, Mircea Eliade „rescrie” acest mesaj într-o interpretare personală care, pe lângă păstrarea solidarității cu țările latine, *corespundea cu ideile curente ale opoziției din România – de la Maniu și Brătianu din punct de vedere politic la diverși generali în dezacord militar cu Antonescu – o opoziție care mereu protestase, aproape în aceleași cuvinte, contra „risipirii” trupelor române în stepele Rusiei* (p. 148-149). Sintagma „în stepele Rusiei” – observă Sorin Alexandrescu – nu era însă a lui Salazar, care dăduse exemplul Franței, ci a lui Eliade însuși. Rescrierea mesajului general-european al lui Salazar de către Eliade, care-l transformă într-un mesaj românesc (p. 150), oglindește faptul că în gândirea politică a scriitorului și diplomatului mesager se produce *alunecări (...)* *dinspre vechea simpatie pentru legionari spre o nouă simpatie pentru Antonescu* (p. 149), dar și spre opoziția acestuia, căreia îi preia *în fapt logica*

și limbajul (p. 150). Eliade nu credea însă în utopia „statului creștin omogen” al lui Salazar. Versiunea din *Memorii* dată de Eliade mesajului salazarist coincide cu aceea a mesajului din partea ambasadorului român la Londra Tilea către Antonescu, din aceeași scriere, pe care diplomatul trecut din capitala britanică la Lisabona trebuie să-l transmită la București.

Sosit la București, Eliade nu reușește să-l vadă pe mareșal, ci doar pe Ică Antonescu, pe care-l considera *mediocru și suficient* (p. 157), incapabil să transmită esența amintitelor mesaje confidentiale aduse de la Lisabona și Londra, care rămâneau astfel nule. În plus, Eliade îl va ocoli pe Ică Antonescu, văzând intenția clară a acestuia de a-i da o angajare politică pe care nu o dorea. De altfel, din discuția avută la București, atât cu criteriștii (Vulcănescu, Noica, Paul Sterian), dar și cu alți prieteni, dintre care, unii, „prieteni legionari” (ceea ce nu înseamnă „legionari prieteni”, pentru că Eliade evoluase, cum s-a văzut, spre o gândire postlegionară), diplomatul român venit, în 1942, de la Lisabona la București, dorea, cum arată în *Jurnalul portughez*, să suspende „orice judecată politică internă” luând, cel puțin o vreme, o poziție neutră în disputele politice și depășindu-le.

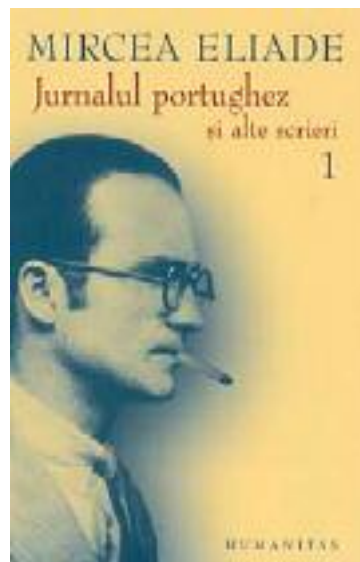
Eliade are acum posibilitatea să evalueze cu luciditate deplină, pas cu pas, evoluția evenimentelor politice în Europa anilor războiului și, în contextul acestei evoluții, să proiecteze

destinul României la sfârșitul conflagrației mondiale; este vorba de o evaluare – apreciază Sorin Alexandrescu – menită să definească exact „naționalismul incandescent” mărturisit de Eliade care înțelege că *adevărata miză a războiului mondial pentru România nu este nici victoria militară, nici recucerirea Basarabiei și a Bucovinei, nici conservarea unui anumit regim politic intern, ci, pur și simplu, supraviețuirea* (p. 163).

După izbânda sovieticilor în bătălia de la Stalingrad, Eliade întrevedea posibila victorie a armatelor acestora care ar duce, cum însuși notează în *Jurnalul portughez*, la „căderea Germaniei și la victoria comunismului” în România, *civilizația latino-creștină sucombând sub așa-zisa dictatură a proletariatului, în fapt, dictatura celor mai abjecte elemente slave – pentru că asta vor și Churchill și Roosvelt, și ei sunt cei tari...*

Înainte de a deschide astfel neantul care îl cutremura. Începea ceea ce Sorin Alexandrescu numește *Apocalipsa după Eliade* (p. 164), adică moartea **fără sens** a României și a intelectualului însuși. În acest stadiu al evaluărilor politice, *Eliade nu distingea încă moartea sa de moartea României* (p. 165). Europa postbelică, mai nota Eliade în *Jurnalul portughez*, va duce la *intrarea Rusiei în istoria mondială*, nu fără sprijinul aliaților ei anglo-americani, a căror morală, apreciază scriitorul român, pe bună dreptate, este îndoielnică, în situația politică din acel moment. Eliade se identifica acum cu țara, *nu cu regimul politic antonescian și nici cu forțele Axei* (p. 169), nu putea gândi *lumea fără România* (p. 170), iar posibila ocupație sovietică în țară îl dispera. Sorin Alexandrescu „deucează” această frază a lui Eliade din *Jurnalul portughez*: *nu pot gândi nimic fără să țin seama de neamul meu, accentuând că greutatea acestor cuvinte îl așază pe Eliade în galeria marilor iubitori ai României care au fost Eminescu, Iorga și Pârvan, de altfel maestrul său recunoscut* (p. 171).

Eliade **știa mai mult decât a scris** (s.a.) despre



încercările opoziției românești din timpul războiului, unele făcute cu acordul tacit al Antoneștilor, de a ajunge la o înțelegere cu anglo-americanii, în scopul salvării României de ocupația sovietică și de instaurarea comunismului. Constată însă că aceste încercări timide, făcute adesea de mandatar incompetenți sau corupți devin „o tragică iluzie”, cum nota în *Jurnalul portughez*. Neangajat în jocurile politice ale vremii, chiar marginalizat, cum observă Sorin Alexandrescu, Eliade înțelege ceea ce nu puteau înțelege conaționali săi implicați, mai mult sau mai puțin, în aflarea unei soluții pentru salvarea României de teroarea roșie, datorită tocmai acestei neangajări și marginalizării: *inutilitatea jocului, imposibilitatea opririi catastrofei* (p. 193). Privind retrospectiv faptele și cunoscând astăzi lucruri neștiute atunci de nimeni, pentru că erau strict secrete, vedem câtă dreptate avea Eliade considerând că zarurile erau deja aruncate pentru destinul postbelic dramatic, de mai bine de 46 de ani, al României. Realizând acest *Fatum*, așteptând să se împlinească istoria, cum spune în *Jurnalul portughez*, Eliade, reliefează Sorin Alexandrescu, încetează să se mai lamenteze în momentul în care cursul istoriei confirmă prezicerile sale.

Analizând sensul românismului lui Eliade – o analiză strălucită, ca toate celelalte din cartea la care ne referim, amintind pe autorul *Paradoxului românesc* – Sorin Alexandrescu conchide că, la sfârșitul perioadei sale portugheze, în condițiile istorice de atunci, Mircea Eliade dă o semnificație nouă acestui concept, *depășind drama „împietririi în tradiție”: continuarea „românismului” în afara „culturii române” cu prețul păstrării și a țării și a interesului în istorie alături de „neamul său” (...); or aceasta este definiția exilului către care se îndrepta, din ce în ce mai evident, împotriva voinței lui, Mircea Eliade: acesta va fi drumul pe care îl va urma, în etapele franceză și americană ale vieții lui de viitor, după plecarea din Portugalia* (p. 204, s.a.).

În secțiunea cărții sale consacrată „Jurnalului personal” al lui Eliade, Sorin Alexandrescu distinge, dintr-un început, *mai multe trasee*: traseul urmat de Eliade și soția sa Nina Mareș și traseul, *solitar*, al monologurilor scriitorului și eseistului căruia boala și moartea tovarășei sale de viață vreme de zece ani îi sporiseră *încercarea de a se cunoaște și autoevalua mai bine* (p. 209).

Prezența soției lui Eliade în *Jurnalul portughez*, la început discretă, crește pe măsură ce boala Ninei (cancerul uterin) se agravează, începând din primăvara anului 1943, evoluând și cauzându-i moartea, la 20 decembrie 1944. În tot acest interval, Eliade se află într-o permanentă *tensiune psihică* (p. 213), sporită de faptul că *versantul* său public, din ce în ce mai accidentat, se încrucișează cu cel personal, înnegurat de starea gravă a sănătății Ninei, percepută ca *explozia unui trăsnet* (p. 214). Când Nina pleacă pentru tratament medical la București și Berlin sau când, revenită în Portugalia, este internată într-un sanatoriu din Lousã, Eliade trăiește un acut sentiment al singurătății, dar și al vinovăției, crezând că boala soției fusese cauzată, cu ani în urmă, de întreruperea, aprobată de el, a unei sarcini, o vinovăție care-i provoacă repetate crize de melancolie, cade într-un *abis insondabil de suferință* (p. 211), deprimat de incapacitatea de a-și ajuta soția aflată în dureri cumplite, visează îngrozitor, are impresia că i se întunecă mintea, senzația de *durere atroce*, iscată de gândul că va pierde ființa cea mai iubită i se transmite *vizual și tactil* (p. 214), nu mai poate dormi, cade la pat „cu o vagotomie teribilă”, cum notează în jurnalul său, izbucheste în plâns, realizând că aceea care-i adusese, în clipe grele ale existenței sale, iubirea, înțelegerea și liniștea nu se va putea vindeca. Nu mai plânsese până atunci decât după Dictatul de la Viena și când rușii trecuseră Nistrul, cum consemnează în jurnalul său. Pentru a rezista

tensiunii, încearcă să lucreze, cu *încăpățănare*, la *Prolegomene*, și la alte scrieri pe care le avea în proiect, dar, de regulă, fără succes.

Trecerea Ninei în lumea de dincolo va avea – cum rezultă din *Jurnalul portughez – pentru viața care [i]-a mai rămas un sens soteriologic*: existența sa se va *modela* cu sens, *la fel ca în filosofia sa – observă Sorin Alexandrescu –, precum un scenariu inițial prin care moartea devine viață*. (p. 216, s.a.).

Din „Jurnalul personal” al lui Eliade desprinde Sorin Alexandrescu un *autoportret* (p. 218-228) al scriitorului, eseistului, memorialistului și publicistului, rezultat din *neconținută scrutare de sine* (p. 214) a acestuia, încadrat între următoarele coordonate: *alternanța extremului negativ cu extremul pozitiv (care) produce cititorului impresia de ciclotimie; curba aceasta a dezechilibrului interior este perfect izomorfă cu alte două curbe din aceeași perioadă, și ele puternic ascendente, legate de tragedia războiului și de drama Ninei; o a treia curbă (este) a eșecului proiectelor literare, Eliade plângându-se frecvent de o sterilitate. Fără a putea intra aici în amănuntele acestui autoportret, reținem doar câteva din evaluările concluzive ale lui Sorin*



Alexandrescu privind „Jurnalul personal” eliadesc: există o continuitate, nu numai tematică, în activitatea creatoare a lui Eliade, desfășurată în diferite perioade ale biografiei sale (indiană, românească dinaintea primirii unor însărcinări diplomatice, portugheză, franceză și americană). În istoria operei și formației lui Eliade, *veriga care lipsea* (p. 226) până acum este cea portugheză. *Jurnalul portughez rămâne adevărata operă a lui Eliade din Portugalia. El scrie capodopera lui din această perioadă ca pe o expresie a disperării de a nu putea scrie. Spaima eșecului și inversul ei, criza de idolatrie, semnalau tocmai această naștere prin moarte, ruperea fizică a operei din carnea lui, un chin al nașterii pe care Eliade îl trăiește ca anticipare a viitoarei sale teorii despre solidaritatea dintre viață și moarte.*

Un studiu exemplar de literatură comparată, realizat potrivit celor mai noi achiziții metodologice ale acestei discipline, folosite într-o manieră personală, este cuprins în ultimul capitol al cărții lui Sorin Alexandrescu, *Ensimismamiento con Mircea Eliade y Ortega y Gasset*.

Autorul *Jurnalului portughez* notase, în discuția avută la Lisabona cu Ortega y Gasset (iunie 1944), metafora naufragiatului și îl cita pe filosoful și eseistul spaniol care spusese despre scriitorul român că este un *orfeizant, adică simultan, și filosof mistic și om de știință, fapt validat de Eliade, care se considera un „cal troian” în filozofia și tabăra științifică*. (p. 223).

Sorin Alexandrescu vrea să înțeleagă care va

fi fost, concret, sentimentul naufragiului la Ortega y Gasset și la Mircea Eliade (p. 233). Dacă în cazul scriitorului român acest sentiment fusese deja investigat de autorul cărții la care ne referim, care conchisese că *decembrie 1944 și anul 1945 înseamnă, pentru Eliade, un sfârșit absolut: dragostea, cariera, neamul său, totul piere simultan, totul se scufundă simultan* (p. 217), în cel al lui Ortega y Gasset trebuia întreprinsă o cercetare critică, atât a biografiei, cât și, mai ales, a operei spaniolului, realizată practic de comparatistul român (p. 234-270), în scopul pe care l-a urmărit, nu numai acela al reliefării unei *dramatice rezonanțe a vieții și operei* (p. 269) celor doi creatori, ci și, mai cu seamă, pentru a putea *purcede la o interpretare a lui Eliade prin teme și concepte ortegiene* (p. 270). Pentru a atinge această din urmă finalitate propusă, Sorin Alexandrescu nu ocolește prezentarea, dintr-o perspectivă teoretică, a o seamă de criterii comparatiste, distingând între izvor, influență, paralelism, afinitate, ecou și rezonanță metadiscursivă. Aceasta din urmă legitimează, *prin simpla ei apariție a posteriori, operația metadiscursivă întreprinsă* (p. 273); de ea nu se poate vorbi decât în cazul unui sunet mai complex și mai adânc decât interesul pur intelectual pentru o problemă, un text sau o sursă bibliografică, descoperită cu acest prilej (p. 274).

Interpretând, cum și-a propus, pe Eliade prin concepte ortegiene, Sorin Alexandrescu reține, între altele: noțiunea de elită, care, deși nu mai are valențele salvatoare din Ortega și nici pe cele spirituale eliadești, nu le-a pierdut pe cele general intelectuale (p. 277); rezonanța lui Ortega și Eliade în momentul lor lusitan; condiția de *traseunte*, de trecători (rătăcitori) prin diferite zone ale Europei (și nu numai), comună lui Ortega și Eliade, ambii „intelectuali noi”, care reacționează la evenimentele și la cultura de acasă, dar, la un moment dat, în condiții istorice date, nu mai pot participa direct la ele, compensând *pierderea etnică prin europenizare* (p. 282) / mondializare.

Termenul-cheie ortegian folosit de Sorin Alexandrescu în compararea lui Eliade cu Ortega este *ensimismamiento*. Această *coborâre în sine (...)* este comună firilor reflexive ale celor doi scriitori (p. 283). Sunt citați termeni ortegieni precum: *omul nu este, ci se face, retragerea în sine ca alienare, care denotă o criză, îndoiala de sine, dar și capacitatea de a ne integra și modifica ideile, credințele și, mai ales, acel imaginar pe care-l considerăm adevărul nostru eu*. (p. 286) Această criză este *ensimismamiento* care produce cultură (ibid.). Toți acești termeni îl definesc pe Eliade din anii petrecuți în Portugalia. Drama creatorului român, prezentată anterior în toată complexitatea ei, este definită printr-un ultim grup de termeni: *equivoco, absență, nedeterminare, eșec și desubstanțializare*.

Ultima etapă a studiului comparatist întreprins de Sorin Alexandrescu pornește de la afirmația lui Ortega: *Spania este problema mea, iar Europa soluția*, transferabilă, schimbând ceea ce este de schimbat, și în situația lui Eliade care, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, nu mai avea țară, alegând însă să rămână în **cultura** acesteia, continuând să creeze într-o *Europă democratică, a națiunilor* (p. 292).

Din *Concluziile* cărții lui Sorin Alexandrescu, amplu formulate, desprindem aceste cuvinte, emblematice pentru întregul ei: *oameni, precum Mircea Eliade, nu pot trăi altfel decât încercând să dea tot ceea ce pot ei, indiferent de suferință, din credința că bucuria creației este mai mare decât prețul suferinței. Da, unii oameni cred în acest lucru*. (p. 303)

* Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, Editura Humanitas, București, 2006, 306 p.

** Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, I, II, Editura Humanitas, București, 2006.

Critica și recitirea

(continarea din pag. 1)

nu-l supere pe zeul gelos. Iată un truism care merită mereu amintit, căci repede se uită: „Idea de critic literar și de critică literară se confundă în mod trivial sau cu ideea de lăudător, sau cu ideea de denigrator. Într-un cuvânt. Cu ideea de serv”. Nu rezultă de aici că scriitorii scriu pentru critici. Și încă o frază bună de pus în ramă: „Critica este o alienare a imposturii. Critica însăși e mama mea după ce m-a născut și după ce m-a întărcat. Soldatul din pricina luptei și poezia datorită criticii nu se lasă la vatră”. Elogiul poate fi privit cu neîncredere ori chiar cu ironie sfidătoare. Dreptatea e de partea lui Nichita Stănescu și a multor oameni cu oarecare *skepsis*: „O literatură fără critică literară este o literatură oarbă. Critica literară reprezintă, mai ales, ideea de *comunicare*. Faptul că opera literară *comunică* este adevărat de existența salutară a criticii”. Pe de altă parte, bătaia dintre critica „științifică” și critica „creatoare” s-a încheiat de mult, în felul în care lămurește și poetul *Necuvintelor*. Șerban Cioculescu, adversar al determinărilor, dar și al impresionismului suspectat că ar ascunde subiectivism, nu are „puțină înțelegere” pentru poezia lui Nichita Stănescu, dar asta nu l-a nemulțumit pe poet, fiindcă el respectă punctele de vedere posibile. Totuși, un critic se cuvine să aibă el însuși un „sistem”, o orientare teoretică bine consolidată, din care să se nască o nuanță nouă; nu neapărat un cod de dogme, dar un mod de a percepe corect fenomenul artistic, „necesitatea stringentă a unei stări de spirit care-și clădește singură argumentele și tezele”. Mai cu seamă poezia, cu starea ei de grație, reclamă o receptare proaspătă a ineditului ei, a capacității ei de invenție. Categorie, arta literară, poezia cu deosebire, e un act de profundă intimitate, cu „destin interior”, precizează Nichita, însă ea se oferă lumii și, de aceea, se supune estimării mai ales prin oglinda cititorului avertizat/profesionist. În fine, critica literară, concludă Nichita, este „un act de intelectualitate și de recepție”, judecă valorile și, din acest motiv, trebuie să aibă „un profund calm al valorilor”: „critica nu e o stare de nervi, ci o aură semantică. De aceea ea consacră valoarea, atunci când dânsa există, și ignoră absența valorii, din lipsă de timp. Critica nu mătură curtea, suveranii nu sunt de măturat, critica zidește: Chiar și pe Ana, dacă idealul e mare!”

Mai mult, Nichita face el însuși oficiul „poetic” de judecare a literaturii și al mai multor scriitori: Eminescu, Coșbuc, Bacovia, Blaga, Ion Barbu, Emil Botta, Labiș, Grigore Hagiu, Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Cezar Ivănescu ș.a. Ca să mă refer numai la poeți. Și, negreșit, este și auto-critic. Fiindcă dezavuează intimizismul în poezie, generator de sentimentalism nimicitor de artă, Nichita se ferește de indiscutabila plagă în *11 Elegii*, deși recunoaște că această carte s-a născut dintr-o imensă tristețe personală. Succesul ei i se pare disproportionat; de aceea se hotărăște să publice mai rar: „Excesul de publicitate este la un moment dat indecent față de propriul tău cititor”. Consideră, nicidecum cu falsă modestie, *Epica magna* numai ca justificare a existenței sale de scriitor. În ciclul conceput de el, *Laus Ptolemaei* nu-i „cu prea mare reușită în construcție”. „Orice poezie la vremea ei, când o termini de scris, crezi că e o mare poezie. Timpul însă le alege și din cărțile mele au rămas, după părerea mea, câteva poezii foarte frumoase, pentru mine bineînțeles, din *Dreptul la timp*, *11 Elegii* ca o carte legată; după aceea poezii risipite în diferite volume, o carte care ar fi putut fi strălucită, dacă n-ar avea prea

multe poezii necontrolate, *Necuvintele* și... despre ciclul *Epica magna*, *Opere imperfecte* și *Noduri și semne* nu pot spune mai nimic, sunt cărți față de care nu am distanță, și mi le asum, deocamdată, integral. Nu știu ce voi spune, dacă mai apuc să trăiesc zece ani, despre ele”. De bună seamă, sunt acestea mai mult mărturisiri...

Nichita Stănescu îi elogiază pe înaintași (*Cartea de recitare*) ca Eminescu în *Epigonii*, numai că el nu socotește pe urmași drept epigoni și-i recitește poematice. El însuși, Nichita, se declară părtaș la această „dimineață a poezilor”: „Eu aparțin generației lui Cârlova”, una întemeietoare și plină de însuflețire. E o replică la sincronismul lovinescian, care e just, inclusiv teoria „mutației valorilor”, dar din punctul de vedere al continuității, al întregului și chiar al modernității, întoarcerea la rădăcini, mișcarea în vreme este imperativă. Altfel spus, între generații nu există o ruptură, ci o permanentă corelație. „Asincronism”, îi spune poetul, ceea ce nici pe departe nu se numește protocronism. Altminteri, schimbarea este absolut firească, iar înaintașii și urmașii nu fac altceva decât să se manifeste „absurd”, însă un *absurd*



pur. „Orice lovire de cuvinte de cuvinte nepotrivită vechilor feluri de loviri de cuvinte este absurdă. La rândul lor vechile împreunări de cuvinte față de mai vechile împreunări de cuvinte erau absurde. La rândul lor mai vechile loviri de cuvinte erau absurde”. Depinde cine o face și pentru cine. Ienăchiță Văcărescu, de pildă, are curajul să fie „absurd” în fața *Mioriței* și a lui *Toma Alimos*.

Nu-i cazul să intru în detalii în legătură cu numita *Carte de recitare*, ea fiind prea bine cunoscută. Mai trebuie numai amintit că Nichita hagiograful are în vedere special, „creșterea limbii românești / și-a patriei cinstire”, faimosul *Testament*, meșteșugul, esența poeziei căutată în limbă. „Temeneaua” la Anton Pann tot pe motivul „poveștii vorbeii” se produce. Și al sincronismului. În anul de grație 1831, când s-au fost tipărite *Poeziile deosebite sau cântece de lume* ale mândrului și balcanicului „iubăreț”, Goethe tipărea partea a doua din Faust, Edgar Allan Poe își publica poemele, Stendhal dădea la iveală *Roșu și negru*: „Tată de cuvinte, mult a mai suferit Anton Pann de pe urma inimii sale care-i stârnea stihul”. Căci, vorba lui Ienăchiță, poezia se face și din inimă nu numai din cap. La fel, mărește idealuri și fondator de limbă este și „Iliade, Heliade...”, și Cârlova „drag os de aur”, și Bolintineanu, care se dedă mai abtirit la meditații, și Alecsandri cel „născut din cântecele țării”. Encomioanele pentru Eminescu, Caragiale, Bacovia, Topârceanu, Tudor Arghezi, Marin Preda percep „miracole ale literaturii române”.

Hermetism la distanță, Eminescu – Nichita Stănescu

Viorica Răduță

Imaginea Crucii în „mișcare” se fixează devreme în lirica eminesciană. Este reluată, de altfel, și în cea nichitastănesciană. Mișcărilor sunt mereu duble, tipice alchimiei, la cei doi poeți. Străfundul (adânc, întunec, la Eminescu, sămânță, cuvânt/ punct obscur, la N. Stănescu) împiedică ceea ce se cheamă transmutație, în fond angelizare, accedea la corp divin, dar după această operație de *solve*, întoarcere la a-fund, revine posibilitatea lui *coagula*, prin urmare sincronizare a toate. De altfel, fără punctul de întâlnire (Crucea) a tuturor axelor imaginarului, de aflat și la Eminescu și la N. Stănescu, nu s-ar fixa misterul Artei drept corp divin. Mișcările duale, întâlnite la Eminescu din poemele crude, la N. Stănescu din tânăra „Leoică...”, sunt indici ai crucificării; Francoise Bonardel fixează tocmai acest demers alchimic: „...sincronizarea nu este operativă decât fiindcă această dublă mișcare inversată-constitutivă, după ...temporalității alchimicele leagă pe cele opuse chiar pe locul exproprierii, al alterării lor, care le face să se întâlnească numai dacă au ajuns în stare de a se încrucișa: de a se crucifica mutual, ca să se exalte mai bine în virtutea dialecticii hermetice...”.

Prin urmare, de la valul care „se înalță” și „s-a-dânțește” în Dacia, de la „cutremurul voluptuos” din oricare spațiu eminescian, de la păsări zburând „deasupra valurilor” până la tremurul / legănatul tuturor elementelor de sus și de jos, în corespondență, se realizează imaginea totalizantă a unei plutiri cu un „punct de intersecție”, de unde mișcarea țintuită, fluiditatea încremenită, asemenea crucii din/ de pe oul brăncușian, la fel de aplicată leagănelui/ viului cât și mormântului, prin urmare. Creația este ondulatorie, dar „neclintita limbă” stă între lumi ca toate momentele de sincronizare, de altfel, pentru a pune în evidență liniștea, linul, fixitatea cuprinsă în legănare, zbor, mișcare etc.

Peste leagănul universal moartea planează cu aripi enorme. Și elementele au această stare a dublului. Femeia iubită, de pildă, este inger „palid cu lungi aripi și negre”. Alăturarea sepulcralului cu legănarea/ viața se permanentizează. Până și legănatul codrilor conține „senina disperare” etc. Apocalipsa însăși (din *Memento mori*, *Scrisoarea I*) pare o levitație crucificată. Elementele aflate în plutire, chiar și cele mundane, au conștiința limitei, acceptă moartea, „somnia lin”. Păsările, stelele, luna, femeia plutoare, toate entitățile în tremur/ freamă/ scuturare se reflectă în spații oglinzite, în adâncuri, unde se creează mijlocul, punctul de interferență, *Întrele purificat(or)*. Oricare element „înseninat” în momentul său de legănare, contemplare, melancolie se „petrece” sacrificial într-o crucificare liniștită. Aplecările spre adânc, întuneric, corporalizare, se petrece în ceea ce în limbaj hermetic numim nuntă chimică („...întunericul dens ..face aici oficiul de Vas și dă acestei uniri un soi de fast funebru”, Francoise Bonardel, *Filosofia alchimiei. Marea Operă și modernitatea*, Polirom, 2000, p.170). Are loc albirea, asocierea cu argintul, urmată, adesea de „roșu”/ foc, o cale a desăvârșirii, plasată în interval, natura întreagă, vizată ovoidal; imaginea și limbajul eminescian, urmat și de Nichita Stănescu, sunt urobore.

Toate elementele conduse către reîntregire, moarte, efectuează un traseu ondulatoriu, în interferență cu cel ascensional și descendent totodată pe axa constituită din lumină (interesantă este aici viziunea Irinei Petraș despre trionfritate: „o relație euritmă a celor trei poli”, cu deplasare optică, viabilă, Teme și digresiuni, Casa Cărții de Știință, 2006). Nu întâmplător, axa privirii îndrăgostiților este tot „raza” cu capetele viață – moarte în echilibru și într-un Univers al perechilor cu joncțiunea început – sfârșit în ovoidul plutitor, cu punctul de intersecție înglobat(or). Natura e pusă pe Facere, polii circulă între ei, nașterile au loc

și sus și jos, adâncul / întunericul coexistă cu lumina / seninul, mijlocul de „codru des” atrage, în același timp, și soarele și luna. Din „locul de sus” cad stelele singure, atributele acestora se găsesc jos, în cupele care primesc licoarea, „dorul de moarte”. Polii se manifestă în echilibru, zbatere, plutire, clătinare, scuturare, tremur, freamăt etc. Refrenul Sarmisului este „pantonimul” Naturii ca Operă, poema înfocată nu există decât într-o „întunecime”, într-o apă/ vas, cu unirea contrariilor, exact după scenariul hermetic al Căii Regale.

Căderea elementelor / moartea interferează cu plutirea, leagănul. Punctul de întâlnire, locuire, în sensul ființării (Petraș) stă într-o figură ovoidală unde Crucea are și axe verticale, și orizontale, deci patru laturi. Oriunde este semnalat un moment genetic apare plutirea în cruce. Trecerile devin momente de viață și de moarte totodată, cu punctul fix, Crucea, purtat în „ochiul de pădure”, mare, fluviu, lac, ocean, în privirea anume, receptacol de lumină ș.a.m.d. Reprezentarea întregii naturi în Cruce conduce la o imagine fluidă și statică în același timp; punctul interferențelor este un prezent continuu, „roata” simbolică își conține centrul care nu participă la mișcare, rămâne, „fix și imobil” (R. Guénon), ca Dacia mitică, între civilizații, și ea crucificată, cu fluviul pe orizontală și muntele vertical, conducând la cunoscuta simbolistică a polilor. De fapt, roata, cu începutul și sfârșitul în același loc, „simbol al totalizării temporale și al reînnoirii” (G. Durand) se leagă și de simbolismul crucii, considerat „totalizant prin excelență. Dacă l-am cita pe Francoise Bonardel, am fi tot în linie hermetică: „...a trebuit ca cele două cicluri inversate, autodevorarea și autofecundarea, să fie în același timp și exact sincronizate, și total deconectate; a trebuit ca șarpele să devină un fel de roată liberă...”. Întâlnirile sunt duble, punctul, preluat de Nichita Stănescu, este cel deplin, început și sfârșit, cum duble sunt și elementele. Focul suprem din *Odă...* suportă aceeași „dialectică” („trebuie la rândul său să fie dezrobii de extrema umezeală mercurială”), devenind locul întâlnirii cu apele mării, care sunt, astfel, tocmai vasul, materia, cel care „preface” realizează transmutația, accesarea. Conținutul și conținătorul sunt simultane, în moment de întâlnire. *Oda...* este mistuire/ ființare în Operă.

Imaginile Crucii, destul de diverse în opera eminesciană, se disting prin funcția pe care o are „punctul de intersecție”, aceea de echilibru, nu departe de mult discutata melancolie, să-l amintim pe Al. George, în fond stare de luciditate / înțelegere a vieții cu moartea, acceptarea limitelor. Spațiile au bolți crăpate, frunziș rărit, luminis, creștet, cercuri albe, pustiul din mijloc pentru că se conturează întretăierea, sinteza contrariilor. Plutirea / pe-trecerea pune accentul tocmai pe armonia perechilor antinomice. Plutirii de sus îi corespunde cea de jos, elementele cerești, dar și cele terestre, au „aripi întinse”, „brațe”, tremur etc. Purificarea constă în descinderea în adânc / negru, respectiv apă sau pământ / trup, cale umedă căreia îi succede înălțarea, fulgerul, atingerea stării de Spirit / corp divin, „steaua singurătății”, corespondența celui „pururi tânăr” în manta / regalitate (s.n.), care emblematic trece prin corporalizare / ape și foc / rug.

În circuitul simbolurilor eminesciene, natura întreagă este o „frumoasă adormită”, narcotizantă, pământul – „o raclă mare”, un gigant prim, împărțit în „morminte”, vii, legănate, însă. Într-o variantă a poemului *Mai am un singur dor* se proiectează un mormânt aerian și chthonian totodată; dorința este de sinteză. Calea umedă este urmată prin punctul de întretăiere de opera la roșu. Plutirea se păstrează; în toate mormintele, baterea, zborul, plutirea, curgerea, scuturarea fac/ traduc armonia

Locul de întâlnire este multiplicat, ca oricare Centru, întrucât în momentul de oprire a fluviului, de

pildă, soarele și luna, sincronizate, se corporalizează în acvatic, purificându-se apoi prin „argint” și „aur” ca într-o cale hermetică a Operei (Julius Evola). Datorită circulației între poli se creează în spațiul ovoidal, la cei doi poeți, un punct de întâlnire – fixitate, golirea fiind vizată în linia cunoscută.

De la „Argint e pe ape și aur în aer”, „luna argintie”, „brazdă de argint”, „argintul adunat” în adâncuri acvatice, până la apele arzătoare, „cale de văpaie”, traseul purificării se fixează într-un univers structurat pe baza elementelor hermetice. Unul dintre cele mai puternice simboluri ar fi oglinda, care „reprezintă Spiritul divin” (Evola) și în viziunea eminesciană, „ochi al Spiritului”. Întunericul, negrul din ape („faza de negreală, în care materia...se întoarce în starea de massa confusa”) poate fi înțeles ca un „mormânt al Celui viu”. Nu întâmplător purificarea înseamnă revenirea la starea unui Lucaș, „figurată prin fulgerare” (Evola, *Tradiția hermetică, Humanitas*, 1999). Se realizează o „moarte alchimică”, mai întâi o dizolvare, Opera la Negru, cu fiecare coborâre în adânc/ fund de ape/ umbră etc. Ca să aibă loc o re-naștere, re-unire. Fluiditatea, curgerea, plutirea nu pierd punctul de fixitate, întrucât acesta se reface continuu prin momentele reflexive / reflectante, prin oglinzi cerești, acvatice, oculare etc.



Spiritul se manifestă în corpul greu, mineral, pentru a realiza în punctul de întâlnire Opera. Spiritul, androgen, s-a corporalizat, re-unirea fiind explicită: „Un corp am fost îngemănat” (*Ghazel*). În asemenea scenarii inițiatice întră elementele simbolice, cum ar fi ochiul cosmogonic. „Ochiul himeric”, al sufletului, este pentru „ființa” primitivă o „vecinic întuneric” / somn, în care se petrece iluminarea. În general, confundările în acvatic/oglinzi, fie și oculare, conduc la intrupări / corporalizări, urmate, însă, de re/ nașteri, în acord cu efectul „focurilor hermetice”. „Apa dă înapoi și fuge din calea focurilor puternice” (Evola), atunci revelația, re/darea în Unu se produce firesc (*Odă...*). Celor iluminați li se potrivește, ca tânărului „pururi” din *Odă...*, „manta” sau coroana hyperionică, în fine aura/focul, chiar argintul lunar al fetei moarte, transmutat în aur / stea singură.

N. Stănescu redă, la distanță, imaginii Crucii, în plutire, destinul ei liric, de la adolescenții pe mare până la „floarea de tei”, tuturor elemente în levitație. Se petrece mai întâi „albeața”, apoi înroșirea pentru o „ars poetica” dorită ca un adevărat corp hermetic, vas, ca metafora „sămînță”, aflată mai întâi pe calea descompunerii, din care se iese transmutat („la roșu”), conform alchimiei din *Ars poetica*.

„Înserarea” devine și în recviemul nichitastănescian un timp al sincroniilor, închide și deschide „ciclu” existențial, numai că se petrece mutația Operei spre livresc, „modul atât de dulce” al verbului inițiat, necuvânt, adevărat corp angelizat. Dacă avem în vedere „punctul de intersecție” (Julius Evola), redat de Cruce, sinteza principiilor, am spune antinomiilor, putem evidenția prezența lui atât la Eminescu cât și la N. Stănescu. Lumea corporalității, cea terestră, este chiar mormântul spre care elementul ceresc „foc” suportă o direcție descendentă ca, după

momentele alchimice ale descompunerii, regresiei, în acest „creuzet de transmutație” (F. Bonardel) să se petreacă iluminarea, renașterea, ascensiunea, în cele din urmă purificarea.

Eminescu în *Odă...* (doar un exemplu) fixa o cale (Regală), cu focul și recele într-o atingerea Operei, „cumpăna gândirii”. Focul e vizat în starea sa de element prim, adesea în sinteză cu apa, fie și înghețată. Antonimul focului e recele (cu sinonimele sale), semn al morții celui inițiat în stare de grație. Lumina e atrasă în antonimia, devenită curentă, în sintezele de tipul: „lumină rece”, „stinssele lumini”, ceea ce fixează tot calea transmutațiilor. În spațiul întrelui /intervalului starea de plutire adună contrariile; „cumpăna gândirii” sau „neclintita limbă” sunt egale recelui, ipostază hyperionică, la care a concurat, hermetic, și căderea și revenirea la „locul de sus”. Ordinea („simetria”) universului eminescian se impune prin spațiul populat de ființe care acced la purificare, cu atributele viului și morții deopotrivă (focul, scânteia, fulgerul sunt relateate cu rece, negru, stins). Imaginea plutirii cu punctul de fixare al opuselor e purtată de orice entitate ajunsă la „rece”, distanțare, sau care va accede la această ipostază de „foc”/stea..

Cu Nichita Stănescu ne aflăm tot în transmutație. Coagularea este o „cale”, o învățare a limitei. Tot după Eminescu. Și tot în corespondență cu „solve”, adesea în-trupări în adâncul acvatic, luminat. Nichita Stănescu vizează focul și frigul drept căi ale Operei. Ne aflăm pe aceeași linie hermetică a simbolurilor. Hiperboreea de „frig” și de „gheț” devine o imago mundi, Odin, neomodernul Nord. Matricea spațială a Hiperboree(ne) are un preluu în Galateea, mutată spre cosmogonia Cuvântului. Posibilitatea re-învierii este pronunțată în ambele poeme („să te nasc viu”).

Prezența Hiperboree ca imagine precosmică situează *Elegia a opta* în rândul poemelor cosmogonice; o definesc contrariile: „alb, negru, / aur-argint, / revelație-nerevelație, tristețe /...”. Se manifestă („Ea aprinse deodată-o lumină”) figura Spiritului, livresc, de data aceasta îngerii populând spațiul demn de o „Getică” dintr-un univers ficțional. Există tip de revelație, din sinteze. Mai întâi plonjare/moarte („în apa mărită”) cu mineralizare-coagulare („ne vom cufunda pe sub gheață în apă” s.n.), apoi rotire, cu lumina în Cruce, echilibru, imaginată în figura păsării gigantice, a vulturilor în fixitate și zbor, totodată (cum se va întâmpla și în *Nod 11*): „ca o osie albastră, / în jurul căreia se-nvârte, / cu patru anotimpuri, sfera”. Imaginarul poetului e plin de hipnoze, revelații, avataruri „psyche”, de prezența unei realități de tip alchimic; și piatra, cu pluralul de rigoare, este, printre alte simboluri, unghiular, să zicem, ca viitoarea „lecție despre cub” dar și despre „cerc”. Cotitura lirică, inițiată de volumul *Epica magna*, se apropie de o...Ars Magna, încercare de viziune unitară a Cuvântului urobic de unde genezica „literă A” și un Aleph multiplicat etc. Amfion constructorul va fi și el un alchimist al Verbului, conceput labirintic. Urmele lui Hermes duc spre Operă.

Până la imaginea Spiritului, concretizată în zeul fix, după veșnicire/„înzeire”, nu întâmplător vizat prin două elemente simbolice, piatră și stea, suprasensibile, re-născuții populează un tărâm explicit al simultaneităților: „zonă mortală/a mai marilor minții, / loc al nașterilor de copii de piatră, / din care sculptați sunt doar sfinții”. La fel va fi și Regele păsărilor, și Faraonul de piatră, și Invizibilul soare, și Ochiul...înțeleptul. Fixitatea nu e niciodată pierdută; ne apropiem de „vorburile întrupate”, fie și cu opusul necesar unității, dezobișnuirea/ destruparea. Iluminările țin de Verb, aflat, pe cale. Înserarea aduce Cuvântului, simbolic „aurit” (*Nod 28*), după atâtea coagulări date de iluminările „frigului, crucificărilor. Clarviziunea e adesea coagulantă. Volumul *Măreția frigului* semnaleză, înaintea „recviemului”, revenirea la statutul hiperboreean, cu fixitatea și fluiditatea pietrei transcendente, cu îngeri aflați în fixitate oculară, deci

vizionară, chiar cu „îngerii morții”, iarăși posteminescieni (cităm și pentru titlu poemul *Frigul*). Analogiile de tipul Cuvânt-piatră-pasăre sunt constantele unei lumi livrești, matriciale, cu opozițiile în echilibru. În *Epica Magna*, Fulgerul și frigul fixează figura dublă a pietrei fulgerate, prin urmare a iluminării, cu recele fixității versus fulger-privire. Eminescu este continuat în adâncime, pe culoarul hermeticii. Înfriguarea dintr-un „recviem” cu noduri și semne, scară a lui Iacob, dublă în alcătuirea sa, ține de Calea Regală, întrucât s-a petrecut o alterare, cădere „strâmbă”, ne-trezire. De obicei, însă, datorită frigului, se aduce stării de moarte acel element demn de transmutație, „viul”, semnalat în spațiul definitoriu al Hiperboreei, reluat, apoi, în toate volumele în care traseul „verbului” urmează o cale de purificare/coagulare. „Măria pietrei” și „măreția frigului” sunt echivalente. O pasăre solară, vulturul, se află în cădere/ moarte, inițiativă, din moment ce osia plutoare, ca la Eminescu, are la un capăt focul iar la celălalt metamorfozele, întrupările, solve, alchimie necesară unității polilor, duble încrucișări inversate continuu. Clepsidra, considerată, ca poem, o parabolă a blocării circuitului jos-sus, indică tocmai punctul de trecere. Vulturul devine însăși transparența, „absența”, aerul, nemanifestarea, cu forma paradoxală de activare a traseului inițiativ: „numai frigul a rămas din el.../vulturul se răsucea în aer, timid./Nimeni cel domnic de neființă/îi străbătuse aripa,/trecuse prin el nimic către nimic,/al coroanei pentru fruntea împăratului,/ cum cercul de aur prea strămt”. Accederea la starea pură se petrece pe calea opuselor, sincronizărilor. Vulturul e „negru și luminos”, tușa eminesciană se face prezentă, bărbatul iluminat are o poziția duală (ca și a „regelui” 11) : „Deși are aripi nu poate să zboare”, „Stă nemișcat și privește fix”. *Nod 11* propune chiar ipostaza Spiritului în fixitate, crucificare, cu atributele, stările unui corp divin. De altfel, la N. Stănescu apar constant simboluri hermetice: îngerul, pasărea, soldatul, vulturul, piatra, umbra, setea, sarea, câmpul, sămânța, sângele, roșul, focul, sfera, ochiul triunghiular etc. Alături de enigma pietrei, de pildă, Nichita Stănescu fixează pasărea în același registru alchimic (aș numi poemul *Al meu suflet, psyhée* sau *Clepsidra*), fiind trecut prin „materie” spre *cale*. Aurul entităților regale indică chiar transmutația, iar metamorfozele și supliciile traduc orientarea, cea spirituală, „transparența”, figură a opuselor.

„Harfa” orizont, verbul nichitastănescian devine, tot alchimic, „metal transparent”, situat în aria spirituală a plutirii, veche cumpănă eminesciană a „gândirii abstracte”, situată pe axa transmutației, spre soarele „împărat” prin cunoaștere la roșu, împlinită, simbolic, pe roata trup-soare. Pentru împlinirea Căii Regale, poziția zborului se impune tot crucificată, în momentul axial, sincronizând geneza cu stingerea.

Eminescu viza întru angelizare chiar trans/ mutația (metalelor): „Argint e pe ape și aur în aer”, spiritualizarea. Până și plasarea îndrăgostiților este a păsărilor în cruce, ca într-un templu al iubirii, așa cum îl proiectează Brâncuși. „Figura de oval”, oul, sfera din lirica stănesciană și ovoidul cosmic eminescian sunt străbătute de axele verticale și orizontale, cu un punct de intersecție, unde se simultaneizează direcțiile și timpurile. Înnotul într-un „transparent ocean” din elegia lui N. Stănescu, zborul stagnant în „oul negru”, plutirile permanentizate în clipele fixității, ritului de înlăturare a pământescului duc la re-închegarea dualității, iar materia primă trece pe calea apei și focului (*Nod 30*) în corp divin, cum se întâmplă și în *Oda...* eminesciană.

Tot pe linia hermetică, mișcărilor/ metamorfozele (!?) de cedare sau refacere a specificului (Ion Pop), centripete sau centrifuge, sunt, de fapt, *dubla mișcare inversată*, altfel spus trepte pe care „materia” și spiritul le străbat pentru accederea la starea de Argint și, în fine, de Aur/ Spirit, în limbajul figurării chintesențelor, un „mod de exprimare a totalității: un „corp” care devine strălucitor, dar, fiind trup („obișnuire”, N.Stănescu, n.n.), rămâne totuși în taină credincios pământului...”.

Cerul și Pământul fac două cercuri, roțile de la extremitatea unor osii pe care se circulă în sus și în

jos, continuu. Punctul de întâlnire/ tensiune este tocmai „piatră unghiulară”, pentru a cărei activare se folosesc formule magice, șlefuirii, dialoguri inițiatice. Într-o lume edificiu plutirea-legănare indică „o perfectă simultaneitate” (Guénon), asemenea spațiului-timp fixat de „neclintita limbă” sau de „cumpăna gândirii”. La Nichita Stănescu plutirile sunt identice înnotului, aripile poartă cuvintele, duble, ca toate entitățile alchimice, coexistentele spirit-trup, fluiditate-coagulare, mișcare- fixitate etc. Jumătățile de vas/ Graal, Cer-Pământ, în variantele lor, ne/ cuvintele, construiesc întregul, întretăiat de plutiri, cu fixarea unui punct, central, care poartă forța Aurului / Soarelui (J. Evola). Corpul, Piatra și Pământul sunt pătrunse de o „însușire virilă spirituală”, rază, stea, lună la Eminescu, aur, pasăre albă, psyche, înger, daimon, fulger la N. Stănescu. Momentul coagulării de felul înghețului stelar, oceanului sau luminii la Eminescu, al străngerii de ape la N. Stănescu – replică a „cuibarului de ape” sau altor rotiri/ fixități solare, aduc purificarea din mineralizat/ acvatic. Regele din *Nod 11, Odă (în metru antic)* atinge ipostaza de piatră unghiulară. De asemenea, prezența rugăciunii/ ghemuirii, și la Eminescu și la N. Stănescu, întru re-Naștere cu fixarea unei imagini feminine totalizante, se explică tot alchimic (Titus Burckhardt prezenta rugăciunea în această lumină: „Principiul fundamental al acestui tip de alchimie interioară se regăsește în formula creștină din Ave Maria, „salutul angelic(...) Rodul trupului său (*fructus ventris lui*) corespunde elixirului miraculos, Piatra Filozofală, care este însuși țelul opereii interioare” (*Alchimia*, Humanitas 1995, p. 155).

Verbul divin, la „ultimul” poet (neo)modern, ca și la „ultimul” romantic, atinge stadiul de vas (încă din *Elegia întâi*, la N.Stănescu) și conșinut, totodată, „un imuabil cristal iradiat de lumină” (T. Burckhardt, p. 154). Un Napoleon/ eroul era trecut prin „dizolvare la alb” pentru atingerea stării de „spirit puternic vitalizat care se adună în sine și se unește cu sine însuși...” (Evola, p. 177). Necuvântul nichitastănescian suportă aceeași transmutație. Spațiul mineralizării de tip: piatră în zbor stagnant etc. se constituie ca „stare primordială a Individului” (Evola). Re-Nașterea este totală, re-Înviere a focului primordial care-și are lăcașul în „teluricitatea corpului”. Păsări diverse, pietre fulgerate conduc într-o planare / hyperionizare brațele crucii, cu bipolaritatea cunoscută, spre coagulare-chintesență, spre Cuvântul corp-viziune.

Linia hermetică nu exclude, prin urmare, stabilirea Centrului, bipolaritatea elementelor și simbolurilor. La Eminescu, Centrul se multiplică, circularitatea simbolurilor se impune. Eminescu fixează vorbirea și gestică umană drept ritual. Plânsul interior (ca cel acvatic, din sânul Naturii-Mamă), însoțind elementele plutoare aproprie leagănul de mormânt. Cultul Fecioarei, dar și al pruncului divin într-o natură-templu din Argint și Aur, permite oficierea vieții și a morții deodată. Pasărea-luntre corespunde altor imagini ale mormântului acvatic, așa cum pasărea solară (*Odă, (în metru antic)*, de pildă, se identifică unui mormânt-leagăn aerian. În genere, mișcarea aripilor, ca și brațele valurilor conduc viul dincolo de margini, într-o continuitate viață-moarte din circuitul roții, cu axele crucificate. N. Stănescu păstrează fondul imaginilor sacre și oximoronul devine figura de suprafață a unei sinteze din adânc. Se instalează, însă, cosmogonia Verbului, de fapt necuvântul, transmutația limbajului, un pas către postmodernitate. Cuvântul „aurit” (*Nod 28*) „necântător” (*Nod 11*) etc. are o poziție duală, răstignit fiind, ca în oricare alchimie/ ritual de accedere, în fond: „Rupeți deci cuvântul, este trupul meu / Sânge poate va și curge din silabă”. Cuvântul este și corporalizat, prins în momentele dizolvării, dar și angelizat, pasăre de foc, înger, albit și înroșit pe „o cale regală” / opera lăuntrică a „firilor contemplative”. Verbul, „organ piezis”, își stabilește un adevărat spațiu de creștere, aura alchimică, „jumătate lucruri”.

Cuvântul, prins într-o asemenea epopee gestuală, are și momente de convulsii, de patetism, atingând chiar compusele arcimboldiene. Dar cu o pondere necesară în „viața formelor” subtile din lirica stănesciană.

Nichita Stănescu, Savonarola și poezia „disidentă”

Mircea Coloșenco



1

Poezia titrată *Savonarola* face parte din cartea *Dreptul la timp* (1965, p. 28), ciclul *Timpul revelațiilor*, și a fost inclusă direct în volum, fără a mai fi trecut printr-un stagiul al presei literare.

Preferată de poet, a fost introdusă în mai multe antologii de autor: *Alfa* (1967), *Poezii* (1970), *Starea poeziei* (1975), precum și, de alții, într-una colectivă: *Antologia poezilor tineri* (1982).

A fost preferată și de traducătorii de: germană (1974), maghiară (1974, 1978), engleză (1975), sârbă (1977), macedoneană (1982), rusă (1984), olandeză (1986) ș.a.

Fusese scrisă / compusă în ziua de 30 noiembrie 1963, la orele 3 dimineața, după cum este adnotarea poetului pe manuscrisul olograf aflat în posesia Muzeului Literaturii Române din București, Fondul Nichita Stănescu (nr. inv. 27.509).

2

Poezia, în varianta definitivă / consacrată, are 20 de versuri.

În vâltoarea inspirației, textul a ajuns la 44 de versuri. Primele 11 au fost scrise pe nerăsuflăte, fără nici o corectură. Face două modificări în versul al 12-lea, anulează versul al 15-lea și intervine în versurile al 17-lea și al 20-lea. Fluxul inspirației curge continuu, creând alte 24 de versuri, la unele dintre ele intervenind prin anulare / înlocuire de vocabule / sintagme, ba, un cuvânt este scris în viteză fără ca literele să mai aibă contur bine determinat, rămânând indescifrabil (v. 38). În final, le anulează pe toate acestea din urmă prin hașurare, poezia fiind tipărită numai cu primele 20 de versuri, cele scrise pe nerăsuflăte ! De reținut: nu și cele elaborate !

Ne-am străduit să reproducem întregul text inițial din laboratorul de creație al poetului, fiind una dintre puținele variante ce ne-au parvenit în manuscris olograf. (La anii maturității literare, poetul își dicta poemele, semnându-le după ce le traversa cu privirea, pe motiv că scrisul ar încetini gândirea...).

3

Eroul poeziei, Fra Girolamo Savonarola (1452–1498), călugărul dominican italian reformator, a fost profesor de științe naturale în orașul Bologna, ulterior prior / stareț al Mănăstirii Sf. Marcu din Florența, ajungând dictator teocratic, după alungarea

conducătorului oraşului – Pietro de Medici (1494), urmaşul lui Laurenţiu I (1449–1492), protectorul artelor şi literelor. De altfel, Savonarola denunţase totodată corupţia şi imoralitatea potenţialilor florentini, predicând apocaliptic pocăinţa ca reacţie la biserica degenerată. Trădat de călugări şi de populaţie, este excomunicat de papa Alexandru VI (alias Rodrigo Borgia), ca eretic, şi ars pe rug (1498).



Nichita Stănescu nu a reţinut, în prima parte a poeziei (partea editat / varianta definitivă), decât ideea de vanitate a călugărului-dictator. Nu putea să-şi permită poetul, în plină dictatură comunistă de la noi din ţară, să nu anuleze singur partea a doua a poeziei. (Cu şapte ani în urmă, fusese sacrificat dur Nicolae Labiş de Putere pentru ca să se ştie deviza leninist-stalinistă: „cine nu-i cu noi e împotriva noastră!”). Acum, dăm la lumină partea a doua a poeziei, la 44 ani de la scrierea ei, partea obturată, în care apare expresia „duhul de zurbală şi de întuneric” (v. 34), dar şi ideea de dictatură a lui Savonarola. Chiar dacă nu proceda astfel Nichita Stănescu, tot nu scăpa de ochiul vigilent şi urechea ciulită a teribilei vremi, căreia nu-i păsa de nimeni şi de nimic!

De precizat că, în afara includerii poeziei în mai multe ediţii de autor, numele şi acţiunea lui Savonarola nu vor mai apare niciodată în retorica sau opera lui Nichita Stănescu.

Subiectul era prea ardent, similitudinea între dictaturi prea evidentă, lucrul în sine considerat încheiat de către poet. Nu voia complicaţii inutile, mai ales că, prin reducţia făcută poeziei, comunicase esenţialul: vanitatea în genere a dictatorilor.

Literatură

I
Savonarola

Mi se-arată Savonarola care-mi zise:
Să ardem copacii pe rugul vanităţilor,
să ardem iarba, grâul, porumbul,
ca să fie totul mai simplu!
Să sfărâmăm pietrele, să smulgem
râurile din albie, ca să fie totul
mai simplu, mult mai simplu!
Să renunţăm la picioare,
Pentru că mersul e-o vanitate.
Să renunţăm la privire,
pentru că ochiul e-o vanitate.
Să renunţăm la auz pentru că urechea
e-o vanitate.
Să renunţăm la mâini,
Ca să fie totul mai simplu, cu mult
Mai simplu!
Mi se-arată Savonarola în vis,
Ca o rană a creierului lumii.
Mi se-arată în vis
şi m-am trezit urlând şi strigând.

(*Dreptul la timp*, 1965)

II

Mi se-arată Savonarola care-mi zise :
Să ardem copacii pe rugul vanităţilor ;
să ardem iarba, grâul, porumbul,
ca să fie totul simplu ;
5. Să sfărâmăm pietrele, să smulgem
râurile din albie, ca să fie totul
mai simplu, cu mult mai simplu;
Să renunţăm la picioare,
pentru că mersul e-o vanitate.
10. Să renunţăm la privire,
pentru că ochiul e-o vanitate;
Să renunţăm la <timpane, la urechi>
auz, pentru că <auzul> urechea
e-o vanitate;
să renunţăm la mâini,
15. <pentru ca relieful e-o vanitate>
Ca să fie totul mai simplu, cu mult mai
simplu.
Mi se-arată Savonarola <şi-mi> în vis,
ca o rană veche a creierului lumii.
Mi se-arată în vis
20. şi m-am trezit <urlând şi> urlând şi
strigând.
<şi urletul şi strigătul,
şi urletul şi strigătul,
ieşind din somn ca dintr-o copcă
sprijinându-mi cotul de gheaţa groasă
25. Savonarola rămănea în urmă.
Întâi l-am întrecut
Şi cum mă trezeam, <şi> cum
<ieseam> mă zmulgeam
din copca neagră
umărul mi-l înălţai pe lângă tâmpla lui
30. apoi soldul <apoi>, genunchiul,
<apoi> glezna,
şi el rămase în adânc fără mine
în singurătatea rănilor vechi <ale lumii>
ale spiritului,
cu duh de zurbală şi de întuneric.
35. Am vrut să-l uit şi n-am putut.
Mi-am ridicat ochii în <lacrime> scutul
soarelui
şi i-am ţinut <asa, deschis> nemişcaţi
până când
până când m-au durut [cuvânt
indescifrabil, n.ed.]
<aproape> luându-mi foc retina,
40. <arzându-l> l-a ars şi pe el,
lăsându-mi o durere <vie>, tăioasă
şi o <uşoară> mişcare a culorilor
cu mult mai vie, într-adevăr
cu mult mai vie>

(Fondul Nichita Stănescu.
Muzeul Literaturii Române din Bucureşti)

Paradoxul Nichita

Florin Dochia

În poezia românească, finalul de secol 20 s-a aflat sub semnul lui Nichita Stănescu. Desigur, afirmaţia nu este nicidecum nouă şi poate că va supăra pe unii sau pe alţii, care, cât se poate firesc, altfel, au propria subiectivitate şi propria tablă de valori. Nu cunosc, însă, un poet postbelic mai adulat şi mai contestat, în acelaşi timp, adesea cu asupra de măsură în ambele direcţii. Amândouă atitudinile au mers, se ştie, spre extreme: fie idolatrizarea, fie minimalizarea. De fiecare dată, cu nu cele mai convingătoare argumente. Sunt critici care au recunoscut, cu sinceritate şi candoare, că nu au puterea de a pătrunde în intimitatea profundă a creaţiei stănesciene. Larga libertate de creaţie pe care poetul şi-a apropiat-o, spiritul ludic deconcertant, surprizele jocului cu limbajul, invenţia lingvistică, ermetismul spre care a trimis în vremea din urmă, ontologia particulară cu care jonglează speculativ şi lipsit de prejudecăţi (lucru care a derutat pe mulţi comentatori altfel bine intenţionaţi...), peste care s-a suprapus spectacolul vieţii personale, n-au fost în măsură să netezească drumul spre o receptare critică integratoare. Dificultatea urmării reflecţiei nichitiene asupra existenţei au condus, astfel, la o producţie fragmentară de opinii critice cât de cât aprofundate. Personalităţi de marcă ale domeniului şi-au recunoscut neputinţa. Spre exemplu, într-un interviu de acum nu mulţi ani, Eugen Simion observa că despre opera lui Nichita „nu s-a scris încă o carte fundamentală. Aici mă includ şi pe mine” – mărturiseşte criticul. „Încă nu am scris un studiu pe care am dorit să-l scriu.” Aşadar, continuă, „să aşteptăm altă generaţie, alte sensibilităţi, altă generaţie de critici. Cred că criticii tineri îl vor descoperi pe Nichita Stănescu şi ei.” Până atunci, se manifestă în voie detractorii, „revizionişti”, precum Gh. Grigurcu ori Cristian Tudor Popescu. Dacă, despre cel de-al doilea, nu avem a ne face griji, fiind domnia sa, fără tăgadă, cu totul lipsit de organ pentru poezie, aşadar, doar un aflător în treabă netemător de posturile ridicole, primul, „campion al revizuirilor”, „ilustru detractor” (termenii îi aparţin lui Adrian Dinu Rachieru), propune cu consecvenţă doar analize în negativ, care ar face din cel care a dat nume generaţiei sale un poet impus prin „decantări pripite”... „cu voie de la partid”, succesul său „de masă” fiind rezultatul unei inerţii de receptare a unor valori prea grabnic instituţionalizate. Cum nu se poate mai adevărat că, în deceniile dinainte de 1990, s-au construit postamente pentru false valori cărora li s-a „organizat” un succes de masă. Dar succesul poeziei lui Nichita Stănescu nu s-a diminuat până azi, ba s-a stabilizat, ca să zic așa, începând de la aceeaşi vârstă a adolescenţei şi însoţind formarea unor personalităţi puternice şi cultivate, chiar dacă adesea şi discrete.

Altfel, nu e nimic nefiresc să existe asemenea manifestări negaţioniste, ba chiar fac foarte bine receptării continuu reînnoite. Astfel că Marin Mincu se simte îndreptăţit să afirme: „Lui Nichita Stănescu nu-i lipseşte nimic, pentru ca el să fie ceea ce este, adică modelul cel mai important al poeziei române postbelice, acela care infuzează în poezia ce a urmat un siaj enorm în ceea ce priveşte fie scriitura, fie mesajele semantice. Nichita Stănescu ar fi, deci, singurul poet care, fără să exagerăm, contează ca model absolut. [...] Nichita Stănescu ar fi deci la această limită, între modernitate şi postmodernitate, principalul reformator al discursului poetic românesc. El reuşeşte să integreze din mers toate tentativele noi, care aparţin diverselor promoţii şaptezeciste, optzeciste, aş putea spune chiar nouăzeciste...”

O privire spre deceniile în care se manifesta din plin generaţia 60 ne dezvăluie o imagine clară a poziţiei poeziei faţă de publicul vremii. Succes şi recunoaştere generală (şi generoasă) aveau, de asemenea, Adrian Păunescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru, Ana Blandiana... Primul chiar „subjuga” mase întregi de tineri adunaţi pe stadioane! De ce poezia lui Nichita Stănescu a rămas la aproape acelaşi cote de receptare şi astăzi? De ce alte generaţii de cititori nu

Nichita Stănescu - Amintiri din prezent

Diana Rîncioi

pregetă să rețină și să folosească sintagme stănesciene, chiar poeme întregi, pe care le adoptă intuitiv ca potrivindu-se stării lor existențiale? Să fie numai acea „glorie inertială” identificată de revizionisti? Nicidecum.

Mai degrabă cred că este vorba de un paradox: Nichita a reușit să-și situeze demersul poetic într-o zonă ale cărei limite s-ar putea defini numai prin termeni aparent antinomici: accesibil-dificil, rațional-intuitiv, concret-abstract... Criticul Constantin Trandafir, în excelentul său volum apărut recent „Căpătul cărților”, afirmă pe bună dreptate că „Nichita Stănescu face să coabiteze antitezele, armonizează antinomiile, materia și spiritul, natura și cultura [...]. De aici, cunoașterea intuitivă și rațională, atracția lumii fenomenale și contemplația, mișcările ascensionale și căderea, afectivitatea și efortul cognitiv, realul și imaginarul. Iar ca atitudini și modalități poetice, alterează eul narcisist și „ieșirea din sine”, încântarea ludică și neliniștea, visul armoniei universale și înstrăinarea, inocența simulată și disciplina constructivă, improvizarea și controlul sever, dezinvoltura și viziunea organicistă.”

Oare ce studiu sociologic (spre care ne trimite pentru a ne lămurii cineva - nu spun cine, persoană importantă...) poate explica pertinent circulația încă vie a unor „rostiri” precum „noi nu vrem să fim geniali, noi vrem să fim trîmbulînzi” ori distihul „Tăcerea mea aude nenăscuții câini / Pe nenăscuții oameni cum îi latră” sau versul „ea era frumoasa ca umbra unei idei”, din poemul *Evocare*, de care se declară iremediabil îndrăgostit și poetul echinoxist Ioan Mircea? Astfel de surprinzătoare asociații de idei sau anacoluturi situate la limita indescriptibilă dintre abstract și concret sunt numeroase în poezia nichitiană. Drept pentru care au fost și sunt cele mai imitate / preluate / pastişate cu mai multă sau mai puțină îndreptățire stilistică. Desigur, ne aflăm aici în zona accesibilului, a expresiei eclatante, care se impune memoriei. Nu altfel se întâmplă, însă, și cu alți congeneri ai poetului. Vă amintiți din Marin Sorescu: „Eminescu n-a existat. / A existat numai o țară frumoasă / La o margine de mare...” ori „Shakespeare a creat lumea în șapte zile. / În prima zi a făcut cerul, munții și prăpastiile sufletesti...”

Dar noutatea poeziei nichitiene nu rezidă doar în acest nivel ludic al limbajului ori în invenția lingvistică. Există ceva dincolo de puțința descrierii / rescrierii în cuvinte. Așa cum a spus, Nichita este numirea precisă a „lucrului”, el nu poate fi descris altfel. El a schimbat morfologia, sintaxa, fondul de cuvinte. Și, citeam undeva, nu doar ale limbii române: spre exemplu, la traducerea în limba germană (cred că de doamna Nora Iuga), au trebuit create cuvinte noi, potrivite spiritului poeziei nichitiene și, în același timp, spiritului limbii lui Goethe. El a schimbat ființa poeziei, a împlinit-o, a deschis-o, a dezbrăcat-o de prejudecăți. Judecați singuri, amintindu-vă că s-a scris muzică pe versurile sale: cântece simple și lead-uri. Judecați singuri și amintiți-vă că au fost ilustrate cărțile sale de artiști remarcabili. Deci însăși relația cu un genuri de comunicare artistică neverbală a fost gândită altfel. Oare se rezolvă astfel enigma necuvintelor? „O, muzică, tu vibrația / cea mai rară / pentru că niciodată nu vom / sări deasupra urechii noastre.” „O, voi culorilor, fățarnicie / a lumii.” Și totuși, ruga este adresată cui? „O, voi, cuvintelor / pe care le desfășor mereu / în urmă, ca o locomotivă / sufletul ei negru...” Cuvintele sunt forța motrice a poeziei, dar drumul, drumul duce dincolo de ele...

Nu am speranța că va sosi curând criticul acela care va pătrunde cu totul în lăuntru poeziei lui Nichita Stănescu. Pe alocuri, câte ceva se va decodifica. Succesul poeziei sale, însă, va rămâne constant pentru multe generații de-aici încolo. Iar misterul acestui succes va rămâne... mister. De ce? Răspund citând din poemul *Cântec înserat*, dedicat lui Mihai Eminescu, scris în noiembrie 1955, când avea puțin peste 22 de ani:

„Hai, iubită, din poeme
vom fugi cu pas de iele
într-o margine de vreme.
...Timpu-i cimitir de stele.”

Încercînd să pun pe hîrtie cîteva rînduri despre Nichita Stănescu, primul meu gînd se îndreaptă spre surprinzătorul volum de proză *Amintiri din prezent*. Despre poetul Nichita s-a scris și se va scrie enorm, dar mai puțin despre condeiul său de jurnalist, eseist, deși este la fel de spectaculos, de ingenios. Necuvintele se fac simțite și în sintaxa frazei, se repetă ca o incantație, orchestrează simfonic pagina de proză.

Volumul la care facem referire a apărut la Editura Sport Turism, în anul 1985, iar selecția textelor și însemnarea finală poartă semnătura bunului prieten al autorului, scriitorul Gheorghe Tomozei. Astfel aflăm că titlul *Amintiri din prezent* a fost ales chiar de către Nichita Stănescu pentru rubrica deținută între anii 1970-1973 în revista *Argeș*. Despre poetul ploieștean, confratele său spune că avea în sînge patima publicisticii - ca mai toți scriitorii de frunte ai literaturii române, simte nevoia să adauge în paranteză Gheorghe Tomozei. Cel ce îngrijește acest volum de „respirații” stănesciene ne oferă și o primă cheie de lectură a acestor texte atât de diverse:

Ce ar putea fi altceva publicistica lui Nichita Stănescu decît o continuare, cu aparent alte mijloace, a discursului său poetic? Cînd ia în mînă uneltele de scris ale eseistului ori cele ale gazetarului, Nichita Stănescu face din proza sa un fluid confundabil cu poezia. Preceptele amatorului de dizertații pe teme filozofice calchiază, firesc (și în expresie, nu doar în intenție, în ton) temele propriei poezii. /.../ Dincolo de fiecare drum parcurs, regăsim imaginea multiplicată caleidoscopic a poetului unic, ne întîlnim cu un mod frapant-original de a privi lumea și ideile ce o animă, cu un enigmatic inger al poeziei (dar și muncitor al poeziei) fascinat de jocul ideilor văzute, trăite, îmbogățite de harul său cu noi sensuri.

Aceste Amintiri din prezent îi prelungesc prezența între noi, acum cînd viața operii își rotește postum mașinăriile-i astrale... (pag. 390-391)

Volumul este structurat în cîteva secțiuni sugestiv intitulate *Sudoarea de piatră* (Pagini de jurnalistică), *Urmasi de Văcărești* (De la Ion Neculce la Nicolae Labiș), *Etalonul de aur* (Principii de estetică), *Despre originea curcubeului*, *Ultimele „respirări”*, *Pagini regăsite*.

Dintre toate textele ultimei secțiuni, *Pomul de iarnă* reprezintă o revelație pentru cititorul uimit să găsească o metaforă vegetală de o sensibilitate ieșită din comun, cu accente de jelanie ecologică, pentru că Nichita Stănescu se revoltă împotriva tăierii brazilor și împodobirii lor de Crăciun:

An de an strîngem obiecte pentru pomul care trebuie împodobit. Ne prefacem că nu știm despre el nimic, cum a fost izbit, cum s-a opus, cum a coborît de la munte un om cu leșul tînăr vegetal pe un umăr, cum a fost distribuit tuturor vederilor. Vreau să-i văd bine chipul bradului de aceea înainte de a-l împodobi îl lăsăm singur pentru că e prea viu pentru a purta alfee podoabe. (p. 374).

Pomul de iarnă se cunoaște după miros, sufletul bradului se cunoaște și el după acest miros, iar doi brazi identici nu există, așa cum doi ani nu pot fi la fel...

Cu o stea în vîrf simbolizînd înălțimea pînă la stele, de obicei de două ori mai înalt numai decît un copil ca să nu ajungă la podoabe, el stă ca un mire terminîndu-si sufletul prin miros. (p. 375)

De altfel, textul e o ocazie pentru autor de a face o incursiune prin universul obiectelor de decor specifice ornării pomului de Crăciun, podoabe care de care mai ingenioase, mai nostalgice, evocînd atmosfera copilăriei plină de lumină:

Parcă am merge în întîmpinarea mării, miroase a verde, a munte, a zăpadă, a stele de staniol, a nucii aurii, a bomboane în foiță, a portocale descojite, a răsufare de copil, a puf de piersică, parcă am merge în întîmpinarea mării apropiindu-ne de pomul viu al iernii. (p. 375)

Nichita Stănescu are o slăbiciune aparte pentru viața întrupată în chip de arbore, astfel că în primele pagini ale volumului de față întîlnim un text dedicat *Copacului numit Gică*. Este un omagiu prin care poetul onorează prezența zilnică și reconfortantă a copacului pe care îl vede de la balcon, traîndu-l ca pe un prieten,

o ființă ce trebuie din cînd în cînd alintată, mai ales că Gică e „un copac gelos”. Textul e scris într-o notă amuzant-ironică, autorul autopersiflîndu-se printr-o admirabilă antifrază:

N-am avut de treabă și întorcîndu-mă mai tîrziu acasă, l-am scărpinat cu unghie pe coajă pe Gică. Măgarul de copac numit Gică m-a luat în serios și brusc vrînd-nevrînd a început să facă parte din mine însumi. Dacă nu încep printr-o glumă, nu se înțelege nimic din prietenia mea cu Gică și din prietenia lui Gică cu mine. /.../ Ce mai, m-a luat sub protecția umbrei sale, indiferent dacă răsare soarele sau nu, indiferent dacă Luna este ca o seceră turcească sau ca o mămăligă albă. (p. 42)

Alte pagini de referință, care ar merita pe deplin o (re)citire, se raportează la universul specific al literaturii și, în special, al poeziei. Ca să nu mai vorbim despre faptul că această selecție de texte în proză, semnate de către Nichita Stănescu, evocă nume sonore ale culturii românești: Mihai Eminescu, Nicolae Labiș (tulburătoare paginile), George Bacovia, I. L. Caragiale, Geo Bogza, Anton Pann, George Topîrceanu, etc.

De pildă, în textul intitulat didactic *Rolul literaturii*, autorul își mărturisește convingerea despre importanța covîrșitoare a literaturii în societatea contemporană (*.../ atîta timp cît oamenii vor comunica prin vorbire, va exista și literatura*). Ba chiar, asemenea Doamnei de Staël cîndva, poetul își declară optimismul, literatura fiind și pentru el un adevărat „motor al progresului” social; de aceea, perfecționarea mijloacelor tehnice i se pare de bun augur :

Cu cît mijloacele tehnice de comunicare se vor perfecționa (tiparul, discul, magnetofonul, radioul, cinematografia, televiziunea), șansele de circulație ale literaturii sînt sporite. Literatura, în esența ei, nu ține neapărat de cuvîntul scris. (p. 172)

Fără îndoială, paginile lui Nichita Stănescu sînt, în lumina fragmentului citat mai sus, adevărate „amintiri din prezent”, pentru că semnatarul acestor idei a avut, o dată în plus, dreptate: trăim în era în care audiobook-ul concurează vizibil cartea în format clasic, editorii preferînd, de altfel, dubla ofertă – volumul tradițional însoțit de CD, pe care, de regulă, se află imprimată chiar vocea autorului. Ni-l și imaginăm pe cititorul grăbit al zilelor noastre ascultînd această lectură în timp ce parcurge țara în lung și în lat sau cine știe ce alte meleaguri...

Optimismul lui Nichita Stănescu implică și credința în viitorul cert al poeziei, deoarece, spune el, *una din pricinile pentru care se scrie poezie este și aceea de a comunica esențial uman, pentru că poezia este tot ceea ce desparte pe om de orice altceva. Ea este diferența specifică, definitorie, între genul minim și genul proxim.* (p. 173)

Tabloul estetic în viziune stănesciană se întregeste cînd afirmă ideea nevoii de artă, poetul nevăzînd *nimic mai fals decît interpretarea ideii de frumos ca o idee a gratuității*. Ideea de frumos, crede Nichita, este o una profund morală și reprezintă o *culminație a zonei etice*. Un mesaj ca cel pe care îl vom transcrie mai jos este înălțător prin entuziasmul autentic și mîndria de a sluji un asemenea domeniu, cel al artei:

Cîmpul gravitațional al artei este – pentru mine – poezia și mi-aș îngădui să spun că poezia, în ultimă instanță, sub o miriadă de forme, e însuși cîmpul gravitațional al cunoașterii în genere, nu numai prin artă. Nu putem trăi fără poezie și cultura națională a popoarelor afirmă acest fapt cu necesitate, reprezentîndu-și în ultimă instanță specificitatea și mesajul planetar. Un vas cu lopeți de pe Nilul de acum cîteva milenii ne poate da o idee despre știința nautică a vremii, dar o piramidă ne dă semnificația nu numai a unui popor, ci a sufletului uman în genere și a mesajului lui etern și cosmic. (p. 176).

Toate fragmentele citate mai sus nu sînt decît o confirmare a ceea ce admiratorii lui Nichita Stănescu au stabilit de multă vreme: „ideile nu se plictiseau niciodată cu el”, ca să preluăm numai una din expresiile antologice în acest sens, aparținîndu-i lui Eugen Simion. Dar, parafrazîndu-l pe Arghezi în ceea ce afirma despre Eminescu, „a vorbi despre poet este ca și cum ai strîga într-o peșteră vastă”, lucru care se potrivește perfect și poetului prahovean.

Se pare că Nichita Stănescu nu a inventat numai „necuvintele”, ci și acel „laser lingvistic” care *să taie realitatea de dinainte, care să topească și să străbată prin aura lucrurilor*; mai mult, poetul a inventat chiar un nou tip de cititor, molipsit de entuziasmul său și de pasiunea de a privi lumea prin filtrul imaginației inocente.

Undeva sub cuvinte

Valeria Manta Tăicuțu

Chiar și la peste douăzeci de ani de la dispariție, Nichita Stănescu n-a încetat să provoace contestări vehemente și luări de poziție idolatre, opera sa rămânând în actualitate atât prin zelul criticilor care se străduiesc să demonstreze că tot ce-a scris ar trebui ars în piață publică laolaltă cu gunoaietele (v. Cristian Tudor Popescu) sau, dimpotrivă, că întreaga operă ar purta amprenta geniului. Există și voci critice care îndeamnă la echilibru și dreaptă măsură (v. A.D. Rachieru și nu numai): „Vom reaminti că **revoluția stănesciană** a marcat o mutație a viziunii poetice. Nichita ne-a apropiat, alături de congenerii săi, de lirismul autentic.[...] Poet până în *străfunduri* (cum l-a văzut Ana Blandiana), *revoluționarul* Nichita a fost un *inovator*. Dar radicalismul său a fost pur estetic, propunând alte instrumente expresive. Trebuie să avem în vedere natura sacerdotală a poeziei sale („tăcând lumea”), modelul „fremătător” al lui Pârvan, angelismul insinuat prin toți porii acestui lirism care a descoperit „necuvintele” (ascunse în atâta moloz liric), încercând să dialogheze cu zeii; și să nu-i cerem ce nu a fost, reproșându-i absența militantismului” (A.D. Rachieru - „Nichita Stănescu – un idol fals?” - p. 33).

Posteritatea lui Nichita Stănescu este „dificilă” (Eugen Simion) poate și datorită clasicizării „precoce” și modului în care, aproape incredibil, autoritățile vremii au „colaborat” la fabricarea „mitului”; ploieșteanul scria, în plină epocă de „bruij ideologic”, într-un mod cu totul diferit față de producția lirică a vremii și îndrăznește să *redescopere lirismul interbelic și să refacă astfel legătura cu o tradiție fracturată* (A.D. Rachieru) de evenimintele din august 1944. Delimitându-ne de pozițiile extremiste, considerăm că lectura fără prejudecăți a întregii opere lăsate de Nichita Stănescu și evitarea revizuirilor orbești reprezintă cea mai bună cale pentru așezarea poetului în locul care i se cuvine.

La Editura Semne a apărut în 2005, sub îngrijirea lui Al. Condeescu, „Opera Magna”, adică patru volume masive cuprinzând „epopea lirică” a „poetului de anvergură europeană, poate cel mai de seamă din vremea vieții sale” (p. V); într-o notă a editorului se spune: „Ediția de față cuprinde, ordonate cronologic, toate textele lui Nichita Stănescu (antume și postume, proză, publicistică, interviuri, scrisori, anchete literare etc) tipărite până astăzi în periodice, în antologii și în volume, cât și unele inedite” (Al. Condeescu, p. LXX). Lectura primului volum, cuprinzând cam tot ce-a scris Nichita în perioada 1953-1965, este probabil cea mai interesantă, pentru simplul motiv că ea poate oferi cititorului imaginea poetului în devenire; debutul oficial a fost precedat de un adevărat laborator de creație, prea puțin cunoscut cititorilor de astăzi (de fapt multe din poemele din volumul la care ne referim sunt publicate pentru prima oară, explicația lui Al. Condeescu fiind că, până și un poet agreat de dictatura comunistă, putea fi din când în când cenzurat).

Lectura poemelor de început demonstrează, în primul rând, că Nichita Stănescu își însușise valoric / selectiv, cam tot ceea ce se scrisese până la el, de la scriitorii „canonici” până la cei contemporani: există versuri care amintesc de Eminescu, dar și de Coșbuc, Dimitrie Anghel, M.R. Parascivescu, Voiculescu, Bacovia, Labiș... Pe de altă parte, drumul spre poezia esențializată de mai târziu, concentrată ca formă și – uneori – de tip ermetic la decodare, trece prin versul clasic, pe care „idolul” atâtor generații îl stăpânea la perfecție. Facilitatea jocurilor lingvistice, ușurința versificației și o anume retorică teatrală care i se vor reproșa mai târziu presupun talent, cultură și grație: nici măcar atunci când compunea, spre deliciul prietenilor, câte un palindrom, Nichita Stănescu nu reușea să fie stângaci: „Dus aici bețiv opal / Lapoviță bici asud / Dur, o vietate, cal - / La

Literatură

cetate – ivor ud” („Palindrom”).

În ciuda influențelor livrești, e limpede că aventura cuvântului începuse, că poetul simțea tensiunea dintre semnificat și semnificant și că se îndrepta spre „necuvintele” de mai târziu („Dar dacă, în discursul poetic, cuvintele țin loc de obiecte și sunt folosite **din disperare**, starea de poezie, captând tensiunea sinelui, visează **necuvintele**” – A.D. Rachieru). În această primă etapă de creație, Nichita interiorizează cuvintele, integrându-le organic în propria ființă: „Și-s om din cuvinte, iubită... / hai vino și strânge-le / ... îmi umblă cuvântul prin vine / o dată cu sîngele” (p. 13). Starea de poezie pare precedată de starea de cântec, deși inițial se obține o combinație ambiguu-parodică de mit orfic și pastişă a poemelor bacoviene: „Un bronz cu cuc. O modulare... / O notă ce-ar putea să vină, / din cine știe ce uzină / se despletește pe trotuare... // Tării de anason și chimeni / întind un himen ud și rece / Obscur, vreun străin mai trece... / ...Un gând... și apoi nimeni...nimeni...” („Tăria nopții”).

Peisajele – marine, montane, urbane – care apar în poemele de început sunt luminoase și transparente, ușor romantice, poetul proiectând asupra exteriorului numai privirea uimită, dornică de cunoaștere; este vorba mai mult despre contemplare decât de o interiorizare a peisajului și de o mișcare a lui în ritmul propriu de mai târziu: „Un liliac mi-a înflorit / Surata primăvară / Sub geamul meu l-a răsădit / Cu taină într-o seară / Cu frunzulițe de smarald / Și stele moi în geamuri / Când razele în el se scald / Încet îmi bate-n geamuri / La ciocănitul lui timid / Cu miinile avide / Eu ferăstruica i-o deschid / El florile-și deschide” („Liliacul”). Versificațiile de acest gen – destul de multe, reprezentând, în cel mai bun caz, simple exerciții de stil (de altfel poetul nu le-a selectat niciodată pentru un volum) sunt salvate de tonalitatea ironică prin care se încheie. Un poem fără titlu, publicat în „Flacara”, pe 30 martie 1984, atunci când autorul nu mai avea cum să protesteze, începe solemn și sfârșește coșbucian: „Mocnind tăciuni ascunși în scrum / pe coada lirei să-i frământ / s-a dus poetul deci să cînte / în codrul trist de lîngă drum [...] / Cu firîitul unduios / taraf de greieri pe cîmpie / cutremurau din temelie / priveliștea de abanos / În codrul negru și solemn / cu frunzele din noapte frînte / s-a dus poetul deci să cînte / dar pomii toți erau de lemn” (p. 19).

În februarie 1955 (majoritatea poemelor au data și locul unde au fost compuse notate cu o meticulozitate care parcă n-ar fi a poetului pe care-l cunoaștem noi!) Nichita realiza o „pagină de jurnal intim” emoționantă prin umor și prin savoarea lingvistică a jocului pur amintind de Păstorel Teodoreanu: „Acest ceaslov ie cumpărat da mine / diaconul Pandele din Văleni, / pă patru lei și șapte bani, iar cine / mi-l va luaere îl blestem / să n-aibă parte și nici procopseală... / (Cînd peana și-a luat-o din cerneală:) / să-i putrezească gândul!” („Ceaslovul”). O „Ars poetica” din aceeași perioadă (vineri, 11 martie 1955) ia în răspăr și cuvântul, și nevoia de a scrie, tonul licențios și ocară părănd a avea o motivație mai adâncă decât căutarea febrilă a unității dintre gând, simțire și expresie artistică: „cuvîntul moare în tăcere / se zbate înjunghiat de vis / și vrea bacșiș și vrea durere, / și-ntinde pumnul drept, deschis // Atăta aur pe icoane / prea în zadar s-a spălăcit, / căci găozarii cu plocoane / abia acum au conăcit // Și-și geme-n sine universul / beția steapă de hașiș / Mă doare surd, mă taie versul / cum simți nevoia să te piși”.

Relația tânărului poet cu divinitatea este una de tip urban, lipsită de tensiune, chiar dacă lamentația (cu accente de mahala ploieșteană) se centrează pe motivul pierderii și pe cel al nevoii de regăsire, fie și prin desacralizare, prin coborârea lui Dumnezeu printre oameni, și nu prin urcarea acestora la EL: „of, Doamne... Ceața e târzie / și nu mai rag tramvaie-n drum / și-s singur sîngelui, de-acum, / fugit din zid de pușcărie. // De ce te măsluiești cu cridă / Of, Doamne... Nu pieri... Te-aud... / În ramul primăverii, ud, / se zbate fluturu-n omidă. // Rășina-n vine se-nfioară / Mă arde gîtu.

Aș bea un țoi. / Tu-mi visurile de puțoi; / nu dau pe mine-o para chioară. // Și luna, luna rece-n spații / încheagă nopți cu chiu cu vai. / De ce nu-s, Doamne, un tramvai - / te-aș duce-n mine nouă stații” („Of, Doamne... Ceața e târzie”).



Prima poezie în vers alb (datată iunie 1955) pare a fi „Mărturie”, scrisă în stilul de mai târziu al lui Marin Sorescu; și dovedind că Nichita nu-și găsisese timbrul personal, cel care să fie în consonanță cu trăirea în interiorul stării de poezie: „Arșița tălpilor / nu ni se mai scurge în trotuar, / căci picioarele ni-s încălțate / nu în pantofi, / ci în cismar. / Umerii nu mai șterg cu umbra / trotuarul, / căci nu-s îmbrăcați în haine, / ci în croitor. // dar pumnii, / pumnii / își scuiă umbra pe ziduri, / căci pumnii / își scurg arșița printre degete // Zgîlți-vă, chiorilor, la noi! / Nu-i așa că suntem chipeși?!” (p. 59).

Poetul începe să audă tăceri („Paralizie”), intră în criză de comunicare („Se ruginește bezna-n cer; / n-am limbă, n-am, nu pot să-njur, / mi-e somnul greu și port în jur / doar fier și fier și fier și fier”, se leapadă de sine, cel vechi și netrebuitor („Nu știam că merg prin materie năuc”) și-și schimbă perspectiva: „Se surpă schelării și cad / aiurea, cu trosnet surd de brad. / Zidurile rămase departe / își răvășesc în mine ferestrele sparte. // **Liniile se despletesc și curg**” („Așteptare”). Aproape toate poemele din perioada 1955-1956 incluse în primul volum al „Operei Magna” sunt reverii de tip livresc, în care pot fi recunoscute sunuri eminesciene, argheziene (cu predilecție), dar și (aproape) pastişe la versurile „de lună nouă” ale lui Miron Radu Parascivescu. Poetul trăia în exterior, cu haine de împrumut, experimenta, versifica și fantaza, din când în când trezindu-se și recunoscând: „...și nu mai rîvnesc nerostitele fumuri / din rug, să le smulg ca pe-un schipru de domn / Călcîiul îmi sîngeră încă de drumuri / **Prea vin de departe, din somn**” [s.n.] („Popas”).

Spre sfârșitul anului 1956 „Sunetele deveniseră grele” („Poemul viemilor”), apoi, după un „Cîntec de ghețuri” („Și brațele tăcerilor vor fi-nceput să pregete... / Mișcările mi s-au oprit în palme și în degete”) și o „Foaițe de jurnal” („Dar au crescut zidurile de beton și fumalele, nalte și grele / proptind cerul cu îngeri, de ele”), urmează aproape o lună de pauză și, abia prin ianuarie, un strigăt deznădăjduit: „Cîntule de drumeție / te urăsc că ai murit!” („Vîntul, sfîrțecat de boală”). L-am putea considera ecou liric: murise / fusesse ucis Labiș; indiferent ce s-a întâmplat în laboratorul de creație stănescian, din acest moment tonul se schimbă și viitorul lider al generației '60 începe să-și arate puterile: „Hai, Nichita, strânge-ți pleoapă de pleoapă, strânge-le / Amurgul curge pe lîngă ochii tăi uimiți / de parc-ar vrea să vă priviți / unul altuia, sîngele” („Nu mai pîlpîie...”). Se refigurează, deja, volumul de debut, „Sensul iubirii”; identitatea poetică părea a fi fost găsită: „acum sunt iar asemenea cu mine însumi, / cu pietrele, cu cetina din stînci” („Sensul durerii Doinei”) și „poetul îngerilor” devenea conștient de sine: „cu mîini prelungi și umeri ascuțiți, / pe care-aripile abia de se uscară” („Pădure arsă”), depășind „vremea rece, înclinată, / cu ani înceti, sporind tăcerea, / ce nu se mai sfîrșeau odată / și nu plecau spre nicăierea” („Meditație de iarnă”). Începea adevărata aventură lirică nichitastănesciană, și începea cu una din cele mai frumoase poezii de dragoste scrise în limba română: „Luna în câmp”: „Cu mîna stîngă și-am întors spre mine chipul, / sub cortul adormiților gutui / și de-aș putea să-mi rup din ochii tăi privirea / văzduhul serii mi-ar părea căprui”...

Dacă materia are timp, cuvântul are eternitate... sau despre modernitatea esențială a limbajului nichitian

Cătălina Ene

Motto: *Cuvintele fiind umbra structurii materiei, căutăm într-una sursa ce a iluminat materia ca să lase o umbră atât de majestuoasă, atât de semantică.*

Nichita Stănescu

Întrebat de Tudor Vornicu într-un interviu radiofonic, dacă lecția de poezie i se pare cea mai ușoară, Nichita Stănescu răspunde: *Dimpotrivă, este cea mai grea lecție (...). Aș rezerva lecția de poezie ca pe ultima lecție a anului școlar, (...) aș respecta programa analitică dar aș învia-o puțin prin expresie vie și la capătul anului școlar aș spune așa: Uite, mă, copii, zic, să vă spun ce mi s-a întâmplat ieri: ieri, când mergeam pe tren, seara târziu, pe o cursă chefer, am văzut o femeie dormind lângă o cană cu apă. Era atât de frumoasă și de mândră și atât de sigură de sine acea femeie care dormea lângă o cană cu apă, încât brusc mi s-a părut rău că nu pot, că nu sunt compozitor ca să-i spun cântecul pe care-l stârnea în mine prezența ei liniștitoare. Mi s-a părut rău că nu sunt pictor ca să desenez cerul frumos care o înconjură pe acea femeie care dormea lângă o cană cu apă. Mi-a părut rău că nu sunt atât de bun poet să pot exprima sentimentele de frumusețe pe care mi le-a stârnit această femeie dormind lângă o cană cu apă, pe un tren noaptea, pe o cursă chefer. După ce aș termina cu această povestire aș închide catalogul, semn că anul școlar s-a terminat, le-aș ura elevilor vacanță plăcută și aș pleca iute din clasă, ca nu cumva ei, privindu-mă prea mult pe mine, să uite lecția despre poezie.*¹

Dar cine poate, de fapt, contesta calitățile inegalabile de compozitor ale lui Nichita? Căci numai un formidabil compozitor ar fi reușit să creeze un atât de puternic joc emoțional al limbajului, al cuvintelor ca note muzicale, strânse în formă de vers, formula magică de o sonoritate stringentă – un vers care nu mai vrea să spună, ci doar să cânte... Cine poate contesta calitățile inegalabile de pictor ale lui Nichita? Căci cine altul este un mai bin pictor al poeziei prin excelență modernă, cu imaginea ei de aisberg: o parte vizibilă, înclinată spre contingent, spre cunoscut și o parte invizibilă, invizibilă ochiului rațional, ca o punte către transcendent. Este vorba despre o poezie care „se poate comunica și înainte de a fi înțeleasă”, după cum sugera T.S. Elliot, iar această definiție modernă a poeziei moderne se poate aplica și poeziei lui Nichita, scoțând în evidență capacitatea sa miraculoasă de a comunica chiar și dincolo de text, generând astfel magia, alchimia unui limbaj ca joc al fanteziei: *Du-mă, fericire, în sus, și izbește-mi / tâmpla de stele, până când / lumea mea prelungă și în nesfârșire / se face coloană sau altceva / mult mai înalt și mult mai curând; 2 lartă-mă și ajută-mă / și spală-mi ochiul / și întoarce-mă cu fața / spre invizibilul răsărit din lucruri.*³

Și, oare, ochiul acesta nichitian nu este chiar ochiul poeziei însăși, prin a cărui pupilă lumea, atârând suspendată între mâine și ieri, între fugă și refugiu, ca pauzele de notă întreagă ale lui Enescu, devine parte integrantă a respirațiilor nichitiene, gură de apă vie, salvatoare de contingent, sau parte comasată în rugăciune și lumină?

Printr-un mesaj poetic foarte concentrat, restaurând limbajul, aducându-l la origini, poezia lui Nichita devine ea însăși stil, natură de sine stătătoare, o natură divină chiar, care nu evocă, ci doar invocă. *Supuși cuvântului, de verb mă rog, / du-mă odată din groaza vieții, / du-mă, du-mă, / și*

*nu mă mai pedepsi / și mie nu mă mai redă-mă!*⁴

„Poetic”, la Valéry, este un adjectiv care califică o stare, o stare mai întâi proprie consumatorului; „poetică” este opera ce induce în cititor starea poetică, iar funcția poetului este aceea de „a crea în alții”. Astfel, s-ar putea spune că poezia lui Nichita se invocă uneori chiar pe ea însăși, în zone unde se relevă unitatea misterioasă a lumii, în acea realitate eternă, pe care n-o trăim la etajul rațiunii, ci într-o etapă a vieții, apelând la funcții iraționale, acolo unde s-au născut cândva formule magice de încântare și care renasc de fiecare dată când noi, ca cititori, le numim... pentru că simplul gest de a numi sau de a gândi se transformă într-un act suveran și face din noi, așa cum frumos spunea Paul Claudel, „colaboratori lui Dumnezeu”. *Ah, cuvintele, tristele, / ele curg în ele însele, / deși sensul lor este static. (...) Cuvintele, pești abisali, / numai sub stratul de lucruri există. Cum le scoți afară / în timp, / explodează.*⁵ ...explodează în atâtea invenții lexicale, în experimente formale, încercând noi combinații de ritmuri și rime rare, care fie și numai pentru plăcerea lor ludică nasc în cititor dorința de legătură cu transcendentul.

Nichita însuși afirma, într-un interviu cu Victor Crăciun, că „adevăratul scriitor nu-și aparține sieși”. Poate că tot mai datorită acestui crez el reușește să creeze în și prin noi, principala marcă de recunoaștere a limbajului său artistic, fiind funcția referențială mediată a acestuia, cea care este „răspunzătoare” pentru comunicarea unui nou mod de a vedea lumea, pentru oferirea unei noi perspective prin prisma căreia să înțelegem realitatea. Tocmai de aceea în centrul poeziei nichitiene, ca în centrul oricărui model modern de poezie, se află metafora cu valoare ontologică, cea pe care o putem defini ca suprafigură de stil, ca termen hiperonim, căruia i se subordonează toate celelalte figuri de stil. Prin aceste figuri de stil se îndeplinește totodată și funcția de cunoaștere a limbajului artistic nichitian, cunoaștere la nivel înalt, abstract, îndreptată spre partea invizibilă a aisbergului.

Și timpul are febră / O, el mă arde / Secunda e fixată ca o perlă și stropii valului atârna în aer (...) *Animalul monstruos – înțelesul – s-a oprit și începe să se vadă.*⁶

Firește că înțelesul „modernității esențiale”⁷ nichitiene rămâne fascinant și enigmatic și merită descoperit într-un mediu propice de cunoaștere, recunoaștere și mai ales autocunoaștere, având însă ca motto pseudo-avertizarea lui Eugenio Montale: „nimeni nu ar mai scrie poezie, dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles”.

Note

1. *Lecția de poezie*, transcriere după un film de televiziune în Orfeu în Câmpia Dunării, supliment cultural, Spectacole de poezie, Teatrul Nottara, 1984.
2. Nichita Stănescu, *Cântec*, în *Ordinea cuvintelor*, vol. 1. Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, cu acordul autorului, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 119.
3. Nichita Stănescu, *Rugăciune*, lucr. menț., vol. 2, p. 85.
4. Nichita Stănescu, *Dialog cu oda în metru antic*, vol. 2, p. 318.
5. Nichita Stănescu, *Împotriva cuvintelor*, op. cit., vol. 2, p. 325.
6. Nichita Stănescu, *Străfund de ochi*, op. cit., vol. 1, p. 63.
7. Termen introdus de Alexandru Condeescu, în prefața la *Ordinea cuvintelor*, vol. 1, 1985.

Bibliografie

1. Mikel Dufrenne, *Poeticul*, Editura Univers, București, 1971.
2. Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.
3. Nichita Stănescu, *Ordinea cuvintelor*, vol. 1, 2. Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu, cu acordul autorului, Editura Cartea Românească, București, 1985.
4. Rodica Zafiu, *Diversitate stilistică în româna actuală*, E.U.B., 2001.
5. *** – *Nichita Stănescu – Album memorial*, editat de Viața Românească, București, decembrie, 1984.
6. *** – *Curs universitar – Diversitatea modernității*, Universitatea București, Facultatea de Științe și Literaturi Străine, Literatură Română, anul al IV-lea, semestrul I, an universitar 2006-2007, profesor Ioan Bogdan Lefter, îndrumător seminar Paul Cernat.
7. *** *Curs universitar – Perioada interbelică – poezia modernă*, Universitatea București, Facultatea de Limbi și Literaturi Străine, Literatură Română, anul al III-lea, semestrul I, an universitar 2005-2006, profesor Ioana Părvulescu, îndrumător seminar George Ardeleanu.

Nichita Stănescu

Bibliografie – Addenda (V)
martie 2006 – februarie 2007

Marian Chirulescu

Materialul semnaleză opera poetului Nichita Stănescu și studiile, articolele, recenziile despre viața și opera sa, apărute în periodicele de cultură românești (la care am avut acces, deci fără pretenții exhaustive) în perioada menționată în subtitlu. El continuă „Addenda” începută în nr. 3/2003 al *Axiomei* și reînnoită, apoi, anual, în martie, luna aniversară a poetului, și reprezintă o menținere în actualitate și o continuare a lucrării **Nichita Stănescu. Biobibliografie** de M. Chirulescu și M. Necula, vol. 1-2 (Ploiești, Bibl. Jud. „N. Iorga”, 2002).

I. OPERA

STĂNESCU, NICHITA. *A mea*. În: „Familia” (Oradea), nr. 3, martie 2006, p. 83.

STĂNESCU, NICHITA. *Către Hypnos* (IV-V). În: „Tomis” (Constanța), nr. 5, 2006, p. 33.

STĂNESCU, NICHITA. Remember în martie: *De rerum natura; Vedere cu ochiul; Privindu-l pe un poet; Taraf de bani cu trei poezi; Cântec; Mișcarea prin naștere*. În: „Poesis” (Satu Mare), nr. 3-5, 2006, p. 57-60 cu il., facs.

STĂNESCU, NICHITA. *Spirala albastră sfâșietoare; Poem; Cântec de dragoste la marginea mării*. În: „Dor de dor” (Dor Mărunt), nr. 18, 2006.

STĂNESCU, NICHITA. *...și sprâncenele oțelurilor*. În: „Noua Provincia Corvina” (Hunedoara), nr. 5, 2006, p. 52.

STĂNESCU, NICHITA. *Ma vie s'illumine; Poème; Emotion d'automne; Dans le doux style classique; Cri; Mal de beauté*; trad. Claudia Pintescu. În: „Poezia” (Iași), nr. 4, 2006, p. 100-103.

STĂNESCU, NICHITA. *Herbstemotion*; trad. În lb. germană de Ioana Lorena Hodrea. În: „Pasiuni” (Ploiești), nr. 7, 2006, p. 27.

STĂNESCU, NICHITA. *Evocación; Emoción de onofio; Poema*; trad. În lb. spaniolă de Rodica Grigore. În: „Poezia” (Iași), nr. 1, 2006, p. 78-79.

STĂNESCU, NICHITA. *Seña: 1; 3; 5; 10; 12; 19*; trad. În lb. spaniolă de Rodica Grigore. În: „Poezia” (Iași), nr. 3, 2006, p. 115-117.

STĂNESCU, NICHITA. *Am venit de acasă*: *Interviu*. În: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 8, aug. 2006, p. 67-68 (Mihai Cimpoi).

STĂNESCU, NICHITA. *Adam Puslojiè*. În: „Argeș” (Pitești), nr. 2, feb. 2006.

II. STUDII ȘI ARTICOLE

***[Nichita Stănescu. Număr omagial]. În: „ateLier '21” (Ploiești), nr. 19, 2006.

****Nichita Stănescu ar fi împlinit 73 de ani* [grupaj]. În: „Târgoviște” (Târgoviște), nr. 1, 2006.

CHIRULESCU, MARIAN. *Nichita Stănescu: Bibliografie*. În: „Axioma” (Ploiești), nr. 3 (72), martie 2006, p. 11, 12.

COLOȘENCO, MIRCEA. *Elegiile lui Nichita Stănescu în limbi slave*. În: „Axioma” (Ploiești), VII, nr. 9 (78), sept. 2006, p. 8: portr., il.; „Hyperion” (Botoșani), nr. 1, 2006.

COȘOVEI, TRAIAN. *Opera magna de N. Stănescu*. Vol. III-IV (Ed. Muzeul Literaturii Române). *Recenzie* în: „Adevărul literar și artistic”, nr. 834.

****Contribuții la cunoașterea operei și omului Nichita Stănescu* (Ed. Confession, 138 p.). *Reclamă editorială* în: „Oglinda literară” (Focșani), nr. 55, 2006, cop. IV.

CREȚU, NICOLAE. *Ludicul elegiac*. În: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 4, apr. 2006, p. 93-95; nr. 5, mai 2006, p. 87-89.

DOMAN, DUMITRU AUGUSTIN. *Două noaptea, ora poetilor*. Eseu [parțial și despre Nichita Stănescu]. În: „Argeș” (Pitești), nr. 10, oct. 2006.

EVU, IOAN. *Unicul Nichita*. În: „Ardealul literar” (Arad), nr. 2-4, 2006, p. 12-13.

Arhetipul matern din psihanaliza lui Jung materializat în portretul mamei din Hronicul și cântecul vârstelor, de Lucian Blaga Anca Georgescu (Sersum)

Anul VIII, numărul 3 (84) - martie 2007

GRUIA, LUCIAN. *Lumile paralele ale lui Nichita Stănescu*. În: „Axioma” (Ploiești), VII, nr. 11 (80), nov. 2006, p. 8: portr.

LUCACIU, MARCEL. *Re-lecturi stănesciene* (Ed. Limes, Cluj, 2004; 84 p.). *Recenzie în*: „Viața Românească”, nr. 6-7, iun-iul. 2006 (Victoria Milescu).

POPESCU, FLORENTIN. *Integrala Nichita Stănescu – un eveniment editorial remarcabil* [Opera Magna, vol. I-IV]. În: „Litere” (Târgoviște), nr. 9, 2006, p. 24-25.

POPESCU, IOAN. *Îngerul blond* [Ediția 2006 a festivalului de poezie „Nichita Stănescu”]. În: „Oglinda literară” (Focșani), nr. 53, 2006.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Despre gloria inerțială*. În: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 7, iulie 2006, p. 62-64.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Despre prietenii literare (Nichita și Adam)*. În: „Dunărea de Jos” (Galați), nr. 61, 2007, p. 8-9.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Iarăși Nichita (I)*. În: „Tara Fagilor” (Suceava), nr. 4, 2006, p. 38-39.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Iarăși despre Nichita*. În: „Bucovina literară” (Suceava), nr. 11-12, 2006, p. 12-13.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Nichita în Basarabia*. În: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 8, august 2006, p. 65-68.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Nichita Stănescu și Dreptul la timp*. În: „Oglinda literară” (Focșani), nr. 60, 2006, p. 2263, 2277.

RACHIERU, ADRIAN DINU. *Nichita Stănescu – un idol fals?* (Editura Princeps, Iași, 2006, 130 p.). *Recenzii în*: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 1, ian. 2007 (Emilian Marcu); „Bucovina literară” (Suceava), nr. 1, 2007 (Isabela Vintilă).

SCĂRLĂTESCU, LILIANA. *Relații intertextuale în poezia lui Nichita Stănescu*. În: „Convorbiri literare” (Iași), nr. 12, dec. 2006, p. 91-94.

*** *O pată de sânge: Antologie din Nichita Stănescu* („Arhetip”, Sibiu, 2005). *Recenzie în*: „Poezia” (Iași), nr. 4, 2006, p. 230-231 (Victor Sterom. *Nichita Stănescu – primordialitatea cuvântului...*).

STRATAN, ION. *Sporind a lumii taină* [Despre Nichita Stănescu; text din 1987]. În: „Revista nouă” (Câmpina), nr. 2-3, febr.-martie 2006.

TRANDAFIR, CONSTANTIN. *Cititul cărților. Poezia*. Ploiești, Editura „Premier”, 2006.

ȚENE, AL. FLORIN. *Imaginea femeii în poezia lui Adrian Maniu, Nicolae Labiș și Nichita Stănescu (O hermeneutică a iubirii). Eseu*. În: „Dor de dor (Dor Mărunt)”, nr. 18, 2006; Eminescu (Timișoara), nr. 6, 2006, p. 11.

*** *Eu nu mă spăl de poporul meu*. Antologie din versurile lui Nichita Stănescu (Ploiești). *Recenzie în*: „Bucovina literară” (Suceava), nr. 8-9, 2006 („Editorial” de Magda Ursachi); „Atitudini” (Ploiești), nr. 19, 2006.

III. DIVERSE

COVACI, STELA. *Nichita; O vară cu Nichita* [Evocări]. În: „Axioma” (Ploiești), VII, nr. 4 (73), apr. 2006, p. 9: portr.

COVACI, STELA. *Nichita – Portret de tinerețe* [Evocare]. În: „Hyperion” (Botoșani), nr. 1, 2006.

LAZU, ION. *Scene din viața literară* [Evocare]. În: „Argeș” (Pitești), nr. 11, nov. 2006, p. 10-11.

MELINESCU, GABRIELA. *Trei întâmplări din viața lui Nichita*. În: „Contemporanul”, nr. 3, martie 2006 + 4 foto.

MELINESCU, GABRIELA. *Îndoirea luminii*. În: „România literară”, nr. 49, 2006.

PĂRJA, GH. *Nichita Stănescu în Maramureș* [și poezia Maramureș de Nichita Stănescu]. În: „Nord literar” (Baia Mare), nr. 1, ian. 2007.

*** *Nichita Stănescu și Ion Băieșu: Fotografii din 1977*. În: „România literară”, nr. 26, 2006.

*** *Romul Munteanu, Nichita Stănescu și Antoaneta Ralian: Fotografii din 1980*. În: „România literară”, nr. 31, 2006.



I. Lucian Blaga e mut ca o lebădă

Privind dincolo de valoarea literară, creațiile scriitorilor, în special cele autobiografice, oferă informații prețioase despre fundamentarea psihologică a personalităților lor creatoare, dar și despre substratul inconștient al personalității care se face simțit dîcolo de lectura de suprafață.

În volumul *Nebănuitele trepte*, publicat în 1943, Blaga așează și o mică poezie intitulată *Autoportret*, care poate fi interpretată în cheie dublă: și ca o poezie programatică, în care eul liric surprinde procesul inefabil al creației poetice, dar și ca o mică piesă într-un puzzle autobiografic.

„Lucian Blaga e mut ca o lebădă. În patria sa zăpada făpturii ține loc de cuvânt”.

Posibila explicație autobiografică e oferită de Blaga însuși în volumul *Hronicul și cântecul vârstelor*: «Începuturile mele stau sub semnul unei fabuloase absențe a cuvântului. Urmele acestei tăceri inițiale le caut însă în zadar în amintire.» Tăcerea a durat până pe la vârsta de patru ani, cînd mama, în încercările ei disperate de a-și face copilul să vorbească i se adresează ca unui om mare: «Dragul mamei, tu ești copil mare de-acu! Va trebui să vorbești... Asta nu se poate... Așa nu sai merge... Ne faci de rușine... Azi-măne, copiii din sat au să spună că ești mut...»

În încercarea de a găsi o justificare a acestui comportament deviant al copilului fuseseră consultați doctorii, însă mergînd mai departe cu istorisirea Blaga aduce singur la lumină evenimentul ce va fi stat la baza acestei muțenii: familia avusese încă un copil, o fetiță de o mare frumusețe, Lelia, care s-a stins în condiții dramatice cu puțin înainte de venirea pe lume a băiatului. Copilul a simțit, într-un mod nemărturisit, că sosirea lui pe lume este o încercare de a umple un gol: «Înființarea mea a fost însă o dezamăgire, căci cu masca mea bătrănicioasă nu puteam în nici un fel să suplînesc surâsul unei făpturi de vis.»

Cercetătoarea Mihaela Minulescu, pornind de la cele câteva concepte fundamentale ale psihanalizei jungiene, pare să găsească justificarea. În lucrarea intitulată *Introducere în analiza jungiană*, domnia sa afirmă că nou-născutul, expus la o varietate mare de stimuli interni și externi, trăiește senzații ale căror conținuturi se asociază în jurul tendințelor constituționale înnăscute. Ele devin astfel *complexe*, cum va fi fost probabil *sentimentul de culpă* simțit de copilul Blaga, care a provocat retragerea sa dincolo de barierele rostirii. Jung vorbește despre mecanisme prin care impulsuri și tendințe sunt acceptate, dacă sunt întărite și de cadrul parental, altele sunt respinse. Expulzarea acestora din urmă se produce prin rezistența activă față de ele, cum se întâmplă în cazul lui Blaga cu actul comunicării verbale. În mod normal conștientul poate relua oricînd conținuturile suprimate, ceea ce se întâmplă și în cazul de față. O reminiscență a acestei tăceri inițiale va reveni însă, pe parcursul vieții, în momente de mare încălzătură emoțională, cînd maturul încearcă, parcă, să se refugieze în copilărie: «Se întâmplă uneori ca, după conversații de ore, să cad în tăceri fără ieșire (...) Tăcerile acestea ieșeau deasupra cînd adîncurile începeau să se angajeze în legăturile mele cu lumea și cu ființele dimprejur. În asemenea clipe, orice salt jucăuș al cuvîntului devenea cu neputință. Cuvîntul nu mă mai servea.»

Complexul eului, ca și conștiința individuală, evoluează și devine central ca și cum, spune Jung, citat de doamna Minulescu, acest complex ar lua în posesie sistemul psihic din jurul lui. Acest proces are un vîrf în dezvoltarea individului între trei și cinci ani, cînd copilul începe să folosească cuvîntul *eu*. De aceea probabil s-a petrecut tocmai la această vîrstă miracolul așteptat de întreaga familie. Este momentul în care conștiința copilului începe să constate că există prin sine, nu în comparație cu altcineva.

O mare importanță o are, în această etapă a

dezvoltării personalității, prezența și influența celor din jurul copilului. «Procesul de individualizare, de la începuturile sale produce și așa numitele *structuri ale relaționării*. Relaționarea cu exteriorul obiectiv se face prin *persona* și cu interiorul, la fel de obiectiv, prin *animus* sau *anima*.» Cele două noțiuni structurează ceea ce se numește *complexul contrasexual*, adică relaționarea cu membrii sexului opus. Deosebit de semnificativă este relația cu mama, care definește *anima* în personalitatea bărbatului. «În situația unei influențe pozitive și a unei relații pozitive băiat – mamă – de care însă acesta nu se poate elibera – *anima* astfel structurată va influența prin sentimentalism, susceptibilitate și vulnerabilități afective, hipersensibilitate». Iată deci o potențială explicație a sensibilității afective și artistice a marelui poet.

În afara mamei, care, după cum se va observa pe parcursul narațiunii, are în conștiința copilului Lucian Blaga o dimensiune exacerbată, în imediată apropiere se află și o soră, Letiția, mult mai mare decît viitorul scriitor și care constituie, probabil, o a doua prezență maternă. «Avea Letiția o slăbiciune aproape maternă față de mine, dintotdeauna».

Crescut într-un astfel de mediu, preponderent feminin, căci personalitatea tatălui este mai puțin vizibilă, copilul va dezvolta un *arhetip matern* care își va pune pecetea asupra personalității sale ulterioare. «Pe tata eu nu l-am pomenit decît ca pe un pasionat om al cărții (...) Aproape ziua întregă el citea, întins pe pat. Cu noi nu mai ajungea decît la un schimb de tăceri».

Prezența mamei este atît de masivă din punct de vedere afectiv, încît copilul va căuta în permanență, și pe parcursul vieții sale ulterioare, aparent fără vreo explicație logică, prezențe feminine care, chiar dacă nu înlocuiau figura maternă, erau dictate din străfundurile subconștientului. «... pe baza tendințelor arhetipale de a avea o mamă, trăirile personale ocazionate de relația propriu-zisă cu mama sau cu substituturile materne se vor grupa de la început în jurul acestui miez de sens comun, constituind în timp *complexul matern*, care există în fiecare dintre noi.»

Astfel se face că Lulu este fascinat de prezența fetițelor mult mai mult decît a băieților, căci subconștientul caută, în fiecare prezență feminină, fie ea cît de fragedă, o concretizare a arhetipului matern. «Cum nu avui norocul de a mă bucura de tovarășia vreunei surioare, mai aproape de anii mei, am găsit în verișoara mea Vichi o suplinire. De ani ea era ceva mai măricică, dar mult mai matură decît mine (...) Vichi s-a aplecat să mă ia sub ocrotirea ei cu o afecțiune îngerească. «Același lucru se întâmplă în repetate rînduri. Plecat cu părinții la munte, în căutarea unui remediu pentru boala tatălui, copilul se simte apropiat de fetița pădurarului. „Erau copii destui prin casele pădurarilor, și era mai ales o fetiță de aceeași vîrstă cu mine în casa din față, fiica unui gornic ungar. Nimic nu ne sta de-a curmezișul de a fi, cît era ziua de lungă, mai mult împreună.»

«Există tendința arhetipală de a forma imaginea mamei, dar fiecare persoană își formează o imagine proprie în funcție de experiența sa personală, respectiv de mama sa personală, mai ales de trăirile pe care le-a prilejuit copilului relația cu aceasta, de relația sa cu substitutul de mamă, cu mama din conștiința colectivă» Chiar în absența mamei naturale, copilul sensibil caută, inconștient, o prezență care să suplînească afectiv lipsa. Legătura atît de strînsă cu mama este vizibilă și într-o întâmplare de mai tîrziu: mama prietenului său, Andrei Oțetea, îi oferă, parcă într-un gest ritualic, să bea lapte: «Lelița Oțetea ieșea din grajd cu șiștarul, și-mi imbia lapte proaspăt muls, spumos, cald încă și viu ca ugerul. «Este în scena aceasta un gest de revenire la legătura indestructibilă cu mama, dar mai mult decît cu mama biologică, prin intermediul laptelui simbolic, cu mama arhaică din subconștientul colectiv, ca într-o amintire placentară permanentă, înscrisă în subconștient».

II. Arhetipul matern

Unul dintre conceptele centrale ale psihanalizei

jungiene, care pare să stea la baza cercetărilor moderne în psihologia copilului este acela al *arhetipului mamei*, care se constituie în factor catalizator al personalității ulterioare, al comportamentelor și relațiilor inter-umane.

Arhetipul constituie un *tipar structural* al activității psihologice, entitate nereprezentabilă în sine și evidențiază numai prin manifestările ei esențiale. Modele inconștiente, moștenite genetic, ele organizează viața mentală, influențând în egală măsură alegerile ulterioare ale subiectului de studiu. Ele reprezintă moștenirea arhaică a umanității și se manifestă sub trei aspecte esențiale:

- sunt întâlnite în *comportamentul exterior* al ființei umane, determinate de experiențele esențiale ale vieții: nașterea, căsătoria și moartea.

- se manifestă în *viața psihică* a ființei umane prin elemente interioare: complexe, anima, umbra, persona

- se manifestă în *produsele culturale* ale unui popor sau în imaginarul subiectului creator.

Astfel se face că multe dintre scrierile autobiografice au ca figură centrală personalitatea mamei, fiindcă amprenta ei este așezată adânc asupra personalității, încă din cele mai fragede stadii ale formării acesteia. Două dintre cele mai vizibile exemple în acest sens sunt cele al poetului Lucian Blaga și al marelui povestitor Ion Creangă.

Atât *Hronicul și cântecul vârstelor*, cât și *Amintiri din copilărie* aduc în prim-plan, mai ales afectiv, imaginea mamei, percepută prin ochii copilului la dimensiuni magice. Iată imaginea din memoria afectivă a lui Blaga: «Existență încadrată de zarea magiei, ea se simțea, cu toată făptura ei, vibrând într-o lume străbătută de puteri misterioase, dar nu se abandona niciodată visării. Ființă impersonală, fără gând întors asupra ei, însăși, stăpânită numai de sacral egoism al familiei, Mama era substanța activă, în jurul căreia luau înfățișare palpabilă toate rânduielile vieții noastre».

Dacă Smaranda Creangă este o țărăncă simplă, dar cu dorința de a-și vedea feciorul domn, care luptă chiar împotriva dorinței copilului să-și ducă visul la bun sfârșit, Ana Blaga este soție de preot, ocupând deci unul dintre locurile privilegiate în ierarhia satului. Cu toate acestea, nu este o femeie religioasă, ci una mai degrabă superstițioasă. «Mama, pe de altă parte, deși credincioasă, nu-și manifesta religiozitatea sub chipuri ce ar fi izbit... ea avea un suflet reținut, iar interesele ei religioase apăreau numai foarte estompate printre grijile cotidiene (...) S-ar putea adăuga că Mama suferea de o religiozitate cu adiacențe folclorice și superstițioase. «Moștenire genetică dinspre mamă spre fiu este imaginea particulară asupra folclorului, trădată în expresionismul blagian. Din această perspectivă, lucrurile simple au explicații înscrise în tainele lumii: Găman, personajul misterios din *Meșterul Manole* își are corespondentul în realitate, pe care însă ochii copilului o percep diferit: «La toate se adăugau vedeniile (...) Întâmplărilor de acest soi li se alăturau și isprăvile lui Găman, ciudatul sătean de care mă temeam ca de-o ființă cu legături prin tărâmurile demonice».

Cel mai important este însă felul în care fiecare dintre aceste mame este percepută de propriul său copil, care o face să se înscrie în tiparul mamei arhaice, al tuturor mamelor, așa cum este el păstrat de *inconștientul colectiv*.

III. Eine Urmutter

„Mama era o ființă primară. Eine Urmutter, cum îi spuneam eu mai târziu, făcând uz de-un cuvânt nemțesc, ce mi se părea că i-ar cuprinde chipul și prin care o proiectam în arhaic. Fără multă școală, cu instincte materne și feminine, pristorice. Preistorice în sensul deplinătății vitale, grele, masive.”

Privită cu ochii copilului, pentru care anumite gesturi banale constituie adevărate ritualuri, mama capătă dimensiuni numai de el înțelese. Aflat la vârsta la care imaginația este cel mai la îndemână mijloc de conturare a realității, copilul se simte în preajma mamei în egală măsură protejat și fascinat. «Imi plăcea să stau în liniștea din preajma Mamei». Copilul este încredințat că mama poate orice, chiar să poruncească elementelor naturale. La vreme de primejdie, când focul amenință să cuprindă gospodăria, figura mamei devină gigantică: «Vedeam

pe Mama, puternică, deasupra, înfruntând elementele și o nespasă încredere mă cuprinsă (...) În mijlocul primejdiei, s-a ridicat în mine, în acea zi, credința, că Mama va învinge întotdeauna și-n toate împrejurările elementele vrăjmașe nouă și așezărilor noastre». Nu degeaba personajul este păstrat, pe tot parcursul operei, cu majusculă. Mama este zeitatea tutelară a universului copilăriei, cea care poate orice și pe care adultul o va cauta în toate prezențele feminine din viața sa. „Mama adăsta în poarta șurii și ridica privirea: «Ad-o, Doamne, ad-o». Era în chemarea aceasta, ridicată din urmă din alt veac, un ton stăruitor de invocare păgână, un accent de descântec, irezistibil, că mă miram, cum puterea ascunsă în miezul norilor se mai împotriva».

În mintea copilului Nică a' lui Ștefan a Petrei mama este înzestrată cu puteri supranaturale. Ea poate încheia apa cu doar două picioare de vacă, poate invoca soarele care ascultă de glasul ei și chiar buchisește cu cleștele tăciunele în sobă, născocind leacuri împotriva deochiului. Tot astfel, doamna Blaga este stăpîna lumii basmelor: «Foamea de basm, specifică vârstei, mi-o astâmpăra cu intermitențe (...) numai mama cu cele câteva povești ale ei. Nu știa mama prea multe, dar nimerea fără greș tonul lumii ireale, încât chiar glasul ei mi se părea că vine dintr-o a patra dimensiune a spațiului»

Pentru Lulu popii mama este în primul rând limanul de pace, pe care copilul îl poartă în sine chiar și la vârste mai mari. Aflat în plin proces de autodefinire a personalității și de căutare a perechii, într-un moment de cumpănă, Blaga cere mamei să-l readucă, prin basm, la vârsta cea fericită: «M-am retras în sângele meu și în tăcerea mea. Se făcea uneori că nu scoteam un cuvânt ceasuri și zile, alături de Mama (...) Mamă, povestește-mi ceva frumos, fă să uit. Tu știai odată un basm, despre unul care a fost prin celălalt tărâm... Nu ți se pare că am rătăcit și eu puțin pe acolo?».

Omul aflat la pragul maturității se adresează mamei care, conform imaginii din copilărie, este în stare să reinstaureze starea edenică. În egală măsură pentru Cornelia, pusă în fața unei hotărâri majore, influența propriei mame este cea care dictează. Pentru că Lucian părea mamei nesperios, fata va ezita mult înainte să-și asculte impulsurile și inima.

Întâlnită cu câțiva ani în urmă, domnișoara Cornelia Brediceanu, „ghiocelul negru” devine obiectul afecțiunii scriitorului, încă dinainte ca acesta să conștientizeze. Reîntâlnirea cu ea, prin voința soartei, aduce în ochii tânărului o altă Cornelia decât știa: mai feminină, cu contururile rotunjite de trecerea timpului. „Silueta calmă, privirea ușor melancolică, linile inteligente erau aceleași, dar mai mature acum. Domnișoara Cornelia nu mai era fetișcana subțirică, ce refuza cu dispreț bătaios împlinirile. Făptura, de contururi înmuiate în nuanțe de catifea, făcuse concesii femininătății.” Dincolo de preferințele modei, în spatele ochiului de îndrăgostit al bărbatului se ascunde dorința legitimă ca femeia pe care o va iubi să aibă șoldurile pline, fiindcă în subconștient se află în stare latentă imaginea mamei, a fecundității, capabile să poarte prunci. Efectul prezenței sale este constructive și binefăcător, bărbatul devine locvace, dând frau liber cuvintelor pe care altă dată le-ar fi păstrat ascunse. Locul unde obișnuiesc să se întâlnească este și el, inconștient, un omagiu adus maternității: sub o colonadă, în dreptul Almei Mater...

Este momentul în care arhetipul matern își găsește cea mai frumoasă materializare, figura mamei fiind înlocuită de figura femeii iubite, care îl va însoți etern pe drumul vieții.

Bibliografie

Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Chișinău, Ed. Hyperion, 1993.

Minulescu, Mihaela, *Introducere în analiza jungiană*, București, Ed. Trei, 2001.

Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, București, Ed. Libra, 1995.

¹ Blaga, Lucian, *Hronicul și cântecul vârstelor*, Chișinău, Ed. Hyperion, 1993, p.97

² Idem p.190

³ Ibidem p.191

⁴ Blaga, L., op. cit., p.193

⁵ Idem p. 331

⁶ Minulescu, Mihaela, op.cit.

p. 54

⁷ Idem

⁸ Blaga, L., op.cit., p.193

⁹ Idem p.196

¹⁰ Minulescu, Mihaela, op. cit., p. 45

¹¹ Blaga, L., op. cit., p. 216

¹² Idem, p. 231

¹³ Ibidem p. 311

¹⁴ Blaga, Lucian, op. cit., p.221

¹⁵ Blaga, Lucian, op. cit., p.222

¹⁶ Idem, p.237

¹⁷ Idem, p.221

¹⁸ Ibidem, p. 204

¹⁹ Blaga, Lucian, op. cit., p.236

²⁰ Ibidem, p. 205

²¹ Blaga, Lucian, op. cit., p.

342

Marian Ruscu

în veghe cu o umbră fulger-cometă

a trecut o umbră pe deasupra mea
un fulger negru
tăind îngeri în rugăciune
armat până în dinți
cu ghimpi, săgeți și lame,
moarte de sânge lăsând în urmă

a trecut
gonind prin oglinzi nedeschise
ba încuiate-n șapte rânduri de priviri
pornite, uimite din minele din mine
jar mucegăit în putreziri subtile

a trecut o umbră pe deasupra mea
salvându-mă pentru, oare a câta oară ?
tic-tacul suspendat a oftat oleacă mai lungă
vai, câtă desferecare !
ba desfătare desfrânată
rămasă în cât a mai rămas

a trecut o umbră pe deasupra mea
cometă cu coadă tăciune
cu traiectoria tot mai rotundă
ca un laț de lasou
netras încă de mâna dibace

a trecut.
în veghe o aștept pân' o să mai treacă
sperând să mă mai salveze
încă o dată, încă o dată și încă o dată.

îmbătrânite în chinuri

la muzeu toate fețele sunt lungi, lungi
chinuite de gânduri dezrădăcinate din
socluri.
ramele se agață tot mai lung de cuie
încremenite.
pânzele-s tot mai lungi în rame.
și culorile se amestecă
lung, lung pe pânze rărite,
în gândurile lor îmbătrânite în chinuri.
lungi, orele nopții se lungesc și mai lung
spre dimineți tot mai întârziate.
după ivitul matinal
apar prezențele prelungi
și ele îmbătrânite în chinuri.
la muzeu
monalisele zâmbesc

recapitulare fără bilanț

- să recapitulăm.
- unu și cu unu fac doi.
- nu, nu despre asta-i vorba
- atunci despre ce ?
- despre avute și neavute
- despre plusuri și minusuri
- despre rămase și abandonate
- despre adunate și înapoi date
- despre izbândiri și irosiri.
- păi de-acum ?
- nu-i prea devreme ?
- bilanțurile se fac la sfârșit.
- ce, arăt eu c-aș încheia conturile ?
- eu nici nu mă gândesc.
- să recapitulăm
- nu mai fac nici o recapitulare

Nicolai Tăicuțu

cămașa de rouă a poemului

pasărea spintecă noaptea / fără țipăt
 în linii când scurte / când lungi
 niciodată paralele / niciodată egale
 cu tăietura resorbită / vindecată rapid
 li se văd numai capetele / și intersecțiile
 din care câte o stea picură des

se-mprăștie picăturile / se sfărâmă-ntr- ele
 jos nu se depun / ci plutesc haotic
 pulbera nopții se cheamă/pulbere din stele
 ceața timpurie / din care lumina va țese
 cămașa poemului nou-născut.

rău de înălțime

descuț
 cu picioarele atârându-mi
 din balcon / la etajul 10
 trăiesc în aceeași siguranță
 pe care a avut-o
 oricine dintre deportații din
 rubla sau motâlva –
 două foste sate în
 mijloc de bărăgan.

...și eu scriu versuri toamna târziu

soarele ultimei zile de noiembrie
 îmi lovește în plin mâna dreaptă
 cu care scriu despre pătrunderea
 razelor vii în vasele capilare ale
 sângeului roșu / prea roșu
 și-l fac luminos / nu străveziu /
 astfel încât să nu se creadă
 că la intrarea în iarnă scriu versuri
 numai poezii bolnăvicioși
 sau cel puțin romantici
 ah, bându-și amaru'
 pe unde adie aroma de colivă
 vorba lui leo butnaru.

un mod de ajustare a actului de creație

câtă transpirație rece
 pe fruntea poetului grigurcu
 când zidul lui transparent
 clocește ouă de umbră!

și asta, numai la gândul
 că după o noapte albă
 din fiecare ou va ciocni
 câte un pui de lumină.

scrisoare

domnule poet, leo butnaru
 pe o stradă din rămniciu sărat
 pe un colț de revistă
 pe un petic de hartă

pe ochiul drept sau pe ochiul stâng
 - nu pot să localizez exact –
 am întâlnit un spațiu
 ca o inimă-n palmă
 la poarta suspinelor
 cu numele de basarabia...

atunci am realizat că
lentila de lacrimi despre care vorbeai este
 lentila de contact cu poemul.

spre ieșirea din cumpănă

te voi chema în singurătatea mea
 când îți voi transpune pe hârtie
 ultima tușă de culoare ce se va prelinge
 lasciv în picătura de rouă a nopții albe
 pe care ai petrecut-o fără să știi
 pe tăișul unui vers rostit la mânie

apoi, te voi chema și
 vom avea o singurătate împlinită.



Grafică de Vasile Văleanu

ochiul treaz al resemnării

departe mi-e ochiul
 și-n adânc deschis!

privesc în cuvintele tale
 și-o ceață perfidă
 acoperă ironia
 cu care le rostești

privesc în ochii tăi
 și cârdul de păsări minuscule
 ce-l cuibărești / se-mprăștie
 cu teamă în fâșâitul abricului
 care-ți taie, ferfenițește
 cuvintele

acoperit de șapte pleoape
 transparente
 departe mi-e ochiul
 și-n adânc deschis!

câinele

o femeie, dis-de-dimineată, -și
 plimbă câinele de apartament
 între cimitir și casă -

ea a avut insomnii
 el i le respectă !

Nicolae Stanciu

Lumină lină

Când încep cuvintele să plângă,
 arde-n cer o stea să le aline.
 Roiuri mari de stele se aprind,
 murmurând șoptit cântări divine.

E un semn că încă mai visăm
 nunta care nu o să mai vină.
 E un semn că trec mereu spre-apus
 lebede cu aripa senină.

Ele pleacă și noi rătăcim ;
 nu mai știm nici drumul către casă.
 Acum totul curge către noapte.
 Râu de întuneric ne apasă.

O, de am putea-nota spre țarm,
 glas de înger tânăr să ne-adune.
 O, de-am învăța măcar acum
 zborul lin către o altă lume.

Andrei Petre Fluerașu

nimeni nu mai luptă cu demonii albi

inutilitatea poate fi înțeleasă cel mai bine în
 oglinda florilor
 lacrimile de sticlă se sparg pe margini
 în cercuri tot mai mici, stropii se preling
 printre portocali
 fantome ude, spectrale astrale
 fulgere în mijlocul tornadei de lemn
 gardurile nu mai pot limita accesul porcilor
 stas
 guineea este atât de departe, peste granița
 orizontului
 miturile unei țări de foc mistuie demult
 legenda fântânii uită că apa este
 întotdeauna alta
 cerul și pereții sunt confundați adesea
 cu albul
 și nimeni nu mai încearcă astăzi să înțeleagă
 de ce... ?

peste Samadhi doar ploaia

Prajpati zâmbește încurcat
 câmpia nu se mai distinge printre trupurile
 mortificate
 o sură a durerii
 înțeleasă de Vishnu și Krișna
 alfabetul vedic nu are destule semne
 pentru tragedia brahmanică
 o viață jucată în două acte
 sub scena bodhi, înmugurind cortina
 lotusul se transformă în lacrimi și praf
 dukkha, dukkha, dukkha
 psalmii sunt recitați arhatic într-un ungher
 abscons al pânzei
 omul se pierde printre propriile chelicere
 țesând neîntrerupt
 Ariadna cea sărăcăcioasă zboară spre granit
 cele patru sigilii sunt reafirmate de aurul
 nimicului
 pretutindeni întrebări
 într-o limbă universală a morților vii
 în afara sferelor, în vidul butucului
 înconjurat de pereții de aer
 trupul strânge doar spiritele mici
 Samadhi se topește la primii stropi de ploaie
 păsările albastre zboară pe deasupra florilor
 de lămâi
 și totul se cristalizează teoretic
 peste curcubeu
 acolo unde apa mătcilor
 nu a auzit de zazen

Talismanele casei și fiorul semnificației însemnelor: De la ușă, la vatră (V) Gherasim Rusu Togan

Presărate pe culmi domoale, coline și văi roditoare sau retrase prin ochiuri tainice de pădure, răscruci de drumuri ori înșiruite precum măgelele, casele vorbesc despre o lume încărcată de magie, despre existențe, întâmplări și chipuri umane pierdute-n destine uitate; de un *illo tempore* înspire care, din lumea satului de azi ne întorcem cu nostalgie privirile. Iar o divinitate de bun augur se pare că a tronat din totdeauna peste spațiul și conștiințele celor ce populau casa, ca însemn având o relictă anume, talismane diverse, mai apoi o icoană, o cruce, o troiță discret așezată în umbra tăcută.

Casa se însemna astfel ca o stare civilizată a lumii tradiționale, respectiv a omului, adăpost milenar, spațiu ocrotitor și prielnic perpetuării generațiilor, imaginea universului și centrul lumii...

Înrădăcinați în aceste spații crezute multă vreme eterne, pe rudenii și ocupații, pe legături așadar comune în legi, tradiții și datini de civilizație, oamenii se împlineau în comunitatea ce le-a fost menită, învățând cum să trăiască, să-și asigure prin urmași continuitatea, apoi să se stingă...

Individul trăia astfel într-o religie anume, potrivită firii plămădite din aluatul comunității în care era botezat, asigurându-și cu aleasa inimii sale totodată și acel spațiu sacru, al lor și numai al lor, din care convorbirea cu Dumnezeu și cu semenii da vieții rost și motivație.

Aici, la acest foc al vetrei și al sufletului se împlineau apropierea dintre ai casei și ai comunității, aici, la vatră se petreceau miracolele care schimbau fața lumii. Dar să le descoperim amplul lor câmp semantic și florilegiul virtuților îngemănate în acest spațiu, întru semnificarea rosturilor purtate în simbolistica lor de altădată.

În concept tradițional, noțiunea de casă a fost investită cu o semantică amplă, în care cu ușurință descifrăm întreaga relație a omului cu universul ce i-a îngemănat însăși ființa.

„Orice construcție, observă Luc Benoist, templu, palat, oraș, cetate, sfântă, era un centru al lumii și acest *mundis* trebuia să se dezvolte ca un embrion uman, plecând din centru, punct de joncțiune al influențelor venite din cele șase direcții ale spațiului”. (1)

Și ca pretutindeni și în conștiința civilizației noastre, orice casă este concepută ca loc al deplinătății, al siguranței, al meditației, cântecului, iubirii, creației și procreației, devenirilor și venirilor, dar și ale plecării înspre altele multe!

De altfel, când Luc Benoist vorbește de cele șase direcții ale spațiului, el face trimitere înspre budism, unde simbolismul casei se însuează celui uman, respectiv „corpul uman este comparat cu o casă cu șase ferestre, care sunt cele șase simțuri (cinci exterioare și un simț intern), iar în gândirea creștină omul însuși este un templu”. (2)

Dar în căutarea semnificațiilor ce le implică în genere casa noastră tradițională, calea descoperirii lor este cea a „comparatismului”, respectiv confruntarea cu elemente relicte, provenite din civilizația de substrat. Astfel, pornindu-se de la componentele sale, ușă, geam, fereastră etc., fiecare ni se prezintă cu o simbolistică anume, din care esențială rămâne ideea dăinuirii în legile armoniei și ale nesupunerii, a uzurpării temelilor pe care casa a fost ridicată.

Poarta și ușa: Simbol magic, poarta reprezintă elementul component al sacralului, echivalând în iudeo-creștinism „cu o trecere de la modul de a fi la altul” și realizează o întregă mutație ontologică, implicând întotdeauna „o ruptură și o transcendență”; iar poarta semideschisă, ori strămtă, se înscrie religios „ca semn al pericolului, al unei încercări riscante și dramatice”. (3) Și totuși, poarta, sub influența procesului cultural mereu activ, și-a îmbogățit semnificațiile în amplificări de

mare poezie și revelații spirituale. Totuși, în cele mai multe cazuri, imaginile apar ca rezultate ale religiosului sau în ideea preciziei semantice, pe cât se poate prevedea, ele sunt la origine erau semne și simboluri ale lumii de substrat, când libertatea imaginarului n-avea stavile în dezlănțuire și semnificații. Astfel, câteva din aceste forme ale imaginarului se cer explicate:

Definite ca „loc de trecere între două stări, dintre două lumi, dintre cunoscut și necunoscut, dintre lumină și întuneric, dintre bogăție și sărăcie” (4), poarta și ușa oferă „o trecere de la profan la sacru” (5), dovadă și porțile templelor și sanctualelor, iar mai apoi ale bisericilor și cetăților, toate definite la timpul lor forme și momente de înălțare propice ființei umane.

În această ordine, în planul lumii noastre tradiționale, descoperim poarta și ușa ca monumente sacre ale trecerilor inițiatice și purificării, ale interdicțiilor vizând prin analogie intrarea prin ușa sau poarte raiului, ori primirea sărbătorească a dumnezeirii, însemnată sub primirea sărbătorească a dumnezeirii, însemnată sub simbolistica fundamentală a actului învierii: „Deschideți porțile raiului să intre împăratul Măririi!” O formulă sacră, de trei ori strigată de către preot la sărbătorile Pascale.

Astfel, după cum s-a menționat deja, se cuvine reținut faptul că omul aparținător lumii gândirii tradiționale își concepea existența împlinind gesturi și practici, credințe și obiceiuri, care în fapt constituiau vectorii influențabili, diriguitori ai vieții. La poartă sau în pragul ușii era primit pruncul după botez, cu formula sacră rostită de moașă: „Am dus un păgân, acum primiți un creștin!”

Asemenea, în cazul unor mari dezastre familiale, când alți copii ai familiei au decedat din diverse motive, de pe pragul ușii sau din poartă ori porțiță, noul născut era „vândut”, respectiv părinții apelau la o altă familie care avea mulți copii, străină de neam, căreia i se cerea „să cumpere copilul”. În zorii unei zile de sărbătoare, respectiva familie, tatăl și nevasta, se înfățișau la casa bântuită de nenoroc și se târguia copilul „ce era trecut peste prag”. „Să-l cumpărați că sunteți în curățenie și pe Dumnezeu să-l rugați ca viață lungă să-i deal”, rostea cineva din familia cu necazul. Dacă erau sau nu interdicții anume nu s-a putut afla. Destul că din clipa aceea noua mamă lua copilul în brațe, revenind la casa lor. Aici, copilul era din nou botezat, respectiv i se atribuia un nou nume. Apoi la o vreme, copilul era readus familiei și „dat peste prag”, moment în care i se pronunța noul nume. Din clipa aceea, numele vechi era uitat pentru totdeauna. (6)

Cât privește mulțimea procedurilor existente în arealul nostru geografic, Romulus Vulcănescu menționează vinderea copilului ca având loc pe fereastră, definită simbolic ca obiect care servea „de împiedicare a unei predestinări” și doar răscumpărarea „se făcea pe prispa casei”, unde copilul „era răscumpărat de mamă cu bani”, iar apoi, „copilul era luat în brațe și mama fericită intra cu el pe ușa principală, unde era întâmpinat de rude care-i urau să trăiască, numindu-l după numele schimbat”. (7)

Ca fapt divers, menționăm că „Numele copilului se alegea până în deceniul al VII-lea după numele bunicilor din partea tatălui, a mamei, dacă aceștia au fost oameni deosebiți, pentru pomenirea lor. Alteiori părinții se orientau după calendar. Astăzi copiilor li se dau nume „domnești”. (8)

Revenind la subiect, o practică desfășurată până în etapa adolescenței o constituia însemnarea pe tocul ușii de la intrare, în ziua aniversară a măsurii de creștere. Până astăzi se pot descoperi pe tocul ușilor din casele bătrânești a încrustărilor de acest fel, uneori chiar și vârsta împlinită în respectivul an.

Ca spațiu de tranziție, în expresia lui Romulus Vulcănescu, pragul, ușa, fereastră, în cadrul riturilor de trecere își au o importanță aparte și în ritualul nunții, ca moment fundamental al vieții, în care mireasa își schimbă rostul vieții prin trecerea

pragului marital, cu deveniri într-o nouă stare a vieții.

În pragul porții miresei, alaiul mirelui este întâmpinat de către oamenii miresei, oficiindu-se apoi „cerutul”: „Al nostru tânăr împărat, / de dimineață s-a sculat / Mare oaste-a adunat / etc., vânătoarea constituindu-se alegoric drept motivație a înfățișării lor la poarta unde se ștergea urma de „căprioară” sortită să fie „împăratului soțioară”. Un scenariu captivant, plin de veselie și umor era și cel al târguielii pentru mireasă, când se aduceau mai multe „înlocuitoare”, precum „babă răzneată”, „babă slută” etc.

Și tot pe prag se marca și gestul primirii mirilor, la revenirea de la cununie. Aici sunt întâmpinați de către părinții mirelui, cu strigături și gesturi de mare semnificație. La casa mirelui, soacra o întâmpina pe mireasă în prag, învărtind-o pe sub mână de trei ori, în vreme ce se aruncau peste tineri grâu și apă, simboluri ale germinăției, moment însoțit și de strigături: „leși afară, soacră mare / Și ridică streășina / Ca să-ncapă noru-ta! / Noru-ta-i fată voinică / Nu-ncape pe ușa mică, / Învârtește-o, soacră bine / Să nu te faci de rușine!”... „Uită-te bine la ea / Vezi cât e de tinerea / Că-ți aduce ajutor / Să te bată de cuptor / Să-ți dea apă din ciubăr / Să te scuture de păr / U-iu-iu!” (9)

Acest moment este marcat și de trecerea miresei peste prag, în brațele mirelui, în strigăturile suratelor: „Mireasă, de-acu-nainte / Cărările și-s oprite / Numai tri ai slobozite: / La fântână s-aduci apă / În grădină după ceapă / Și la mumă câteodată / Când îi fi mai supărată”. (10)

În cadrul practicilor funerare, pragul era de asemenea vizat ca moment al trecerii într-o nouă stare. Când mortul era scos din casă, sicriul era așezat pe prispă sau ținut pe brațe și se spârgeau trei ulcele. Iar prin zonele sudice și estice avea loc „lupta dintre purtătorii sicriului”, respectiv unii trăgeau de sicriu să-l readucă în casă, alții să-l scoată. Mai mult, prin Oltenia avea loc pe prag desfășurarea unui rit mult mai complicat ca semantică. Ritul ruperii cu dinții a unei „hașchii” din sicriu, de către un membru al familiei. Semanticii gestului, Romulus Vulcănescu îi găsește următoarea explicație: era un mijloc de a simula „străvechea antropologie funerară, care completa ritul ospățului funerar din coșciug”. (11)

În plus, același mitolog completează, într-un alt capitol semantică gestului: smulgerea cu dinții a așchiilor din sicriu și scuiparea lor apoi în sicriu era o altă formă disimulată a primei antropofagii rituale, care... marca mâncatul pomenii din sicriu numai de către rude”. (12)

Semanticile ferestrei, vetrei, hornului, podului și pivniței

În asociere cu hornul care străpungea acoperișul și o gaură prin care se scurgea apa, vatra pare să reprezinte simbolic „o imagine rustică a axului lumii”. Iar dacă în simbolistica sa ușa reprezintă „inima edificiului” oricare ar fi el, fereastră se reprezintă ca o varietate semantică, precum ochiul casei, fereastră sufletului, mijloc de evadare dar și însemn „pentru a defini aspirațiile ființei tinere”. (13)

Hornul, dincolo de rolul său inițial, respectiv caracterul utilitar al fumului, are încorporat în semantică sa referințe precum: „bortă mirifică prin care circulau vrăjitoarele, zburătorii și demonii... Tot prin horn se credea că ies sufletele celor care mureau pe vatră.” (14) Apoi, până astăzi de horn se atârnă diverse talismane în scop apotropaic, precum figurine de animale totemice (șarpe, cerb, pasăre măiastră, cuc etc.), confecționate din tablă, lemn, fontă sau ceramică. În ajunul sărbătorilor de sfârșit de an, „considerate nefaste”, clanțele, ferestrele, ușile, vatra erau unse cu usturoi „până în secolul al XIX-lea”. (15)

Revenind la vatră, pe bună dreptate în conștiința tradițională i s-a atribuit o funcție fundamentală în rosturile casei, având în vedere că aici se nașteau copiii, aici se oficiau farmece de dragoste și de apărare a casei, concret, cu scop apotropaic se pregăteau alimentele magice, pe vatră boleau

bolnavii și se stingeau bătrânii. Pe scurt, sufletul casei din totdeauna a fost propulsat de vatră: „Mamă, nu mai sta pe vatră / De-ți lași truda negătată / Nu jeregui cuptorul / Tot nu se-ntoarce feciorul !”, se jeluia feciorul, într-un cântec de cătanie din Transilvania.

Podul casei, în asociere cu pivnița, în cadrul structurilor antropologice concepute de către Durand, se reprezintă drept mediu „de izolare, de mister”. Podul poate însuma în plus calitatea de „muzeu al strămoșilor și loc al întoarcerii, la fel de enigmatic ca și pivnița”. (16)

Alte prelungiri ale mitologiei casei, în fantastic și mitologic:

Casa, cât și componentele care-i alcătuiesc configurația, după cum s-a văzut deja, s-au transferat într-o suită metaforică de mare sugestie, dovezi certe ale multiplelor valori afective pe care le implică mitologia casei în existența umană.

Prelungim în continuare acest univers cu aspecte preluate din basme, povești, legende, precum povestea „Ursita soldatului”, îndrăgită în spațiul transilvănean, precum ne informează culegătorul, folcloristul Pamfil Bilțiu, din zona Maramureșului (17):

Un soldat, prinzându-l noaptea pe drum, cere să fie adăpostit la o casă unde soția gospodarului tocmai era gata să nască. Ca urmare, este găzduit să doarmă pe prispă. De aici, aude previziunile ursitoarelor, care-i hărăzesc ca fata ce tocmai se născuse să-i devină soție. De necaz că are să aștepte atâta amar de vreme, până ce are să crească, el o pune într-un gard, cu scopul de a o ucide. Fata scapă și peste ani devine totuși soția celui ce intenționase să-i reteze viața. Povestindu-i originea răni, soțul află că el fusese autorul.

O asemenea poveste este ușor de a fi încadrată în sfera care vizează fatalismul, imprevizibilul,

însemne care de obicei marchează poveștile din centrul casei... De un imaginar de excepție se bucură casa în care locuiește Mama Pădurii, „un geniu rău al codrului”. Astfel, locuința ei are nouăzeci și nouă de uși, nouăzeci și nouă de ferestre și nouăzeci și nouă de leagăne. Iar pentru a se apăra de forța ei malefică se apelează la practici magice diverse: legarea ei cu brăcinarul de grinda casei, aruncarea firelor de păr smulse din pletele ei în focul din vatră etc. Pentru apărare în contra forțelor ei mai semnalăm „îmbrăcarea celui afectat de această ființă în haină muierască, după care este legat de grindă și bătut cu mătura părăsită, după care dă ocol casei și zice, „vai cum m-ați spurcat”. (18)

De sărbătoarea Cozneana, sunt la fel implicate practici tabuistice, care, dacă sunt încălcate, atrag casei mari nenorociri: „La Coznea, ziceau bătrânele că trebuie să legi la horn un piaptăn, foarfeci și o cizmă, pentru apărarea împotriva fiarelor”; sau: „Când măhuri pe vatră nu-i bine că dă uliul la găini”. Apoi, „Să nu măhuri vatra că n-ai noroc la păseri”. De asemenea: „Mireasa, când intră în casa mirelui, dacă se uită-n vatră, va avea copii frumoși”. (19)

Fereastra: „Unde-i copil mic în casă, trebuie noaptea astupate ferestrele, ca să nu fure cineva somnul copiilor”; „Pe fereastră, nimănu-i să nu-i dai de mâncare că turbă”; „Dacă se taie la o casă fereastră după ce e făcută e rău de moarte”; „Dacă cei din casă vor să uita mai curând de cel mort sau cel puțin să nu le pară rău de dansul, după ce s-a scos mortul din casă (ei) se uită de trei ori pe fereastră”. (20)

Din universul vrăjilor și al farmecelor

„La masa de ajunul Sf. Vasile, fetele mari pun pe o vatră arsă două fire de păr de porc ursite, unul cu numele fetei, celălalt cu al feciorului dorit a o

lua în căsătorie. Dacă firele de păr, arzând, se împreună, atunci fata va lua în căsătorie pe acel tânăr, iar altfel nu”; „În apusul Bobotezei, fetele mari pun mărgelile ce port la gât pe pragul ușii, ca să pășească preotul peste ele când vine cu botezul, apoi le iau și le pun la gât ca să se mărite curând”; „De Sf. Gheorghe se pune ramură verde de leuștean la porțiță și la ferestre, să nu vină vrăjitoarele să ia mana vitelor”; „O tigvă de cal pusă pe gardul casei apără casa de vrăji”; „De Anul Nou, pentru a cunoaște starea vremii, se iau douăsprezece găoci de ceapă, care se pun pe masă și-n ele puțină sare... și fiecărei găoci se dă numele uneia din cele douăsprezece luni. În dimineața Anului Nou se cearcă, care găoci are mai multă apă, crezându-se că acele luni vor fi ploioase, iar care găoci vor fi uscate, că acele luni vor fi secetoase”. (21). Și jocul imaginarului ar putea continua!

Bibliografie

1. Luc Benoist, op. cit., p. 93.
2. Ibidem.
3. Mircea Eliade, *Sacru și profan*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 167.
4. Jean Chevalier et comp., op. cit., p. 113.
5. Ibidem.
6. Relatarea bunicii.
7. Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 450.
8. Valeria Bilțiu, op. cit., p. 17.
9. Colecția autorului.
10. Ibidem.
11. Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 450.
12. Ibidem.
13. Ibidem.
14. Doina Rusti, op.cit., p.143.
15. Ibidem.
16. Gilbert Durand, op. cit., p.304.
17. Pamfil Bilțiu, Maria Bilțiu, *Izvorul fermecat*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1999, p.32.
18. Ibidem, p.47.
19. *Credințe și superstiții românești*, după Arthur Gorovei și Gh. F. Ceaușeanu, Editura Humanitas, București, 2000, p. 282.
20. Ibidem.
21. Ibidem.

EVENIMENTE CULTURALE 2007 CALENDAR SELECTIV

Marian Chirulescu

APRILIE

aprilie-mai – 110 ani de la terminarea completă de construit și de amenajare a Bulevardului Independenței din Ploiești (1897).

aprilie – 75 de ani de la inaugurarea părții nord-vestice a sediului Palatului Telefoanelor Ploiești (1932).

01.04 – 310 ani de la nașterea scriitorului francez Abatele A.-Fr. Prevost d'Exiles (1697-1763).

01.04 – 130 de ani de la nașterea istoricului Radu Rosetti (1877-1949).

01.04 – 50 de ani de la înființarea Muzeului Literaturii Române din București (1957).

01.04 – Se naște pictorul Brăduț Covaliu (1924, Sinaia), personalitate prahoveană.

02.04 – 50 de ani de la nașterea maestrei-coregraf și regizor Marcela Țimiraș (1957).

03.04 – 325 de ani de la moartea pictorului spaniol Bartolomé Esteban Murillo (1618-1682).

03.04 – 110 ani de la moartea compozitorului german Johannes Brahms (1833-1897).

04.04 – 135 de ani de la nașterea dramaturgului francez Henry Felix Bataille (1872) și 85 de ani de la moartea sa (2 martie 1922).

05.04 – 275 de ani de la nașterea pictorului francez Jean-Honoré Fragonard (1732-1806).

05.04 – 75 de ani de la nașterea prozatorului Fănuș Neagu (1932).

06.04 – Se naște poeta Aurelia Rânjea (1954, Slănic – Prahova).

07.04 – 235 de ani de la nașterea filosofului francez Charles Fourier (1772) și 170 de ani de la moartea sa (10 oct. 1837).

07.04 – 70 de ani de la nașterea maestrului emerit al sportului Mircea Dridea, personalitate prahoveană (1937).

09.04 – 125 de ani de la moartea pictorului și poetului englez Dante Gabriel Rossetti (1828-1882).

09.04 – Se naște hispanistul și traducătorul Alexandru Popescu-Telega, personalitate prahoveană (1889, Telega – Prahova – 1971).

10.04 – 160 de ani de la nașterea publicistului american Joseph Pullitzer (1847-1911).

10.04 – 85 de ani de la nașterea compozitorului Florin Comișel, personalitate prahoveană (1922, Ploiești – 1985, București).

10.04 – 70 de ani de la nașterea antrenorei de gimnastică Leana Sima, personalitate prahoveană (1937).

10.04 – Se naște poetul Horia Gane (1936, Scăieni).

12.04 – 95 de ani de la nașterea dirijorului și compozitorului Dinu Stelian (1912, Sălcile – Prahova), personalitate prahoveană.

13.04 – 120 de ani de la nașterea pictorului Nicolae Tonitza (1887-1940).

14.04 – 550 de ani de la urcarea pe tron a domnitorului Moldovei Ștefan cel Mare și Sfânt (1457-1504).

14.04 – 125 de ani de la nașterea sculptorului Gheorghe Tudor, personalitate prahoveană (1882, Breaza – 1944).

14.04 – 50 de ani de la nașterea conf. univ. dr. în științe educaționale Gabriel Albu (1957, Ploiești).

14.04 – Se naște boxerul Leonard Doroftei, personalitate prahoveană (1970, Ploiești).

14.04 – Se naște poetul Viorel Varga (1950).

14.04 – 75 de ani de la promulgarea Legii pentru organizarea bibliotecilor și muzeelor publice (1932).

15.04 – 50 de ani de la crearea Secției de Estradă a Teatrului din Ploiești (1957).

16.04 – Se naște dr. în istorie Gheorghe Calcan, personalitate prahoveană (1956).

16.04 – Se naște prozatorul și muzicianul profesor Ioan Mihai Cochinescu (1951).

16.04 – Se naște inginerul, omul de cultură și publicistul Constantin Nicolae Trestioreanu, personalitate prahoveană (1943, Ploiești).

17.04 – se naște criticul și istoricul literar Simion Bărbulescu, personalitate prahoveană (1925).

18.04 – 100 de ani de la nașterea economistului și publicistului Gheorghe Tudorică (1907, Poenari Burchii – Prahova).

18.04 – Se naște poetul Corneliu Florin Sântioan Cubleşan (1943).

18 / 19.04 – 235 de ani de la nașterea economistului englez David Ricardo (1772-1823).

19.04 – 125 de ani de la moartea naturalistului englez Charles Darwin (1809-1882).

20.04 – 515 ani de la nașterea scriitorului italian Pietro Aretino (1492-1556).

20.04 – Se naște publicistul ing. Bogdan Lucian Stoicescu (1958).

21.04 – 125 de ani de la moartea filosofului Vasile Conta (1845-1882).

21.04 – 85 de ani de la nașterea pianistei și clavecinistei Lory Wallfisch, personalitate prahoveană (1922, Ploiești).

21.04 – Se naște poeta Carmen Elena Enache (1979, Ploiești).

21.04 – Se naște pictorița Marilena Ghiorghită, personalitate prahoveană (1955, Ploiești).

22.04 – 300 de ani de la nașterea scriitorului englez Henry Fielding (1707-1754).

22.04 – 115 ani de la moartea compozitorului francez Edouard Lalo (1823-1892).

22.04 – 110 ani de la moartea scriitorului și omului politic Ion Ghica (1816-1897).

22.04. 80 de ani de la apariția primului volum de versuri semnat de Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, care a produs o estetică nouă în poezia românească (1927).

22.04 – 80 de ani de la nașterea compozitorului și muzicologului Pascal Bentoiu (1927).

22.04 – 70 de ani de la nașterea actorului american de cinema Jack Nicholson (1937).

23.04 – 135 de ani de la nașterea istoricului de artă Alexandru Tzigara-Samurcaș (1872).

23.04 – 85 de ani de la nașterea actorului Aristide Teică, personalitate prahoveană (1922-1993, Ploiești).

23.04 – Se naște lingvistul Lazăr Șăineanu, personalitate prahoveană (1859, Ploiești – 1934, Paris).

24.04 – Se naște dr. în filologie Niculina (Ina) Bercea (1963, Mizil).

11 / 24.04 – Se naște filologul Ștefan Bezdechi (1888, Ploiești – 1958, Cluj), personalitate prahoveană.

25.04 – 320 de ani de la moartea compozitorului Ioan Căianu (1629-1687).

25.04 – Se naște poeta Ana Stan Popescu (Aurica Popescu) (1949-2005, Ploiești).

25 / 26.04 – 215 ani de când Rouget de Lisle a compus *La Marseillaise* (1792).

26.04 – 70 de ani de la nașterea criticului și istoricului literar prof. Ieronim Tătaru, redactor șef al revistei *Axioma*, personalitate prahoveană (1937, com. Sângeru – Prahova).

27.04 – 125 de ani de la moartea scriitorului american Ralph Waldo Emerson (1803-1882).

28.04 – 175 de ani de la înființarea școlii publice din Ploiești, condusă de prof. Gh. Mălureanu (1832).

28.04 – 50 de ani de la crearea Federației Mondiale a Orașelor Înfrățite (UTO – United Towns Organisation), cu sediul la Paris (1957, Aix-les-Bains).

28.04 – Se naște poetul Eugen Jebeleanu, personalitate prahoveană (1911, Cămpina – 1991, București).

29.04 – Se naște profesorul și omul politic Victor Horia Toma (1955, Ploiești).

30.04 – 230 de ani de la nașterea matematicianului german Carl Friedrich Gauss (1777-1855).

30.04 – 115 ani de la nașterea generalului de brigadă Constantin N. Negoescu (1892, Ploiești – m. ?).

30.04 – Se naște prof. Iacob Balaban (1931).

Literatură

Noptile lui Edward Young

Andi Bălu

The Love of Fame, the Universal Passion, denotație generală a celor șapte ode publicate între anii 1725–1728 – considerate de o valoare egală cu odele lui Pope –, sintetizează toate aspirațiile interioare ale lui Edward Young, 1683–1765.

Dorința de a se face cunoscut prin intermediul operei l-a urmărit statornic întreaga viață. Tot ce a întreprins se subordonează năzuinței de a imprima numelui său o rezonanță de excepție. Până la vârsta de 60 de ani, Young a râvnit zadarnic celebritatea. Faima visată l-a ocolit mereu.

Născut la Upham, în Hampshire, fiu de „clergyman”, tânărul și-a desăvârșit educația la Winchester College și la Universitatea din Oxford. Apoi, existența i-a fost o succesiune de permanente deziluzii. După *The Last Day*, 1713, întâia lui poezie notabilă, a crezut că poate va fi numit poet de curte. În acest scop a redactat *An Epistle to Lord Landsdowe*, 1713, iar în anul următor, elegia *On the Late Queen's Death and His Majesty's Accession*. Dar nu a fost să fie. A obținut, totuși, protecția ducelui de Wharton.

Patru tragedii: *Busiris, King of Egypt*, amândouă publicate în 1719, *The Revenge*, 1721, și *The Brothers*, 1723, au avut un ecou mediocru. Candidatura la alegerile parlamentare din anul 1721 s-a încheiat cu un eșec. Relativa notorietate adusă de cele șapte ode în distihuri satirice era prea puțin pentru năzuințele lui. Pensia guvernamentală, primită în 1726 îi va fi părut nesemnificativă. Alte două ode: *Ocean și Imperium Pelagi*, 1728, rămân sub nivelul artistic al celor anterioare.

Deceționat de neîmplinirea ambițiilor lumești, Young a solicitat hirotonisirea. Visa e episcopie, dar în 1730 a fost numit „rector of Welwyn”, ecleziarh care avea în grijă parohia și beneficia de toate daniile enoriașilor. De acum încolo, Young va cunoaște o relativă bunăstare, ceea ce i-a permis, în 1731, să se căsătorească, la vârsta de 48 de ani, cu Lady Elizabeth-Lee, fiica nu tocmai tânără „of the second earl of Lichfield”. Însă nenorocul îl va urmări. Alte două ode: *Sea-Piece și Foreign Address*, 1733, nu au avut nici un ecou.

În anii următori, a pierdut la distanțe temporale apropiate trei ființe: fiica naturală, Narcissa, ginerele, Philander, și, ultima, soția, în 1741. Decesele succesive l-au schimbat definitiv. A renunțat la slujbă și s-a dedicat meditației.

Suferința lăuntrică, receptată cu acuitate și decepțiile existențiale trăite anterior s-au decantat într-un poem elegiac de aproximativ zece mii de versuri, intitulat *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, publicat în nouă „books”, între anii 1742 și 1744. Poemul i-a adus gloria visată întreaga viață. Vreme de un veac, în Anglia și pe continent, *Noptile* au eflat succesul *Anotimpuri-lor* lui Thomson. Cu excepția eseului *Conjectures on Original Composition*, 1759, și a ultimului poem, *Resignation*, 1762, nu a mai scris nimic. Își va fi contemplat cu amărăciune faima venită mult prea târziu.

1. Situație contextuală

Noptile apar într-o conjunctură puternic marcată de gândirea rațională și spiritul religios.

În *Essay on Man*, 1733-1734, alcătuit din patru

scrisori adresate lui Henry St.-John, Lord Bolingbroke, Alexander Pope, analiza din perspective felurite problematica omului contemporan: relațiile cu natura, omul în mijlocul societății și omul față în față cu sine însuși și cu registrele lui psihice: sentimente, inteligență, trăiri sufletești, relații inter-umane.

Prin contrast, Young impune omului o singură obligație: existența biologică este doar o pregătire pentru moarte și viața de apoi.

Credința în nemurirea sufletului rămâne singurul element constitutiv al moralei: omul nu se poate sustrage nici pedepsei, nici răsplății divine. Ideea lui Young nu era străină de gândirea teologică a lui John Wesley și a fratelui acestuia, Charles. Ei sunt fondatorii bisericii metodiste, mișcare religioasă protestantă, apărută ca o reacție la ritualul bisericii anglicane. În multe culegeri de psalmi și rugăciuni, cei doi evocau efemeritatea vieții biologice a omului și eternitatea lumii de dincolo.

2. Organizarea Noptilor

The Complaint or Night Thoughts aduce în prim-plan noaptea, timpul favorabil evocării și al gestației poemului. Îmbrăcat în veșminte îndoliate, singur în cameră, eul liric se proiectează în spațiul nocturn și introduce un element terifiant: încăpărea este luminată de o lumânare așezată într-un craniu uman. Miezul nopții favorizează comuniunea cu spațiul celest, cu spiritele celor decedați și anunță totodată începutul altei zile. Acestui început, vocea lirică îi imprimă conotații simbolice: ziua în care sufletul ființei umane trece în eternitate.

Întreg poemul este un monolog adresat, alcătuit din nouă nopti, redactate în versuri albe. Cu intermitență, emițătorul se adresează unui

Lorenzo, personaj amoral, proiecție posibilă a ducelui de Wharton protectorul de odinioară al poetului. Subiectivitatea relatării se întretaie cu lirismul obiectiv într-un monolog cu structură eterogenă: discurs, confesiune, descrieri, secvențe narative, invocații adresate divinității, sfaturi transmise direct destinatarului, viziuni ale lumii de apoi. Textul conține indici morfo-sintactici asemănători cu ai enunțului în stil direct. Persoanele întâi și a doua, „I” și „You” ale pronumelor personale, interjecții și substantive în

vocativ, verbe la modul imperativ, intonație exclamativă, adverbul relativ „how” cu valoare de superlativ absolut al adjectivului ș.a.

Întâia noapte, *On Life, Death, and Immortality*, se deschide cu o meditație provocată de durerea psihică trăită: „Mă scol din somnul scurt și zbuciumat / Ferice-a cei ce nu se mai trezesc” („From short as usual”) and disturbed repose, / I wake: how happy they who wake no more!”). Pentru deznădejde, „pentru chinuri / Prea scurtă-i ziua; dimpotrivă, noaptea, / Chiar la zenitul negrei stăpâniri, / E soare-aprins față cu soarta mea”. („The day too short for my distress; and Night, / Even in the zenith of her dark domain, / Is sunshire to the color of my fate”).

Meditația este transferată în continuare asupra condiției umane. Omul, „firav copil de lut” („A frail child of dust”) rămâne o verigă anonimă în lanțul nesfârșit al ființelor vii. Adițiune de contraste, omul se află la mijlocul drumului dintre non-existență și divinitate: „Cât de sărac, bogat, infam, august, / Neînțeleș și minunat e omul! / Cât de-nțelept Acel ce l-a zidit, / Unind în el asemenea



extreme! / Amestec straniu de ciocniri, pivot / Al unor lumi răzlețe și verigă / În lanțul nesfârșit al ființării! / La jumătate cale-ntre nimic / Și Dumnezeu...”¹ („How poor, how rich, how abject, how august, / How complicate, how wonderful is man! / How passing wonder He who made him such! / Who centered in our make such strange extremes; / From different natures marvellously mixed, / Connection exquisite of distant world! / Distinguished link in being's endless chain / Midway from nothing to the Deity!”).

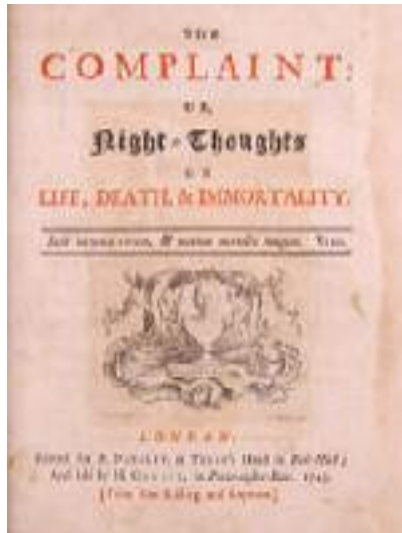
Celelalte „nopti” dezvoltă fiecare o idee sau un motiv. În a doua, *On Time, Death, and Friendship*, vocea poetului se adresează lui Lorenzo, prin mijlocirea frunției conative, sfătuindu-l să nu-și risipească vremea în escapade frivole. Timpul este mai prețios decât aurul și el trebuie folosit pentru însușirea virtuții, singura modalitate prin care omul poate înfrunța cu seninătate moartea biologică.

Instanța lirică oscilează continuu între extreme. În *Narcissa*, evocarea este emoționantă, lacrimile ce-i însoțesc confesiunea au verosimilitate intrinsecă. În a patra noapte, *The Christian Triumph*, accentul se schimbă. Vocea devine obiectivă, focalizarea cade pe comentarea spaimei provocate de conștiința păcatului și pe modalitățile prin care omul poate obține izbăvirea.

Trecerea anilor face evidentă unilateralitatea atitudinii. Young gândește existența făpturii umane în formele creștin-tradiționale. El refuză omului bucuriile existențiale mărunte și îl așează exclusiv sub povara spirituală a păcatului. Contemporanii nu au fost atenți la nuanțele atitudinale. Pentru ei, bigotismul – împotriva căruia se va revolta ulterior William Blake – forma o realitate extralingvistică normală. Ei au fost impresionați nu atât de lamentațiile eului liric, ci de valoarea emoțională a ideilor: a spune că existența biologică este o continuă pregătire pentru moarte și viața de apoi înseamnă a comunica un adevăr peren incontestabil.

The Relapse, noaptea a cincea, dezvoltă altă idee izvorâtă din experiența existențială a instanței lirice. Nefericirile abătute asupra omului și durerea psihică adiacentă determină făptura să contemple „mormântul” existent în sufletul ei. Următoarele două nopti, grupate sub același titlu, *The Infidel Reclaimed*, strâng reflecțiile referitoare la nemurirea sufletului. Pentru a obține nemurirea, omul trebuie să treacă inevitabile probe fizice și morale. În noaptea a opta, *Virtue's Apology, or the Man of the World Answered*, instanța lirică reia discuția cu Lorenzo, pe tema noțiunii de „plăcere”, stare afectivă provocată de îndeplinirea unor tendințe considerate esențiale de om. Plăcerea, susține vocea lirică, nu ar trebui despărțită de virtute. Înțelepciunea ființei umane constă în găsirea unui echilibru permanent între suferința psihică și plăcerile neînfrânte. Noaptea ultimă, *The Consolation*, constituie o meditație asupra judecării de apoi.

Poemul se încheie printr-un imn de slavă adus nopții. În comparație cu ziua, noaptea are alte



valențe. În timpul zilei, omul primește numai lumina soarelui. Noaptea, dimpotrivă, nenumărate stele își trimit razele spre pământ. Infinitatea lor este un imn adus gloriei lui Dumnezeu, creatorul lumii. Raționamentul este naiv, dar impresionant în sinceritatea lui imanentă.

3. Semnificația ecoului

Mai bine de un veac, fama poemului – tradus în limbile europene, inclusiv în limba română, prin intermediul versiunii franceze – a fost covârșitoare.

Ceea ce explică valoarea textului este o foarte accentuată obiectivare a unei atitudini subiective prin limbaj. Deși punctul de plecare al poemului l-a constituit o succesiune de evenimente biografice, *Noptile* nu sunt un simplu document existențial. Ele nu înfățișează exclusiv durerea unui om provocată de nenorocirile abătute asupra lui. Redactând poemul, Edward Young s-a detașat de propria-i persoană, și-a contemplat sinele și trăirile afective ca pe ale unei ființe străine. După mai bine de un secol, Rimbaud va conceptualiza această atitudine prin enunțul faimos: „Eu este altul”. Iar Mallarmé va mărturisi că percepe cum se dedublează și se contemplă pe sine însuși, în procesul creației, ca pe un obiect străin.

Gradul sporit de generalitate obiectivează experiențele existențiale adânc subiective, deoarece, prin ele, se ajunge la straturile originare ale psihismului. *The Complaint or Night Thoughts* au fost receptate cu fervoare, pentru că dezvăluiau o coincidență profundă între confesiunea vocii narative și trăirile afective ale receptorului, sentimente pe care el le trăia, dar nu izbutea să le exprime cu aceeași pregnanță.

Fascinați de nouitatea limbajului, de subiectivismul năucitor, contemporanii fie nu au sesizat, fie au trecut cu vederea inegalitatea structurală a textului. După ce entuziasmul s-a atenuat, au ieșit la iveală carențele heteronome. Au fost reliefate preceptele morale și reflecția apăsătoare didactică. Secvențe felurite din cele nouă lungi meditații au, uneori, monotonia unor litanii. Alteori, versurile sunt emfatiche. A devenit, apoi, evidentă forța ilocutionară a poemului ce însoțește limbajul și funcția lui conativă. Enunțurile metriche sunt orientate spre receptor cu intenție persuasivă. Procedeele conturează străduința instanței lirice de a determina receptorul să adopte o anumită conduită spirituală. Versurile „directive” sunt însoțite de o permanentă promisiune: credința va deschide făpturii umane porțile spre exernitatea existenței de apoi.

În ciuda sinuoșității valorice, poemul se singularizează prin expresivitatea funcției emotive a limbajului. Expresivitatea pare spontană, dar textul este atent elaborat. Young folosește limbajul adecvat pentru că întreaga experiență anterioară de versificator se revarsă în confesiunea sumbră, rostită fără reticențe.

Sub impactul provocat de pierderea ființelor apropiate, Edward Young – poetul care vreme de șase decenii visase gloria zadarnic – a găsit izvorul lirismului autentic în profunzimile propriului eu. Substanța lirismului este individualizată, temele și motivele, personalizate. Lacrimile sunt verosimile, credința alăturării, prin moarte, lângă cei pe care i-a iubit, irepresibilă.

Suferința, reveria selenară, viziunea cosmică, finitudinea biologică a făpturii umane, încrederea în nemurirea sufletului și viața de dincolo dezvăluiau o complexitate deasupra mediei. Trăirile acestea au înfiorat inima și sufletul contemporanilor. Prin problematica *Noptilor*, Young a introdus în imaginarul preromantic trei motive lirice esențiale: noaptea, lacrimile, mormântul. Melancolia ce fumegă deasupra versurilor va deveni la Byron o constantă lirică și comportamentală.

Foarte simplu

Didier Nordon

– Irineu, regele meu !
 – Irină, frumoasa mea regină !
 Irineu ? Nu e el mai rege decât sunt eu !
 Irina ? Nu e ea mai regină decât oricare altă pariziancă !
 Dar Irina este poetă, iar Irineu e și el poet.
 Orice exagerare le este deci permisă.
 – Irineu, regele meu !
 – Irină, frumoasa mea regină !
 Se spune că societatea a cunoscut diferite regimuri:
 Despotice,
 Democratice,
 Oligarhice,
 Gerontocratice ...
 Irina și Irineu s-au căsătorit sub regimul Poetic
 (ceea ce, cu asemenea nume, nu e deloc

Să-ți mănânci sardina
 Ori tartina
 Clementina
 Să cauți naftalina
 Și gabardina
 Să-ți câștigi pâinea cu mașina
 Să faci pe eroina.
 Dar dacă vrei să spargi aluna
 E bai. Și te pândește ghilotina :
 Aluna nu e rimă pentru – **ina** !
 Ba da ! Ba nu ! Ba da ! Ba nu ! Hodoronc-Tronc ! Pleosc !
 Ah ! e obositor să fii poet
 Trebuie să fii atent clipă de clipă.
 Celui ce face un lucru fără rimă,
 Spre exemplu să bea astăzi o dușcă, deși rima în –**ușcă** fusese ieri,
 Celălalt îi va da ca pedeapsă o rimă imposibilă.
 “Rime în –**oc** !”
 O noapte-ntregă m-am gândit și am ales în cele din urmă –**oc** pentru că trebuie să-mi



Van Gogh - Peisaj din Arles

ușor).
 În zilele pare Irineu alege o rimă masculină.
 În zilele impare Irina alege o rimă feminină.
 Odată aleasă rima, ea trebuie respectată, altfel putându-se ajunge la scene de menaj.
 Exemplu:
 Irineu decide: “Rimă în **in** !”
 Așa că-n zori te scoli blajin
 Ți faci un ceai de rozmarin
 Și-l bei apoi puțin câte puțin
 Cu zâmbet fin
 Vorbind de cer senin
 Zilele-ți trec fără suspin
 Afacerile-ți merg din plin
 Mai sapi și-n vie de vrei vin
 Săruti o față sub smochin
 Și pleci în pas de pelerin
 Că ești creștin.
 Dar nu poți face pipi, nu poți citi ziarul, nici la televizor nu te poți uita, însă în afară de astea poți face orice :
 De exemplu poți căuta-n vreun magazin
 Cămașă bleumarin
 De in.
 A doua zi e rândul ei. Irina propune de pildă :
 “Rimă în **ina** !”
 De data asta nu mai poate fi vorba nici de magazine, nici de cămași, dar în schimb poți face multe altele :
 Să bei un ceai din China
 Să vorbești cu vecina
 Ori cu fina

cumpăr lemne de foc.
 Dar tu, care ai lemne de foc, nu vei știi ce să spui în – **oc**.
 Inima-ți bate, nu stă pe loc
 și cauți degeaba chestii ad-**hoc**
 Bătrâne năpârstoc !
 Zglăvoc !
 Nu, când ești poet nu faci chestii de-astea.
 – Irineu, regele meu !
 Pedeapsă ! Azi avem rime-n –**ec**
 Așa că dă-ți memoria la refec !
 Mă crezi zevzec ?
 Dar duminică ?
 Duminica nu e zi fără soț :
 Zilele fără soț sunt luni, miercuri și vineri.
 Nu e nici zi cu soț :
 Zilele cu soț sunt marți, joi și sâmbătă.
 Și atunci duminica,
 Cine alege rima ?
 Ei bine, duminica, o dată pentru totdeauna, au căzut de acord amândoi că rima n-o va alege nici Irina, nici Irineu.
 Duminica e „Rimă-n –**a** !”
 Au hotărât – rămâne-așa !
 Cineva
 Nu mă-ntreba
 Ali-Baba
 Se-mbuiba
 Cu halva
 Baclava
 Trufanda ...
 Tra la la !

Traducere de Vasile Moga

Tragicul între limita libertății și speranței

Gabriela Vasilescu

O societate fără tragic se intoxică.
J.M. Domenach

Tragicul s-a născut din prea plinul bucuriei umane, înscriind un drum de interogații pe care ne aflăm într-un etern prezent, fără trecut și fără va veni. Nimic nu-l poate ancora pe om definitiv în aici și acum. Totul este un joc al libertăților: libertatea lui îngrădește manifestarea celuiilalt iar libertatea celuiilalt pune limite libertății sale.

Există totdeauna o satisfacție pe care o produce trăirea tragicului. S-ar părea că suntem atrași cu aviditate către durere, către suferință, către tot ce ne produce jalea din noi. Groaza ce însoțea personajul antic al tragediei se topea în nesocotința cu care era încălcată porunca divină. Prometeu, Oedip, Antigona sunt mai vii decât orice destin modern.

Prometeu, fiul lui Ispetus și al Clymenei, este cel care încalcă porunca lui Zeus, furând focul din ceruri și oferindu-l oamenilor. Zeus răspândește relele și toate nenorocirile către pământeni prin Pandora. Prometeu este înlănțuit de o stâncă pe muntele Caucasus iar un vultur uriaș îi devorează zilnic ficatul.

Destinul său nu este încheiat. Heracles, în drum spre grădinile Hesperidelor, ucide vulturul cu o săgeată otrăvită și-l salvează pe Prometeu. Un alt continuator al dăruirii focului către explicarea tuturor celor ce există este Heraclit din Efes. Și acesta ridică focul la nivelul de fundament a tot ce există, acel principiu întemeietor a toate câte sunt și vor fi după măsura aprinderii și stingerii sale.

Oedip, după ce a aflat de la oracolul din Tiresias de crima comisă asupra propriului părinte, regele Laius și de incestul săvârșit cu mama sa, locasta, se pedepsește singur: își scoate ochii și pleacă în pribegie alături de Antigona. Drama oedipiană va cunoaște desăvârșirea prin destinul tragic al Antigonei.

Antigona, fiica lui Oedipus, regele cetății Thebae, născută din dragostea incestuoasă a acestuia cu mama sa, locasta, a încălcat porunca tiranului Creon, care oprise ca Polynice să fie îngropat, îndeplinind ritualul înmormântării.

Furia lui Creon dezlanțuie jertfe în lanț: Antigona se spânzură în închisoare (fusese condamnată să fie îngropată de vie în mormântul labdacizilor), Haemon, logodnicul ei și fiul lui Creon, se sinucide. Toate jertfele se înlănțuie într-un ritm previzibil, fără a lasa loc imprezibilului.

Tragedia antică aduce cu sine tema permanentei dăruiri, a dramei individuale pentru săvârșirea armoniei colective. La Agamemnon sacrificiul pornește din propriul sânge. Acesta își sacrifică fiica, pe Iphigenia, la Aulis, pentru a o îndupleca pe Artemis să dezlanțuie vânturile prielnice flotei grecești ca să ajungă în Troia. Prada obținută, în urma victoriei din războaiele troiene, Cassandra, înseamnă o reă vestire pentru Agamemnon: acesta va fi ucis de către Clytemnestra, soția sa.

Cassandra, asemenea Mioriței din pastorala românească ce prevestește moartea ciobanului, îl avertizează pe Agamemnon, fără ca mesajul său să provoace o schimbare. Acțiunea are loc când Agamemnon revine la Mycene, unde Clytemnestra, împreună cu amantul său, Aegisthus, savârșesc crima. O moarte ce va atrage răzbunarea lui Oreste, fiul lui Agamemnon.

Întreaga tragedie greacă nu se reduce la pasiuni și acte; ea declanșează strigăte, gemete, bocete și

un anumit ritm al speranței și triumfului. Este o tensiune trăită cu intensitate maximă, fără duplicitate, cu întindere în timp, implicând tot felul de digresiuni care accentuează caracterul celor implicați în acțiune. Personajele tragediei grecești, fie că mesajul este receptat scris sau scenic, sunt zugrăvite în culori vii, cu largi trăsături precise, dar mai puțin pentru ele însele cât pentru efectul general, pentru măreția estetică a ansamblului. Iată de ce, caractere de foarte inegală importanță, atât în ce privește acțiunea cât și valoarea morală, au aceeași dezvoltare (1).

Tot efortul este îndreptat spre exprimarea frumuseții. Frumusețea înseamnă armonie a liniilor și seninătatea ansamblului. La polul opus se situează pasiunea. Pasiunea comportă dezordine și tulburare, deci alterare a frumosului. Dar pasiunea înseamnă viață (2).

Grija pentru armonie implică o anumită structură a cetății grecești, o ierarhie ce nu poate fi tulburată. Principiul dreptății aduce armonizarea intereselor individuale cu cele generale. Binele, alături de Frumusețe, avea rolul de a elimina orice



confuzie care ar amesteca, în ochiul sufletului, lumina cu întunericul, binele cu răul, îngrădind manifestarea vieții virtuoză.

Tot ce este exclus din regiunea superioară, rațională a sufletului și se adresează senzualității și pasiunilor brute trebuie eliminat din cetate. Pentru Platon, pasiunea tulbură și produce disarmonie; arta este înșelătoare întrucât adevărul lucrurilor nu poate fi dezvăluit de aceasta. Ea este o imitație a ceea ce a realizat meșteșugarul, care la rândul-i, a imitat Ideea divină.

Lucrurile sunt frumoase pentru că participă la Ideea de frumos. Frumusețea putea fi văzută în toată strălucirea ei pe vremea când, prinși într-un cor preafecit, unii însoțindu-l pe Zeus, alții în suita altor zei, contemplant divina privești ce te umple de bucurie, simțindu-se inițiați într-una din acele taine despre care poți spune că naște cea mai aleasă dintre fericiri (3).

Ca meșteșug ce ține de abilitatea artistului, operele de artă înseamnă, pentru Aristotel, mai degrabă mimesis-ul propriu naturii omului, fiind o activitate teoretică, de contemplare. Tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui sau într-un interval mai mare (...). Ea este imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe osebit după fiecare din părțile ei (4).

Structura tragediei antice are șase părți: subiectul, caracterele, limba, judecata, elementul spectaculos și muzica. Iar în ce privește felurile tragediei, Aristotel distinge: tragedia complexă, al

cărui miez e alcătuit, întreg, dintr-o răsturnare de situație și o recunoaștere; tragedia patetică, de tipul celor brodate pe suferințele unor Aias sau Ixion; tragedia de caracter, cum ar fi Ftiotidele și Peleu; cea de-a patra, tragedia – spectacol, gen Fetele lui Forkis, Prometeu, sau cele a căror acțiune se petrece în Hades (5).

Tulburarea antică înseamnă o lecție de morală, o meditație asupra Binelui în raport cu opusul său, Răul. Același interes pentru moralitate se menține și în tragedia modernă, schimbând coordonatele: dacă tragedia antică era simplă în fond și infinit de variată în forme, pentru moderni tragedia devine săracă în forme și diversă în materie și conținut. Are loc o fluidizare a faptelor, a caracterelor, a deznodământului (finalității).

Un sistem cu totul nou, care în loc să adune materialul istoric într-un punct luminos, pentru a înconjura apoi acest punct unic cu toate minunile unei arte multiple, infinit de variată și bogată, folosește varietatea drept fond și înfățișează povestea în toată desfășurarea ei, într-o serie prelungită, cu aspecte schimbătoare, cu toate diferitele evenimente, cu multiplele-i peripeții, cu fluxurile-i și refluxurile-i succesive (5).

Raportându-se la tragedia modernă în general și la cea engleză în special, Emile Faguet remarcă diferența aducându-l drept exemplu pe Shakespeare, care cuprinde în fiecare analiză de caracter toată confuzia profundă și obscură a sentimentelor din adâncul unui suflet omenesc, acest tot cu mii de detalii, toată această pădure stufoasă cu misterioase profunzimi, toată această mare unduioasă și vijelioasă, în care sub valuri trec alte valuri și curenții se încrucișează și se sparg în adâncul adâncurilor. (...) Iată de ce Hamlet nu reprezintă o pasiune unică, un sentiment simplu; el este un om. Acest om trebuie luat în întregime (7).

Tragedia modernă prezintă caractere în detaliu. Bogăția detaliilor conferă frumusețe armonioasă personajelor acțiunii, împlinind plăcerea contemplatorilor. Percepția estetică modernă se distinge prin eliminarea părților lirice și a celor epice. Dacă lirismul a fost o excepție în secolul al XVII-lea, în secolul următor va fi interzis. Modernitatea uită cu desăvârșire de imperativul destinului și urmează calea rațiunii. Interesul stârmit de curiozitate parcurge întreaga acțiune. Claritatea, logica, vivacitatea sunt însușiri ale minții ce străbat acțiunea de la origini până la deznodământ. Monologul a murit și lasă locul interesului pentru moralitatea admisă de comunitate.

Tragicul rămâne veșnicul nostru îndemn către comunicare prin înfruntare și dialog. Tragicul nostru cel de toate zilele este contrariul și nostalgia tragicului autentic, ce naște din atașarea noastră personală. Cine se atașează suferă (8).

Experiența tragică ne învață că putem reîncepe oricând. Nu se reîncepe prima dimineață. Iar dacă ea revine pentru noi înseamnă că între noi vom măsura depărtarea ce ne desparte de ea. Orice cauză se murdărește. Libertatea a îmbătrânit. Chiar speranța se uzează (9).

Referințe bibliografice:

1. Faguet, E.: *Drama antică – drama modernă*, Editura enciclopedică română, București, 1971, p. 134.
2. Faguet, E.: Op. cit., p. 135.
3. Platon: *Phaidros*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 92.
4. Aristotel: *Poetica*, Editura Academiei, RSR, București, 1965, pp. 59-60.
5. Aristotel: Op. cit., p. 77.
6. Faguet, E.: Op. cit., p. 70.
7. Faguet, E.: Op. cit., p. 72.
8. Domenach, J., M.: *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995, p. 274.
9. Domenach, J., M.: Op. cit., p. 275.

O perspectivă antropologică asupra celor patru probleme kantiene (II)

Bogdan-Costin Georgescu

A doua modalitate de prezentare a posibilelor răspunsuri la cele patru probleme kantiene debutează cu încercarea de a căuta răspuns la problematica *limitelor cunoașterii* (Ce pot să știu?) [1) × a), b), c)]. *Dezinteresatul* ar răspunde — cum arătam mai înainte —, că „nu știe ce ar putea să știe”. *Dezinteresatul „de geniu”* ar putea lansa această formulare în mod perfid și provocator (precum Nietzsche, Sartre sau Cioran), ca un soi de cochetărie filosofică în care semnificația ar cădea nu pe *dezinteres* pur și simplu cât mai ales pe *dezgustul* față de alte forme de cunoaștere, altele decât cele ale „dezinteresatilor”. În acest caz am putea vorbi mai degrabă despre o lipsă de sinceritate mascată de o pseudo-formă de dezgust (teatru). *Dezinteresatul* comun ar formula răspunsul sincer la această problemă; lipsa lui de cunoaștere este genuină, pură, sinceră: „nu știu și nici nu mă interesează ce aș putea să știu.”

Omul de știință, care trebuie să verifice datele cunoașterii, știe pe bazele conceptelor convenționale elaborate în mod subiectiv numai ceea ce poate măsura și verifica. „Știu numai ceea ce pot să măsoar, să verific”, ar răspunde, deci, omul de știință.

Omul credincios acceptă ceea ce i se dă spre cunoaștere, pe bază de Revelație.

Cu aceste date concluzia C1, referitoare la limitele cunoașterii, ar putea fi enunțată astfel: „*Limitele cunoașterii sunt determinate de dorința sinceră de a ști, posibilitatea de a măsura și a observa corect un fenomen caracterizabil prin prisma conceptelor convenționale și prin capacitatea de a accepta în plan metafizic ceea ce nu poate fi explicat cu argumentele registrului fizic*” (C1). Revenind la observațiile punctuale specifice fiecărui tip de cunoaștere, științifică și revelată (căci refuzul cunoașterii este numai metaforic o „formă de cunoaștere”) se poate deduce lesne că nu există antagonism între ele.

Comparând răspunsurile date la întrebarea „Ce trebuie să fac?”, din perspectiva celor trei categorii de indivizi, putem deduce că *dezinteresatul* ignoră orice normă construită pe baza convențiilor subiective preferând anarhia ca formă de „libertate”. *Omul de știință* respectă normele convenționale construite pe baza conceptelor care definesc obiecte și fenomene riguros măsurabile, acționând în societate în conformitate cu o etică fondată pe principii materialiste (ceea ce nu înseamnă că omul de știință nu poate fi și credincios!) iar *omul credincios* respectă normele eticii laice, dar în plus își asumă și normele eticii religioase, construite pe fundamentale unor concepte morale acceptate aprioric pe baza Revelației. Concluzia referitoare la *scopul vieții* (ca formă de trăire, de experimentare, de asumare ontologică a existenței) [2) × a), b), c)] s-ar enunța mai degrabă negativ decât afirmativ — o dovedește și ontologia morală a dreptului divin (în Decalog toate normele esențiale de conduită sunt o enumerare de „nu”-uri, de respingeri a *nefirescului*); cu alte cuvinte negarea negației este mai sugestivă semantic decât afirmația pură: „*Nu trebuie să facem acte contrare normelor de existență acceptate aprioric, pe bază revelată sau construite pe fundamentele conceptelor convenționale pentru a nu atenta la firescul ființei umane, luată separat, ca individ, dar și în ansamblu, în cadrul colectivității umane*” (C2). *Omul credincios* ar mai adăuga și sintagma: „*respectând astfel arhe-chipul divin din fiecare individ uman*”.

Dorințele și aspirațiile omului îmbracă diverse forme, în conformitate cu normele morale asumate de o categorie umană sau alta. De la lipsa de generozitate a *dezinteresatului*, care „nu speră



nimic”, atitudine de pesimism implicit, la bucuria generată de optimismul omului credincios, care speră să se măntuiască împreună cu ceilalți semeni, trecând prin pragmatismul omului de știință, care speră să investească minimul de energie și resurse pentru a contribui măcar cu o fărâșmă la progresul civilizației, perspectiva *speranței* se construiește în jurul acestui nucleu ideatic: „*Speranțele omului depind de limitele cunoașterii pentru că pe măsură ce orizontul cunoașterii noastre se lărgeste apar determinări noi care dau naștere altor speranțe; speranțele sunt catalizatorul cunoașterii, dar și factorul motrice al evoluției spirituale ale omului*” (C3).

Punând cap la cap răspunsurile fiecărui tip de individ din exercițiul acesta de antropologie filosofică am putea concluziona: „*Omul este mai mult decât un animal rațional, sociabil, este scop în sine, în cheia imperativului categoric kantian și prelungire a arhe-chipului divin transcendent în lumea imanentă, etern schimbătoare*” (C4).

Sintetizând cele patru concluzii, de această dată prin prisma antropologiei filosofice, s-ar putea construi următorul concept: „*Limitele cunoașterii sunt relative, fiind determinate de caracteristicile observației asupra vieții, al cărei scop este finalmente re-cunoașterea arhe-chipului divin, de la care omul, ca ființă creată, împrumută în plan imanent, proporțional cu speranțele sale, modelul creator, devenind producător de valori materiale sau spirituale, prin actele pe care omul le săvârșește în concordanță cu setul de norme convenționale pe care și le asumă. Aceasta face ca omul să încerce permanent să se depășească pe sine și să-și caute un loc propriu în cadrul colectivității pe baza speranțelor și normelor pe care și le asumă, asociindu-se cu ceilalți în scopul îmbunătățirii vieții materiale și spirituale.*”

Procedând ca în finalul argumentației din prima parte, din perspectiva filosofiei antropologice, care ne ducea la concluzia că „*Omul este ființa prin excelență cugetătoare*” și rezumând sinteza la concluziile, C1, C2, C3, C4 din perspectiva antropologiei filosofice, de această dată, putem spune că: „*Omul este ființa socială creatoare de valori culturale.*”

Distincția dintre cele două perspective apare acum mai limpede. Filosofia face din om un obiect de studiu la nivelul gândirii în timp ce pentru antropologie în general și pentru antropologia culturală în particular omul este obiect și deopotrivă scop în sine în cheia imperativului categoric kantian. Antropologia privește omul în mediul său, cercetează determinările care generează un mod de viață, un mod de expresie, o cultură; ea dă și soluții, pe baza datelor de cercetare sociologică, etnografică și etnologică, nu se oprește la problematizările pe care le pune filosofia.

Antropologia culturală tinde să se autonomizeze, tinde spre statutul de disciplină independentă care are și un aspect practic, nu numai unul teoretic, fără să neglijeze datele gândirii filosofice. Filosofia și antropologia culturală ne dau perspectiva aceasta asupra omului: „*Ființa socială prin excelență cugetătoare și creatoare de valori culturale.*”

O introducere în Filosofia matematicii (I)

Miron Oprea

Dezvoltarea științelor naturii și a tehnicii, în secolele XIX și XX, a dus la nașterea unor științe specializate, care, mai ales în secolul XX, s-au diversificat și multiplicat, în mod impresionant. Aceste progrese spectaculoase, în special în științele exacte, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, au determinat desprinderea acestor științe de Filosofie (considerată, mii de ani, ca *știință universală – mathesis universalis*). Eliberarea lor de sub tutela Filosofiei a reprezentat un avânt creator, atât pe plan teoretic, cât și practic (o dezvoltare impresionantă a aplicațiilor, a tehnicii, industriei, agriculturii etc.), creând astfel posibilități de *cercetare fundamentală și aplicativă*. Dacă ne gândim, de exemplu, numai la Matematică, constatăm o impresionantă diversificare și multiplicare a celor trei ramuri de bază ale sale (Algebră; Geometrie; Analiză matematică), în sute de domenii cu zeci de mii de teoreme.

Încă din antichitate, odată cu trecerea de la *matematica empirică* (o sumă de reguli și „formule”, utilizate în scopuri practice) la *matematica știință* (prin invenția *demonstrației*), matematicienii și filosofii greci au reflectat asupra naturii demonstrației, asupra originii și naturii numărului, asupra figurilor etc. Acest proces de reflecție asupra evoluției și creației matematice a însoțit matematicienii în toate timpurile, dar mai ales la începuturile ei (în Grecia antică prin Pythagora, Platon și Aristotel), la începuturile matematicii moderne (secolele XVII și XVIII, prin Descartes, Kant și Leibniz) și la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX (prin Cantor, Hilbert, Gödel și alții), când s-a constituit chiar o disciplină de sine stătătoare: *Filosofia matematicii*. Filosofia matematicii abordează modul cum problemele fundamentale ale *Filosofiei generale* se reflectă în *matematică*. Și, de aceea, vom avea de-a face cu o *ontologie matematică* (care cercetează geneza și existența conceptelor și teoriilor matematice), apoi o *epistemologie matematică* (cercetează problemele de cunoaștere ale noțiunilor și teoriilor matematice, adevărul în matematică, infinitul în matematică etc.). Filosofia matematică cercetează legăturile dintre matematică și practică, dintre matematică și celelalte științe (matematizarea științelor), problemele modelării matematice și, în general, matematica, ca fenomen cultural și social. Evident că în *Filosofia matematicii* în general, nu vom întâlni *arhitectura matematicii* curente (definiție, axiome și teoreme), dar înțelegerea și însușirea sa, în mod creator, necesită o amplă și profundă cultură matematică și un înalt grad de maturizare a gândirii. În fond, filosofia matematicii reprezintă și a luat naștere din intersecția *matematicii cu filosofia* și cu *istoria matematicii* și, de aceea, studiul ei cere abilități teinice (cel puțin în aceste trei domenii) din partea cititorului.

Dacă la începuturi, problemele filosofice se refereau mai ales la *adevărul matematic* și la natura și existența *obiectelor matematice*, în secolul XX aceste probleme se referă la *natura demonstrațiilor*, la *eficacitatea aplicațiilor* sale, în toate domeniile și la *structura fundamentală (arhitectura)* a matematicii. Azi, matematica a ajuns un veritabil *templu al cercetării* (cu adevăruri atemporale, eteme și absolute), ceea ce reprezintă un model și o țintă de atins pentru orice știință și, de aceea, tot mai mulți gânditori, cercetători, oameni de știință etc. se interesează și își pun în pregătirea lor și anumite teme de matematică (examene de pregătire a doctoratului, în ciclul masteral de pregătire etc.). Cum se explică eficacitatea (este vorba de aplicabilitate) matematicilor, care, în multe situații, s-au născut dintr-un joc logic de simboluri?

Și așa, în decursul istoriei matematicii, au luat ființă mai multe curente de filosofia matematicii, care, uneori, au îmbrăcat haina unei veritabile școli de

gândire și de creație matematică. În cele ce urmează, pentru început vom trece în revistă principalele curente din filosofia matematicii.

1. Pythagorismul

Curentul pythagorist (Pythagorismul) a luat naștere în școala lui Pythagora (din Crotona, sudul Italiei) și care a funcționat aproximativ 150 de ani (circa 540 – circa 380 î.Hr.). În această așa-zisă școală (era constituită în scopuri filosofice și mistico-morale) se promovau matematicile și o serie de cugetări filosofice și morale. Una dintre cele mai mari descoperiri ale școlii lui Pythagora a fost în acustică, prin stabilirea raporturilor matematice asociate intervalelor gamei muzicale. Această descoperire l-a condus pe Pythagora la concepția că *universul, în ansamblul său, poate fi explicat în termeni matematici*. Această concepție constituia un pas înainte important, în raport cu milezienii (cei care aparțineau de Școala din Milet), căci, în loc să caute o materie primară ipotetică (foc, apă etc.), pythagoricienii s-au concentrat asupra explicării matematica a lumii. În acest mod, ei au determinat cursul științei, în general, și au influențat o serie de oameni de știință și de filosofi, care i-au succedat (Platon, Galilei etc.). Astfel, ei considerau lumea fizică ca fiind de natură matematică. Numărul (natural) era fundamentul întregii realități materiale iar reprezentarea lor prin figuri geometrice (*numere figurate*: triunghiulare, pătrate, pentagonale etc.) afirmă că *Totul este număr*. În formă modernă, pythagorismul afirmă că structura realului fizic (particule, câmpuri, spațiu-timp etc.) este identic matematică. Matematicile, în concepția pythagoreicilor, nu reprezintă o descriere a realității, cu ajutorul simbolurilor matematice, ci ele reprezintă însăși expresia structurii realității, însăși limbajul realului. Acest curent trebuie să înfrunte următoarele critici: (1) se confundă realitatea cu descrierea sa, adică simbolul cu realitatea pe care o reprezintă; (2) cum se poate da un sens precis la conceptul de structură a realului în sine, independent de observator? (3) cum se explică că nu toate matematicile găsește în mod necesar aplicații? De menționat că în curentul pythagorist eficacitatea matematicii nu pune nici o problemă, ea este automat satisfăcută.

2. Platonismul

Pe baza filosofiei lui Platon se pot da două interpretări *universului matematic*: (1) matematica reprezintă o lume de idei din lumea fenomenelor; (2) ele formează un limbaj hibrid sau intermediar, care permite, plecând de la sensibil, de a viza (discerne) idei, concepte, prin care sensibilul nu este decât un palid reflex. Platonismul consideră că matematicienii, în activitatea lor, *descoperă* (nu inventează!) o lume deja existentă și care li se impune. Problema fundamentală a unei astfel de concepții este tocmai statutul lumii ideilor pure și a independenței lor, în raport cu lumea materială. În acest caz, eficacitatea matematicilor nu se poate înțelege decât admitând armonia prestabilită între lumea fenomenală și lumea matematică, cât și contactul special între gândirea matematicianului și lumea ideilor pure.

Obiectele matematice sunt concepte (idealizări mentale) construite arbitrar de matematician. Gândirea acestuia este călăuzită către un adevăr exterior – un adevăr care are propria sa realitate și care este revelat doar parțial. De exemplu, mulțimea numerelor complexe are o realitate profundă și atemporală, care depășește construcțiile mentale ale unui anumit matematician. Sunt unele proprietăți ale lor, care au un profund iz mistic (ba chiar magic), ca de exemplu: formula integrală a lui Cauchy, teorema lui Riemann etc. Numerele complexe au fost descoperite, nu inventate (deci nu sunt creații ale omului); ele sunt creații ale lui Dumnezeu. La fel și mulțimea Mandelbrot: ea există, nu a fost inventată de om. Acest curent are ca reprezentanți iluștrii matematicieni precum: G. Cantor (1845-1918); K. Gödel (1906-1978), R. Pensore, A. Connes etc.

3. Aristotelismul

Se știe că matematica este, prin excelență, o *știință deductivă* (utilizează raționamentul deductiv), iar structura unei teorii deductive a fost stabilită, încă din antichitate, de celebrul filosof Aristotel, în lucrarea sa *Analiticele secunde*. Astfel, Aristotel stabilește că în orice teorie matematică sunt termeni (noi le spunem azi *obiecte matematice*) definiți și termeni nedefiniți, apoi propoziții primitive (*axiome* sau *postulate*), pe care le admitem fără justificare și, în sfârșit, reguli de definiție (studiate de Aristotel în *Analytica posteriora*) și reguli de demonstrație (studiate de Aristotel în *Analytica priora*), care îmbracă forma de silogism. La Aristotel, *forma* (spre deosebire de Platon) reprezintă esența unui obiect empiric, iar matematica se ocupă cu diversele idealizări ale *formelor* ce îmbracă haină deductivă. Cât privește *infiniul matematic* (element esențial al matematicii), Aristotel este primul filosof care sesizează existența a două infinituri matematice: *potențial* și *actual* (acestea apar în lucrarea sa *Fizica*).

4. Filosofia matematicii la Leibniz

Se știe că Leibniz (1646-1716) a fost matematician, fizician, dar mai ales filosof de mare profunzime, a cărui operă filosofică seamănă cu cea a lui Platon, dar în ce privește filosofia matematicii a lui Leibniz se aseamănă mai mult cu cea a lui Aristotel. Prin unirea logicii cu matematica, Leibniz a anticipat curentele moderne din filosofia matematicii. El distinge două tipuri de adevăruri: *adevăruri de rațiune* și *adevăruri de fapt*. Leibniz este cel care a introdus *calculul în logică*, realizând prima *aritmizare a logicii*, pe care a exploatat-o cu succes Kurt Gödel, în 1931, prin elaborarea teoremelor de incertitudine. Leibniz, prin descoperirea principalelor legi ale calculului logic, este considerat un precursor al logicii matematice. În problema adevărului (punct central în teoria cunoașterii), Leibniz se opune evidenței (drept criteriu al adevărului), precizând, în lucrările sale, că evidente nu sunt decât propozițiile formal identice și termenii introdusi prin definiție. Lucrarea fundamentală din opera filosofică a lui Leibniz este *Monadologia* (destul de dificilă la lectură), în care el rezolvă problemele metafizice prin conceptul de *monadă* (un fel de atomi ce constituie elementele obiectelor). Pe baza monadelor, Leibniz stabilește diverse niveluri ale percepției și apercipției omului și îl recunoaște pe Dumnezeu ca motor și arhitect al universului. Folosind conceptul de monadă, Leibniz elaborează *principiul rațiunii suficiente*, ce va fi adăugat celorlalte trei principii ale logicii aristotelice, creând astfel, bazele gândirii logice, cu repercursiuni în matematică, unde va da naștere unei veritabile filosofii a matematicii. Pentru Leibniz, propozițiile matematice sunt adevărate propoziții logice și sunt adevărate pentru că negarea lor ar fi, logic, imposibilă. Întreaga filosofie matematică a lui Leibniz anticipează doctrina centrală din *Tractatus Logico-Philosophicus* al lui Wittgenstein și faimoasa metodă a lui Gödel (cunoscută azi drept *gödelizare = numerație gödeliană*), din secolul al XX-lea. Cu privire la legătura dintre matematică și filosofie, Leibniz precizează: *Fără matematică nu pătrundem în adâncul filosofiei, iar fără filosofie nu pătrundem în adâncul matematicii*.

5. Filosofia matematică la Kant

Fără a fi matematician de profesie (cum era Descartes) sau un amator strălucit (cum era Leibniz), Kant (1724-1804) era, totuși, la curent cu principalele dezvoltări matematice ale timpului său (să nu uităm că a fost contemporan cu Euler și cu unii matematicieni din celebra familie Bernoulli). Reflecțiile sale filosofice asupra cunoașterii matematice, în general, sunt strâns legate de elaborarea filosofiei critice. Kant considera că filosofia, ca și matematica, este o cunoaștere rațională, însă prima este o cunoaștere prin *concepte*, în timp ce a doua este o cunoaștere prin *construcții de concepte*. Interesul lui Kant pentru

matematici este că elaborarea *filosofiei critice* provine din faptul că matematicile, în opinia sa, reprezintă cea mai veche știință dintre toate științele și că ele sunt totdeauna într-un progres continuu. Kant considera că judecățile matematice sunt judecăți *sintetice a priori* (care sunt extensive, deoarece predicatul nu este conținut analitic în subiect), *necesare și universale*. De exemplu, suma $5 + 7$ nu se poate găsi fără a se recurge la *intuiție*, la fel, în geometrie, propoziția: „drumul cel mai scurt dintre două puncte este linia dreaptă” este o judecată (o propoziție) *sintetică a priori*. Kant stabilește statutul epistemologic al intuiției pure și caracterul transcendent al cunoașterii matematice. Încă din epoca precritică, Kant distingea trei ramuri principale, în studiul matematicilor: (1) *geometria*, care reprezintă știința mărimilor continue (a spațiului); (2) *algebra*, pe care el o numea *aritmetică generală*, și care se ocupă de mărimi nedeterminate și (3) *aritmetica* propriu-zisă, care tratează numere ce reprezintă raportul dintre mărime și unitate.

Geometria este cea care se „acordă” cel mai bine cu filosofia kantiană a matematicii, căci ea arată strălucit cum conceptele matematice pot să obiectiveze intuiția pură prin intermediul schematismului (triunghiuri, patrulatere, corpuri geometrice etc.). Pentru Kant, *geometria* are statutul de știință a mărimilor spațiale care sunt reprezentabile în acord cu intuiția (este vorba despre *geometria euclidiană*) și care au și aplicație, iar cât privește geometriile neeuclidiene (care încă nu se născuseră) conceptual sunt admise dar fără reprezentabilitate.

Cât privește *aritmetica*, Kant o considera dependentă de intuiția pură a timpului; iar *algebra* este, pentru Kant, o știință a mărimilor *nedeterminate*. Oamenii de știință și filosofii secolelor al XIX-lea și al XX-lea au aprofundat și dezvoltat considerabil noțiunea de *construcție simbolică* a lui Kant, pentru a defini și a cuprinde cunoașterea științifică ce se detașează din raportul direct al intuiției pure la orice schematism posibil. O serie întreagă de gânditori (filosofi, fizicieni, matematicieni etc.) după Kant se vor alinia filosofiei sale matematice și vor dezvolta, în perspectivă, o veritabilă *epistemologie matematică*, începând cu Cassirer, Gregory Chaitin, Kurt Gödel (până la un punct) ș.a.

6. Idealismul transcendent (Intuiționismul)

Acesta reprezintă curentul din filosofia matematicii a unor matematicieni din primul și al doilea deceniu al secolului al XX-lea (Brouwer, A. Heyting, Poincaré, Weyl), care considerau că matematica nu generează concepte, ci ea este *știința reprezentării conceptelor în formele de spațiu și timp*, pentru ca toate subiectele cunoscătoare (a aspectului transcendent) o posedă *a priori*, pentru a percepe lumea. Spațiul dă naștere la geometrie, iar timpul, cu succesiunea sa de momente, dă naștere la număr și la aritmetică. În cadrul intuiționismului nu există teoreme (propoziții) care afirmă că *există* (un obiect matematic sau o proprietate oarecare), adică așa-zisele *teoreme de existență*. O teoremă matematică devine adevărată numai după ce ea a fost demonstrată (în special cele care arată constructibilitatea efectivă), astfel constituindu-se nu numai un curent în matematică, ci chiar o așa-zisă *matematică intuiționistă*. Această matematică începe cu noțiunea de *entitate abstractă* și de *șir de entități abstracte* (se începe cu \mathbb{N} , apoi cu \mathbb{R} etc.) și cu așa-zisa *logică intuiționistă*, pe baza căroră se dezvoltă o veritabilă matematică. Cât privește eficacitatea matematicilor, în general, curentul intuiționist consideră că orice fenomen este perceput de un subiect cunoscător în forme spațio-temporale și, deci, imediat matematizabil. Una din limitele curentului intuiționist rezidă în faptul că matematicile reprezintă, de asemenea, o știință care generează concepte noi și nu se mărginește numai de a le construi prin grila spațio-temporală, cum ar fi, de exemplu, geometria lui Euclid sau o geometrie neeuclidiană.

Intuiționismul a ridicat o serie de probleme în gândirea matematicienilor creatori și în fundamentele matematicii.

7. Formalismul și logicismul

Reprezentanții iluștri ai acestui curent sunt G. Frege, B. Russell, D. Hilbert, școala Bourbaki etc. Pentru formalisti, matematica se constituie ca un joc de simboluri, ignorând că matematicienii nu construiesc teoriile lor în manieră arbitrară, ei fiind adesea ghidați de logice conceptuale interne sau de rezultatele obținute în științele naturii. Activitatea matematică nu se poate situa numai la nivelul sintaxei (manipulări de simboluri lipsite de sens, după reguli mai mult sau mai puțin arbitrare), ea vehiculează constant sensul, interpretările. Hourya Sinaceur a arătat că practica matematică este bazată pe „dusuri și întoarceri” între sistemele axiomatice și modelele care le interpretează. În cadrul curentului formalist este dificil de a înțelege (și explica) de ce matematicile se aplică. De exemplu, cum se explică faptul că rezultatele obținute dintr-un joc de societate, cu reguli arbitrar definite, pot să ne dea până la a 25-a zecimală a masei electronului.

În aceeași linie cu formalismul, curentul logicist pretinde că întreaga matematică derivă din concepte pur logice; ori matematica este mult mai bogată decât logica, care nu îi este decât o ramură particulară și nu ultimul fundament (de fapt, logica nu mai are nici axiome și nici teoreme).

În cadrul acestui curent au apărut o serie de paradoxuri, create de teoria mulțimilor, care s-a născut în ultimul sfert al secolului XIX și care au produs o veritabilă criză în matematică, ducând la apariția fundamentelor matematicii și la teoremele de incompletitudine ale lui K. Gödel. Totuși, în ciuda acestor „cataclisme” asupra fundamentelor matematicii, aceasta a continuat și continuă să se dezvolte într-un ritm debordant și cu aplicații spectaculoase.

8. Naturalismul

Acest curent consideră că matematicile sunt legate de capacitățile psihologice și neuropsihologice ale subiectului uman. Ele pot fi dobândite în cursul dezvoltării omului; de exemplu, copilul începe să dobândească cunoștințe de matematică la contactul cu mediul înconjurător (noțiunea de relație, de operație etc.), contactul omului cu lumea îl pune să-și construiască uneltele intelectuale proprii, pentru a rezolva probleme de arpentaj, de numărare etc.

Însă, matematicile pot fi legate, de asemenea, de capacitățile înnăscute din creierul său. Capacitățile de numărare și de reprezentare spațială, care au o înaltă valoare adaptativă, sunt profund înscrise în structura creierului uman înaintea contactului acestuia cu lumea.

Evoluția este, însă, responsabilă de punerea în lucru progresiv, fundamentale activității matematice. Toate aceste teorii sunt extrem de interesante și importante, pentru că ele leagă matematica de capacitățile științifice analizabile ale subiectului uman. De asemenea, aceste teorii explică emergența conceptelor evaluate ale matematicilor contemporane, care n-au direct o înaltă valoare adaptativă. În acest caz, eficacitatea matematicilor este legată de funcțiile cognitive ale subiecților, considerate ca funcții biologice. Reprezentanții iluștri ai curentului naturalist, în filosofia matematicii, sunt: J. Piaget, J.P. Changeux, S. Dehaene.

În cele de mai sus am prezentat succint conținutul acestor curente, care s-au născut în cadrul *Universului matematic* și care, uneori, au influențat direcția de dezvoltare a acestui *agregat intelectual* cu implicații atât de profunde în evoluția societății omenești. Putem spune, în continuare, fără a fi greșit interpretat, că civilizația actuală și viitoare a omenirii depinde, în bună măsură, de educația omului în perceperea acestui univers care pune în valoare cele mai nobile trăsături ale sale.

(continuare în numărul următor)

Matematica și problema libertății spiritului (X)

Mihai Brescan

Esența spiritului constă în libertatea lui.
Hegel

Esența matematicii rezidă tocmai în libertatea ei.
Cantor

Mathesis universalis

Abatele Marin Mersenne (1588-1648), cel mai bun prieten al lui Descartes, a fost un matematician de valoare și un om de o vastă erudiție dar, în același timp, și un mare animator al vieții științifice franceze și europene. Se spune că în chilia lui Mersenne, frecventată pentru ample și elevate dezbateri intelectuale de mulți scriitori, filosofi și oameni de știință, s-au pus bazele viitoarei Academii de știință a Franței, ce va fi înființată în 1666. Prestigiul său în epocă era imens, abatele francez fiind inițiatorul mai tuturor problemelor interesante, iar datorită vastei corespondențe pe care o întreținea cu oamenii de cultură importanți ai vremii, marele matematician și fizician olandez Christian Huygens îl considera pe Mersenne drept „un adevărat președinte al unei Academii universale”.

Nu putem omite, în acest context, nici frumosul elogiu exprimat de renumitul filosof englez Thomas Hobbes: „Chilia lui Mersenne este de preferat tuturor școlilor de filosofie”; de aceea, ori de câte ori venea în Franța, prima vizită i-o făcea savantului abate francez. Unul dintre meritele importante ale lui Mersenne este, fără îndoială, și traducerea în franceză a operei lui Galilei, primul dintre creatorii



Clavius

mecanicii clasice. Desigur, în imensa corespondență purtată de Mersenne, la loc de cinste se află aceea pe care a avut-o cu prietenul său Descartes. Printre numeroasele probleme abordate remarcăm și una care are legătură cu tema noastră. În *Scrisoarea din 20 nov. 1629*, Mersenne îi comunica lui Descartes proiectul unei „limbi universale”, căreia el îi enunțase principiile constitutive. Descartes nu consideră acest proiect irealizabil, dar crede că „întrebuițarea unei asemenea limbi ar presupune mari schimbări în umanitate; ar trebui ca întreaga lume să nu fie decât un paradis cercesc. Ar trebui să fie enumerate toate gândurile oamenilor, să fie puse în ordine, începând prin a distinge ideile cele mai simple, care sunt în imaginația omului și din care se compune tot ceea ce ei gândesc” (citată preluată din Anton Dimitriu – *Istoria logicii*, vol. 3, Editura Tehnică, 1997; într-o formă ușor modificată, citatul se găsește și în Umberto Eco – *În căutarea limbii perfecte*, Editura Polirom, Iași, 2002). În ceea ce privește importanța acestei *limbi universale*, Descartes o vede ca pe „un instrument de comunicare, foarte util, dar în nici un caz ca pe un instrument apt de a înlocui travaliul gândirii vii”. Aceasta deoarece ideea unei metode mecanice era total contrară concepției lui Descartes (A. Dimitriu, op. cit.). Ca matematician, Mersenne a avut contribuții foarte interesante în domeniul *teoriei numerelor*, de aceea nu e de mirare că stăpâna foarte bine *tehnica combinatorică*. Așa cum am văzut în articolul anterior, o asemenea tehnică a fost folosită de Raymundus Lullus în problema *limbii universale* și, de aici, a unei *științe universale*.

Mai târziu, în 1607, marele matematician și astronom german Christophel Schüssel (cu numele latinizat Clavius) va încerca, în comentariul *In*

spheram Ioannis de Sacro Bosco, să calculeze câți *dictiones* (adică *termeni*) s-ar putea produce cu cele 23 de litere ale alfabetului, oferind, în acest sens, *formule matematice*, dar oprindu-se la un moment dat în fața imensității rezultatelor posibile (Umberto Eco, op. cit.). În 1622, matematicianul francez Pierre Guldin, într-o lucrare intitulată *Problema arithmetica de rerum combinationibus*, a calculat toate *dictionile* generate cu cele 23 de litere, ajungând la rezultatul că numărul *cuvintelor* (de lungimi variabile între două și douăzeci și trei de litere) este mai mare de șaptezeci de mii de miliarde de miliarde, iar pentru scrierea lor ar fi nevoie de mai bine de un milion de miliarde de miliarde de litere. Guldin a calculat că pentru a le păstra ar fi nevoie de 8.052.122.350 de biblioteci, de dimensiuni stabilite de el, în timp ce suprafața Pământului nu ar putea primi decât cel mult 7.575.213.799 de astfel de biblioteci (Umberto Eco, op. cit.). Mersenne continuă aceste cercetări în lucrarea sa, din 1636, intitulată *Harmonie universelle*, în care analizează, pe lângă *dictiones* și *cânturile* (adică *secvențele muzicale*) generabile. Mersenne ajunge la rezultate de-a dreptul amețitoare, în care se face simțit fiorul *infinitalui*:

de pildă, în cazul *cânturilor*, care pot fi generate pe o întindere de trei octave, prin urmare de douăzeci și două de sunete, fără repetiții (aici se profilează cea dintâi idee a seriei dodecafonice! – observă cu uimire Eco), pentru a nota toate aceste *cânturi* ar fi nevoie de mai multe topuri de hârtie decât ar trebui pentru a acoperi distanța de la Pământ la Cer. Pentru scrierea acestor *cânturi* (să zicem câte 1.000 pe zi)

ar fi nevoie de 22.608.896 de ani și 12 zile. Comentând toate aceste calcule, Eco mai observă că ele anticipează amețelile din biblioteca babelică a lui Borges. Este interesant că toate aceste calcule (extrem de laborioase, fără îndoială), efectuate de Clavius, Guldin și Mersenne și comentate apoi de renumitul pedagog ceh Comenius în lucrarea *Linguarum methodus novissima* (1648), subliniază capacitatea *combinatorice* de a imagina *infinitalul*, dar și intuiția remarcabilă a matematicienilor menționați, care constă în anticiparea ideii de *gândire oarbă*, pe care o vom întâlni la Leibniz (Umberto Eco, op. cit.). După definiția lui Umberto Eco „prin *gândire oarbă* se înțelege posibilitatea de a efectua calcule, ajungând la rezultate exacte, asupra unor simboluri a căror semnificație nu este neapărat cunoscută sau despre a căror semnificație nu reușim să ne formăm o idee clară și distinctă” (subl. n.). Când vom vorbi despre Leibniz vom analiza importanța acestui concept. Acum vom trata conceptul de știință universală la Descartes. Așa cum am remarcat și în articolele anterioare, gândirea lui Descartes este străbătută de două idei fundamentale, legate inseparabil una de alta: ideea de *metodă* și ideea de *știință universală* sau *mathesis universalis*.

După unii comentatori ai lui Descartes, apariția conceptului de *știință universală* este strâns legată de celebrul vis al lui Descartes din 10 noiembrie 1619 (au fost, de fapt, trei vise succesive), când se produce *revelația gândului de a unifica toate științele*, **Dicționarul** din al treilea vis semnificând „toate științele reunite împreună”.

Cu acest prilej, Descartes vorbește, deocamdată destul de vag despre *mirabilis scientiae fundamenta*, dar gândul său asupra științei minunate este exprimat într-o formă ceva mai precisă în scrisoarea din 26 martie 1619, către prietenul său, olandezul Isac Beeckman (medic, filosof și matematician de valoare), în care Descartes se arată preocupat de a da la iveală „o știință cu totul nouă, sortită să dezlege în genere orice chestiuni ce se pot pune cu privire la mărime, fie ea continuă sau discontinuă” (vezi Constantin Noica – *Viața și filosofia lui Descartes*, Biblioteca pentru toți, 1937; Editura Humanitas, 1992).

În cele ce urmează, ne propunem un comentariu mai amplu asupra conținutului conceptului de știință universală, așa cum credem că l-a înțeles Descartes. Vom porni de la un fragment din lucrarea apărută în 1691, a lui Adrien Baillet, primul biograf al lui Descartes: „El (Descartes – n.n.) a abandonat studiul particular al geometriei și al aritmeticii, pentru a se dedica în întregime acestei științe generale, dar cu adevărat infailibile, pe care grecii au numit-o în mod judicios *mathesis*. El a crezut astfel că există o știință generală destinată să explice toate problemele ce se puteau pune cu privire la raporturi, proporții și măsuri, considerându-le ca detașate de orice materie și că această știință generală putea, cu titlul cel mai just, să poarte numele de *matematică universală* – *mathesis universalis* – întrucât ea cuprinde tot ceea ce merită acest nume de știință și de matematică particulară și poate fi dat la alte cunoștințe” (citată preluată din A. Dumitriu, op. cit.). Credem că Baillet a înțeles bine esența gândirii lui Descartes, care dorea, dincolo de *matematică* – știință în sine și o matematică independentă de obiectul ei particular, altfel zis o *matematică instrument* (un *Organon*) sau *metodă generală* pentru toate științele. Vom încerca să identificăm această concepție în unele texte ale marelui filosof francez.

Conceptul de știință universală, construită pe fundamentul solid și exemplar al matematicii, apare formulat explicit în prima lucrare majoră a lui Descartes, intitulată *Regulae ad directionem ingenii* (*Reguli pentru conducerea intelectului*), elaborată în perioada 1628–1629, dar apărută postum, în 1701. În comentariul la *Regula IV* (*E nevoie de metodă în cercetarea adevărului din lucruri*), Descartes ne spune următoarele: „În această privință, deși am de gând să vorbesc aici mult despre *numere* și *figuri*, întrucât în nicio altă disciplină nu se pot găsi pilde atât de lămurite și de sigure, totuși oricine va cerceta cu atenție spusele mele își va da seama lesne că nu m-am gândit defel la matematica obișnuită, ci am năzuit să desfășor o altă disciplină, față de care *numerele și figurile nu sunt decât învelișuri, iar nu părți* (sublinierea noastră).

Știința de care vorbesc trebuie să închidă în ea primele urme de rațiune omenească și să se întindă până la deducerea adevărurilor din orice temă, la alegere. Și, pentru a vorbi deschis, o socotesc în acest sens mai de preț decât orice altă cunoștință transmisă nouă pe căi omenești, deoarece ea e izvorul tuturor cunoștințelor, după câte îmi dau seama”.

Este de înțeles că această „altă disciplină” este știința universală despre care va fi vorba mai departe.

În vremea lui Descartes erau „socotite părți ale matematicii” în primul rând *aritmetica* și *geometria*, dar „și astronomia, muzica, optica, mecanica și multe altele”. De aceea, din punct de vedere etimologic „expresia de *mathesis* neavând alt înțeles decât cel de știință, celelalte științe n-ar avea un drept mai mic decât geometria de a se numi matematice... Gândindu-se stăruitor la lucrul acesta – spune, în continuare, Descartes – oricine își poate da, până la urmă, seama că toate chestiunile în care e vorba de ordine și măsură stau în puterea matematicii, indiferent dacă o astfel

de măsură trebuie căutată în numere, figuri, astre, sunete sau orice alte lucruri; și, prin urmare, că trebuie să existe un fel de știință generală, care să lămurească tot ce privește ordinea și măsura în ele însele, independent de lucrurile în care se întâlnesc și această știință se cheamă, nu printr-o denumire adoptată acum, ci printr-una destul de veche și de întrebuintată: *mathesis universalis*, ca fiind știința în care este cuprins tot ce face ca alte științe să se numească părți ale matematicii”. (sublinierile ne aparțin) Mai trebuie precizat că *mathesis* se înrudește cu *mathemata*, din care provine cuvântul *matematică*. În școala lui Pythagoras, *mathemata* însemna obiect de studiu sau de învățătură și, în acest sens, existau patru *mathemata*, care s-au păstrat multă vreme drept componente ale matematicii :

- (1) *Aritmetica* sau teoria numerelor abstracte ;
- (2) *Muzica* sau teoria numerelor aplicate ;
- (3) *Geometria* sau teoria mărimilor în stare de repaus ;
- (4) *Astronomia* (*Sferica*) sau teoria mărimilor în mișcare.

Este știut că acest *quadrivium* a alcătuit structura principală a învățământului în Evul Mediu, în Renaștere și chiar dincolo de aceasta.

După cum am văzut, în Regula IV, Descartes a definit știința universală ca o știință a ordinii și a măsurii, idee ce este întărită în comentariul la Regula XIV: „În privința figurilor, s-a arătat în ce chip se pot plăsmui, doar cu ajutorul lor, ideile tuturor lucrurilor. Aici nu ne rămâne decât să arătăm că, din nenumăratele lor forme, noi nu vom folosi decât pe acelea prin care se exprimă cel mai lesne toate deosebirile dintre raporturi (autorul spune adesea „raport” sau „proporție” – n.n.). Sunt însă doar două soiuri de lucruri ce se compară între ele, anume *mulțimile și mărimile*. Avem, de asemenea, două soiuri de figuri pentru a ni le înfățișa minții. Așa de pildă *punctele* prin care e denumit un *număr triunghiular*, sau *arborele* care arată șirul de strămoși al cuiva ș.a.m.d. sunt figuri ce înfățișează *mulțimile*. Acelea însă care sunt *continue și neîmpărțite*, precum *triunghiul, pătratul* etc., lămuresc *mărimile*. Iar acum, pentru a arăta de care din toate acestea avem de gând să ne folosim aici, trebuie să se știe că toate raporturile ce pot avea loc între entitățile de același gen trebuie socotite după două criterii principale, anume *ordinea sau măsura*”. Concluzia este cât se poate de clară: universul cartezian este *ordine și măsură* (*ordo et mensura*) și, de aici, *știința universală* este o știință a ordinii și a măsurii, adică o știință mai generală decât matematica, dar fundată în mod esențial pe matematică.

Este foarte interesant că titlul inițial al principalei opere a lui Descartes *Discursul asupra metodei* (apărută în 1637, împreună cu lucrările științifice-anexe *Dioptrica*, *Meteorii* și *Geometria*) era următorul (tradus în românește): *Proiectul unei Științe Universale care ar putea să ne înnobileze firea până la cel mai înalt grad de perfecțiune. De asemenea Dioptrica, Meteorii și Geometria: în acestea cele mai neobișnuite Materii, pe care Autorul ar fi putut să le aleagă pentru a face dovada Științei Universale propuse de el sunt aplicate în așa fel încât le pot înțelege chiar cei ce nu au studiat deloc*. Dându-și seama că acest titlu era mult prea promițător și exista riscul neîndeplinirii *Proiectului*, Descartes a renunțat la el și s-a oprit asupra celui cunoscut.

Să reținem însă ca idee principală a *Discursului* cartezian, aceea că *matematica reprezintă metoda generală a științei*, datorită indiscutabilei sale superiorități: „Aceste lungi lanțuri de raționamente – spune Descartes –, cu totul simple și ușoare, de care geometrii au obiceiul să se servească pentru a parveni la cele mai dificile dintre demonstrațiile lor, îmi dăduseră ocazia să-mi imaginez că toate lucrurile care pot cădea sub cunoașterea oamenilor se înlanțuiesc în același mod (subl. n.).

O remarcabilă analiză a conceptului de știință universală la Descartes și Leibniz este întreprinsă de Constantin Noica în lucrarea *Concepte deschise în istoria filosofiei la Descartes, Leibniz și Kant* (Editura Humanitas, 1995; prima dată lucrarea a apărut în 1936). Marele nostru filosof pornește de la comentariul asupra celor patru invenții ale lui Descartes, făcut de filosoful francez Charles Adam (editorul, împreună cu Paul Tannery, al operei complete a lui Descartes, în perioada 1897–1910).

Prima invenție este așa-numita știință a proporțiilor, despre care este vorba în „Regulae”.

A doua invenție este „o mai bună scriere algebrică”, prin care Descartes perfecționează simbolismul algebric introdus de marele matematician francez François Viète (1540–1603), ajungând la simbolismul care s-a păstrat până în vremea noastră.

A treia invenție este *geometria analitică*, ceea ce înseamnă *reducerea geometriei la algebra*, iar aceasta permite clasificarea figurilor geometrice după teoria ecuațiilor.

A patra invenție de care vorbește Charles Adam era o „ierarhizare a științelor” (fizica, deasupra ei geometria și deasupra acesteia algebra), ceea ce însemna „schita unei științe universale prin unificarea tuturor științelor și apoi prin matematizarea lor” (C. Noica – *Concepte deschise...*).

Înterupem, pentru moment, comentariul lui Noica, pentru a prezenta pe scurt, în acest context, concepția lui Descartes despre *matematizarea fizicii*. Această concepție este expusă pe larg în lucrarea *Principia Philosophiae* (Amsterdam, 1644), în care considerând că realitatea nu este altceva decât figuri în mișcare, lui Descartes i se pare cât se poate de firesc să aplice matematica la studiul figurilor geometrice în mișcare. *Matematizarea fizicii* și, de aici, a *realului*, este abordată și în câteva scrisori ale lui Descartes adresate lui Mersenne: „Nu admit nici un principiu în fizică care să nu fie de asemenea în matematică”; „am redus fizica la legile matematicilor” (11 martie 1649); „nu-i nimic de dorit în materie de filosofie decât faptul de a avea dovezi matematice” (30 august 1640). Facem precizarea că fragmentele din scrisorile lui Descartes către Mersenne le-am preluat din lucrarea *Descartes sau Îndoiala nefârșită*, cuprinsă în *Cartea întâlnirilor admirabile* a lui Anton Dumitriu (Editura Eminescu, 1981). Se poate spune că, în acest fel, Descartes a pus bazele unei noi discipline științifice: fizica matematică.

Revenind la analiza lui Noica, remarcăm un fapt deosebit de interesant, acela că filosoful român se oprește asupra preocupării lui Descartes de a căuta metode de invenție, nefiind mulțumit doar cu metodele de expunere a rezultatelor matematice, motiv pentru care îi ceartă chiar și pe matematicienii greci care, în loc să ne arate „de ce sunt așa (soluțiile – n.n.) acestea și cum au fost descoperite”, se mulțumesc doar cu expunerea rezultatelor. Cu alte cuvinte, Descartes vrea să știe



Descartes

nu doar demonstrația unei teoreme, ci și modul cum operează spiritul, cum ajunge acesta la invenție sau descoperire, altfel spus, în ce constă mecanismul invenției? „Analiza anticilor, algebra contemporanilor săi, instrumentul matematic pe care-l caută acum Descartes sunt însă discipline ce privesc direct faptul invenției matematice. Am fi ispititi să susținem că știința universală, care va rezulta din lărgirea acestor considerații, pentru moment strict matematice, nu va fi decât o știință de invenție pe un plan mai vast. Descartes vrea metode pentru orice activitate a spiritului, chiar pentru cea genială. El nu crede, cum cred cei mai mulți astăzi, datorită mărturiilor oamenilor de știință, că spiritul deseori rățăcește; că nu se ajunge în mod necesar la invenție; că mecanismul invenției – nu numai al celei matematice – constituie un miracol” (C. Noica – *Concepte deschide...*). Desigur, Descartes ar fi fost foarte dezamăgit să știe că metodele de invenție pe care le căuta nu există (de aceea savanții de astăzi nici nu sunt preocupati de ele).

Ne imaginăm cât de consternat ar fi fost astăzi Descartes să-l audă pe marele matematician american Marston Morse vorbind despre „nebulia” matematicii și despre similitudinea dintre matematică și artă, în planul profund al creației: „prima legătură esențială între matematică și artă constă în faptul că descoperirea în matematică nu este o problemă de logică, ci mai degrabă e rezultatul unor puteri miraculoase pe care nimeni nu le înțelege și în care recunoașterea inconștientă a frumosului trebuie să joace un rol important. Dintr-o infinitate de modele, un matematician alege un eșantion, de dragul frumosului, și îl împământenește, fără să știe nimeni cum. Apoi, logica cuvintelor și formelor așează modelul în poziție accesibilă. Numai acum o persoană poate să-l comunice alteia. Primul model rămâne însă în adâncurile creierului (citată preluat din Solomon Marcus: *Poetica matematică*, Editura Academiei, 1970; sublinierile ne aparțin). Desigur, Proiectul cartezian al unei științe universale „qui puisse élever nostre nature ? son plus haut degré de perfection” nu putea fi decât sortit eșecului, ca atâtea alte proiecte irealizabile, pe care istoria științei le cunoaște. De asemenea, nici metoda lui Descartes nu mai poate fi reluată astăzi în întregime, dar toate acestea nu micșorează cu nimic meritele genialului matematician și filosof.

Chiar dacă așa cum spune, în spirit anticartezian, marele fizician francez Louis de Broglie, în fizica cuantică actuală *nimic nu este mai înșelător decât o idee clară și distinctă* (*La physique nouvelle et les quanta*, Paris, 1937), chiar dacă un gânditor de talia lui Gaston Bachelard propune o *epistemologie non-carteziană*, deoarece „știința actuală ne învață să dezintuim o intuiție” (*Le nouvel esprit scientifique*, Paris, 1934), din gândirea lui Descartes rămâne totuși ceva nepieritor: la nivelul vieții comune, obișnuite, suntem în mare măsură cartezieni. Deși psihologia noastră este mult mai complexă, ne este totuși greu să renunțăm la *ideile clare și distincte*. Iar metoda lui Descartes, deși nu mai este valabilă în întregime „reprezintă, totuși, pentru orice spirit filosofic, o îndrumare ce, în felul nostru, poate fi rodnică în cazul fiecăruia dintre noi. Reprezintă întoarcerea spiritului către sine, fecundă întotdeauna. Descartes se înșela, poate, atunci când credea că a prescrip reguli demne de urmat pe vecie de către orice gânditor. Dar nu se înșela atunci când, lepădându-se de toate, se trudea să caute în sine înțelesurile pe care nu le putea afla în afară de sine. Metoda sa nu este desigur universal valabilă. Lecția ei este. (C. Noica – *Viața și filosofia lui Descartes*; sublinierile ne aparțin).

Ne oprim aici cu considerațiile noastre, urmând ca viitorul articol să îl dedicăm lui Leibniz și conceptului său de *știință universală*.

Mentalități ploieștene (1918-1923) (II)

Emilia Luchian
Carmen Băjenaru

Viața cotidiană a ploieștenilor de la război la pace

Aplicând sistemul rechizițiilor forțate, autoritățile germane au ridicat de la locuitori întreaga cantitate de grâu și cea mai mare parte din restul produselor agricole. La 30 nov., aceeași comandatură ordonă sechestrarea tuturor proviziilor de cartofi și de fasole. Cetățenilor li se aduce la cunoștință că, dacă vor vinde din alimente, urmau a fi pedepsiți cu o amendă de până la 3.000 de lei sau cu închisoarea până la 6 luni, iar produsele urmau a fi confiscate fără plată.¹

Nu se făcea deosebire de starea materială, fiecare era dator să dea produse. Astfel, lui Pandelescu din Ploiești i s-a rechiziționat, de la conacul moșiei sale din Ghighiu, cantitatea de 28.875 kg grâu, fără vreun bon doveditor.²

Pe lângă cereale au mai fost ridicate, în totalitate, inul, cânepa și chiar tutunul.³ Recolta de fructe și legume a fost sechestrată și valorificată în folosul ocupantului, iar comercializarea și folosirea de către locuitori au fost interzise. Majoritatea fructelor erau fie uscate și exportate, fie folosite la fabricarea marmeladei. O asemenea fabrică de marmeladă a fost înființată de autoritățile de ocupație în curtea Mănăstirii Ghighiu, unde mai funcționa și o presă pentru unt. În curtea școlii din Scăieni a fost construit un cuptor pentru uscat prune.⁴ Se poate observa că, în timpul ocupației, au trecut sub administrație forțată și au fost intens exploatare unitățile industriei alimentare care rămăseseră în stare de funcțiune, lângă ele adăugându-se altele noi conform nevoilor de război.

Autoritățile germane au confiscat vinurile aflate în diferite depozite, precum și recolta de struguri. Sub amenințarea unor pedepse severe, locuitorii erau obligați să predea nuci, alune, sămburi de pepeni și de dovleac, jir, ghindă și castane sălbatice.⁵

Sectorul zootehnic a avut aceeași soartă. Pentru exploatarea lui, ocupanții au folosit două modalități: rechiziționarea animalelor și rechiziționarea sau confiscarea produselor animaliere. Notăm cazul lui Tudor Nicolae din Bărcănești, care relatează că pe 8 martie 1917, în timp ce căruța sa, cu care transportase lemne la depozit, se afla pe strada București sub paza unui copil de-al său, doi soldați germani i-au dejugat și luat boii.⁶

Guvernauții germani au încheiat tranzacții comerciale cu alte state, cum a fost cea realizată cu Austro-Ungaria, din 13 aprilie 1918. Aceasta prevedea exportul de animale și ca urmare s-au rechiziționat multe animale de la locuitori. Numai din Ploiești s-au ridicat 14.000 de oi și 7.000 de porci. Ca urmare a expoatării neraționale a sectorului zootehnic, numărul de animale s-a redus cu repeziciune. În 1919 se înregistrau 163.651 animale, față de 391.181 câte era în 1916. La cifrele menționate, care cuprind bovine, ovine și porcine, se mai adaugă un număr mare de păsări, care de asemenea au fost ridicate de la locuitori. De multe ori, ploieștenii au încercat să se sustragă de la

recensăminte sau rechiziții. Unii se plâng Primăriei că „vitele lor n-au putut fi prezentate la înfierat din diferite cauze”!⁷

Interesele ocupanților s-au îndreptat și spre produsele de origine animală impunând cote mari, pe care le obțineau recurgând la bătăi și amenzi. În baza ordonanțelor, comandatura pe etapă 263 germană, cu o meticulozitate caracteristică, a dat ordinul din 14 martie 1917, prin care urma să se colecteze de la ploieșteni 10.000 de ouă provenite de la cele 29.000 de găini existente conform recensământului. Fusese întocmit un tabel meticolos în acest sens. Dacă nu se realiza cota, amenda era de 20 de bani de ou, deși prețul de rechiziție era de 10 bani.⁸

O problemă serioasă pentru locuitori a fost rechiziționarea cailor, trăsurilor și a căruțelor. Cetățenii sunt somați, de nenumărate ori în cei doi ani de ocupație, să se prezinte la Obor, în caz contrar primeau amendă de 1.000 de lei, închisoare o lună și li se confisca atelajul. Șeful Poliției trebuia să fie alături de comandamentul etapei 263! Trăsurile rechiziționate și destinate orașului, trebuia să poarte un număr curent scris cu vopsea albă pe un cerc cu diametrul de 20 cm., care cuprindea și numărul ausweis-ului.⁹ Ordine nemțească! Astfel de înștiințări au primit Nissim Haim Avram din str. Romană nr. 43, d-na L. Candiano din str. Alexandru al II-lea, Ion Dumitru și Nicolae Teodoru de pe strada Buna Vestire.¹⁰

Administrația militară și Statul Major Administrativ au dat ordinul 1.600 din 1918 să se tundă coamele și cozile tuturor cailor din oraș, în zilele de 24, 25 și 26 ianuarie, părul fiind cântărit și prețuit de o comisie specială.¹¹ Ordinul cuprindea următoarele specificații: trebuia întocmită o listă cu toți posesorii de cai, părul trebuia uscat la soare,

sortat pe culori, alb, negru și pestriț, predat la Oficiul de materii prime de război, prețul stabilit la 4 lei/kg pentru cel lung și 0,60 lei pentru părul scurt și mai trebuia ca Poliția să pregătească foarfecele necesare, precum și o mașină de tuns.¹² O situație similară s-a pregătit oilor și ele trebuind tunse în ziua hotărâtă prin ordonanță, 6 august



Vedere din Ploieștii interbelici

1918.¹³

Nici sectorul forestier nu a fost uitat, exploatarea fiind nemiloasă. În timp ce imense cantități de material lemnos luau drumul străinătății, populația românească nu putea să-și procure nici măcar lemnele pentru foc.

Forțele de ocupație și-au extins sfera lor de acțiune și spre alte sectoare de activitate. Pentru satisfacerea nevoilor frontului, au fost repuse în folosință multe fabrici. Prin ordonanțele emise de Mackensen, a trecut sub administrație forțată, la 10 februarie 1917, Societatea Română de Electricitate Ploiești, lichidată printr-o altă ordonanță peste un an, la 16 febr. 1918.¹⁴ Alte întreprinderi au avut mari pierderi, ajungând într-o stare jalnică. Este cazul Uzinelor Metalurgice Ploiești – 5 milioane de lei, iar „Ferum” Ploiești a suferit pierderi de 2.478.701 lei.¹⁵

Deosebit de importantă din punct de vedere strategic a fost exploatarea liniei ferate Ploiești – Văleni. La evacuarea armatei române din 1916, era în exploatare doar pe distanța Ploiești – Homorâciu. Porțiunea Homorâciu – Măneciu era în construcție și a fost pusă în funcțiune de către armatele germane la finele anului 1917 și începutul lui 1918. Dotarea gărilor nu interesa prea mult, fapt pentru care, dacă nevoile erau altele, se acționa în

consecință. Este cazul ceasurilor de pe peron, care au fost demontate pentru a fi folosite în diferite instituții germane. Ulterior, C.F.R.-ul a solicitat, pe cât posibil, revenirea lor în gări.¹⁶

Greu lovit de ocupația străină a fost sectorul financiar românesc. Din cele 135 de bănci populare existente în 1916, peste un an erau în funcțiune doar 35, 65 urmau să reintre în activitate, iar 35 rămâneau închise din lipsă de personal sau distrugerii de arhive și registre. Obștile de arendare, în număr de 30 în 1916, continuau să funcționeze, în afară de câteva care se aflau în stare de lichidare.¹⁷

La puțin timp de la instalarea ocupației, administrația germană a introdus pedepse foarte aspre pentru nerespectarea cursului monetar. Locuitorii erau obligați să primească ca mijloc de plată bani germani, austro-ungari, turcești sau bulgărești, fie în monede, fie în bancnote. Cursul monetar era stabilit la 1 leu-0.80 mărci.¹⁸ Concomitent, Banca Generală Română emitea „note decâte 1.000 lei, 20 lei, 1 leu și 25 bani ca mijloc de plată legal în teritoriul ocupat și, ca atare, trebuie să fie primite ca plată de către fiecare locuitor în deplina lor valoare nominală.”¹⁹ În aceste condiții, lefurile funcționarilor publici erau reduse la 9/10 din munca anterioară începând cu data de 1 aprilie 1917.²⁰ Primăria a fost nevoită să facă plăți imediate către administrația militară germană, pentru care nu avea nici buget și nici credite aprobate. Ca urmare se va adresa Ministerului de Interne pentru a obține credite suplimentare și extraordinare.²¹ Tot din fondurile Primăriei urma să se plătească curentul electric furnizat celor 1914 imobile preluate de ocupanți. Cheltuielile pricinuite de lagărul de prizonieri organizat de germani au revenit tot instituției din fruntea orașului, iar sumele erau destul de mari față de fonduri: 19.686 lei ; 1.435 lei pentru întreținerea deținuților (suma se dovedește a fi mică în acest domeniu) și 4.873 lei pentru transportul cu trăsura (!), deși „orașul nu e obligat să presteze quarțir”²²

Întrucât cheltuielile cauzate de Administrația militară și de armata de ocupație au fost trecute pe seama populației din teritoriu, s-a ales ca modalitate de rezolvare a acestei probleme calea împrumuturilor impuse locuitorilor. La primul mare împrumut de 250 mil. lei din 5 mai 1917, județului Prahova îi revenea suma de 18 mil. lei. La al doilea împrumut de 344 mil. lei, impus la 14 martie 1918, județul avea de suportat suma de 28 mil. lei.²³

În anii ocupației, s-a desfășurat și o vastă campanie de colectare a metalelor. Atenția s-a oprit în primul rând asupra clopotelor bisericilor. „Clopotele de la toate bisericile – impunea o ordonanță militară – se sechestrează pentru scopuri de război”²⁴ Astfel, de clopotul cel mare, de pe vremuri, cumpărat de ploieșteni în 1870, al Catedralei Sf. Ioan Botezătorul (1.400 kg), a fost ridicat, împreună cu alte trei clopote mai mici, de către germani.²⁵ La fel s-a întâmplat și Bisericii Sf. Vasile. Pentru confecționarea armelor, obuzelor și gloanțelor, germanii aveau nevoie de alamă, aramă și bronz, fapt pentru care, în afară de clopote, au mai fost confiscate ivărele și clanțele de la uși și porți, tabla de aramă de pe case.

Interesați să exploateze orice sursă de venituri, ocupanții au rechiziționat mașini și unelte agricole, obiecte de cupru și alamă - vase, cazane, deșeuri de lână și de bumbac, albituri din gospodărie, cauciuc etc. Comisia de evaluare a pagubelor, creată încă din noiembrie 1918, imediat după retragerea germanilor și mai înainte hotărârii Ministerului de Interne (21 dec. 1918), a strâns numeroase declarații de la cetățenii care au avut de suferit în timpul ocupației și procesele-verbale de constatare cuprinzând rechizițiile forțate făcute de armată, din momentul intrării în Ploiești, până la plecare: saci cu porumb, orz, cartofi, lână, lemne, caii și vacile luate din curtea gospodărilor, căruțe

pentru transport. Se adaugă listele cu bunurile distruse: pomi fructiferi, viță de vie, ulucile din garduri ș.a.m.d.²⁶ Este absolut necesar să cunoaștem durerea oamenilor care au pierdut „lucrușoarele” făcute cu multă trudă, cu multă dragoste, agoniseala de o viață, casa moștenită de la părinți și nu putem să exclamăm doar „așa este în război”! Gheorghe Costache declara că ocupații i-au luat fasole, porci, țuică, vin, cabrioleta, țigăi, farfurii, furculițe, cuțite.²⁷ Din această enumerare amestecată, vedem că orice era necesar să se ia, iar păgubitul nu avea vreo putere să se opună, oprind măcar fasolea pentru hrana familiei sale. Cele mai necăjite erau femeile, cu soții mobilizați pe front sau decedați în timpul luptelor, având copii mici, pe care cu greu îi puteau întreține. Elena Constantinescu cerea despăgubiri pentru distrugerile provocate casei sale când „a fost bombardat orașul de Arioplane”.²⁸ Chiriachița Popescu și Ecaterina Marinescu reclamau articole de lenjerie, prosoape, așternuturi, „servete naționale”, „șorturi naționale”, chiar și albia de rufe, toate luate cu forța.²⁹ Făcând parte din lumea de mijloc a orașului, având și o casă mai arătoasă, Maria Vasilescu estimează pagubele ce i s-au adus la suma de 10.660 lei (salariul unui profesor era de câteva sute de lei). În ziua când trupele germane intrau în oraș, ea se afla la înmormântarea soțului său, iar la întoarcerea de la cimitir și-a găsit casa ocupată, fiind nevoită să-și caute un adăpost printre rude sau vecini. Abia pe 12 decembrie i s-a permis să intre în propria casă și i s-au dat două camere de locuit. În restul casei s-a instalat poșta austriacă, care a rămas acolo până în mai 1917.³⁰ Mulți locuitori refugiați sau mobilizați și-au găsit casele devastate la întoarcere. Este cazul sublocotenentului D. Danielopol, mobilizat în Regimentul 9 Roșiori, față de casa căruia Primăria ar fi trebuit să aibă mai multă atenție.³¹

Note

1. Deac Augustin, Toacă Ion, *Lupta poporului român împotriva cotropitorilor (1916 – 1918)*, Editura Militară, București, 1978, p. XXX.
2. Arhivele Naționale Prahova, fond Prefectura Prahova, dosar 10/1917, f. 23.
3. Idem, fond Primăria Ploiești, dosar 12/1918, f. 84.
4. Ibidem, fond Prefectura Prahova, dosar 3/1917, ff. 55, 54.
5. Pherekyde G., *Colecțiunea ordonanțelor pentru populația României în cuprinsul administrațiunii militare*, București, 1918, ordonanța 223/1917.
6. Arhivele Naționale Prahova, fond Prefectura Prahova, dosar 1/1917, f. 28.
7. Idem, fond Primăria Ploiești, dosar 12/1918, f. 77.
8. Ibidem, f. 141.
9. Ibidem, ff. 2, 7, 15.
10. Ibidem, ff. 9, 10, 19, 21.
11. Ibidem, ff. 42, 48.
12. Ibidem, dosar 34/1918, f. 1.
13. Ibidem, dosar 12/1918, f. 276.
14. Pherekyde Gr., op. cit., ordonanțele 54 și 330/1917 și 410/1918.
15. Răcilă Emil, op. cit., p. 190.
16. Arhivele Naționale Prahova, fond Primăria Ploiești, dosar 27/1921, f. 20.
17. Idem, fond Prefectura Prahova, dosar 3/1917, f. 43.
18. Pherekyde Gr., op. cit., ordonanța 4/1917.
19. Idem, ordonanța 10/II 1917.
20. Ibidem, ordonanța 21/8 III 1918.
21. Arhivele Naționale Prahova, fond Primăria Ploiești, dosar 19/1918, f. 24.
22. Idem, dosar 23/1918, f. 3.
23. Pherekyde Gr., op. cit., ordonanțele 94, 95/IV 1917 și 431/18 III 1918.
24. Idem, ordonanța 99/24 IV 1917.
25. Sevastos M., op. cit., p. 752.
26. Arhivele Naționale Prahova, fond Primăria Ploiești, dosar 44/1918, f. 48 și dosar 12/1918, ff. 166-175, 195-196.
27. Idem, dosar 44/1918, f. 20.
28. Ibidem, f. 7.
29. Ibidem, ff. 19, 294, 295, 320.
30. Ibidem, f. 119.
31. Ibidem, f. 21.

Ei și Prahova

Ioan G. Radovici

Paul D. Popescu

În medalionul de față vom comite o dublă abatere de la regulile pe care ni le-am stabilit în această rubrică. Mai întâi, vom prezenta o persoană născută în Ploiești, deci un fiu al Prahovei, ceea ce nu am făcut până acum. În al doilea rând, nu-l vom evoca la nici una din datele sale biografice (naștere sau moarte) – pentru care ar fi trebuit să așteptăm anul viitor – ci într-un moment semnificativ al existenței sale, lucru care ne permite și o rememorare a acestuia.

S-a născut în Ploiești, la 16 martie 1868, în casa părinților săi, George și Sevasti Radovici, de pe ulița Sf. Gheorghe (azi str. Maramureș) nr. 81. Provenea dintr-o veche familie ardeleană. Bunicul său, Radu al lui Nicolae, zis „Dincă”, mocan, se așezase în Ploiești prin 1800–1810. Aici, harnic și priceput, devenise bogasier, prin 1838, fiind deja meșter mare, cu atelier propriu. Acest Dincă a avut doi băieți, amândoi născuți în Ploiești, amândoi făcând avere ca negustori de brașovenie, amândoi făcând o activă și pasionată politică liberală. Cel mare – Ioan Radovici (n. 1824) a fost, timp de treizeci de ani, consilier comunal, ajutor de primar și chiar primar al orașului (1876–1877) și mâna dreaptă a șefului radical C.T. Grigorescu. Al doilea, Gheorghe (1826–1901), George cum i se spunea, era mai instruit decât fratele său, mai școlit dar un adevărat autodidact. Se căsătorise cu Sevastia, distinsă, cultă, fiica lui Stănică Marin și sora lui Radu Stanian, care i-a adus relații de familie, o zestre frumoasă și un plus de prestigiu. Mai întreprinzător chiar decât fratele său, el nu a rămas numai la comerțul de brașovenie, ci și-a lărgit afacerile și spre agricultură (cumpărând pământ) și spre petrol sau bănci. A făcut și politică, fiind un statornic liberal radical, primind și două mandate de deputat. În celebra zi de 9 mai 1877 a fost unul dintre cei care au votat Independența României și instituirea primului ordin național „Steaua României”. În aceeași zi a fost unul dintre cei 22 de deputați care au inițiat propunerea ca suma de 914.000 lei, care figura în buget ca „dare către Poartă” să se șteargă de la acest capitol și să fie folosită la cheltuielile pentru întărirea armatei.

Ioan Radovici a fost al patrulea băiat al lui Gheorghe și al Sevastei, mult mai puțin robust decât ceilalți, dar la fel de plin de viață și de energie. Frații mijlocii ai săi nu s-au remarcat, însă cel mare – Alexandru – a fost o mare personalitate: avocat, doctor în drept (la Paris), moșier, bancher, unul dintre fondatorii Partidului Social Democrat al Muncitorilor din România (1893), editor de ziar, trecut la liberali, primar al Ploieștilor, deputat (cu patru mandate), ministru, guvernator al Băncii Naționale a României.

Ioan G. Radovici a copilărit în orașul natal, urmând cursurile primare la Școala Nr. 1 de băieți. S-a înscris, apoi, la Liceul „Sfinții Petru și Pavel”, unde s-a numărat, timp de șapte ani, printre elevii buni. În clasa a V-a, de pildă, a obținut numai o singură medie anuală de 6 (muzică), două de 7 (latină și elină), una de 7,50 (germană), trei de 8 (istorie, matematică și desen), trei de 9 (română, franceză și naturale) și una de 9,50 (chimie). A rezultat o medie generală de 8,26, care i-a permis să-și păstreze locul al treilea în clasă.

În clasa a VII-a, ultima, starea sănătății i s-a înrăutățit, fiind nevoit să-și petreacă o mare parte din timp în pat și fiind scutit de frecvență. Chiar și așa, rezultatele obținute la examenul final au fost mulțumitoare. A absolvit liceul, în același timp cu seria cu care intrase.

La terminarea liceului a optat pentru medicină,

stimulat, probabil, de starea precară a propriei sănătăți, menținându-și cu fermitate hotărârea. A plecat la Paris, unde fratele său cel mare se găsea deja de trei ani. S-a înscris la Facultatea de medicină, ale cărei cursuri le-a urmat ca un student eminent, finalizate cu un doctorat în medicină și chirurgie. În timpul studenției, la Paris, a luat parte activă la mișcarea intelectuală și socială din capitala Franței, remarcându-se printr-o inteligență vie, prin cultura sa vastă.

Întors în țară, în 1896, s-a stabilit în București (deși s-a căsătorit cu o ploieșteancă, distinsă și bogată, Aneta Ghiță Ionescu), dedicându-se, cu egală pasiune, politicii și practicării medicinei. A fost, o perioadă, medic secundar la spitalele Eforiei din București, specializându-se în bolile pulmonare, fiind unul dintre primii luptători împotriva tuberculozei, în țara noastră.

În anul 1899, Ioan Radovici a fost numit șef de clinică la catedra de clinică medicală a prof. dr. Stoicescu, post pe care îl va deține până la sfârșitul scurtei sale vieți. S-a remarcat prin cunoștințele medicale, puterea de muncă și devotamentul cu care îngrijea pacienții.

La sfârșitul anului 1900 a fost numit membru (fiind cel mai tânăr dintre toți), în Consiliul sanitar superior, cel mai înalt for românesc în domeniul medical. A fost inițiatorul și unul dintre membrii fondatori care, practic, a condus „Societatea pentru combaterea tuberculozei”, de la înființarea acesteia. Doctorul Ioan Radovici a pus în serviciul operei acesteia întreaga sa energie, relațiile sale politice, talentul său medical.

Cu toate că era un bun condeier, preocupările multiple și scurta sa viață nu i-au dat răgazul realizării unei opere medicale scrise. A publicat, totuși, câteva articole, în presa medicală și unele broșuri, toate având drept subiect prevenirea și combaterea tuberculozei.

O altă vocație a lui Ioan Radovici a fost cea legată de sfera politică. După întoarcerea în țară, urmând exemplul fratelui său Alexandru s-a „înregimentat” în mișcarea socialistă. A devenit, curând, unul dintre cei mai ascultați de la sala Sotir, publicând articole pe teme sociale în presa de stânga din România. A făcut, de asemenea, parte din conducerea clubului din București al Partidului Social Democrat al Muncitorilor din România.

Însă formația sa era liberală și, așa cum avea să explice fratele său, prezența sa în mișcarea socialistă se datora prin faptul că în acel moment Partidul Național Liberal, condus de D. Sturdza, se deplasase mult spre dreapta și renunțase la multe din punctele de vedere naționaliste anterioare. Chiar mai târziu, după ce orientarea sa politică se schimbă, a rămas în bune relații cu socialiștii și foarte apropiat de C. Dobrogeanu-Gherea.

În anul 1900, Ioan Radovici, împreună cu fratele său și cu alți „generoși”, s-a înscris în Partidul Național Liberal, luând parte la banchetul de la Liedertafel, dat de noii aderenți în cinstea conducerii partidului. Cu această ocazie a ținut un toast, relevându-se ca un orator de frunte, lucru care s-a confirmat în întrunirile ținute de liberalii în opoziție. În realitate, „generoșii” veniseră în partid la chemarea lui Ion I.C. Brătianu, care se pregătea să preia conducerea și să-i dea o orientare radicală.

În februarie 1901, liberalii au venit la putere iar la alegerile parlamentare organizate imediat, dr. Radovici a fost ales deputat al colegiului II de Ilfov (București). În același timp a fost ales și consilier comunal al Capitalei, în ambele funcții desfășurând o intensă activitate.

În anul 1907 au izbucnit marile răscoale țărănești, moment asupra căruia vrem să ne oprim puțin. Guvernul conservator, neputând ține sub control evenimentele, demisionează. La 12 / 25

martie se formează un nou guvern liberal, condus de D. Sturdza, dar în care Ion I. C. Brătianu (ce va deveni prim-ministru doi ani mai târziu) avea un rol foarte mare. În noul cabinet, lui I.G. Radovici i se oferă un portofoliu ministerial, dar el refuză, cerând să fie trimis într-un județ unde începuseră agitațiile. Este numit prefect al județului Vaslui și pleacă imediat la post. Acolo acționează cu fermitate, dar și cu bun simț și omenie, reușind ca răscoala să fie repede potolită și nu înăbușită. Nu a avut loc o represiune, nu au fost victime omenești, făcându-se arestări puține, care nu s-au soldat cu condamnări. Radovici a mai rămas la Vaslui încă două luni, până când răscoalele au încetat pretutindeni.

A fost chemat, apoi, în București, ca membru în *comisia parlamentară a reformelor*. Acolo a muncit zi și noapte la analizarea problemei țărănești, acumulând un enorm material de fapte și propuneri. „A fost opera glorioasă în care și-a încheiat el toată cugetarea și toată simțirea, pentru ca reforma să fie cu atât mai bună, cu atât mai folositoare poporului pentru care se jertfise. În goana lui spre moarte, acest om a știut să insufle viață, mișcare, muncă”.

Din păcate, căsătorit și tată a două fetițe, în plină afirmare și angrenat într-o mulțime de activități, în toamna anului 1907 a fost lovit de o boală necruțătoare, pe care nu a voit să o ia în seamă. Situația lui a îngrijorat întreaga intelectualitate românească. Curând după aceea, C.D. Gherea oferea vești fiicei și ginerelui său Paul Zarifopol: „Doctorul Radovici merge tot mai rău și mai rău. Dacă nu pleacă la v-un sanatoriu – apoi zău nu știu dacă trece iarna...”

Deși, ca medic, își dădea seama de evoluția bolii sale, la stăruințele celor din jur a început să se trateze, mai întâi în țară, apoi într-un sanatoriu din Franța. Înțelegând, însă, că nu se mai poate face nimic a hotărât să se întoarcă în țară. Îmbarcat pe vasul (piroscaful) „Senegal”, în a treia zi de călătorie, în aprilie 1908, noaptea, s-a sinucis, aruncându-se în mare, la șase ore distanță de Palermo.

Moartea lui a avut un larg ecou în întreaga țară. Au onorabil, cu mari elogii, Nicolae Filipescu în „Epoca”, Nicolae Iorga în „Neamul Românesc” (reluată în primul volum din **Oameni cari au fost**) și alții, cu atât mai mult cu cât erau liberali.

Constantin Graur, în „Tribuna Liberală” din 17 aprilie 1908 a publicat un amplu articol, din care prezentăm un fragment: „O inteligență superioară, o cultură bogată, energic și muncitor, dr. Radovici n-a fost numai un democrat convins și statomnic, ci un om de bine în largul înțeleș al cuvântului, un suflet nobil, un apostol cum rar se ivesc... N-a făcut medicină de clientelă pentru că era un om cu avere; dar pururea a practicat-o în spitale și la locuințele celor săraci și necăjiți, care fără el, n-ar fi căpătat o căutare devotată. Și mereu preocupat de problema noastră sanitară, îl vedem în consiliul sanitar, în sanatoriul de tuberculoși (în bună parte opera sa), la policlinica Elisabeta etc. În goana lui către moarte, acest om a știut să insufle viață, mișcare, muncă”.

În memoria lui Ioan Radovici, fratele său – Alexandru – a înființat chiar în anul 1908 Societatea caritabilă „Umanitatea”, având ca scop principal lupta împotriva tuberculozei. Aceasta a organizat primele colonii școlare pentru copiii debili, săraci și serioși și, mai târziu, mai ales pentru orfanii de război.

Imediat după moartea lui, Consiliul comunal al Capitalei a acordat unei străzi numele său. În același timp, și consiliul comunal Ploiești a schimbat numele străzii Justiției în strada dr. Radovici. În timpul comunismului, numele ei a fost schimbat în strada Teatrului (azi Toma Caragiu).

Legiunea străină

Jacques Raunet

Istoric

În armata franceză există o categorie de personal formată din militari în termen¹ și alta formată din militari de carieră. Din rândul militarilor de carieră sunt promovate cadrele de conducere, ceilalți militari din această categorie formând anumite unități și subunități specializate. Legiunea Străină este un corp al Armatei Franceze compus din soldați voluntari, în marea lor majoritate străini, dar care s-au angajat să servească Statul Francez.

Încă din Evul Mediu o parte din armata franceză era recrutată din străinătate. Revoluția a dizolvat aceste unități, dar ele au fost reconstituite după 1815. Ele au participat la cucerirea Algeriei după 1830. Napoleon al III-lea (1852-1870) le-a utilizat în Crimeea, în Italia, respectiv în Mexic, unde o companie a Legiunii a fost masacrată în 1863 la Camerone după o rezistență eroică. Acest glorios eveniment este comemorat în fiecare an.

Legiunea s-a instalat apoi în Algeria și a participat la războaiele coloniale. După ce a luat parte la Campania din Norvegia în 1940, ea se pune la dispoziția Generalului de Gaulle la Londra și participă la Campania din Africa de Nord împotriva Germaniei.

După 1945 Legiunea Străină se revigorează rapid cu numeroase elemente originare din Europa Centrală și participă la războaiele din Indochina, apoi la cele din Africa de Nord. În 1962 Legiunea părăsește Algeria, care își declarase independența, pentru a se stabili pe teritoriul Franței.

Tradiții

Dacă deviza armatei franceze este **Onoare și Patrie**, pentru regimentele din Legiunea Străină care sunt compuse în cea mai mare parte din străini, deviza este **Onoare și Fidelitate**.

Nimeni nu încearcă să cunoască identitatea sau originea celui care cere să fie angajat în Legiune. Nimeni nu-l întreabă pe candidat despre trecutul său. Poate să fie vorba de un bătaș, de un „dur”, de un „exaltat”, de cineva care este urmărit de justiție și care vrea să-și ștergă trecutul, despre un om cu gustul aventurii și inapt pentru o viață simplă și liniștită. Ofițerii care activează în Legiune sunt oameni care au optat pentru acest fel de viață. Sunt oameni de acțiune, nu de salon și care știu să fie apropiați de subordonații lor.

Legionarul este rupt de familie și de țară. Noua lui familie este Legiunea. El nu pleacă în permisie, toată viața lui se desfășoară în cadrul Legiunii. Îi place să se simtă acasă în noul lui cămin care este cazarma. Camaraderia este deosebit de puternică între membrii Legiunii. Sărbătorile acesteia sunt sărbătorile lor personale. Ei sunt mândri de uniforma pe care o au, cu chipiu alb, care îi distinge de militarii de la alte arme și de aceea o îngrijesc.

Legiunea Străină, fiind o armată de profesioniști, militarii care o compun sunt toți specialiști bine antrenați și soldați reputați. Legiunea a numărat în rândurile sale șefi militari celebri și înalte personalități străine. Actualmente se tinde să se reducă efectivele Armatei și de aceea recrutarea de noi legionari este mai redusă.

Imaginea Legiunii

Este foarte pozitivă. Legionarul se bucură de o imagine apreciată în rândul populației. El este aureolat de gloria Corpului de Armată din care face parte. Se știe că el aparține unui regiment deosebit de disciplinat: disciplina este cea care sudează între ei niște oameni de origini atât de diferite. El se respectă și este respectat.

Există un folclor întreg despre „frumosul legionar” și acest folclor transpare în cântece și filme. Originea necunoscută a eroului îi conferă un halo de mister care îi fascinează pe toți. Se poate broda orice în legătură cu trecutul său. Acest om fără trecut este un erou romantic. Ceea ce nu-i răpește nimic din reputația lui de „dur”.

În străinătate Legiunea apare ca un mijloc de a intra în Franța pentru candidații la imigrare. De ce nu? Dar trebuie să știm că criteriile de admitere sunt riguroase, iar candidatul trebuie să fie gata să accepte o viață de cazarmă cu disciplină strictă.

Nu pot deveni legionari toți cei care își doresc acest lucru. A te angaja în Legiunea Străină nu este în nici un caz o soluție lipsită de dificultăți.

Nota

1. Serviciul militar este obligatoriu în Franța pentru orice tânăr care nu este scutit pe motiv de boală sau pe probleme de familie (spre exemplu dacă tânărul în cauză este unicul susținător al familiei, mama lui fiind singură și având în întreținere mai mulți copii minori). Militar „în termen” sau recrut este deci orice tânăr francez în timpul perioadei în care își satisface serviciul militar.

Textul de mai sus a fost conceput la cererea unui cititor. Informațiile pe care le cuprinde au fost preluate din *Enciclopedia Franceză Larousse, 1971.*

Traducere de **Vasile Moga**

Materializarea matricei stilistice mioritice în sculptura brâncușiană

Lucian Gruia

Pentru cine a răsfoit un album cu reproducerile operelor lui Constantin Brâncuși, a citit o biografie a sculptorului, a poposit într-unul din satele noastre montane, participând la un botez, nuntă sau înmormântare și a parcurs traseul *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*, devine o axiomă legătura inextricabilă dintre formele plastice brâncușiene, modul de viață al artistului (gândirea, îmbrăcămintea, alimentația, mobilierul creat de mâna sa) și tradiția românească.

Atunci, decodarea semnificațiilor artefactelor brâncușiene nu trebuie să pornească de la acest postulat?

Constatăm cu surprindere că există exegeți - chiar români -, care neagă evidența acestui fapt.

Regretatul logician Anton Dumitriu afirma că multe sisteme formale moderne eșuează în fantezie pură, întrucât pornesc de la axiome complete și necontradictorii, dar arbitrare (necesare), în sensul că nu exprimă adecvat realitatea /1/.

Oare criticii de artă, care afirmă că sursele inspirației brâncușiene nu au nimic specific românesc, nu pornesc de la axiome inadecvate ?

Pornind de la Friedrich Teja Bach /2/, care consideră aforismele lui Brâncuși sintagmele unui inițiat, Cristian Robert-Velescu se străduiește să descopere nu mai puțin de 13 motive inițiatice în universul tematic brâncușian și anume /3/: Cocoșul, Copilul și ideea începutului, Supliciu, Somnul, Focul, Tăcerea, Cercul, Poarta, Spicul eleusin, Falusul, Grota, Înălțuirea și eliberarea, Elementul acvatic.

Ne vom opri numai asupra interpretărilor inițiatice atribuite de exegetul menționat *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*.

Pentru Cristian Robert-Velescu *Ansamblul* brâncușian monumental reprezintă treptele inițierii în misterele eleusine. Dacă se parcurge traseul de la *Coloana la Masă*, *Coloana* reprezintă spicul de grâu (simbol falic totodată), pe care inițiatul trebuia să-l vadă imediat după încheierea etapei de inițiere, denumită "epopteia"; *Poarta sărutului* este "Poarta Cerului", prin care sufletele ostașilor morți în Primul Război Mondial pe malurile Jiului se îndreaptă spre stadiul superior al eroului; iar *Masa tăcerii* corespunde inițierii holistice, prin care sufletul inițiatului se eliberează din cercul genezei, contopindu-se pentru totdeauna cu absolutul.

Dacă parcurgem în sens invers traseul, *Coloana* va trebui să reprezinte inițierea sacerdotală (cea mai înaltă etapă de inițiere în misterele eleusine), pentru a fi superioară inițierii holistice întruchipată de *Masa tăcerii*, la punctul inițial al peregrinării.

Să mai menționăm că același autor mai atribuie *Coloanei* și următoarele semnificații /4/:

- expresia totală a universului, realizată prin supraetajarea a 8 module reprezentând grafia monosilabei sacre OM, care simbolizează integrarea lumilor materiale și spirituale în următoarea corespondență: Pământ – Corp, Atmosferă – Psihic, Cer – Principii;

- simbolul androginității, din moment ce include în conotațiile ei *Dubla cariatidă*, care reunește masculinul și femininul, principii care trimit neapărat la Joachint și Boaz, coloanele ce străjuiau intrarea în templul lui Solomon, căci Brâncuși medita la realizarea unui templu, pornind de la *Coloana fără sfârșit*, și de la *Coloana sărutului*, sinonime prin raportare la templu.

Semnificațiile *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*, decurgând din tradiția românească, au fost sintetizate convingător de Ion Pogorilovschi /5/ și le prezentăm succint:

- *Ansamblul*, în întregime, dedicat soldaților căzuți în Primul Război Mondial apărând malurile Jiului, întruchipează genial ritualul nunții mortului tânăr, necăsătorit, din tradiția românească;

- *Masa tăcerii* sugerează praznicul, desprinderea mortului din "lumea cu dor";

- grupurile de câte trei scaune, amplasate între *Masă și Poartă*, reprezintă popasurile de odihnă ale convoiului mortuar, în care participanții evocă întâmplări din viața defunctului;

- *Poarta sărutului* este vama dintre lumile «cu dor» și «fără dor»;

- *Coloana fără sfârșit* simbolizează bradul funerar, sădit pe mormântul tânărului nelumit, arhetipul ei fiind amalgamat din stâlpul de pridvor și bradul nupțial, brad ce va fi apoi strămutat în cimitir. Totodată, ea reprezintă o scară ascendentă pentru sufletul răposatului și una descendentă pentru transcendentul care coboară să-l primească (într-o perspectivă specific românească, denumită «sofianică» de Lucian Blaga).

Dar cel mai autorizat/avizat să se pronunțe asupra relației Brâncuși – tradiția românească este Romulus Vulcănescu, autorul monumentalei MITOLOGII ROMÂNE /6/.

El afirmă că temele lui Brâncuși emerg strict din mitologia autohtonă și mai exact din aceea a plaiului

- *Fântâna lui Narcis* ilustrează tradiția autohtonă, după care cel mai frumos mod de pomenire al unui defunct este să-i faci o fântână (Ion Pogorilovschi /5/);

- *Cocoșul*, *Întoarcerea fiului risipitor*, *Socrate*, *Căucul*, *Primul pas*, *Adam și Eva*, *Regele regilor* și toate sculpturile fierăstruite, *Arcadele* etc., trimit nemijlocit la cioplitura în lemn tradițională țărănească (fără a mai comenta semnificațiile lor mai profunde).

În finalul acestor trimiteri telegrafice ale conotațiilor sculpturilor brâncușiene la tradiția noastră țărănească, să menționăm la modul foarte general, atașamentul statuarelor rotunde, șlefuite, polisate ori alămite, la cultul solar, specific comunităților arhaice de păstori și de agricultori (Romulus Vulcănescu /6/).

Dar ce să spunem despre operele lui Brâncuși, la care nu mai putem detecta nici o sursă de inspirație românească: *Ellen*, *Tânără fată sofisticată*, *Negresa albă*, *Principesa X*, *D-soara Pogany*, *Muza adormită*, *Narcis*, *Prometeu* etc.?

Specificul operelor menționate (ca de altfel al tuturor realizărilor brâncușiene de după turnanta stilistică) îl constituie simplitatea formală, esențializarea, apropierea de un pur geometrism organic. Procedul este denumit de Petru Comarnescu – stilizare, fiind caracteristică folclorului românesc, obârșia ei ajungând la noi, pe filieră indo-europeană din Egiptul Antic.

Stilizarea este, după cum subliniază exegetul menționat, "un procedeu compozițional în care spontaneitatea percepțiilor e depășită printr-un proces de intelectualizare, sensibilitatea și lirismul sunt filtrate prin rațiune, prin referințe la structuri geometrice și la euritmii universului".

În sprijinul acestei afirmații să-l cităm pe Dan Hăulică /10/. Criticul de artă susține că: «în folclorul nostru există o fericită inflexiune, o tremurare de sensibilitate care intervine discret, în punctul unde geometrismul ar putea deveni stereotip. Astfel, sobrietatea cea mai nobilă nu înseamnă uscăciune, astfel simplitatea cea mai austeră evită monotonia».

Sinteza părerilor enumerate a surprins-o Ion Pogorilovschi, axiomatizând că Brâncuși creează direct din matricea noastră stilistică /6/ (de altfel însuși Lucian Blaga remarcă că opera sculptorului nostru reprezintă "cea mai înaltă manifestare a spațiului mioritic" /12/.

Putem exemplifica.

Spațiul ondulat apare materializat în:

- seria porților, începând cu *Arcada* bombată (aflată astăzi la Muzeul de Artă Modernă din Philadelphia) și sfârșind cu *Poarta atelierului* parisian din Impasse Ronsin 11 (aflată astăzi la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris), având fierăstruit exteriorul tocului;

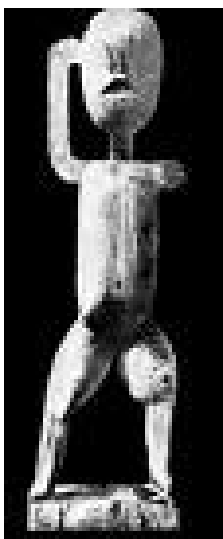
- soclurile zimțate, scaunele clepsidrice din jurul *Mesei tăcerii*, și de pe *Aleea scaunelor* din Grădina Publică citadină, modulele *Plantei exotice*, "vertebrele" lui *Socrate*, "șurubul" torsului lui *Buddha*, "zimții" lui *Adam*, alternanța celor 40 de *Săruturi* incizate în lintoul *Porții* omonime;

- maniera brâncușiană de asamblare a sculpturilor în faimosul său atelier, alternând formele cu axe verticale cu cele ovoidale (cu axe horizontale), după cum se poate constata din fotografiile făcute de artistul însuși /13/;

- traseul *Ansamblului monumental de la Târgu-Jiu*, în cadrul căruia *Coloana nesfârșită* este amplasată în punctul cel mai înalt /5/, ea însăși reprezentând spațiul mioritic verticalizat, devenit axa lumii spiritului arhaic al satului românesc tradițional;

- pasajul subteran (deal-vale) ce ar fi constituit calea de acces în *Templul descătușării sufletului de corp*, proiectat pentru maharadjahul Holcar din Indor (din păcate nerealizat);

- modul de lucru al sculptorului, alternând lungi



Primul pas



Cumințenia pământului



Regele regilor

gorjan al Hobiței: "o mitologie botanică a codrilor de molizi, a luminșurilor fantastice ce țâșnesc în ochiurile de stejăriș și cărpiniș, a arborelui cosmic cu substituitul lui coloana cerului și cu simulacrele lui stâlpii funerar și totodată mitologia zoologică a lighioanelor mirifice locale, menționate în parte de legende, în basme cu zimbrii, urși, lupi, cai sălbatici (și cai psihopompi), cu păsări măiestre și pajuri. Și în final, o mitologie antropomorfă cu zâne bune și rele, cu Feți-Frumoși și Ilene-Cosânzene, cu demoni terieni, cultul focului viu și sărbători tradiționale, cu calendarul credinței și datinilor mistice locale".

Ne oprim după acest unic exemplu, concludent credem, fiind vorba de capodopera brâncușiană, pentru ca să aprecieze cititorul singur, de partea cărei tabere exegetice este mai adecvată interpretarea.

Mai subliniem faptul că s-au evidențiat surse de inspirație folclorico-mitologice autohtone și în cazul următoarelor sculpturi:

- *Sărutul*, *Cumințenia pământului*, *Rugăciunea (operele turnante)*, *Figură arhaică*, toate trimițând la cultul Pământului-Mamă (specific popoarelor arhaice de agricultori), reprezentat prin idoli feminini (Romulus Vulcănescu /6/), evidențiind totodată spiritul genuin al fetelor noastre de la țară (Petru Comarnescu /7/);

- *Măiastra*, *Vrăjitoarea și Himera* descind din lumea basmelor românești nemuritoare (V.G. Paleolog /8/, /9/);

meditații asupra subiectului sculptural abordat cu scurte perioade de muncă extrem de concentrată și eficientă.

2. Perspectiva sofianică devine vizibilă când lumina transformă într-o vălvătaie de aur bronzurile polisate și marmurile șlefuite ale: *Măiestrelor, Păsărilor de aur, Păsărilor în spațiu, Focilor, Peștilor, D-șoarelor Pogany, Princeselor X, Negreselor albe și blonde, Ledei, Torsurilor de băieți și fete*, modulele *Coloanei fără sfârșit* de la Târgu-Jiu (care întrușchipează însăși scara transcendentului coborât /5/). Dar cea mai clară percepție a acestei stări specifice nouă ar fi comunicat-o *Templul descătușării sufletului de corp*, în care lumina «coborâtă» printr-un orificiu practicat în tavan, ar fi transformat *Pasărea în spațiu* din bronz polisat într-un potir plin de har. Prezența grației divine ar fi fost amplificată de cele două fresce reprezentând păsări în zbor, precum și de reflexele sculpturilor (trei *Păsări, Spiritul lui Buddha și Coloana sârutului* purtând una funerară cu cenușa fostei soții a maharadžahului) în bazinul cu apă, amplasat în mijlocul celei de meditație individuală.

3. Năzuința formativă spre geometric și stihial se regăsește în concepția modulară a *Coloanelor*, în forma ovoidală a *Capetelor* de copii, bărbați și femei; cilindrică a *Torsurilor* de băieți; în soclurile cubice, zimțate/ fierăstruite ori paralelipipedice.

4. Accentul axiologic brâncușian este pozitiv, ocuparea și modelarea spațiului realizându-se prin gruparea sculpturilor în cupluri (*Sărutul, Monumentul funerar din cimitirul Dumbrava Buzău*), amenajarea interiorului atelierului, ansamblurile arhitectonice realizate sau proiectate (*Fântâna lui Narcis, Ansamblul monumental de la Târgu-Jiu, Templul iubirii și Templul descătușării sufletului de corp*).

5. Atitudinea catabasică în fața destinului se regăsește în concepția despre viață a sculptorului, pe care o denumește "naturalitate" - și care nu e alta decât aceea a țărânului nostru tradițional -, conform căreia toate fenomenele se petrec firesc, la timpul potrivit, împlinind ursirea individuală (naturalitatea brâncușiană) ce se regăsește în maximele artistului, reunite într-un volum de Constantin Zărnescu /12/).

Brâncuși s-a conformat doctrinei sale trăind simplu, modest, logodindu-se simbolic la bătrânețe cu fata dramaturgului Eugen Ionescu, pentru a nu pleca "nelumit" în marea călătorie.

6. Lipsa dogmatismului brâncușian constă în tratarea mitologică a motivelor statuarei sale, îmbinând aspecte românești, mediteraneene, orientale și universale.

7. Pitorescul sculpturilor se revelează în dimensiunile reduse, armonioase, pline, pure, luminoase, umane - manieră care a dus la apariția curentului minimalist în artele plastice.

8. Nuanța și discreția se regăsesc în stilizarea brâncușiană, în integrarea tot mai profundă a elementelor care marchează evoluția spre esență și în simplitatea formală a marilor cicluri tematice: *D-șoarele Pogany, Păsările în spațiu, Sărutul, Începutul lumii, Capetele de copii, Torsurile de băieți și fete* etc.

9. Simțul măsurii și al întregului este propriu ansamblurilor brâncușiene și templelor proiectate, menționate anterior.

În sfârșit, cea mai vizibilă legătură a lui Brâncuși cu matricea stilistică autohtonă este fotografia făcută în 1946 de Wayne Miller, dată la care universul artistului era încheiat și care îl reprezintă cu barda în mână în poarta mioritică a atelierului său din Impasse Ronsin 11, ca Demiurgul în ziua a șaptea a Genezei (foto 9).

Prin opera plastică brâncușiană, realizată ori proiectată, categoriile stilistice românești, gândite și rostite de Lucian Blaga, au devenit vizibile și eterne.

Înainte de finalul acestui capitol, să avansăm un demers pacifist, justificând oarecum pozițiile celor două tabere exegetice divergente.

Pornim de la afirmația acceptată de toată lumea, precum că formele plastice brâncușiene reprezintă idei, prototipuri sau arhetipuri, se cuvine acum să comitem următoarea disjuncție semantică. Ideile platonice există în mințile zeilor, pe când arhetipurile sunt tipare structurante ale activității inconștientului omenesc. Pentru Jung, un artist profund redă imagini primordiale ale arhetipurilor care se manifestă cu predilecție în momentele fundamentale ale existenței (naștere, căsătorie, moarte), imagini care se compun din conținutul în sine (etern, universal, anonim, repetabil) și dintr-un veșmânt infinit, nuanțat de personalitatea, sensibilitatea, formația culturală și tradiția transmisă inconștient individului de către sufletul colectiv al umanității.

Acum, partizanii influenței mitologiei românești și cei ai mitologiilor grecești sau orientale se întâlnesc prin accesarea comună a tuturor mitologiilor naționale la o mitologie ancestrală comună, primordială. Dar punctul de plecare spre această cale descendentă spre profunzimea decodificărilor trebuie să înceapă de la tradiția căreia artistul îi aparține.

Și dacă ne gândim că valoarea estetică a operei de artă constă, în principal, nu din ceea ce se spune ci din cum spune artistul, originalitatea sculptorului nostru constă în primul rând în haina tradițională românească în care a îmbrăcat sensurile universale ale imaginilor eterne arhetipale. Ba mai mult, prin imaginile create, Brâncuși a încercat să reprezinte, cu puterea minții sale omeneste, atât cât este cu putință, însăși ideile platonice eterne, din planul divinității.

În concluzie, putem afirma că, deși s-au scris multe despre legăturile lui Brâncuși cu tradiția autohtonă, aspectele au fost prezentate nesistematic, fragmentar.

Cartea fundamentală, care să trateze exhaustiv opera brâncușiană din această perspectivă, își mai

așteaptă încă autorul hărăzit.

Cine ar putea fi acesta?

Un etnolog, istoric al artelor, mitologiilor, filosof și brâncușolog totodată?

Mai degrabă un grup de specialiști ar putea elabora în comun o lucrare de asemenea amploare, care ar putea fi foarte importantă pentru afirmarea spiritualității românești în lume.

Până atunci, să ținem cont că orice demers interpretativ asupra sculpturii genialului artist gorjan trebuie să-l începem, cum afirma Anton Dumitriu, cu o ipoteză necesară, adecvată.

NOTE:

1. Anton Dumitriu - ESEURI (Știință și cunoaștere), Ed. Eminescu, București, 1986;
2. Friederich Teja Bach - BRÂNCUȘI - METAMORFOSEN PLASTISCHER FORM, Köln, 1987;
3. Cristian Robert-Velescu - BRÂNCUȘI ÎNIȚIATUL, Ed. EDITIS, București, 1993;
4. Cristian Robert-Velescu - BRÂNCUȘI ALCHIMIST, Ed. EDITIS, București, 1996;
5. Ion Pogorilovschi - COMENTAREA CAPODOPEREI. ANSAMBLUL MONUMENTAL DE LA TÂRGU-JIU, Ed. Junimea, Iași, 1976;
6. Romulus Vulcănescu - MITOLOGIA ROMÂNĂ, Ed. Academiei, București, 1987;
7. Petru Comarnescu - BRÂNCUȘI, MIT ȘI METAMORFOZĂ ÎN SCULPTURA CONTEMPORANĂ, Ed. Meridiane, București, 1972;
8. Vasile Gheorghe Paleolog - TINERETEȚA LUI BRÂNCUȘI, Ed. Tineretului, București, 1967;
9. Vasile Gheorghe Paleolog - BRÂNCUȘI - BRÂNCUȘI, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1976;
10. Ion Pogorilovschi - FÂNTÂNA LUI HARET, Rev. Lucefărul nr. 3-4/1987;
11. Dan Hăulică - *Colocviul Brâncuși (13-15 octombrie 1967)*, Ed. Meridiane, București, 1968.
12. Constantin Zărnescu - *Aforismele și textele lui Brâncuși* - Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1980.

Pădurea în muzica europeană (1)

Sebastian Ștefănuță

Aparițiile pădurii în registru sonor sunt, dată fiind specificitatea domeniului, mai dificil de pus în evidență (mai ales în cazul muzicii instrumentale). Fără indicațiile din titlurile și subtitlurile unor compoziții, din versurile sau textele însoțitoare, fără imitari ale foșnetului frunzelor, ale cântecului păsărilor și curgerii râului, glasul pădurii aproape că nu poate fi auzit din ansamblul timbral cu care natura, prin filtrul sensibilităților componistice, se adresează spiritului și sufletului nostru.

Compozițiile având ca temă pădurea cu ipostazele sale sunt rare. Sunt rare nu numai în contextul general al temelor componistice, în care subiectul religios sau liric predomină, dar și în contextul restrâns al temelor naturii: mai frecvent sunt reprezentate muntele sau apa, de exemplu. Să fie oare pădurea un subiect mai puțin demn de atenție? Tabloul componistic european pare să sugereze un răspuns afirmativ. Abordând problema dintr-un punct de vedere al unui inconștient colectiv, descoperim un amănunt care ar putea furniza cheia acestei enigme și care nu ar îndreptăți un astfel de răspuns. Până nu demult, pădurile ocupau suprafețe considerabile. Această situație, permanența ei în parcursul mileniilor, este de natură să creeze un gen de mentalitate-arhetip destul de înrădăcinată în spiritul uman ca ea să se mențină o lungă perioadă de timp la societățile dintr-o eră „post-forestieră” (arhetip poate încă prezent la europeanul zilei de astăzi).¹ Mentalitatea-arhetip este aceea a unei naturi în care pădurea reprezintă un element de la sine înțeles. Vorbindu-se despre natură se vorbește implicit despre pădure. Compozitorul, dornic de a dialoga cu natura, de a-i asculta chemările într-o *rapsodie* sau într-o *simfonie*, nu are nevoie să precizeze locul pădurii în arhitectura sa. Natura nu poate fi gândită fără prezența pădurii. Poate în unele reprezentări marine (dar nici acolo nu e sigur; vântul și marea se confruntă cu teluricul în zona de coastă unde nu departe la orizont se ridică sprânceana pădurii).

Din acest motiv, odată cu (re)descoperirea „sentimentului naturii” din perioadele post-renascentiste, pădurea devine un martor tăcut, dar nu mai puțin prezent, în toate demersurile compoziționale care au natura ca temă predilectă. De la *Divertimentele* lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), o dată cu mutarea salonului în natură, până la post-romantismul lui Gustav Mahler (1860-1911), unde în *Cântecele calfei drumețe* (1884) natura voioasă nu mai reușește să aline suferința eroului pricinuită de o dragoste iremediabil pierdută, pădurea este elementul în „umbra” căruia se desfășoară curgerea neîntreruptă a tuturor bucuriilor și tristeților umane.

Avântul luat (în special după perioada componistică de adâncă religiozitate a lui Johann Sebastian Bach (1685-1750)) de programele compoziționale servindu-se de natură ca motiv, vorbesc de *descoperirea* sau *redescoperirea* unui sentiment al naturii? În prima variantă de răspuns, diminuarea strănsei legături cu divinitatea (legătură întreținută pe tot parcursul Evului Mediu) permit omului o mai atentă explorare a lucrurilor din imediata sa apropiere. De aceea vorbim de o *redescoperire* a sentimentului naturii. „Redescoperire” pentru că acest sentiment fusese prezent din plin la omul perioadei precreștine. Grecul antic, înconjurat de frumusețea naturii și universului, nu se sfa să exalteze din plin traiul plăcut, liniștit, în armonie cu acestea.

În cealaltă variantă, *descoperirea* sentimentului naturii indică conștiința unei crize. Într-o logică a conviețuirii om/natură, atâta vreme cât relația este armonioasă, stabilă, de la sine înțeleasă, omul are acest sentiment ca dat de dintotdeauna. De aceea nu îl conștientizează. Numai perturbarea acestei depline reciprocități este în stare să aducă în prim-



Fiul risipitor

plan ceea ce, în condiții normale, ar fi fost absolut firesc și de necunoscut (Bălan 1973: 251-87).² Exponentul deplin al armoniei universale este Bach. În spatele arhitecturii sale raționaliste se ascunde infinita umanitate care nu rezultă decât dintr-o viețuire în care omul este legat prin mii de fire invizibile cu natura – proximă și cosmică (ibidem, 256). Muzica lui Bach ar fi aceea muzică și armonie universală date de rotirea sferelor în spațiul cosmic de care pomeneau Pitagora și Platon. La Bach însă, toată această armonie este patronată de Dumnezeu. Muzica lui Bach e aproape în întregime de inspirație și cu finalitate religioasă. După el, doar Claude Debussy (1862-1918), pe fondul unor tendințe descriptiv-peisagistice de tip impresionist care (poate) pierd esențialul lucrurilor, reușește prin *Preludiile* sale să ne descopere o viață intensă ce palpă în spatele unor realități închipuite adesea ca fiind guvernate de forțe oarbe și mișcări neînsușite (ibidem, 271).

În limitele acestei dialectici de descoperire/redescoperire a sentimentului naturii se conturează o mulțime de eforturi de factură diversă pentru captarea vocii naturii. Aceasta este auzită fie în puritatea ei (Vivaldi, R. Strauss), fie este re-proiectată prin filtrul trăirilor interioare ale compozitorului (Brahms, Mahler). Pădurea instanțiază una din subvocile ce concură la perceperea vocii generale.

Pădurea reprezintă, așadar, elementul care guvernează, inconștient poate, gândirea și simțirea compozitorului inspirat de natură. Există însă și compoziții în care se poate decela cu ușurință prezența manifestă a pădurii.

Antonio Vivaldi (1680-1743) se înscrie, cu ciclul său de concerte baroc *Anotimpurile* (1725), într-o tradiție preocupată de tema timpului



Wolfgang Amadeus Mozart



Johann Sebastian Bach



Ludwig van Beethoven

și a anotimpurilor ca vârste alegorice ale omului. În această tradiție îi găsim pe Jacopo Sansovino, care închipuie timpul într-o sculptură sub forma unui bătrân cu aripi, pe Michelangelo sculptând ziua și noaptea, aurora și amurgul sub înfățișarea unor nuduri de femeie, pe Ghirlandajo reunind pe o pănză bunicul și nepotul, iar în literatură pe Cesare Nappi cu *Egloga pastorale* (1508), pe Angelo Poliziano și *Rustica* unde, prin preluarea unor teme cunoscute din *Georgicele* lui Vergiliu, apar descrieri ale anotimpurilor cu muncile țaranului. În 1719, Metastasio publica o *canzoneta*, *Primăvara*, poezie idilică străbătută de spiritul Academiei arcadicilor. Peste cinci ani revine cu *Vara*, poetul dobândind o amplă recunoaștere în peninsula (Ianegic 1965: 146). Este foarte probabil ca pe acest fond și impulsionat de succesul lui Metastasio, Vivaldi să se fi hotărât a compune o muzică în care să fie descrise cele patru anotimpuri. Pentru facilitarea înțelegerii ei, în fruntea fiecărui concert se află un sonet pe care autorul (anonim, poate însuși Vivaldi) l-a întocmit fără pretenția unei realizări artistice remarcabile.

Proximitatea pădurii se evidențiază ușor în trei dintre cele patru concerte (*Primăvara*, *Vara*, *Toamna*). Pădurea, ca de altfel întreaga natură, lansează o chemare. În *Primăvara*, *tutti*,³ în începutul din *Allegro*,⁴ cheamă în tonalitatea luminoasă a lui mi major către locul în care „Păsările o întâmpină (primăvara) cu cântecele lor ferice / Și pâraiele în adierile blânde / Curg cu un dulce murmur”.⁵ Pădurea reprezintă un spațiu de regăsire a umanului natural din fiecare. Nimic mai firesc decât păstorul care în mișcarea din *Largo*⁶ doarme păzit de câinele său la umbra frunzișului. Tonul dulce al viorii principale

sugerează somnul păstorului, în timp ce vioara întâi și a doua descriu murmurul frunzișului iar viola prezența câinelui (Ianegic 1965: 150). Cu toate acestea, natura nu este idealizată. În *Vara*, în *Allegro*, doar cucul, prin vioara solistă, își trimite cântecul dintre crengile pinilor înfierbântați. Întreaga zăpușeală indică iminența unei furtuni care nu întârzie să se dezlănțuie în *Presto*.⁷ Grindina rupe crengile cu frunzele arborilor și spicele aurite ale grâului. Păstorul din această parte renunță la dorința de a se odihni la umbra arborilor. Pentru o clipă se revoltă. Armonia în care viețuiește nu îi permite să se transforme într-un personaj faustian, nemulțumit de toate care îl înconjoară. Nu caută decât să se adăpostească. Natura cheamă dar cere să fie respectată.

În ultima parte, *Allegro*, a *Toamnei*, pădurea oferă cadrul în care viața și moartea se succed după o logică a naturii bine cumpănită. Vânatoarea pornită în zori în chemări ale cornului, în forfota oamenilor, câinilor și armelor, se încheie cu uciderea fiarei care zadarnic încearcă să scape. Vioara întâi intonează în pasaje duble de cvarte și arpeggi⁸ goana și răsufierea animalului. Prin evocarea unor realități contrastante, bucuria unei zile de primăvară și sublimul deconcertant al furtunii, veselia și dorința de viață a vânătorilor în balanță cu lupta de a supraviețui și moartea fiarei, Vivaldi nu rămâne doar la nivelul întruchipării unor tendințe descriptiv-imitative. Sentimentul naturii este aici poate unul „descoperit” în urma unei

evaluării soartei, fiecare dintre noi o are totuși undeva către sfârșitul vieții (ibidem, 114). Această nenorocire abătută asupra unui om iubitor de lume, aruncă o anatemă în plus asupra destinului său nemilos. Beethoven se va fi văzut îndepărtat nu numai de o lume a sunetelor pe care o iubea atât de mult, dar și de societatea a cărei forfotă și febrilitate îi stimulau puterile și energiile de creație. Și totuși, adevărata sa creație se constituie în momentele de singurătate și introspecție în care se afla față în față cu el însuși. Înțelege că în adâncimile sale se află ceva mai profund, o lumină în stare să îl pună în legătură cu transcendența (lumina din care Bach își extrăgea seva creatoare), reprezentând de fapt mântuirea de singurătatea care îl macină. Există însă și straturile de suprafață, pline de zbucium și clocot, prin care relația cu lumea exterioară este abordată ca o luptă perpetuă, însă iremediabil pierdută. De aici și revolta împotriva unei ordini pe care asemenea lui Lucifer ar vrea să o răstoarne. Aceste zbateri ale sale sunt încredințate muzicii și ele nu întârzie să apară în *Simfonia a III-a „Eroica”* sau *Simfonia a V-a* numită și a „Destinului”. Izolarea nedorită îi stimulează nu numai revolta dar și chemarea din adâncuri până când ajunge să înțeleagă că această chemare, care nu se realizează decât prin îndepărtarea, prin lăsarea în urmă a valurilor de suprafață, superficiale, reprezintă însuși destinul său autentic, a cărui voce ar fi trebuit întotdeauna s-o urmeze.

Pe acest fond, natura îi apare deosebit de prietenoasă.

Nemaiputând suporta atmosfera frivolă a orașului, ca o bună parte dintre citadini, se retrage poate în pădure pe malul unui râu. Numai că, spre deosebire de mulți dintre aceștia pentru

pierderi a capacității compozitorului de a se ridica la acea detașare de sine care să îi permită accesul la muzica rezultată din împletirea forțelor cosmice (Bălan 1973: 264). În schimb, refugiu printre arbori, pe o pajiște, lângă un râu, ascultarea chemării pădurii, oferă prilej nu numai de reintegrare și regăsire firească a omului de sine însuși dar și un eșafodaj pe care să se clădească emoții și impresii rezultate în urma conștientizării unei perpetue dialectici ai cărei termeni principali sunt, în cele din urmă, viața și moartea.

În aceeași paradigmă a pădurii-chemare s-ar putea dispune și o compoziție de mai târziu, mai puțin celebră, a lui Johann Michael Haydn (1737-1806) – fratele mai mic al lui Joseph Haydn (1732-1809) –, *Pastorala în C (do) major* (1766). Deși lucrarea a fost scrisă probabil cu ocazia sărbătorilor legate de sfârșitul de an, inflexiunile luminoase ale cornului care domină tema lucrării poartă în mijlocul unei naturi vădit prietenoase.

Deplinul sentiment al naturii este descoperit odată cu Ludwig van Beethoven (1779-1827). *Simfonia a VI-a „Pastorala”* (1809) nu lasă loc nici unei îndoieli. Un destin care adesea i se va fi părut nedrept compozitorului, îl împinge aproape instinctual spre căutarea companiei pădurii: „Un copac îmi este mai drag decât un om!, mărturisea Beethoven, pădurile, copacii, stâncile dau răspunsul pe care omul îl așteaptă” (Bălan 1970: 115).

Orice referire la Beethoven nu poate eluda evenimentul survenit în jurul vârstei de treizeci de ani, ale cărui conotații existențiale se vor dovedi capitale pentru opera sa ulterioară. Surzenia unui muzician nu poate fi considerată decât o cruntă lovitură venită din partea destinului. Posibilitatea

sentimentul romantic al naturii nu supraviețuiește decât prin unele exclamații de încântare estetică, lui Beethoven pădurea, păsările, pârăul, vântul, soarele i se adresează cu o prietenie deosebită pe care nu o găsea la oamenii aparținând unei lumi pe care o iubea totuși atât de mult (ibidem, 115).

După *Eroica* și *Destinul*, *Pastorala* apare ca un surâs. Acest surâs nu este un simplu intermezzo odihnitor. Reprezintă el însuși o fereastră spre transcendență, alături de fraza meditativă și chemarea patetică (ibidem). Natura îi furnizează lui Beethoven una dintre cheile către propriul său sine luminos. Asta nu înseamnă că *Pastorala* ar trebui să fie un colaj de fraze melodioase și momente strălucitoare. Sufletul compozitorului, bătut de spaimile sale, se împletește strâns cu sufletul naturii astfel că nu se poate marca cu exactitate unde se încheie unul și unde începe celălalt.

Hector Berlioz (1803-1869) descrie astfel prima parte, *Senzații plăcute inspirate de vederea unui peisaj frumos*, a simfoniei: „Păstorii încep a colinda câmpiile cu cerul lor molatic, cu fluierul lor ce se aud când în apropiere, când în depărtare. Fraze încântătoare îți mângâie plăcut auzul ca zefirul parfumat al dimineții, zboruri, ori mai degrabă stoluri de păsări ciripind îți trec cu zgomot pe deasupra capului, iar din când în când atmosfera pare încărcată de aburi. Nori întinși vin să ascundă lumina soarelui, apoi deodată se risipesc lăsând să cadă peste păduri și câmpii valuri strălucitoare de lumină; iată ce îmi închipui ascultând această bucată și cred că, cu toată greutatea de lămurită exprimare a instrumentelor, cei mai mulți auditori au putut fi impresionați în același chip” (Berlioz 42-43). Acești „nori întinși” care „ascund lumina

Un clasic modern : Ion Dumitrescu

Sanda Hirlav-Maistorovici

soarelui” sunt mesageri ai frământării compozitorului pe care bucuria naturii nu reușește să o ascundă. De altfel, acest zbucium interior se va proiecta sonor în partea a patra a simfoniei, *Furtună, trăsnete*.

Pădurea este cu hotărâre cadrul în care se desfășoară partea a doua a simfoniei, *Scenă pe malul râului*. Râul trece prin pădure sau măcar se află în marginea acesteia. Compozitorul nu poate rezista chemării pădurii la adăpostul căreia șerpuirile melodice ale râului formează, pe planul vederii spirituale, imaginea transfigurată plină de viață a acestuia, murmurând dulce. Toposul forestier este dat de un amănunt care, dacă se verifică, înlătură obiecțiile sale de redundanță. Adeseori s-a imputat muzicianului drept o copilărie încercarea de redare întocmai a cântecului șerșărilor într-o scenă în care ar trebui să-și găsească locul numai voci liniștite ale cerului, pământului și apelor (ibidem, 44). Prezența anumitor păsări reprezintă însă indiciul semnificativ al faptului că râul se află în proximitatea pădurii și nu undeva aiurea, curgând lenș prin mijlocul vreunei câmpii aride. Cucul și privighetoarea, mai puțin pitpalacul, sunt păsări al căror cântec se aude cel mai frecvent în pădure. Claritatea cu care Beethoven vrea să redea aceste onomatopee arată fără doar și poate că toposul general este forestier. Păsările cântă aici, lângă noi, nu undeva departe.



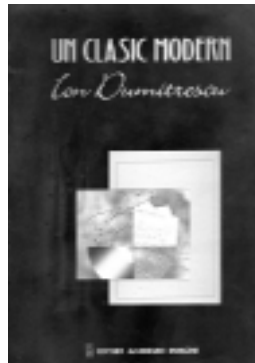
Claude Debussy

Cadrul odată stabilit, contururile exterioare ale naturii odată reliefate, prezența lirică a eului nu se estompează, ci devine și mai intensă. Râul și pădurea sunt mijloace, motive de trăire extatică. Pentru un moment, vocile asurzitoare ale straturilor sufletești superficiale ale compozitorului vor fi tăcut, lăsând liber accesul către strălucirea din profunzime. Imaginea râului curgând molcom se transformă pe nesimțite în imagine a sufletului care, unduindu-se în ritmul delicatelor valuri, își vestește bucuria de a se contopi, sub semnul armoniei, cu Marele Tot (Bălan 1970: 117). Privite din această perspectivă, cântecul cucului și privighetorii nu sunt doar simple demersuri imitative, nici, cum s-a sugerat, numai elemente de situare ambientală; ciripitul lor apare ca ținând de o cu totul altă lume. Această intenție este înțeleasă, preluată și explicitată de Mahler în finalul *Simfoniei a doua*, unde priveghetorii sunt martori ai judecății apocaliptice (ibidem, 118).

Note

1. Am argumentat în altă parte („Arborele și pădurea – simboluri sociale majore în culturile lumii”, publicat în numere succesive din 2005 ale revistei *Dunărea de jos, Galați*) că, raportându-ne la paradigma evoluționistă, pădurea a reprezentat mediul proximal al existenței pre-umane și umane pentru circa cincisprezece milioane de ani.
2. Dintr-o altă perspectivă, am „conștientizat” natura abia odată cu perturbarea unor echilibre eco-sistemice.
3. *Tutti* – „toți” (it.) – reprezintă un termen care indică totalitatea instrumentelor dintr-o orchestră sau a vocilor dintr-un cor cântând împreună, contrar lui *solo* sau *solisti* (Vancea (coord.) 1984: 504).
4. *Allegro* – „vesel”, „voios” (it.) – și indicație de tempo care desemnează o mișcare „repede” (ibidem, 24).
5. *Spring*, sonet preluat din cartoteca compact discului *Antonio Vivaldi*, p. 7.
6. *Largo* – „larg”, „întins” (it.) – indicație de tempo care desemnează cea mai „rară” mișcare posibilă dar fără a avea un caracter sumbru (Vancea (coord.) 1984: 262).
7. *Presto* – „iute” (it.) – o indicație de tempo ce desemnează o mișcare mai rapidă decât *allegro*; adesea ultima parte dintr-o sonată sau simfonie (ibidem, 392).
8. *Cvartă* – interval de patru trepte într-o gamă diatonică (de exemplu, în gama do, do-fa) (ibidem, 132). *Arpeggiu* – intonarea succesivă a sunetelor unui acord în sens ascendent sau descendent (ibidem, 41).

Eram studentă, în anul trei, la conservatorul clujean, când, după începerea semestrului II, s-a răspândit printre studenți zvonul că președintele Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, Ion Dumitrescu, a fost îndepărtat din funcție și în locul lui a fost instalat rectorul conservatorului bucureștean, Petre Brâncuși, al cărui volum *Muzica în România după 23 August 1944* îl citisem din scoarță în scoarță pentru examenul de istoria muzicii românești. Pe atunci nu știam mai nimic despre Ion Dumitrescu, legam de numele lui doar câteva titluri de lucrări și nu înțelegeam, deci, îngrijorarea surdă care mocnea în rândul compozitorilor clujeni vizavi de acest eveniment. Anii au trecut, interesul meu pentru creația muzicală românească a devenit pasiune, astfel încât, cotrobâind prin biblioteca uniunii după partituri necântate, am aflat, de la vechii angajați, câte ceva despre omul Ion Dumitrescu și despre rolul pe care l-a jucat în viața muzicală românească între anii 1954-1977. De aceea am așteptat cu nerăbdare apariția volumului *Un clasic modern: Ion Dumitrescu*, a cărui alcătuire, sub forma unei ediții critice, o datorăm lui Costin Tuchilă, eseist, critic literar, publicist, fin observator al fenomenului muzical (vezi volumul lui, *În căutarea capodoperei*) și Pușei Roth, remarcabil dramaturg dar mai ales, talentat om de radio. Cartea conține, așa cum arată autorii în *Argument*, „studii, articole cu caracter de sinteză, cronici muzicale despre opera lui Ion Dumitrescu și despre autorul ei, publicate începând din 1940 până în prezent”, grupate după criteriul cronologic într-o ordine perfect logică: alocuțiunile ocazionate de aniversarea



a 90 de ani de la nașterea compozitorului; articole lexicografice, studii de muzicologie, profile critice, cronici și consemnări apărute în timpul vieții compozitorului; receptarea postumă a personalității muzicianului; interviuri realizate cu compozitorul; o selecție a studiilor de muzicologie și fragmente din memorialistica muzicianului (*Filele mele de calendar*), adnotate de fiica acestuia, pianista Ilinca Dumitrescu, pagini de o frumusețe inimaginabilă, vădind un talent literar deosebit. Volumul se citește cu sufletul la gură, căci în filele lui cititorul urmărește un destin excepțional, evocat de cele mai multe ori de martorii oculari ai derulării lui, ei înșiși intrați de mult în galeria reprezentanților de seamă ai muzicii românești.

Poate că ideea titlului cărții provine dintr-o scrisoare pe care Doru Popovici o cita într-un articol apărut în 1983 în care Ion Dumitrescu i se adresa astfel: *Și... nu uita, cum am zis odinioară, vorbind despre mine, că mă consider un clasic, prin atitudine, iar clasicilor le place măsura, logica, dreapta cumpănă a lucrurilor, discreția, echilibrul între fond și formă.*

Și dacă lectura cărții se constituie într-o fascinantă călătorie în lumea și viața compozitorului, portretul lui se poate reconstitui parcurgând textele, unul câte unul, imaginea compunându-se din două direcții: cea autoportretistică, reieșită din interviurile inserate în carte sau din paginile memorialistice și cea reieșită din mărturiile celor care l-au cunoscut bine, i-au stat în preajmă.

Mărturisirile lui Ion Dumitrescu, deschis spre sfârșitul vieții să împărtășescă tuturor din cupa de nectar și venin pe care a sorbit-o, picătură cu picătură, conțin reflexii cu valoare de crez, rugă și axiomă. Iată câteva dintre ele:

Muzica nici nu începe, nici nu se sfârșește cu noi [...]. Generațiile de compozitori de astăzi suntem numai o verigă din lanțul ascendent al muzicii pe care a plămădit-o poporul nostru și cei mai dotați fii ai lui. (pagina 218).

Mi-am asumat toate problemele Uniunii, așa cum îți asumi responsabilitatea de a crește un copil. De a-l instrui, de a-l ajuta să se dezvolte, de a-l conduce până când a ajuns la maturitate. (pag. 224).

Sunt «lipit» de învățământ cu pasiune și devotament. Vă dați seama câte serii de studenți au trecut pe sub ochii mei în trei decenii? Mulți dintre ei sunt astăzi profesori, muzicologi, compozitori, dirijori răspândiți prin toată țara. Învățământul îți da una dintre cele mai mari satisfacții, pentru că este muncă cu materie vie, cu tineri. Înțelegeți și dumneavoastră că alături de studenți puteți retrăi o a doua tinerețe. (pag. 225).

Talentul înseamnă un total de predispoziții fiziologice și psihologice care se dezvoltă prin muncă. (pag. 235).

Pentru tine, lăutarule, și mai ales pentru tine, lăutarule din București, de-aș putea să scriu o carte întreagă, tot n-aș cuprinde atât cât mă țin doar cu gândul. De te cheamă Ruste, cobzarul, și-ai cântat la masa lui Mircea Vodă Ciobanul, de ești Tâmpa, diblarul, Stan naistul, Dragomir, cimpoieșul, Dumitrache sau Năsase Ochi Albi, Drăgan, Marinică Andreiaș ori Radul Ciolac, muscalagiul, Sava Rădulescu cel vestit până la Petrograd, Costică Pompierul, Cristache Ciolac cel mare, ori Grigoraș Dinicu, - tu ai picurat un strop de fericire peste obida săracului și ai strecurat o rază de omenie în gheena bogatului. (pag. 270).

Istoria nu-nțelegește. Comuniștii transformaseră Bibliile în hârtie igienică, Democrația înecă literatura în lăturile pornografiei. (pag. 309).

Meserie înseamnă, lângă talent, ucenicie, stăruință, răbdare, seriozitate, bun simț, modestie; consacrare înseamnă măiestrie, competență, performanță, nivel, șanse; vârstă înseamnă experiență, prestigiu, platformă, orizont, desăvârșire. (pag. 315).

Filele mele de calendar sunt o spovedanie a omului înțelept în timp dar cu sufletul tânăr, capabil și în pragul senectuții de aceeași uimire adolescentină în fața naturii, a lumii pestrițe din jurul lui, populată de

personaje care mai de care mai interesante, străbătută de evenimente când comice, când palpitate sau dramatice; ele evocă figuri de lăutari și cântăreți (lăutarul Ciolac, Fărâmiță Lambru, Marcel Budală, Maria Tănase, Ioana Radu, Maria Lătărețu), de actori și scriitori (Elvira Godeanu, George Calboreanu, Liviu Rebreanu, Victor Eftimiu, Șerban Cioculescu) sau de muzicieni (Paul Constantinescu, Marcel Mihalovici, Alfonso Castaldi, Monique Haas, Constantin Brăiloiu, Zeno Vancea), rememorează perioadele de lupte pentru cauze nobile (legea drepturilor de autor de care-și leagă numele Dumitru I. Devesel și Mimi Constantinescu, lupta și izbânda construirii Magazinului «Muzica»), povești din culisele Teatrului Național, întâmplări din călătoriile peste graniță sau în țară, peripeții din copilărie și tinerețe, toate adunate și orânduite în sertarele unei memorii afective generoase.

În sens invers, convergând spre creionarea portretului unui «om luminos, un om solar, un om optimist», cum îl caracterizează fiica lui, pianista Ilinca Dumitrescu, se ordonează opiniile unor compozitori, critici muzicali, care i-au fost contemporani. Iată doar câteva dintre ele:

Cu o forță, cu o intensitate ieșite din comun, Ion Dumitrescu avea un șarm, o forță magnetică, o forță catalizatoare [...] Era un torent, era o cascadă, era o revărsare continuă de idei, de elan, de patos, de pasiune, de trăire și acestea îi prindeau pe toți. S-a spus aici că Ion Dumitrescu a supraviețuit într-o perioadă cumplită, cu multe tăvăluguri, iar el era tot mai sus, fără să fie membru de partid. Explicația era foarte simplă. Pentru că Ion Dumitrescu nu avea, în adevăratul sens al cuvântului, partener de dialog. Ion Dumitrescu era o enciclopedie vie, era o inteligență scilicitoare și orice situație, pe orice temă, Ion Dumitrescu o cotopea. (Octavian Lazăr Cosma, pag. 17).

...era o inteligență extrem de vie. Îi plăceau schimbările de replici vioaie, însă totodată știa să asculte, nu te întrerupea decât când era sigur că pricepuse până la ultimele consecințe firul raționamentului. [...] Mărturisesc că a fost totdeauna

o plăcere să stau de vorbă cu dânsul, încă de la începuturi și până la sfârșitul său însingurat. (Pascal Bentoiu, pag. 15).

Ion Dumitrescu mi-a rămas în minte ca un oltean în carne și oase, adică un om fascinant, energic, teribil de isteț, ambițios, scriitor de inteligent, metodic până la măduva oaselor, deschis, vesel, chiar exploziv, comunicativ, adeseori guraliv, dar totdeauna echilibrat, ponderat, controlat, exigent cu sine și necruțător cu semenii săi. Ca muzician a fost un excepțional om de talent, muzical până în vârful unghiilor, cult, îndrăgostit de melosul popular românesc, pățimas pentru muzica românească, splendid orchestrator, mușcat de farmecul ritmicii dansului popular. (Viorel Cosma, pag. 25).

Este o personalitate captivantă, în toate manifestările ei, care nu cunoaște oboseala, plictisul, oferind celor din jur, pilda pasiunii în veșnică acțiune și a rezolvării problemelor dificile printr-un amestec de înțelepciune, umor și farmec personal. De aceea se află întotdeauna în centrul evenimentului muzical, dominându-l și orientându-l cu naturalitate; la el, inteligența ascuțită nu duce nicicând la abstracțiune pedantă, având darul rar de a înfățișa totul pe înțeles, la îndemâna omului [...] nu se poate să nu ai mereu în minte omul, pentru că el se regăsește în paginile pe care le-a creat. Preludiul simfonic, Concertul pentru orchestră de coarde sunt plăcute la fiice auditive, ca prietenii pe care ne bucurăm oricând să-i întâlnim, pentru că sunt pline de sevă, explodând de temperament în ritmurile capricioase, câteodată întepate ori colțuroase, în melodismul savuros și comunicativ, în legătura atât de intimă cu folclorul românesc, mai cu seamă în ce are el mai sugubăt, cald și de duh. Partiturile acestea nu fac riduri, pentru că sunt sincere și inspirate [...]. (Alfred Hoffmann, pag. 92).

Ion Dumitrescu a câștigat definitiv în lupta cu vremea care l-a lăsat așa cum îl știu din tinerețe, drept, vertical, neîndoit de mijloc, în bătaia niciunui vânt, în special, posesor al unui zâmbet ce n-a scăpat niciunui portretist din cei care s-au încumetat a-l zugrăvi [...] Cea mai importantă lucrare a sa este Uniunea care ne adăpostește azi pe toți [...] Uniunea aceasta care, odată cu mine îi recunoaște paternitatea și dreptul său de autor [...] (Dumitru Capoianu, pag. 183).

Meritele acestui extraordinar om de cultură sunt evocate în elogiul strălucitoare. Iată ce declară George Zbârcea:

A luat ființă o editură muzicală, a răsărit în plin centrul capitalei un magazin de note, instrumente și accesorii muzicale fără egal în context continental, s-a creat o bibliotecă documentară, o vastă discotecă și o fonotecă bogată, care depășesc ca număr și importanță a conținutului, toate colecțiile existente în materie pe teritoriul țării [...] Au fost deschise larg ferestrele muzicii românești spre lumea care a învățat să ne cunoască și să ne prețuiască. (pag. 180).

Valeriu Răpenu confirmă:

Faptul că Ion Dumitrescu a fost în fruntea breslei sale, cum a fost Zaharia Stancu în fruntea celei scriitoricești, a fost o adevărată fericire [...]. L-am văzut pe Ion Dumitrescu susținând drepturile muzicii românești, ale compozitorilor români, datorită ca acești compozitori să fie cântați de către orchestrele noastre [...]. Ion Dumitrescu a luptat pentru demnitatea intelectualului român, ceea ce avea să-i aducă în anul 1977 demiterea de la conducerea Uniunii Compozitorilor. Omul incomod. Omul nu asculta indicațiile care veneau de sus. Vroia ca drumul muzicii românești să fie drumul artei adevărate, fără imixtiuni. (pag. 28).

Când Ion Dumitrescu împlinea 70 de ani și era sărbătorit la sala Dalles, Alexandru Pașcanu vorbește despre vocația de dascăl a maestrului, adresându-i-se astfel:

Maestre Dumitrescu, privește în sală. Sunt mai multe persoane decât apar la o primă vedere. E aici tot tineretul, fete și băieți care te-au urmărit cu caietele

deschise, luând notițe de-a lungul a zeci de ani. Unora le-au încărunit țâmplele, siluetele nu mai sunt suple. Au devenit mame, tați, mulți vorbesc și ei în fața clasei. Dar te privesc aici cu recunștință și duioșie, lăsând creioanele jos pentru a te aplauda într-un fortissimo sentimental... (pag. 164).

La mijlocul volumului, sub titlul *Istoria unei zile: 3 februarie 1977*, este evocată ziua în care Ion Dumitrescu a fost îndepărtat de la conducerea Uniunii. Este cea mai zguduitoare mărturie a lășității, a slăbiciunii de care românii dau dovadă în momentele istorice ale devenirii lor. Citind acele pagini ne convingem încă o dată că nimic nu s-a schimbat în firea românului... Ion Dumitrescu s-a supus aceleiași legi nescrie, căreia s-au supus Horia, Cloșca și Crișan, Mihai Viteazul, în ultimă instanță, ciobanul mioritic. Ne urmărește pe toți, și astăzi, blestemul de a ne anihila valorile ca să triumfe ilustra mediocritate...

Volumul continuă apoi cu cronici și studii muzicologice care trezesc cititorului interesul pentru opera muzicală restrânsă, dar consistentă pe care a lăsat-o Ion Dumitrescu posterității. Sunt studii pertinente, documentate, științifice realizate, din volumele consacrate muzicii românești de Zeno Vancea, Georg Wilhelm Berger. *Muzica sa pentru film* este comentată de Fr. Wanek, Mircea Chiriac și Gheorghe Firca, *Cvartetul de coarde* face obiectul unor materiale semnate de Anatol Vieru, Doru Popovici, Vasile Tomescu sau Nicolae Coman, *Simfonieta* este comentată de Viorel Cosma, Alfred Hoffmann, Mihai Rădulescu iar pe marginea *Simfoniei I* face însemnări Liviu Rusu. Dirijorii își exprimă și ei opiniile despre creația lui Ion Dumitrescu. Iată ce spune Constantin Bugeanu despre *Preludiul simfonic: ...este nu numai una dintre lucrările cele mai reușite, cizelată cu deplină*



Autorii cărții și pianista Ilinca Dumitrescu

măiestrie, din muzica noastră simfonică, ci și un studiu cât se poate de instructiv, atât pentru dirijor cât și pentru orchestră. Cu toată concizia sa, el cere din partea dirijorului o deosebită atenție și o deplină stăpânire a meșteșugului. (pag. 69).

Paul Popescu declară: *De lucrările lui Ion Dumitrescu, pe care le-aș putea caracteriza ca fiind pătrunse de vigoare și strălucire, de sentimente senine, mă apropii, aș putea spune, temperamental.* (pag. 133).

Găsim între filele volumului și recenziile lui George Breazul, Liviu Comes și Horia Șurianu, privitoare la volumul de *120 de solfegii de grad superior* destinate studenților din conservatoare.

Volumul *Un clasic modern: Ion Dumitrescu* este, așa cum spunea cineva «o lume, într-o carte».

Martți, 20 martie, în Sala «Ion Baci» a Filarmonicii Ploieștene, cu prilejul recitalului extraordinar cu lucrări din creația lui Frederik Chopin al pianistei Ilinca Dumitrescu, a avut loc lansarea acestui volum. Pentru a introduce publicul în atmosfera creației lui Ion Dumitrescu, Ilinca Dumitrescu a oferit, alături de fagotistul Ion Macovei, o selecție din *Cântecetele aromânești* transcrise pentru fagot și pian. Autorii volumului, Pușa Roth și Costin Tuchilă au vorbit despre munca lor la acest proiect. Personalitatea lui Ion Dumitrescu a fost evocată de criticul muzical prof. univ. dr. Grigore Constantinescu și prof. dr. Al. I. Bădulescu. După 25 de ani numele compozitorilor Ion Dumitrescu și Paul Constantinescu s-au întâlnit din nou. În anul 1982 apărea un disc al „Electrecord”-ului, cuprinzând *Concertele pentru orchestră de coarde* de Ion Dumitrescu și Paul Constantinescu, în interpretarea Filarmonicii din Brașov, sub bagheta lui Ilarion Ionescu Galați iar în 2007, numele lui Ion Dumitrescu a fost rostit cu respect și evlavie în sala filarmonicii ploieștene care poartă numele celui mai bun prieten al lui Ion Dumitrescu, Paul Constantinescu. Fie ca memoria celor doi mari reprezentanți ai muzicii românești să dăinuie peste timpuri!

1. Doru Popovici, *Ion Dumitrescu – 70*, în „Lucașfăru”, București, anul XXVI, nr. 24, 18 iunie 1983, p. 7.

Piotr Piotrowski

Arta poloneză între totalitarism și democrație – (2)

Dar dacă sechelele angajării politice nemijlocite a artistului în politică au fost foarte puternice și au început să dispară în mod evident din cultura artistică poloneză abia în anii 70, în schimb însăși poetica modernismului (picturalism, estetism, abstracționism etc.) a devenit foarte repede ținta a numeroase critici din partea artiștilor. Cu toate acestea (ceea ce constituie o trăsătură destul de interesantă a culturii poloneze din perioada de care ne ocupăm) acceptarea poeticilor postmoderniste, a artei obiectului, a aranjamentelor spațiale, a happeningului și a artei conceptuale, s-a realizat în Polonia în mod brusc – și încă o dată în mod paradoxal – în cadrul paradigmei moderne de valori, al atașamentului față de autonomia operelor de artă, al elitismului și al refuzului angajării¹¹. Ca exemplu ne vom referi din nou la creația lui Tadeusz Kantor. La sfârșitul anului 1963, la *Galeria Krzysztofory* de la Cracovia a fost deschisă *Expoziția populară* în cadrul căreia fostul adept al artei informale a expus 937 de obiecte diferite, atât „artistice” (schite, desene etc.) cât și – sau poate în primul rând – „nearvistice”, obiecte mai mult sau mai puțin banale „de cea mai joasă speță” – cum zicea însuși artistul – obiecte de uz cotidian (ziare, scaune etc.). Expoziția a fost o critică a picturalismului, a cultului culorii și al portretului, a fost o dezvoltare a „*Manifestului ambalajelor*” publicat ceva mai înainte. Revenind la experiența anilor 40 (atât dinainte, cât și de după încheierea războiului) această expoziție a constituit și un punct de plecare pentru creația de mai târziu a lui Kantor, nu numai pentru creația plastică, ci și pentru cea teatrală, utilizând obiecte „modeste” și o „realitate degradată”. Problema este însă că, recurgând la un limbaj care depășește limitele paradigmei moderniste (cultul tabloului pictat), această expoziție nu și-a propus să facă și o critică a valorilor moderniste și mai ales o critică a implicațiilor politice ale discursului modernist în strategia autorităților. Acest aspect a devenit obiectul unei alte arte, al altor medii sociale dintr-o altă perioadă a istoriei. În fond Tadeusz Kantor nu a făcut niciodată în arta lui vreo astfel de critică și a rămas pentru totdeauna un modernist care a creat în umbra unei experiențe traumatizante.

Prin urmare critica artei informale ca și – într-o perspectivă mai largă – a picturalismului, respectiv a paradigmei definirii artei de pe poziții picturale, nu a fost în cazul lui Kantor nici radicală, nici consecventă. Mult mai departe și – am putea adăuga – mai profund, cu o mai mare încărcătură de ironie, a ajuns în critica sistemului modernist al valorilor expresiv-picturale Włodzimierz Borowski. Cea de-a VIII-a *Prezentare sincretică* a lucrărilor sale, în cadrul *Galeriei OdNowa* din Poznań, 1968, a scos în evidență relația radicală dintre artist și picturalism, înțeles ca model axiologic pentru arta contemporană. Spațiul îngust de care dispune galeria, de data aceasta, a fost umplut până la refuz de Borowski cu așa numitele NICIOWCE, cutii în genul lucrărilor lui Marcel Duchamp din care atârnav ghem de șnururi lipite de găurile făcute în pereții cutiilor, iar în spațiul care a mai rămas neocupat pe jos, aruncate la întâmplare, o mare cantitate de ziare¹². În colțurile sălii artistul a instalat autoportrete fotografice pe care apoi le-a găurit cu ajutorul unor persoane din public exact în centrul ochilor, totul fiind acompaniat de țipete înregistrate pe bandă. Din ochii găuriți au început să se reverse spre privitori fascicule de lumini colorate în timp ce difuzorul magnetofonului umplea spațiul cu sunetele enrgice ale unui marș militar. Mitul modernist al artistului-creator egocentric a fost astfel demistificat într-un mod ironic: pentru că privirea și culoarea constituie instrumentele creației moderniste.

Specificul funcționării artei poloneze de la

sfârșitul anilor 60 și din cursul anilor 70 constă în general în faptul că, posedând unele trăsături neo-avangardiste, tentativele de critică a modernismului dezvoltat s-au întâlnit cu tradiția neo-constructivistă în creația unor artiști ca: Henryk Stażewski, activ până la sfârșitul anilor 80, nestorul avangardei poloneze constructiviste, sau Zbigniew Dłubak, Stefan Gierowski, Zbigniew Gostomski, Kajetan Sosnowski și alții. Șocul acestei întâlniri a dat naștere unor realizări foarte caracteristice pentru scena artistică poloneză din perioada respectivă în domeniul artei conceptuale, a acelei arte care întrunește în sine atât tradiția modernistă (în sfera concepției operei de artă) cât și critica ei (în afara poeziei)¹³. Artistul asupra căruia trebuie să atragem atenția în acest context este Jerzy Rosolowicz, fără îndoială o figură cheie pentru istoria artei poloneze conceptuale¹⁴. Creația lui întemeiată pe utopia "acțiunilor neutre", a acțiunilor formulate în afara oricărui convenții, a oricărui "-isme" și "arte", în afara esteticii și a eticii, în afara culturii și – în același timp – în afara naturii, creația lui arată în principiu așadar cât de originală a fost aici evoluția artei conceptuale și care au fost rădăcinile ei. Cele mai radicale soluții ale artistului apar spre sfârșitul anilor 60 și la începutul anilor 70. Este vorba de niște proiecte utopice, ba chiar de-a dreptul absurde dacă luăm în considerație neutralitatea lor. Schița unei construcții uriașe în formă de con cu vârful în jos, având alături o sferă – *NEUTRDOM* (1967), o ironie la adresa utopiilor ingineresti, urma să servească "exclusiv" celor interesați să facă experiența luminii, a întinericului, a spațiului. Următorul proiect tot utopic, absurd și total neutru a fost *KREATORIUM KOLUMNY STALAGNATOWEJ* (1970). Este vorba de proiectul unei instalații care lasă să treacă apa printr-un filtru saturat de carbonat de calciu și poate produce astfel stalagmite și stalactite care ar crește cu 1 mm pe an, astfel încât după 1000 de ani se poate forma o coloană de 1 m. Legătura dintre concepția autonomă despre opera de artă preluată de la moderniști, concentrată asupra propriei structuri și critica simultană a modului modernist de prezentare, respectiv critica valorilor expresiv-picturale este vizibilă și în creația lui Jarosław Kozłowski, poate cel mai grăitor exemplu de artă conceptuală în Polonia anilor 70. Arta lui Kozłowski se bazează pe construcții tautologice, pe eliminarea oricărui elemente picturale, dar – ca aproape toate creațiile conceptuale din Polonia epocii respective¹⁵ – ea este lipsită de orice trimeri la realitatea politică și socială.

Absența accentelor critice la adresa realităților politice în arta poloneză a anilor 60 și 70 sau cel puțin absența unei critici exprimate în mod explicit față de sistemul politic al autorităților în arta poloneză neo-avangardistă în general și în arta conceptuală în special este un fenomen foarte caracteristic. Această trăsătură deosebită în mod evident cultura poloneză de celelalte culturi ale Europei Centrale și mai ales de cea maghiară în care creația neo-avangardistă (inclusiv cea conceptualistă) a fost intens politizată. În mod conștient artiștii unguri atribuiau artei o semnificație politică. Însă creatorii cehoslovaci, mai ales în perioada așa-zisei normalizări, cu alte cuvinte după înăbușirea Primăverii de la Praga prin intervenția armatelor blocului sovietic, evitau de obicei să exprime critici politice, dar cu toate acestea acțiunile lor căpătau astfel de valențe în contextul presiunilor politice care îi afectau. În mod paradoxal în Polonia libertatea artistică destul de generoasă a favorizat mai degrabă oportunismul politic decât atitudinea critică sau cel puțin nu a provocat includerea problematicii politice în activitățile artistice. Un sistem totalitar mai atenuat a avut drept consecință și atenuarea atitudinilor critice îndreptate împotriva structurii autorităților.

Ceea ce nu înseamnă că astfel de manifestări ar fi fost total absente. În nici un caz. Fiind rare, erau cu atât mai bătoare la ochi. O astfel de manifestare este legată de cercul de artiști de pe

lângă Galeria *Repassage* din Varșovia, și în special de creația Elżbiety și a lui Emil Cieslar, spre exemplu creația lor în două părți: *Dobrze* (Bine) și *Stańczyk* din anul 1977¹⁶. În prima parte participanții la întâlnire scandau în ritmul unor melodii vesele foarte populare că totul este "bine, bine, bine...". În partea a doua *Stańczyk*, numele unui bufon de la curtea regelui Poloniei devenit mitologic în istoriografia poloneză și despre care se spune că ar fi prevestit faptul că statul polonez ar fi pândit de mari primejdii (figura lui apare spre exemplu în picturile istorice ale lui Jan Matejko), *Stańczyk* stă deci așezat în Galeria *Repassage*; el este trist dacă e îmbrăcat în roșu, dar în momentul în care schimbă culoarea hainelor în alb, devine vesel. În lucrarea celor doi artiști a fost supus criticii atât optimismul oficial al Poloniei din anii 70 cât și semnificația simbolică a culorilor: pentru că roșul împreună cu alb sunt culorile drapelului național polonez, pe când roșul singur reprezintă culoarea drapelului comunist și după cum s-a văzut lui *Stańczyk* nu-i era de nici un folos...

Așadar figura bufonului *Stańczyk* preluată din picturile lui Jan Matejko apare la cei doi Cieslar într-un context cu valoare ironică. În schimb în arta lui Jerzy Beres recursul la tradiția națională, la etosul istoric al culturii poloneze ca valoare antinomică față de realitățile epocii comuniste avea



Jerzy Beres

un caracter patetic¹⁷. Un eveniment deosebit de expresiv și de semnificativ pentru atitudinea artistului a fost prima acțiune a lui Beres, *PREVESTIREA* (Galeria Foksal, 1968) ca și următoarele care o continuau de fapt pe aceasta, repetând-o sub un alt număr de ordine: *PREVESTIREA II* (Cracovia 1968-1988), respectiv *PREVESTIREA II SE-MPLINEȘTE* (Cieszyn 1989). Ele își propuneau să reprezinte, prin evocarea simbolurilor naționale, victoria spiritului național asupra autorității "străine", comuniste, impuse din afară. În prima *Prevestire* artistul ajutat de publicul său a târât în interiorul galeriei un copac doborât din parcul *Łazienki* din Varșovia, apoi îmbrăcat într-o pânză alb-roșie și-a construit "lucrarea" a cărei încununare a fost un arc cu coarda alb-roșie executată din materialul propriului său "veșmânt". Apoi *Prevestire II* reprezintă un răspuns la violenta reacție de presă față de o situație politică deosebit de încordată (suntem la începutul lui martie 1968, perioadă când au avut loc revolte ale studenților din universitățile poloneze care coincid cu o campanie antisemită desfășurată de autoritățile și presa comuniste). În interiorul galeriei (de data aceasta este vorba de *Galeriile Krzysztofory* din Cracovia) a fost instalată o căruță încărcată cu lemne de foc. Artistul, îmbrăcat și de data aceasta în haine alb-roșii și ajutat din nou de publicul prezent, a făcut un foc de tabără, utilizând, bineînțeles ziare pentru a-l aprinde. După aceea, suindu-se pe grămada înaltă de lemne a făcut pe vârful ei un arc cu coarda alb-roșie. Apoi a cerut un tăciune de brad din focul care ardea și după ce l-a stins și-a semnat "lucrarea" cu capătul

carbonizat. În ultima *Prevestire*, prezentată de asemenea într-un moment istoric deosebit, adică în perioada imediat următoare semnării acordului privind organizarea Mesei Rotunde, (un fel de act de capitulare a comunismului și de recunoaștere a triumfului "Solidarității" - aprilie 1989), artistul a repetat elemente cunoscute din precedentă realizare "Prevestire II" și-a încheiat prezentarea scriind pe propriul său corp "*Prevestirea se-mplinește*", punctul final colorat în alb-roșu fiind pus pe membrul viril.

Aproape întotdeauna în arta lui, Beres își utilizează propriul trup gol. Goliciunea artistului constituie o opoziție față de concepția nudului masculin, cu toate conotațiile sale sexuale, eroice și idealiste preluate de la tradiția clasică. Dacă unul din punctele de referință ale artei lui Beres îl reprezintă moștenirea romantică cu etosul ei național, devine lesne de înțeles că goliciunea lui nu poate fi pusă în legătură cu tradiția modernă și nici măcar cu cea creștină, mistică, medievală și mai ales anticlasică. Trupul gol al lui Beres reprezintă de asemenea un element de contrast față de eroii (semi)goi sculptați în stilul realismului socialist și care străjuiesc Palatul Culturii din Varșovia. Asexual și lipsit de erotism, corpul lui Beres constituie astfel un simbol al învierii, al renașterii spirituale, oricât ar părea de paradoxal; trupul, acest element efemer disprețuit de romantici, printr-o metamorfoză mistică se transformă, în cadrul simbolismului artei lui Beres, într-un spirit nemuritor. Și pe această cale el devine un fel de negare a comunismului ca sistem politic vremelnice și a ideologiei materialiste. Opoziția lui Beres este îndreptată astfel împotriva autorităților comuniste dar – subliniem acest lucru – și împotriva culturii contemporane caracterizate prin cultul corpului ca nivel sexual în politica identității. Corpul artistului are mai degrabă un caracter mistic decât fizic; el nu spune nimic despre plăcere, despre tensiuni sexuale, despre erotism, nu este nici o critică a sexismului ori a patriarhatului etc., ci este strâns legat de ideea de jertfă, de transformare, de independență și de identitate națională. În contrast cu atitudinile postmoderniste pentru Beres corpul nu este decât instrumentul sufletului. Dar în mod absolut paradoxal arta lui Beres se bucură de înțelegere și sprijin tocmai în cercurile moderniste și nu în rândul conservatorilor. Aceștia din urmă, spre exemplu Biserica Romano Catholică, la fel ca și autoritățile comuniste, au respins-o fără drept de apel. Așa încât arta lui Jerzy Beres expune în fond un anumit paradox. Cu toate că se folosește de un limbaj postmodernist, datorită instrumentelului cu care lucrează – simbolica națională și renașterea spirituală – el se consideră totuși continuatorul tipului de discurs premodern.

Așadar din punctul de vedere al relației între artă și sistemul totalitar, cu mici excepții, cultura artistică poloneză reprezintă ceva aparte față de ansamblul țărilor din Europa Centrală și de Est, și ceva cu totul deosebit față de celelalte țări comuniste (cu excepția Jugoslaviei). Reprimarea libertății mediilor artistice în URSS, în Cehoslovacia (mai ales în perioada așa-numitei normalizări, adică după anul 1968), în Ungaria sau RDG a dus la confruntări între artiști și autorități. În Polonia însă tensiunile dintre autorități și artiști arată mai degrabă ca o "luptă de partizani", ca un joc cu tactică variabilă a cărui consecință a fost pe de o parte o mai mare libertate instituțională și formală a artei poloneze, iar pe de altă parte un autocontrol al mediilor artistice, care se manifestă într-o paradoxală prelungire a concepției moderniste cu privire la opera de artă, în refuzul de a recurge la critica politică în artă, dar promovând în același timp așa-numitele poetici critice: *happeningul*, artele obiectuale, artele conceptuale etc. În Polonia greu se va găsi un corespondent pentru *soc-art* (Rusia) sau *underground* (Cehia), pentru *arta politică* (Ungaria) sau *boema artistică* est-germană; dar și reciproca e valabilă – în țările vecine comuniste, în muzee, la expozițiile oficiale de artă contemporană și în galeriile publice la vremea respectivă era greu

să găsești altceva decât realism socialist sau postrealism socialist în tot ceea ce era expus chiar și în anii 80, lucru care pentru polonezi era ceva cu totul exotic.

Un alt element care deosebește istoria artei din Polonia perioadei postbelice față de celelalte țări din regiune (cu excepția Jugoslaviei) este momentul de cezură istorică de la începutul anilor 80. În toate țările din lagărul comunist pragul dintre anii 70 și 80, atât în viața politică cât și în cea artistică, a avut un caracter foarte fluid; în Polonia – dimpotrivă, a fost vorba de un tranzit foarte violent. Arta, la fel ca toate celelalte domenii ale vieții publice, a fost foarte puternic marcată de tensiunile politice care au însoțit apariția celui mai mare sindicat din Europa, "Solidaritatea" și imediat după aceea introducerea stării de război. Acest ultim eveniment reprezintă o dată foarte importantă pentru memoria colectivă a societății poloneze, pentru că este momentul în care istoria s-a pus în mișcare. Dar, paradoxal, tocmai atunci când autoritățile comuniste au înăspriț regimul represiv, recurgând la metode de guvernare *par excellence* totalitare și polițienești și renunțând la subtila strategie de supraveghere și control, tocmai atunci a apărut pentru artiști posibilitatea de a se elibera de această "blândă" opresiune a autorităților care în cursul anilor 70 ajunseseră la perfecțiune. Alternativa era



Lucrare de Jerzy Beres

simplă: fie supunere în fața presiunii polițienești, fie independența completă. Cea de-a doua variantă a fost sugerată nu numai de mișcarea conspirativă foarte dezvoltată, care dispunea de o rețea de tipografii cu adevărat independente, ci și de biserică. Creatorii de artă au profitat atunci din plin de această posibilitate, organizând expoziții, simpozioane, colocvii etc., desfășurând activități îndreptate în mod explicit împotriva regimului polițienesc al generalului Wojciech Jaruzelski. Generația de artiști care în plan ideologic erau atașați valorilor promovate de biserică și-au declarat atașamentul foarte profund față de istorie. Artiștii care gravitau în jurul acestui cerc împărtășeau atât valorile fundamentale de factură națională, cât și pe cele creștine. Doar simpla alăturare a celor două universuri constituie o revenire semnificativă la "marile epopei" ale culturii poloneze, la tradiția națională a sec. al XIX-lea când arta reprezenta o armă în lupta pentru independență. În concepția romanticilor polonezi, și în special a poetului-profet național Adam Mickiewicz, suferințele Poloniei sunt un fel de răstăgînire a lui Hristos și de aceea ele vor contribui la mântuirea lumii. Creatorii de artă din constelația care avea în centru biserică au revenit în mod absolut conștient la valorile acestei moșteniri, la poezia lui Mickiewicz și la pictura lui Jacek Malczewski, bazându-se pe asemănarea dintre cele două situații istorice: lipsa independenței naționale în sec. al XIX-lea, respectiv regimul stării de război din cursul anilor 80. În realitate însă lucrurile erau mai complicate. Biserica Romano-Catolică nu era o instituție neutră; în afara scopurilor naționale, ea mai avea și un interes particular: întărirea propriei poziții politice în societate. Și în plus puternica polarizare – ca urmare a introducerii stării de război împărțirea societății în două tabere opuse: a susținătorilor regimului comunist și a opoziției politice – a creat o tensiune care deranja gândirea și imaginația, mai ales în rândul tinerei generații. O parte din cei tineri încercau prin orice mijloc să elimine această dezbinare, căutând o "a treia soluție", un alt drum, un alt gen de libertate decât artiștii înregimentați de biserică. Dacă aceștia vedeau soluția prin răsturnarea oprămirii comuniste, adepții celei de-a "treia" soluții voiau să se regăsească undeva în afara acestei paradigme, într-un alt sistem de referință. Ei nu contestau realitatea. Dar arta lor nu era totuși o

artă a eludării, nu era un demers evazionist, o fugă din fața problemelor politice; dimpotrivă, tocmai pe ele le viza.

Unul din cercurile artistice cele mai cunoscute la vremea respectivă îl constituia "GRUPPA" adică șase tineri pictori varșovienici care au expus împreună în perioada 1983-1989¹⁸. "Gruppa" a activat în Polonia concomitent la două niveluri. Pe de o parte a început să funcționeze într-o perioadă când în lume câștiga tot mai multă popularitate neoexpresionismul, iar pe de altă parte ea a apărut într-o realitate poloneză "grea", saturată de politică și martiraj, perioada stării de război. O perioadă de intensă angajare din partea artiștilor, de acțiuni artistice cu caracter patriotic foarte "serioase", de happenings și expoziții organizate de obicei în biserici. Comentariul formulat la rândul ei de "Gruppa" asupra realităților la zi se caracterizează printr-o retorică absolut diferită, diametral opusă exaltării patriotice: o retorică a absurdului total. Apariția în tablourile acestor artiști a unor Indieni americani sau a altor figuri la fel de exotice și feerice pentru o țară cenușie, tristă, plină de armată și zăpadă a electrizat publicul tânăr care era în căutare de "altceva", în căutarea unui alt loc, diferit de realitatea politică în alb și negru a Poloniei din perioada anilor 80. Umorele absurde a devenit un mod de a contesta realitatea văzută *en globe*, în

care atât autoritățile comuniste, cât și "Solidaritatea" se situau în aceeași paradigmă a puterii ca atare. O atitudine și mai radicală aveau artiștii din gruparea IÓDZ KALISKA¹⁹. Ei au supus unor atacuri ironice nu numai politica, ci și cultura artistică. Ei persiflau patosul patriotic al opoziției de atunci, ceea ce se traducea în gesturi batjocoritoare, ca spre exemplu ideea lui Adam Rzepecki de a adăuga mustați Maicii Domnului de la Czestochowa din icoana care era simbolul opoziției poloneze la momentul respectiv. Dacă opoziția politică utiliza acest "sfânt tablou al polonezilor" pentru a accentua ideea de patriotism, de fidelitate față de tradiția creștină, utilizându-l adesea ca pe un "sfânt

gadget" (Lech Wałęsa purta mereu pe reverul sacoului un pins cu miniatura icoanei de la Czestochowa), Rzepecki a satirizat atât acest patos, cât și simbolul iconosferei patriotice poloneze care s-a transformat într-un gadget produs la scară industrială. Artiștii din grupul "Iódz kaliska" ironizau absurditățile guvernării comuniste și ale politicii culturale promovate de un sistem în descompunere, dar ironizau în același timp și tradiția istoriei artei, respectiv canonul muzeal al picturii europene.

Note

1. P. Piotrowski – "Sensurile modernismului. Elemente de istoria artei poloneze după 1945." Poznań 1999.
2. "Galeria OdNowa, 1964-1969" (catalogul expozițiilor), P. Piotrowski (redactor), Muzeul Național Poznań 1993; "Włodzimierz Borowski: Urme, 1956-1995" (cat. exp.), red. J. Kozłowski, Centrul de Artă Contemporană Castel Ujazdowski, Varșovia 1995.
3. P. Piotrowski – "Sensurile modernismului ..." op. cit.
4. "Jerzy Rosolowicz, 1928-1982" (cat. exp.), E. Gorządęk (red.), Centrul de Artă Contemporană Castel Ujazdowski, Varșovia 1995.
5. În legură cu tema artei poloneze conceptuale recomandăm: "Reflecția conceptuală în arta poloneză. Experiența discursului: 1965-1975". P. Polit și P. Woźniakowski (red.), Centrul de Artă Contemporană Castel Ujazdowski, Varșovia 2000.
6. A se consulta următoarele cataloage de expoziții: "Galeria Repassage", "Repassage 2", "ReRepassage", M. Sitkowska (red.), Galeria Zachęta, Varșovia 1993.
7. "Jerzy Beres. Vedenii, oracole, altare, chemări" (cat. exp.), A. Węcka (red.), Muzeul Narodowe, Poznań 1995.
8. "Gruppa, 1982-1992" (cat. exp.), M. Sitkowska (red.), Galeria Zachęta, Varșovia 1992.
9. Vezi: "Dumnezeu ne invidiază pentru greșelile noastre", Iódz 1999.

Traducere de Vasile Moga

Cronică dramatică

La grande magia

Loredana Mihăilă

Pentru creatorul de spectacol, universul dramaturgic al lui Eduardo De Filippo constituie posibilitatea de a „regăsi încărcătura, forța simbolului” (1) atât de necesară reprezentației teatrale contemporane. De altfel, creația dramaturgului italian poartă amprenta parabolei pirandelliene „cu întâmplări aparent neînsemnate, dar cu semnificații adânci.” (2)

În plan teatral, „arta lui De Filippo este o artă a gustului pentru nuanțe” care compun un univers menit „să atingă zonele profunde” (3) ale spectacolului.

Reprezentarea teatrală *La Grande Magia* (Teatrul „Toma Caragiu” Ploiești, regia artistică Gelu Colceag) se dovedește un exemplu definitoriu în acest sens.

Regizorul Gelu Colceag redescoperă simbolul în perspectiva postmodernă, „situând teatrul pe același plan cu magia.” Transfigurarea în plan scenic „ne apropie de rituri” (4) străvechi, mai ales prin invitația în registrul visului și magiei – lansate în secvența inițială de către magicianul Otto Marvuglia (Doru Ana). Avem de-a face cu visul inițianic al șamanului – (în reprezentație, visul unui magician cu intenții mai mult sau mai puțin serioase) care poartă spectatorul într-o altă lume prin cunoaștere și printr-o călătorie imaginară.

Stăpânit de o forță de dominație incomparabilă, magicianul manifestă un puternic sentiment de superioritate. În acest context, naivitatea celorlanți reprezintă o sursă de profit. Pe de altă parte, relația dintre magician și Calogero di Spelta (Ioan Coman) aparține unui registru teatral subordonat întregime iluziei.

În planul construcției spectacologice, comunicarea non-verbală circumscrie un sincretism teatral între replică (Elena Popa) și acorduri muzicale (Romulus Chiciuc). Dialogul dintre cei doi îndrăgostiți – Amelia (Elena Popa) și Gervasio (Romulus Chiciuc) – creează un moment teatral de mare expresivitate. În acest sens, imaginarul interpretativ (Elena Popa) situează relația actor – spectator în planul unei „transformări misterioase pe care spectatorul o provoacă în spectator.” (4)

Lumea personajelor lui Eduardo De Filippo se înfățișează într-un decor (Ștefan Caragiu) menit „să producă” în spectatori „o autentică transformare interioară (în sens magic).” (6) Încărcătura simbolică a lemnului – sarcofagul magicianului Otto Marvuglia (Doru Ana) și cutia neagră pe care o păstrează Calogero di Spelta (Ioan Coman) – conferă autenticitate concepției scenografice. Forța imaginii teatrale sălășluiește în „lemnul unor esențe prescise, în care, la chemarea lui, vor veni să se adăpostească spiritele ce-l vor asista” (7) pe magician.

Pe de-o parte, nuanțele de roșu și alb dezvăluie intensitatea trăirii personajelor confruntate cu miracolul transformării și pe de altă parte, momentele de liniște și relaxare de pe terasa hotelului și respectiv, acestea anunță într-un fel tragic iluzat de albul specific morții – secvența înmormântării Ameliei (Elena Popa) – moment teatral subordonat în întregime sugestiei.

La rîndul lor, însemnările de pe cortina magicianului – element constitutiv al imaginarii scenografice (Ștefan Caragiu) comportă semnificații mitico-arhaice. În acest mod, spectatorul este determinat să prindă jocul magic.

Reprezentarea teatrală „La Grande Magia” (Teatrul „Toma Caragiu” Ploiești, regia artistică Gelu Colceag) se constituie într-un tablou încărcat „poate, de forța dorinței pure”, (8) de tot ceea ce se numește *universul secund* al realității noastre.

TEATRUL TOMA CARAGIU PLOIESTI, stagiunea 2006-2007, **LA GRANDE MAGIA** de Eduardo de Filippo, **Traducerea:** Horia Gârbea, **Regia artistică și ilustrația muzicală:** Gelu Colceag, **Decor:** Ștefan Caragiu, **Costume:** Nina Brumușilă, **Mișcare scenică:** Elena Mihaela Zamfirescu, **Distribuția (în ordinea indicată de autor):** Doru Ana (Teatrul „Bulandra” București), Oxana Moravec, Ioan Coman, Nadiana Sălăgean, Karl Baker, Tudor Smoleanu, Elena Popa, Romulus Chiciuc, Ilie Gălea, Marian Despina, Adrian Ancuța, Mihai Calotă, Paul Nicolae, Lucia Ștefănescu, Ion Radu Burlan, Theodora Stanciu, Lorena Ciubotaru, Alexandru Pandeale, Raluca Zamfirescu, Clara Flores, Nelu Neagoie, Paul Nicolae, Răzvan Băltărețu, **Regia tehnică:** Cristian Nedea.

REFERIRI BIBLIOGRAFICE:

1. Monique Borie, Antonin Artand. *Teatrul și întoarcerea la origini*, EDITURA UNITEXT – POLIROM, 2004, p. 125.
2. Ileana Berlogea, *Luigi Pirandello – studiu monografic*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p. 327.
3. OVIDIU DRÎMBA, *Teatrul de la origini și până astăzi*, Editura Albatros, București, 1973, p. 360.
4. Monique Borie, op. cit., p. 125.
5. Monique Borie, op. cit., p. 371.
6. Monique Borie, op. cit., p. 125.
7. Monique Borie, op. cit., p. 368.
8. Monique Borie, op. cit., p. 371.

Ion Roșioru O voce poetică distinctă

Versuri pentru doamna regină, cea de-a doua carte a Alinei Beiu-Deșliu, vede lumina tiparului și Editura Ideea Europeană din București, în 2006 și e structurată pe șase cicluri. În primul dintre ele, *Inscripție pe oglindă*, poeta dă tranșant la o parte vâlul Mayei, deloc împăcată cu pivotatul în iluzie și minciună, decisă să nu mai accepte legile frustrante ale unei lumi prin excelență alienante. Ea percepe dureros ecuația existențialistă a singurătății în doi, a cuminenței mereu în afara setei lamuriale, a neangajării în proiecte de anvergură decisivă (*Cel ce caută, Cuvintele*). Poeta nu mai poate face abstracție de vârsta la care rațiunea rece câștigă teren față de pasiunea fierbinte de altădată când sacralitatea universului își mai făcea simțită prezența (*Sirene, Lorelay*). Se încearcă timid o recuperare a ceea ce a fost, o evadare din trista și aspra realitate, căderea nopții stimulând visătoarea (*Amurg, Noaptea, O seară ciudată*). Tentativa eșuează însă, iar dezabuzarea se instituie suveran, ironia nemaiaivând suficientă forță s-o spulbere sau măcar s-o diminueze: „Să dăm un bal în cinstea nepăsării, / Tărâm fără pasiuni, fără speranțe... / Îl port în mine-așa cum se ascunde / În somnul Julietei bărbatul Casanova / Când sângele ajunge ochi de mare, / Scilpind în solzi de vietăți prelungi”.

Versuri pentru doamna regină, ciclul secund al plachetei, dă seama de drama prilejuită de raporturile poetei cu muzica, durerea pricinuită de renunțarea la implantarea într-o asemenea artă unde compromisurile nu au ce căuta, fiind mai mult decât strigătoare. Solitudinea presupusă de această renunțare nu cunoaște eșalonări graduale: „Doamnă regină, / Întoarce-te, aș vrea să mor de tot, / Sunt singură și nu am nici o vină!” (*Cânti de parcă ai vrea să mori*). Sau: „Cântecul meu se stinsese, / Tăcerea cădea peste mine, / Dar chiar atunci a-nceput / Cântecul doamnei regine. / Era târziu, aproape murisem, / Am încercat, totuși, să mă ridic; / Auzind vocea doamnei regine / Simțeam că nu mă mai doare nimic. / Mă-ndreptam spre doamna regină / Cu mâna-ntinsă-a mângâiere / Și-alături de ea m-am prăbușit, / Lovită de-o mare tăcere” (*Cântecul meu*).

Muzica autentică înseamnă puritate absolută, zbor, rugăciune, plonjare în sacru, extaziere (în sensul etimologic al cuvântului) și, concomitent, evadare din contingent. Contopirea s-a produs cândva la modul paroxistic: „Cântă așa încât să ardă totul, / arde-mă în cântec și pe mine, / Cineva trebuie, oricum, să moară / De cântecul doamnei regine” (*Cântă așa încât să ardă totul*). Ca și: „Era aici și alături, și-n mine, / De la călcăie până la gând, / Eram și cântecul doamnei regine, / Eram și acel ce-o ascultă cântând” (*Era aici*).

Macazul destinului muzical, conceput ca „ardere de tot” a fost schimbat, contrapunctul social li-a făcut simțită prezența nefastă o dată cu sfârșitul drumului euclidian, la frontiera dintre concret și abstract, dintre candoare și maculare, dintre chemarea inimii și prostituarea ideologică la sugestia comanditară a activismului gregar (*Toate ușile*). Ce e însă cert e că ruptura nu e definitivă. Uitarea nu s-a propus și e greu de presupus că se va întâmpla vreodată: „Poate că aș fi reușit să mor uitând-o, / Dar rămăsese prea adânc în mine, / Înfîpt în glas ca un cuțit în rană, / Cântecul doamnei regine” (*Poate*).

De o factură aparte, cu miză epică, stingând tensiunea epigramei de eficiență causticitate și subtilitate sunt cele șase catrene din ciclul 39^o. Exemplifică, aproape la întâmplare, cu *Femeia ideală*: „Femeie ideală, cu trup de dinamită, / Și cel mai dur bărbat, cu ochi de foc, / Părând perechea cea mai potrivită, / Când s-au văzut, au explodat pe loc”.

Ciclul *Despre viking, despre Graal* se constituie într-un adevărat recviem pentru cei dragi poetei și duși din viața ei. E aici o înaltă lecție de moarte, sau, cum ar spune Irina Petraș, de murititudine (*Se așternuse, Nemișcat, Între noi*). Experiențele tragice își au procentul lor de inițiere în marea și inevitabila trecere, cu tatonările și zăbovirile care călesc, fără a fi vreodată definitive: „Din când în când se apropie și haita, / Cu ochi și glas de foamale, și, fiindcă nu-i alung, / Se-adună lângă mine, adulmecă-ndelung / Statuia mea de gheață, mai stau puțin și pleacă” (*Din când în când*). Extincția rimează cu o fațetă oricând posibilă a absolutului ca în acest catren cu un final atât de revelatoriu și de formidabil în ordine poetică: „Graalul pieri de cum l-am atins, / Nu l-am putut mângâia. / Mă apropiasem fără sfială, / Nu știam că moartea se ia”

(*Graalul pieri*).

Cel de-al cincilea ciclu, *Unui străin*, e o meditație pe tema premoniției, cel mai adesea adevărate și ineluctabile în dragoste unde, ca-n folclor, norocul se lasă așteptat, în ciuda tuturor practicilor magice de a-l provoca și grăbi. Oazele de mare poezie învrăstează impecabil discursul liric: „Cu palmele arse și pline de zei / Săpând întâmplarea în sarea deșertului / Înțelegeam în alt fel / aceste vorbe / care te luminău // iubirea mea” (*Încet*). Hazardul își are rolul lui ludic care poate da totul peste cap (*Nu*). Ipostazele consensuale sunt rare, totul se plasează sub zodia contratimpului (*Aș mai avea de ales*). Privirea actantei e destul de lucidă, iar judecata e pe măsură, garnisită cu ironia și sarcasmul de rigoare, constituibile în tot atâtea acuze la adresa sortii erotice: „te porți cu grijă, / ca pe un vas de mare preț, / și totuși, în urma ta, / ecurile se clatină primejdios; / de curând tot încerc să-ți spun, / nu vorbi, nu vorbi, nu vorbi, / te împiedici în propriile-ți amintiri” (*Te porți cu grijă*). O parabolă splendidă a Erosului și Thanatosului poate fi sugerată de succintul poem *N-aș fi crezut care*, în ciuda clișeului „de tot”, dă întreaga măsură a harului și meșteșugului poetei ce știe ce înseamnă lovitura destinului și despărțirile definitive pe care le cauzează: „N-aș fi crezut că va muri și câinele, / Cu rânile tale întipărite pe bot, / Dar a murit. // Rămăsesem singură, / Și nici eu nu mai eram vie de tot”.

Ultimul ciclu, *Dincolo de toate*, cuprinde câteva miniparabole despre esențele truvabile sub vâlul Mayei, despre eternitatea despuiată de efemer, ori despre realitatea recucerită prin ficționalizare, grație puterii nemuritoare a artei ori a gestului moral transpândind vorbele și simplele automatisme conduictive.

Aflată la cea de a doua carte de poezie a sa, traducătoarea, eseista, prozatoarea și poeta Alina Beiu-Deșliu e o autoare deja formată și care, prin urmare, trebuie considerată cu toată seriozitatea.

Nicolae Dumitrescu Se anunță un poet – George Maior

Discutând despre poezi și poezie, la Ploiești și nu numai, de câțiva ani, ne învățăm în jurul cam acelorași nume și intenții lirice, în pofida ruperii oricărui zăgazuri și, consecutiv, a creșterii apetitului versificator. Remarcăm evoluții sau involuții, scilpiri sau plafonări, dar aproape niciodată nu avem o tresărire, un licăr adevărat, care să facă posibilă răsturnarea unor ierarhii sau măcar apariția unui creator percutant. O dulce monotonie ori o satisfacție mărunță ne ține totuși trează pâlparea interesului pentru poezie. Chiar dacă - sau tocmai de aceea, limbajul critic s-a îmbogățit, trăgând după sine formulări novatoare sau sintagme bine sunătoare. Probabil, ele sunt, mai degrabă, clișee operaționale, care, câteodată, pot să și ascundă esența lucrurilor.

Oricum, starea aceasta de veghe e constantă, fiind răsplătită și de surprize. Uneori aproape plătute, așa cum, iată, am putea considera apariția tânărului poet Gore Maior, alias Ilie Gore, ori, pur și simplu, Gore. În ce ne privește, nu avem despre el decât puține date, parțial extrase mai ales din primul său volum – „La poalele Golgotei” – Editura „PrintEuro 2005”, cu o ilustrație după Dürer, reprezentându-l pe Iisus Hristos. A venit într-o zi cu el să ni-l arate și a mai scos, apoi, încă unul pentru a-și argumenta continuitatea preocupării. Dorea, am înțeles, mai mult decât o consultare, aspirând, timid, să-și înscrie cărțile pentru selecția juriului Festivalului „Nichita Stănescu”. Era prea târziu, dar gestul merita atenție. Am descoperit, ulterior, că tânărul ar putea fi dintr-un sat prahovean, de pe Valea Cricovului, că a făcut armata la marină și abia a apucat drumul unei posibile cariere didactice, la Breaza, și că și-a lansat recent al doilea său volum, la Biblioteca „Nicolae Iorga”. În cartea de debut era susținut de două recomandări credibile – una aparținând regretatului poet ploieștean Ion Stratan, cealaltă, distinsei poete Ana Blandiana. Amândoi i-au dat, în acest fel, girul, certificându-i



aptitudinile.

Ne-am convins că n-o făcuseră convențional. Cartea dintâi este chiar incitantă. Într-un limbaj care degajă o surprinzătoare prospețime îngerească a rostirii, Ilie Gore își tânguie ființa și suferința. Cu elemente combinatorii, mitologico-realistice, el încearcă să construiască un univers propriu, punând alături reverberații ale percepției sale cristice, cu ecouri de trăire umană, într-un spațiu cultural bântuit de credințe și înșurubat, tocmai de aceea, într-o matrice stilistică persistentă.

Astfel constituită, poezia sa stă sub semnul declanșator al unui resort intim, descopiat parcă din amortirea veșniciei. El însuși recunoaște, într-o prefață sui-generis, că „există un moment al trezirii cosmice, un fel de izbucnire a vieții din moarte, precum o scânteie stârnită între pleoapele neantului. Atunci se poate întâmpla totul, Dumnezeu se poate întrupa din orice cuvânt, în orice”. În felul său, eliptico-metaforic, poetul previne cititorul că alcătuirea cărții ar putea da la iveală crâmpene ale intempestivelor sale reacții, de bucurie și de tristețe, în fața însemnelor de îndumnezeire, marcând acel ceas unic revelator pornit, „în marele joc”, întru „mântuirea materiei blestemată”: „ne vom mântui / fiecare prin ceilalți / și ceilalți prin fiecare”, numai astfel arzând ca într-un „destin eretic, pe rugul / Timpului / și zi / și noapte”.

Depozitar al unei ancestrale reminiscențe factologice, de inspirație biblică, el imaginează, mai întâi, o călătorie a cunoașterii, parcurgând cele două tărâmurii ale Binelui și Răului, adaptând, la scară locală, poziționarea elementelor componente, din care nu lipsesc însă protagoniștii divini: Taica Dumnezeu, Fiiciorul Său și Maica Bună. Rezultă un triptic poemat, de factură populară, cu esențe alegorice. Întorcerea la originile dintâi seamănă, în poezia sa, sau este asociată cu revenirea la sursele viețuirii în spațiile ruralului, ale unei copilării neagreate, limpezi și ferice, dându-i acea senzație salvatoare că nu este singur și că „o inimă geamănă bate undeva, / departe, răspunzând ca un ecou / bățăilor inimii mele”.

Dar construcția de coloratură epică nu-i este deloc caracteristică poetului. Chiar dacă vorbește despre Rai și Iad, despre exod sau ținuturi paradisiace, ori despre „drumul necredinței”, vâna sa poetică, de insșezând lângă Mormântul Gol, „cu sufletul umezit pe retină”, naște frumuseți verbale, în care temele credinței sunt încorporate existenței sale neostentativ, dar cu atât mai tușant: „cel ce va muri va trăi, / la fel cum cel ce va trăi va muri”; „mă plec de ziua / dinaintea Soarelui, / de noapte, dinaintea / și mai sfintei Luni, / și murmur, rătăcind prin Lume, / rugăciuni”; „ne vom întoarce / izgoniți în grădina primei iubiri / în vatra inimilor noastre, / renăscută din visul / propriei cenușe”.

Alegerea temelor biblice, sugerată programatic chiar pe prima copertă a cărții, reprezintă doar un pretext, de expresie culturală, pentru a-și clama durerile lumești, existențiale. Tânguirea sa este însă autentică, gândul morții dându-i mereu târcoale, devenindu-i aproape familiar. „Nu voi afla niciodată / leacul durerilor mele de Moarte”, zice el. O sfârșeală teribilă îl macină „stând palid dinaintea oglinzii, / descoperit înaintea ochilor proprii, / precum dinaintea lui Dumnezeu”, căruia îi mai înalță o rugă: „Doamne, astupă groapa aceasta, / îngere, nu, nu vreau să vin acum / așteaptă / Vreau să mai deschid fereastra o dată / să văd, să strig”.

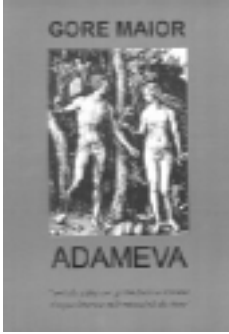
Cu pustiul în suflet, cuprins de disperare, poetul simte „cu fiecare gând că înoptează / în grădinile Raiului, întinzându-se acum cimitirul copiilor gore, morți de-o secundă, de-o oră, de ani și ani”. „Mă paște-aceleși dor de moarte, în fiecare dimineață”, spune el, cu un vers de valoare antologică, ce exprimă starea deprimantă a poetului și care configurează, dincolo de calvarul său, nota generală a volumului subliniată sintetic, în chiar poezia care dă și titlul acestuia: „măhnit îmi voi înfige crucea / la poalele Golgotei, / să-mi rabd cu neputința / durerile deșarte din suflet, / să-mi plâng, fără speranță, destinul-mi isprăvit”.

Dorul său de moarte, bine murmurat, care amintește stilistic de Blaga, pare a fi sincer și, totodată, ferm, făcându-l, în alt loc, să-și ofere, salvator, altora, propria viață, dialogând, în acest sens, cu Bunul Dumnezeu, într-o manieră familială: „nu, Doamne - li strig, / scutește-i Bre, vreau să mor eu!”. Dar, cu un simț mai special, poetul are intuiția că deznodământul general este foarte aproape, năpustindu-se ca o apocalipsă asupra tuturor. Pentru a deveni convingătoare, ideea aceasta este susținută, secvențial și în crescendo, într-o poezie cu valoare parabolică: „Apocalipsa, în sfârșit, a început, / Apocalipsa crește, slobodă-n curte la noi (...) /

Apocalipsa servește / cu noi alături la masă / aldămașul celui dintâi, / pân' la cel din urmă născut (...) / Apocalipsa nutrește din sufletele noastre și-n gând". Din acest motiv, poate, finalul volumului este sugerat printr-o binecuvântare a Domnului, în spiritului lui Pax vobis: "mâna Lui dreaptă / ridicată-n eter / reunind / ziua cu noaptea / viața cu moartea-n etern".

Deși nu foarte omogenă, ca dezvoltare tematică, această carte este un prim semnal pozitiv al potențialității poetului. De la simple enunțuri și sugestii, cu valoare paradigmatică, până la zbuciumul sufleteș, intens reverberant, paleta expresiei lirice a poetului este nuanțată și deopotrivă promițătoare. Pe fond, dar nu neapărat programatic, sentimentul thanatic pare a fi preponderent, însă n-are întotdeauna suficientă gravitate și nici susținere în planul construcției sau al corespondențelor. Dovedește însă că nu trișează și că gestul său poetic, sincer seamană cu o mărturisire sau, mai degrabă, cu o rugăciune purificatoare, spusă în altar, care nu se pierde zadarnic.

Așa cum se întâmplă, prea adesea, unui debut editorial încurajator îi succede, aproape imediat, o a doua ieșire în public. "Adameva" este însă mai mult o plachetă, de circa 50 de pagini, care încearcă să exploreze și să valorifice un alt filon și anume acela al experienței în dragoste. Glumind, am putea spune că, tânăr fiind poetul, și rutina lui este săracă. Dar nu e cazul, pentru că volumul conține câteva exprimări poetice demne de interes. Are grijă, ca și în precedentul, să ne introducă în temă prin copertă (tot o reproducere după Dürer, înfățișându-i pe Adam și Eva) și mai ales prin cuvântul său înainte, de data aceasta versificat, vorbind direct și pe înțeles chiar de izgonit din Rai: "Să pleci, Adame," zice poetul, "unde-oi vedea cu ochii / din băutura mea / dacă ți-a fost mai dragă decât Mine, Ea. / Vă binecuvântez cu sorții / tainei ce vă vor lega / până când iar vă voi deschide ochii, / dar numai ca să vă puteți ierta".



Pas cu pas, luăm act de "culoarea păcatului" și mușcătura șarpelui, de încercările "Dorului", de farmecul "iluziei", pentru a înțelege, apoi, ce presupune sintagma "Adameva", în varianta autohtonă: "unei inimii în cășună / pe o altă inimă (...) / apoi se întrec să se bată / una pentru cealaltă / până la istovire uneori, / până la nemurire, alteori" sau "dacă unul eu sunt / și tu ești una / atunci noi suntem / totuna".

Am fi tentați, după primele pagini, să credem că autorul vrea să schițeze, în versuri, o micromonografie a amorului, precum altădată Costache Conachi sau Iancu Văcărescu. Dar n-o face, se rezumă la sugestii, unele admirabile, formulate în versuri pline de sensibilitate: "adormiseși / cu fruntea-nstelată / cu inima bătăndu-ți a primăvară (...) / ori de câte ori / primăvara revine / singurătatea mă-nstreabă de tine".

Și, totuși, o anumită dezvoltare a sentimentului iubirii este preocupantă, dragostea însemnând o alchimie complicată, în care se regăsesc fiorii ispitirii și lacrimi, freamăt trupeș și extaze, adrenalină și beție a simțurilor, dar și durerea și suferința, în fond destrămarea și exilul ori uitarea, care fac adesea farmecul determinant al poeziei: "peste marea aceasta Soarele / nu va mai răsări / și asfinți niciodată, / Corabia timpului călătorește / în alte mări / doar vis și uitare, / doar ceață și noapte / între noi".

Există, în carte, și o poezie a mării, care pare a fi susținută de o scurtă și autentică idilă. Sentimentului îi sunt asociate trimiteri cultural-istorice, muzicale, plastice și literare, dar esența rămâne frumusețea și simplitatea trăirii exprimată în vers: "mai sărută-mă o dată / pentru ultima oară / pe inimă / apoi lasă-mă / să te aștept fericit / ca pe o icoană / în ramele unui mit"; "azi (...) nu mai sunt / la fel de păsător / tu vrei să taci, / nici eu nu vreau / să mor".

În mod neașteptat, fragilitatea poetului, ce pare a fi înăscută, este perturbată uneori de influențe ludice pasagere, exprimate într-un limbaj frust, care nu este totuși în stare să și le reprime sau să le estompeze conținutul, având totuși resurse de a strecura, în astfel de texte, și versuri notabile, de rezonanță argeziană: "dorindu-ți, te plăsmuiesc / în fel și chip: / cum vei fi fost, / cum nu mai ești, / cum vei mai fi".

N-am înțeles, pe de altă parte, ce caută într-o asemenea încrângătură, să-i spunem romantică,

evocarea din finalul cărții, e drept subtilă, a morții lui Nichita Stănescu. Esteticeste nu sunt decât vagi apropieri, sentimentale nici atât, fiindcă distanțele în timp nu-i pot decât separa. Și, totuși, autorul l-a asociat poeziei sale de dragoste, din prea multă... dragoste!

Dincolo de asemenea nevinovate inadvertențe, la care se poate adăuga, pe alocuri, și o vizibilă suferință a gramaticii, nu se poate spune că volumul este un surrogat, chiar dacă nu se ridică la nivelul celui dintâi. Este, credem, un exercițiu pe care, în traiectoria lui, probabil că poetul trebuia să-l parcurgă, pentru a dobândi și alt tip de acumulări. Oricum, George Maior se anunță a fi un poet autentic, care merită să fie reținut ca atare, pentru a-i urmări evoluțiile ulterioare.

Valeriu Cușner Îmblânzitorul de destine

La cea de a șasea apariție editorială, prin volumul de poeme "În v(o)ia gândului" (Editura "Prier" din Craiova, 2006), scriitorul gorjean Romulus-Iulian Olariu ne introduce în atemporalitatea călătoriilor sale inițiatice în care totul este posibil.

În primul ciclu al volumului "Șah pe nisip" (nisipul simbolizând friabilitatea existenței umane), poetul se ipostaziază într-un prinț al însingurării, care privește prin vraja vitraliilor "în ochii și inimile tuturor celor care te contemplă din trecut, din prezent și din viitor" (în "Până la Dumnezeu"), de unde, precum nisipul, "împrăștiat în toate lucrurile", reușește să fie "teleportat în teritoriile afine" în care va avea loc întâlnirea cu iubirile ascunse ce n-au putut fi contactate "prin vise premonitории" sau prin telepatie.

În altă ipostază, cea de "rege printre pionii, însingurat", este mereu partener în eternele "jocuri de șah pe nisip, cu Șahrezada", preferând "amănările, șahul etern" și, în final, remiza ca în competiția dură, din care abila amantă a sultanului a reușit să-și negocieze și să evite moartea, competiție inevitabilă, în care te umilești devenind "când derviş, când negustor de clepsidre" ca să uiți, pe cât posibil, "(când târcoalele se vor îngusta)", de "acea limită pentru neîntoarcere".

Pentru a amâna deznodământul, poetul o invocă pe Mnemosyne, zeița memoriei, "vrăjește-mă, farmecă-mă, descântă-mă, încântă-mă, fascinează-mă, cât timp eu mai contemp lu senin oglinda reminiscenței" ca "să pot ieși lin din timp", ca în vremea când "fusesem cavalier și prinț" și "ți-am arătat un trup atemporal mai tânăr, mai frumos", "stăpân peste 9 muze" cu "sunet de vioară cremoneză, vibrând a prea mult dor și însingurare". În același timp, poetul își trăiește prezentul, căutând iubirea pură "cred în iubire" (în "Autoportret cu vitralii"), în "fanta magică în centrul căreia pulsează inimi îndrăgostite" protejând-o "ca iubirea să nu se mai destrame", ascunzând-o "sub vechile ideograme" / "... construind pentru Amytis grădini suspendate" sau imortalizând-o "în calcar alb și viu de Finodia".

Trecutul este intens evocat: "fost-am Dionis, însoțit de sileni / și frumoase bacante" / "... chiar zeul Apollo mă săgetase" androginându-și suferința pentru cuplul mitologic al sinucigașilor (din prea multă iubire), legendarii Pyram și Tisbe, "îngeri căzuți prin clepsidra de jos" din "paradisul ascuns".

Revenind, prin sublimare, în cotidian (vezi Freud), în eternul joc de "șah cu nemurirea" (numai cu piesele negre) deoarece "sunt slujitor la muze" (Erato "cu harpă mică și tristețe de vânzare"), sau "sclav al poeziei" cu "colonii de lotuși în priviri", poetul se înalță cu "liffut dintre lumi" / "... visând infinitul".

Omniprezența sa în toate epocile lumii, devine posibilă prin călătorii inițiatice, simțindu-se ca un "pion de sacrificiu" în "lumi pierdute", unde își visează visele "sorbind memorie cosmică / năpârlind lent; prin iarba nemuririi / ... mai caut Graalul", priticind "elixire din medievale vitralii" sau practicând "experiențe alchimice, / ori ritualuri oculte" cu scopul "să nu mor încă de tot".

Clupele de luciditate cosmică: "primesc în gazdă îngerii", "(re)dobândesc conștiința cosmică / străvâd, străaud, prin ceață, / ca-n surdina / puterea cheilor" într-un "spațiu liber pentru hipnoză / și telepatie" când "joc șah cu nemurirea / dar nu îmi mint destinul", alternează cu "amănări de gânduri" când realizează că "prin vitralii îmi chinui / tot mai sălbatic, chinul" purtând "o dublă secure / și tai timp într-o pădure", scriind "în

limba dacilor / un tratat nemuritor de vise".

Setea sălbatică de viață învinge mereu simțindu-se "ne însingurat de femeie, / ezit ades / între sânger și orhidee" dar "cred în nemurire / și în longevitate", rătăcind "printr-o dublă spirală; când yin, când yang".

Femeia este mult mai prezentă în următorul ciclu "Fiori lirici" unde "Eva (șarpe edenic), stărnită, fascinată / „mi l-a aruncat și mie” (mărul de aur), „dar / nici bine n-am gustat, că și / m-am văzut gol” iar „Eva, Eva!, m-a încolăcit șerpește...". Apărându-se „erotic de ceilalți, / pe mine însumi nu mă mai știu apăra” deoarece „jocurile erau făcute”. Dragostea înseamnă că „îți puteam auzi gândurile / și gusta lacrima încă neplânsă”, să pot uita „de-mbătrâniri și moarte” tipărind „torsul iubitei într-o ulcică”.

Este mereu fascinat de frumusețea ei de „crăiasă amănată-n pas hipnotic / și în parfumuri fin de siecle, / ce laser holografic te-a smuls / din vidul sideral... și ce poruncă efemeră te-a adus / pe scări înalte în spirală, / ...mi te-a închipuit în curcubeu / și aurora boreală” pentru că îl mistuie „iubirea / cum focul și lava...".

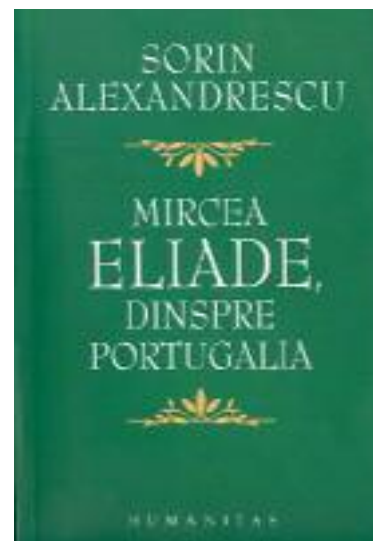
Ubicuitatea prezenței poetului prin milenii, în diferite ipostaze „am simțit în ființa mea / o alchimie suspectă”, „mă brodisem, tânăr, prin Egipt, închinător lui Ra, pentru lumină (Helios, ...du-mă în pura, alba Cetate” să pot „străluci deplin și nu doar pe jumătate-vindecate tristețe și chin, / ...și nu mă învăța prea curând / gustul searbăd al morții”, ca apoi „paznic, sus pe Golgota / ...și târziu, prin secolul secret, / am strălucit eu, prințul templier”, ca, în final, într-o „altă existență” fusese „numit, hierofant...”; îl legitimează pentru marile întrebări: „să știm, fără să știm, / să vedem, fără să vedem, / să auzim, fără să auzim, / ...să trăim, fără să trăim? De aceea, izbăvește-ne, Doamne, de ignoranță... oare câți din noi nemurim?”

Saltul gotic ascensional spre clarviziune și înțelepciune se remarcă prin aforisme: „Binele înseamnă facere, iar răul desfacere”, „Numai aceia care înving durerea, fac Phoenixul să renască” sau „nu suntem altceva, decât fiii demni ai clipei de-acum”.

Studiind „intens dogmatica tăcerii”, „sedus de vraja cuvântului”, care i-au îngrămădit „în suflet frumuseți veșnice”, Romulus-Iulian Olariu clamează, în finalul volumului: „m-am eliberat din robia eternă; ies din mine însumi și plec în călătorii astrale”, „îmi voi muta reședința, mai sus, în Steaua Polară”, implorând „Re / învață-mă, Doamne, lin, zborul prin vis și mersul pe valuri!” Astfel poetul, cu firea de înger, îmblânzitorul de cuvinte și destin, cel „împrăștiat în toate lucrurile” poate fi căutat și găsit pentru că „adunându-te, te aduni pe tine însuși!”

Lansare de carte

În ziua de 8 martie a.c., în sala de lectură a Bibliotecii "N. Iorga" din Ploiești, profesorul Sorin Alexandrescu a prezentat activitatea diplomatică și scriitoricească a lui Mircea Eliade din perioada portugheză a marelui savant. Cu acest prilej a fost lansată și cartea sa *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, apărută la Editura Humanitas, în 2006.



Despre barbarismul auto Codruț Constantinescu

Sunt șofer din 1997, însă am început să practic masiv abia de prin 2004, când am fost fericit să-mi cumpăr din banii mei prima mașină. Nu era mare lucru, o clasică Dacia 1310, fabricată în 1985. Ulterior am progresat constant către mai bine, mai performant, mai rapid. Atunci când nu depășeam 80 km/oră și eram depășit de toată lumea credeam că nu poate exista fericire auto mai mare decât aceea de a putea fi mândru de cele 4 roți cu care te deplasezi. Să nu-ți mai fie rușine de mașina pe care o ai. Dar de ce să-ți fie rușine, în fond? ar putea întreba un naiv sau un occidental. Simplu, pentru că mașina a devenit de ceva timp o *marcă socială*, la fel de bine precum telefonul mobil. Iar dacă mașina este un însemn indubitabil al locului pe care îl ocupi în ierarhia financiar-socială, evident că spațiul comun unde te întâlnești cu ceilalți este supus acestor *ne-reguli*, apărând ceea ce poate fi numit drept **barbarismul auto**. Barbarismul auto este o manifestare clară a noilor condiții sociale din România, o oglindă atât a dezvoltării cât și a înapoierii României. Creșterea economică susținută din ultimii 5-6 ani a facilitat înnoirea parcului auto românesc. Dacă acum 5 ani a avea un Renault era o dovadă clară a unui nou statut social, acum aceeași mașină nu mai reprezintă decât o integrare în normalitate. Puterea de cumpărare a crescut, e drept dar și prețurile autovehiculelor (fabricate prin diverse țări din Lumea a III-a, sau *emergente* precum Turcia, China etc.) au scăzut considerabil, la fel ca și calitatea lor.

Barbarismul auto constă în transpunerea brutalității, lipsei de reguli, mârliăniei, huliganismului din viața noastră publică în traficul auto care, în mod logic, nu este decât o reflectare fidelă a felului nostru de a ne comporta în public în acest moment. Ceea ce este cel mai tragic este violența care poate fi descoperită atât de ușor. A suporta flash-uri de bolizilor care vor cu disperare să te depășească a devenit un exercițiu de maximă stăpânire de sine, a opri la semafor la culoarea portocalie devine o imensă prostie pentru cel din spatele tău, a tăia linia continuă o obișnuință, a claxona și înjura pentru orice nimic o banalitate. Răutatea din noi parcă iese cel mai bine la iveală atunci când suntem în trafic. Dacă în mod teoretic a fi participant la trafic ar trebui să fie simplu, căci regulile sunt clare pentru toată lumea, nu sunt reguli vagi precum cele civico-cetățenești, realitatea este cu totul alta. În loc de oameni dispuși să respecte un set de reguli dai peste omul preistoric urcat la volanul unei mașini. Tipul de mașină nu este atât de important, chiar dacă sunt dispus să recunosc că există o agresivitate tip bolid, una tip mașină medie și alta tip Dacie 1300. Multe lucruri pot fi înțelese, dar această agresivitate din jurul nostru nu. Caracterul românului se relevă extraordinar de bine în trafic. Psihanaliștii cred că ar trebui să-și schimbe locul analizării și să-și invite pacienții la o tură-două, ar descoperi mai multe urmărind comportamentul în trafic al pacientului decât multe luni de observație atentă întins pe canapea. Nu-mi face plăcere să subliniez contribuția însemnată a șoferilor bucureșteni la degradarea climatului de pe șoselele României. Probabil că la mândria de a se afla la volanul unei super-mașini se adaugă și mândria și superioritatea de a fi bucureștean. La această mândrie supradimensionată se adaugă și puțin din zelul neofitului, având în vedere că totuși Bucureștiul avea în 1930 doar 600.000 locuitori iar acum a depășit 2 milioane.

Agresivitatea aceasta gratuită și stupidă cred că este una din caracteristicile fundamentale ale poporului român după trecerea prin experimentul comunist. Căci spre deosebire de maghiari, polonezi sau cehi, care și-au exprimat de-a lungul celor 50 de ani de comunism frustrările politico-sociale într-o manieră sau alta (de multe ori chiar într-o formă violentă precum a fost cazul Revoluției maghiare din 1956) poporul român a strâns în el și a tot strâns. Din 1989 acest imens balon de frustrări a început să își dea drumul, încetul cu încetul. Una dintre explicațiile cele mai la îndemână a agresivității din ce în ce mai accentuate a societății românești de azi, agresivitate care este exprimată foarte bine în jungla auto unde cuvântul de ordine este nerespectarea tuturor regulilor și a fiecăreia în parte.

În ultimul timp au apărut în mass-media culturală diverse semnale-analize, axate asupra acestui nou fenomen plecând de la rubrica auto pe care a ținut-o mult timp în revista **Dilema Veche** Eugen Istodor până la un recent articol semnat de către psihanalistul Vasile Dem. Zamfirescu, în aceeași

publicație. „Supapele (agresivității - N.M.) se deschid doar când – așa cum se întâmplă în circulație sau pe stadion – anonimul ne scapă de frica urmărilor. Ceea ce surprinde la numeroasele violențe automobiliste este prăpastia dintre miza neînsemnată a înfruntării și mijloacele utilizate. Disputa pentru un loc de parcare, o depășire mai îndrăzneată, împiedicarea unei depășiri sau alte incidente de acest fel conduc nu numai la cunoscutul schimb de înjurături neaoșe, ci și la violențe majore unde beligeranții folosesc arme: bâte de baseball, spray-uri lacrimogene, chiar pistoale „neletale” sau „letale”. De aici nu se poate deduce decât existența unei uriașe acumulări de agresivitate din surse diverse care se descarcă prin deplasare asupra colegilor de trafic. Acumulările de agresivitate și descărcările necontrolate la volan arată că, deocamdată, pentru mulți români reprimarea rămâne, ca în comunism, principala modalitate de gestionare a instinctului agresiv. Astfel se pierd energii considerabile, care, dacă ar fi puse la lucru prin sublimare, ar produce minuni pentru individ și comunitate.” (Vasile Dem. Zamfirescu – **Românul la volan** nr. 154, anul IV).

Paradoxal: pe măsură ce parcul auto se umple cu din ce în ce mai multe mașini moderne, foarte multe dintre ele fabricate în străinătate, dotate cu toate cele, de la airbeguri până la ABS și servo-frână, geamuri electrice și scaune din piele, ușor rabatabile în caz de urgență pentru orice nevoie, în același timp circulația devine mai dificilă, dacă nu haotică. Un truism repetat de sute de ori este faptul că infrastructura română nu a urmat deloc același trend ascendent precum parcul auto. Infrastructura rămâne înțepenită în mlaștina românească și refuză cu încăpățănare să se extindă singură, să se îmbunătățească radical, să-și constuiască autostrăzi și sute de tuneluri pentru a se pune la dispoziția noilor barbari români care parcă doar atât așteaptă: piste de avion pentru bolizii lor neîmbânziți

Recent am citit un articol pe site-ul www.euroactiv.ro, în care se arată că România se numără printre țările cu cele mai mari rate de accidente mortale din Uniunea Europeană, conform unui raport al Eurostat. „Deși în ultimii ani au avut loc progrese remarcabile, există încă o diferență considerabilă între țările vest-europene și cele din est în ceea ce privește siguranța șoselelor. Studiul Eurostat compară statistici din 1994 până în 2004. Potrivit acestuia, România, alături de Letonia, Lituania și Slovacia, au înregistrat cel mai mare număr de morți în accidente rutiere. Cifrele sunt uluitoare, iar discrepanța vest-est este halucinantă. În unele state vestice sunt și de 10 ori mai puține decese comparativ cu cele din est. La o proporție de un milion de mașini de pasageri, Letonia, România, Lituania și Slovacia au înregistrat medii de 752, 749, 571, respectiv, 507 de persoane decedate în accidente de mașină. Pe de altă parte, Malta, Suedia, Marea Britanie, Olanda și Germania au avut cele mai mici medii: 61, 117, 121, 126, respectiv, 129 de morți raportat la un milion de mașini înmatriculate.” Cu siguranță că barbarismul de care dau dovadă conducătorii auto români, alături, evident de o infrastructură deficitară, este de blamat pentru această nouă clasare în fruntea unui clasament negativ.

Fondurile Structurale oferă prin intermediul Fondului European pentru Dezvoltare Regională mulți bani în acest sens. Programul Operațional Regional prin Axa prioritară I se concentrează asupra unor domenii de intervenție generoase precum: îmbunătățirea infrastructurii regionale și locale de transport – 818,75 mil. euro (reabilitarea și modernizarea de drumuri județene, rețele de drumuri locale din mediul urban, construcția sau reabilitarea șoselelor de centură pentru eliminarea blocajelor rutiere și traversarea în condiții de siguranță a localităților). Mai există și un alt Programul Operațional Sectorial pentru Transport prin care ar trebui să se acceseze în perioada 2007-2013 impresionanta sumă de 4.010 milioane euro. Dar acești bani sunt doar alocări teoretice, rămâne de văzut în ce măsură vor fi și cheltuiți. Suntem curioși dacă peste câțiva ani sau, mai degrabă decenii, vom putea constata o îmbunătățire a infrastructurii din România în urma aderării la U.E. Însă chiar dacă vor fi investiți miliarde de euro în acest domeniu atât de deficitar, ne temem că nu va fi investit nici un euro în educația participanților la trafic, care vor continua să se comporte ca într-o adevărată junglă posmodernă, în care cel care este cel mai viril adică posesor de bolid înalt, suplu și puternic va domina asupra celorlalți viețuitoare auto. Este mult mai ușor să construiești (cel puțin teoretic) o autostradă decât să schimbi atitudinea generală a unei imense mase de conducători auto.

Personalități prahovene

Dicționar biobibliografic – Addenda (4)

Marian Chirulescu

BONDAR, MARIA (n. 24.02.1921, Iași) – actriță. Studii: Liceul la Iași, Conservatorul de Muzică și Artă Dramatică București (absolv. 1947). **Activitate:** Debutează, în 1945, la Teatrul Municipal București, apoi, din 1949, joacă la teatrele din Turda, Constanța (1951-1953), iar din 1953 până în 1971 la Teatrul de Stat din Ploiești. Creează roluri importante în comedii și drame, jucând în piese de I.L. Caragiale, Horia Lovinescu, Carlo Goldoni, Beaumarchais, Victor Eftimiu, Al. Kirilescu etc. Încântă prin frumusețea fizică, temperamentul impetuos, minuția scenică. **Bibliografie:** din C.V.-ul întocmit de Sebastian Nistor.

BONDREA, NICOLAE (n. 29.07.1956, Ploiești) – preot. Studii: Seminarul (absolv. 1977), Institutul Teologic București (1983). **Activitate:** Preot în parohii comunale prahovene și din jud. Giurgiu, apoi la parohiile ploieștene „Sf. Ilie”, „Sf. Antonie”. Este primul paroh al Bisericii „Învierea Domnului” Ploiești, îngrijindu-se și de finalizarea construirii acestei biserici. **Bibliografie:** N.C. Trestioreanu și Gh. Marinică, *Bisericele din Ploiești*, Vol. 1, București, 2003, p. 164.

BONTILĂ, ȘTEFAN (n. ? – m. 01.09.1945, Ploiești) – violonist, dirijor. **Activitate:** Dirijor al corului cercului „România muncitoare” din Ploiești și, în timp, șef al formației muzicale simfonice a Cercului. Personalitate în viața muzicală ploieșteană, în organizarea practicării legale a activității muzicanților profesioniști. Stimulează comerțul cu note muzicale, introduce noi instrumente în componența orchestrelor, experimentat și respectat profesor de muzică și profesionist. **Bibliografie:** N.C. Debie ș.a.

BORCESCU, TRAIAN (n. 22.11.1899, Cireșani – Mizil – m. ?) – colonel. Activează în armată, apoi, din 1941 este transferat la Secția de Contrainformații a Serviciului Special de Informații. Arestat, la 26 martie 1945, și anchetat la Moscova, deoarece monitorizase activitățile sovietice și ale comunistilor din România. Eliberat în august 1945, este rearestat în mai 1949 și condamnat la închisoare pe viață pentru activitate „contra clasei muncitoare”. Eliberat în 1964. Lucrează apoi ca magazioner la Întreprinderea „Spicul”. În luna mai 1948 este inițiat în loja masonică „Fraternitatea” București. **Bibliografie:** Horia Nistorescu-Bălcești – *Enciclopedia Francmasoneriei din România*, Vol. 1, București, 2005, p. 167.

BORDEIANU, CONSTANTIN DAN (n. 25.11.1943, Iași) – medic, dr. în științe medicale. Studii: liceul și Școala de Muzică din Iași, Institutul de Medicină și Farmacie Iași (1961-1967). **Activitate:** Din 1966 este medic intern și apoi medic secundar oftalmolog la clinici din Iași și București, în paralel absolvă filologia – engleză la Universitatea „Al. I. Cuza” Iași și își dă doctoratul la I.M.F. Tg. Mureș (1972-1983). În 1978 este membru fondator al Societății Europene de Glaucom. 1991 – medic primar. Activează apoi la Spitalul Județean Vaslui, ca șef de secție (1972-1981), iar din 1981, în Ploiești, la Policlinica Municipală Nr. 1. Din 1986 – șef de secție la Spitalul Județean Prahova. Vastă activitate științifică (articole, invenții) și publicistică. Coautor la *Tratatul de oftalmologie* (Editura Medicală, 1989). **Bibliografie:** *Oameni de știință ai Prahovei*, Ploiești, 1997, p. 28-30, cu portr.

BOROVINĂ, GHEORGHE (n. 22.02.1948, Ploiești) – profesor. Studii: Facultatea de Istorie a Universității „Al.I. Cuza” Iași (absolv. 1977), gradul I didactic (1989), perfecționare în managementul școlar (2001, 2003). **Activitate:** Cadru didactic la Școala Generală Păcureți și la Licee ploieștene (Grupul Școlar Energetic, Colegiul Național „Spiru Haret”, Colegiul Național „Mihai Viteazul”, Liceul Pedagogic), inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Prahova (din noiembrie 1990, în continuare și în prezent), metodist, șef de cerc de istorie, profesor îndrumător lucrări gradul I învățător. Membru al Comisiei Naționale de istorie. Participă la simpoziioane internaționale și organizator a două întâlniri de acest gen. Redactor și redactor șef al Anuarului Societății de Științe Istorice (1989-2001). **Autor** de studii și articole de specialitate și a cinci culegeri de istorie pentru examenul național. **Bibliografie:** C.V. cu portr.

BOSSANSKY, DIONYSIO (?) – preot. Paroh al Bisericii Romano-Catolice „Cristos Rege” din Ploiești

(1883–1889). În timpul său se înzestrea biserica respectivă cu noi icoane și statui. **Bibliografie:** N.C. trestioreanu și Gh. Marinică, op. cit., vol. 2, p. 19-31.

BOȘTINESCU-SKIULEȘTI, AUREL (n. 30.10.1882, Măneciu-Pământeni, jud. Prahova – m. ?) – magistrat. Doctor în drept. Inițiat în loja masonică „Unirea” (1914–1920). Domiciliat în București. **Bibliografie:** H. Nestorescu-Bălcești, op. cit., p. 172.

BOTEANU, ROMULUS (n. 1848, București – m. 31.12.1923, Ploiești) – general. **Studii:** Școala luterană și Școala Militară (1868). **Activitate:** Carieră militară (cpt. – 1875, maior – 1884, colonel – 1897, general de brigadă – 1906), desfășurată la Pirotehnia Armatei. Participă la Războiul de Independență (1877), comandând Bateria călărească din Regimentul 4 Artilerie. Unchiul scriitorului I.A. Bassarabescu. *Autor de lucrări în domeniul militar și al horticulturnii. Premiant de Academia Română și de Regele Carol I cu medalia „Bene Merenti”* – cls. I. După pensionare (1906) se stabilește în Ploiești. **Bibliografie:** [Necrolog] în: „Ploieștii”, nr. 96, 16 martie 1924.

BOTEZ, GHEORGHE (n. 24.04.1908, Iași – m. 01.07.1981, Ploiești) – violonist și dirijor. **Studii:** Conservatorul Iași. **Activitate:** Violonist în orchestra simfonică din Iași (1929–1933), șef de orchestră la Iași (1929–1946), dirijor (1946–1960) și director (1953–1960) al Orchestrei „Flacăra Prahovei” Ploiești. Culege și prelucrează folclor. Turnee în U.R.S.S. (1957). **Bibliografie:** Viorel Cosma, *Interpreți români*.

BOTEZ, MIRCEA (?) – medic. **Studii:** Facultatea de Medicină București. **Activitatea:** Se stabilește în Ploiești, în preajma primului Război Mondial, ca medic secundar la Spitalul Boldescu. În 1929, medic primar chirurg. Înființează un serviciu de radiologie, renovează spitalul, sporește numărul de paturi, înființează servicii de oftalmologie, O.R.L. și stomatologie. Membru în Partidul Țărănesc și lider al P.N.Ț. Consilier comunal, apoi primar (1939) al Ploieștilui în perioada aplicării tratatului româno-german. Primește și cazează refugiații polonezi sosiți la Ploiești și apoi ai celor din Basarabia și Bucovina de Nord și din cadrilater, precum și a celor sosiți din Transilvania. Rafinat om de cultură și colecționar de artă. **Bibliografie:** Paul D. Popescu, *Municipalitatea ploieșteană*, Ploiești, 2000, p. 169-170.

BOTEZATU, MIHAI (n. 09.11.1905 – com. Șipote, jud. Iași) – doctor în chimie. **Studii:** Liceul în Dorohoi (1917–1921) și Iași (1925), Facultatea de Științe a Universității din Iași (1930), doctor în chimie la Universitatea Iași (1934). **Activitate:** Preparator la Institutul de Igienă Iași (1931–1932), asistent la Facultatea de Medicină Iași (1932–1939), chimist-șef la Laboratorul de Igienă din Oradea Mare (1939–1942) și la cernăuți (1942–1944). Din anul 1945 este chimist la Laboratorul de Igienă Ploiești și apoi, din 1951 la Inspectoratul Sanitar Ploiești, până în 1969 (pensionat în 1963). A fost și violoncelist în orchestra simfonică a filarmonicii ploieștene. **Bibliografie:** *Oameni de știință ai Prahovei*, p. 30-31, cu portr.

BOTEZATU, VALERIU F. (n. 20.05.1947, com. Bogdănești, jud. Vâlcea) – dr. ing. militar. **Studii:** Școala Medie Breaza (1964), Școala Militară Superioară de Ofițeri de Artilerie Anti-Aeriană și Radiolocația Brașov (1968), Facultatea de Electronică Aplicată a Politehnicii București (1973). Ofițer din 1983, când se stabilește în Ploiești, lucrând în unități militare ale M.Ap.N. *Autor de invenții și inovații.* **Bibliografie:** *Oameni de știință ai Prahovei*, p. 31-32.

BRAICA, LIVIU VIOREL (n. 18.02.1929, Petroșani) – violonist, muzicolog. **Studii:** Conservatorul Iași și perfecționare la Academia Nazionale di „Santa Cecilia” din Roma. **Activitate:** Instrumentist în orchestra simfonică „Unirea” Focșani, secretar muzical al Filarmonicii „Moldova” Iași (1963–1964), director al Filarmonicii din Ploiești (1969–1974) și apoi al celei din Iași și secretar muzical la Opera ieșeană. **Bibliografie:** Viorel Cosma, *Interpreți români*, vol. 1.

BRANDT, O.F. (?) – Director al Fabricii „Kaiser Deutscher Vizekous” Ploiești. Viceconsilier la Consulatul German din Ploiești. Membru fondator, maestru de ceremonii la Loja masonică „Sapientia” București din Obediența Royal York für Freundschaft Berlin (febr. 1910). **Bibliografie:** H. Nestorescu-Bălcești, op. cit.

BRĂILEANU, ION (?) – inginer petrolist la „Astra Română” după primul Război Mondial, repartizat la

Schela Boldești, unde promovează ca inginer-șef. Membru al Clubului Rotary Ploiești până la dizolvarea acestuia (Se pare că nu avea cu mult peste 40 de ani atunci). **Bibliografie:** Paul D. Popescu, *Clubul Rotary Ploiești*, Ploiești, 2006, p. 62-63.

BRÂNCUȘI, CRISTIAN DOREL (n. 09.08.1951, Tg. Jiu) – dirijor și compozitor. **Studii:** Liceul de Muzică București (1958–1970), Conservatorul București (1976), perfecționare în arta dirijorală la Viena (1976–1977). **Activitate:** Dirijor al Orchestrei Simfonice a Filarmonicii Ploiești (1977–1983), al Orchestrei de cameră a RTV (din 1983) ș.a. Turnee în Europa, SUA, Filipine. Compune lucrări simfonice, camerale, vocal-simfonice și corale. O discografie bogată. **Bibliografie:** Viorel Cosma, *Muzicienii din România*, 1989, p. 180-181; Viorel Cosma, *Interpreți români*. Vol. 1, 2005; N. Dumitrescu, *Ploiești – Orizonturi culturale*, Ploiești, 2005.

BREZEANU, CONSTANTIN GH. (?) – avocat. Prahovean stabilit în Ploiești. Se consacră treburilor publice și activității politice. Membru al P.N.Ț. și lider prahovean al acestui partid după 1926. Consilier comunal și primar (1929–1931) al Ploieștilui, excelând în rezolvarea unor probleme edilitare (canalizări, pavări cu piatră cubică de granit, deschidere de străzi noi etc.) **Bibliografie:** Paul D. Popescu, *Municipalitatea ploieșteană*, p. 164-165 cu portr.

BREZEANU, GHEORGHITĂ (n. 1838 – m. 27.03.1879, com. Teișani, jud. Prahova) – preot. **Studii:** Seminarul Buzău. Primul primar al comunei Teișani (1864). Pune temelile unei noi biserici în comună (1878), care va fi terminată abia în 1890, de fratele său, învățătorul Dimitrie Stănescu. **Bibliografie:** O.I.D. Brezeanu, *Teișanii*, București, 1991, p. 112-145.

BREZEANU, ION (IANCU) (n. 1869, Micșunești, jud. Ilfov – m. 1940) – actor. Unul din marii actori români, interpretând roluri de neuitat din opere de I.L. Caragiale, V. Alecsandri, Molière, Shakespeare. Societar al Teatrului Național București. De județul Prahova este legat prin turneele efectuate în Ploiești, în care juca eroi caragialieni, și de Sinaia, unde avea o vilă modestă și unde localnicii i-au păstrat vie amintirea prin ce spun cei ce l-au cunoscut acolo și prin bustul sculptat de Dimitrie Paciurea. **Bibliografie:** I. Brezeanu, *Amintiri*, București, 1939; Gaby Michăilescu, *Iancu Brezeanu*, București, 1984; Marius Pop, *Iancu Brezeanu* [Turnee în Ploiești]. În: „Flamura Prahovei”, 31 ian. 1970, p. 6; Ion Pas, *Bustul lui Brezeanu*. În: „România liberă”, 21 nov. 1965, p. 1 ș.a.

BREZEANU, OVIDIU (n. 19.05.1974, Ploiești) – violonist. **Studii:** Liceele de Artă Ploiești, Craiova și „George Enescu” București (absolv. 1992), Academia Națională de Muzică București. **Activitate:** Debutează în 1978 la Ploiești, interpretând Max Bruch, cu filarmonica ploieșteană, dirijor Ion Baci. Rămâne aici violonist (1992–2000) și apoi în Orchestra Simfonică Națională Libaneză și profesor de vioară la Conservatorul din Beirut. Susține concerte în Marea Britanie, Franța, Italia, Grecia, Liban. Are discografie bogată. **Bibliografie:** C.V. (prin tatăl său, dl. Leonida Brezeanu).

BREZEANU, ZEFIR-GEORGIAN (n. 24.01.1976) – clarinetist. **Studii:** Liceul de Artă Ploiești, Academia Națională de Muzică București (1994–1995), Universitatea Illinois – Chicago (1996–2001). **Masterat.** **Activitate:** Debutează la vârsta de 12 ani, cu filarmonica ploieșteană, sub bagheta lui Ion Baci, cântând apoi și cu alte orchestre. Compune muzică simfonică (o piesă pentru trei clarinete îi este tipărită în SUA). Concertează în Anglia, Italia, Franța, Danemarca, Grecia. Numeroase premii, medalii, diplome pentru interpretare în țară și în străinătate, la concursuri de interpretare (1991–2000). **Bibliografie:** C.V. (prin tatăl său, dl. Leonida Brezeanu).

BREZIS, IEHUDA ARIE (1841–1908, Ploiești) – Rabin al Comunității Israelite din Ploiești (1869–1908). De numele său se leagă importante realizări ale comunității. Păstrător al tradițiilor iudaice. S-a implicat în ajutorarea coreligionarilor săraci ai săi sau din alte țări, prizoniți de autorități (Rusia, 1905). Contribuie la apariția celor două școli ale evreimii ploieștene, Școala de Băieți „Luca Moise” și Școala de Fete „A. Și B. Kahane”, din al căror comitet școlar a făcut parte. Urmat în funcție de fiul său. **Bibliografie:** Laura Geală, *Istoricul cultului mozaic din Ploiești*, Ploiești, 2005.

(va urma)

narative, sau pe acelea care necesită o apreciere critică asupra textului-suport prin susținerea unei motivări distincte (?), a opiniei proprii (?) Dincolo de această formulare confuză a cerinței, elevul se va confrunta cu o situație inedită, insuficient aprofundată la clasă, referitoare atât la semnificația conținuturilor epico-lirice, cât și la (dubla) intenție a limbajului explorat, traversând momente de reală dificultate, de înțelegere și redactare, la care se adaugă bugetul de timp insuficient, raportat la noile condiții impuse.

Unele inadvertențe din formularea enunțurilor pot fi corectate:

– O compunere liberă propusă (V16) lasă la latitudinea elevului găsirea unui titlu potrivit, indicație nerecomandată în condițiile în care lucrarea scrisă este secretă;

– Tot o compunere, descriptivă tip portret, cu titlul dat – *Colegul meu* – îl va tenta pe elev, datorită subiectivității alegerii, să-i atribuie personajului un nume, ceea ce trebuie evitat, din aceleași considerente;

– Între datele propuse în vederea redactării unei cereri, uneori instituțiile cărora li se adresează solicitantul nu sunt grafiate cu inițială majusculă (biblioteca „Mihai Eminescu”, în loc de Biblioteca... (V17); liceul „Octavian Goga”, în loc de Liceul... (V29), iar instituția care apare frecvent ca destinație – Clubul Copiilor – este transcrisă între semnele citării, procedeu grafic nerecomandat.

Partea a III-a rezervă, la rândul ei, surpriza de a include, pe lângă subiecte având ca suport textele studiate, și texte noi, fie integrale (lirice), fie fragmente (epice/dramatice). Inițiativa e laudabilă, pentru că dezrobește elevul de suplicul memorării, numai că absolverul clasei a VIII-a din acest an școlar a fost avertizat tardiv asupra acestei schimbări de concepție. Pe de altă parte, textul la prima vedere presupune o altă dimensiune de timp necesară lecturii / înțelegerii / interpretării / redactării, insuficientă ca elevul să traverseze etapele pregătitoare, utile finalizării răspunsului. Fără a mai lua în calcul faptul că unele fragmente, lungi, au anumite particularități lexicale, morfologice, sintactice, care supradimensionează tehnica receptării lor (V78, 79, 81 și altele).

– Dificultăți de înțelegere întâmpină elevul și atunci când abordează un text ca cele din V18, 24, 88 ș.a., unde, în subsol, sunt explicați diferiți termeni arhaici, regionali, neologici, a căror lectură trebuie parcursă atent;

– Rezumarea unui text dialogat de aproximativ 30 de rânduri, cu replici scurte, adesea eliptice, interogative (fragmentul *Bacalaureat* de I.L. Caragiale – V14), considerăm că este o temă neinspirată;

– Uneori, formulările cerințelor din *Partea a III-a* sunt lipsite de precizie și claritate, abuzându-se în redactare de o punctuație mai puțin folosită (paranteza rotundă, bara). Iată un extras din V17:

– sublinierea unei idei prezentate în text; (*sublinierea?*)

– susținerea unei opinii despre semnificația textului sau despre mesajul transmis (formularea clară / logică a opiniei, prezența unui argument / a motivării care să justifice opinia exprimată). Ce să mai înțeleagă elevul ?

La puțin timp înainte de a încredința tiparului aceste păreri, M.E.C. și-a anunțat intenția de a revizui cele 100 de teste, după ce a ținut seama de observațiile primite de la elevi, profesori și părinți. Să vedem...

Variante de subiecte pentru testarea națională

(Câteva păreri)

Constantin Popovici

Inițiativa Ministerului Educației și Cercetării de a redacta și de a face publice, prin grija Serviciului Național de Evaluare și Examinare, cele **100 de variante-subiecte**, din care una singură la fiecare probă (*limba română, matematică, istorie / geografie*) va fi validată la momentul potrivit pentru Testarea Națională – 2007 a absolvenților clasei a VIII-a, suscită reacții pro și contra, atât în rândul elevilor, cât și al profesorilor. Nu putem ști dacă aflarea *avant la lettre* constituie un avantaj pentru elev, dar cu certitudine – și aceasta în mod bizar – în fața unor mărimi cunoscute apare o necunoscută: Cum trebuie abordată învățarea? Cu atât mai mult cu cât un grup de profesori, autorii înșiși ai subiectelor, s-au grăbit să ofere, într-un volum de peste 300 de pagini, *soluții complete și modele de răspuns* pentru fiecare item, chiar și pentru diferite tipuri de compuneri (a căror exigență majoră impune originalitate), vizând scrierea funcțională (telegramă, cerere, invitație), reflexivă (scrisoarea, exprimarea unui punct de vedere *personal* – s.n. – asupra unui text) sau imaginativă (descrieri, narațiuni). A oferi asemenea modele, ca și altele privind dezvoltarea / argumentarea, pe baza textelor suport nestudiate la clasă, a unor cerințe de teorie literară (genuri / specii literare, personaj literar ș.a.), înseamnă să-i transformi pe cei mai zeloși dintre candidații în adevărați devoratori de... răspunsuri, printr-un efort de memorie extrem! (În ultimul moment, exemplarele respectivei lucrări s-au retras înainte de a fi puse la dispoziția elevilor).

Nu ne propunem să discutăm însă aspecte de metodă sau psihologie școlară, ci să trecem în revistă cele trei secțiuni ale variantelor de subiecte la *limba și literatura română*, proiectate să verifice capacități și competențe exersate de elevi într-un anumit parcurs școlar, cu scopul de a exprima câteva păreri în legătură cu structura și conținutul testelor.

Partea I (A. Limba română) este concepută în așa fel ca primele cerințe (1–9) să se repete aproximativ în aceleași condiții gramaticale, cu unele variabile de la test la test, în funcție de suportul lingvistic al textului ales: fonetică (sunete, despărțirea în silabe, diftongi, triftongi, hiat), vocabular (familia lexicală, derivarea), morfologia (valori), sintaxa (propoziția, părți de propoziție, fraza, felul propozițiilor). Numai că unele dintre cerințe depășesc gradul mediu de dificultate, fie prin structurile selectate, fie prin natura lor controversată în rândul specialiștilor, datorită imposibilității de a face o distincție netă între unități confuze, greu de lămurit în judecata de interpretare a candidatului.

Iată câteva dintre aceste situații, în special de natură morfo-sintactică:

– Se solicită valoarea gramaticală a cuvântului subliniat din enunțul: „Să plâng *însămi*” (*Varianta 41*). Or, e recunoscut că pronumele de întărire este folosit rar, fiind astăzi „simțit ca învechit” (Mioara

Învățământ

Avram), preferința ducându-se către adjectivul pronominal corespunzător. Însuși manualul (!) atrage atenția că „pronumele de întărire e folosit astăzi numai (s.n.) ca adjectiv pronominal”;

– Identificarea unei părți de vorbire în construcții poetice cu topică inversă nu e la îndemâna oricărui elev și – se pare – nici a celor care au dat soluția. În versurile „Aripelor *asemeni* de cocoare, / Coasele par, lucind, că vor să zboare” (*V8*), termenul subliniat nu este adjectiv invariabil, cum se consideră la răspunsuri, fiindcă intenția comparativă a textului ne conduce spre îndepărtarea topicii: „Asemeni aripelor de cocoare, / Coasele par...”, observându-se acum clar poziția prepozițională a lui *asemeni* (O poezie, *Izvorul* de Ioan Alexandru, din *V22*, se deschide cu versul „Izvorului *asemeni* sunt și eu”, unde termenul *asemeni*, după un substantiv în dativ, are același comportament auxiliar sintactic – prepoziție);

– În mai multe variante se solicită indicarea valorii gramaticale a cuvintelor *un / o*, fără ca textul să ofere indicii morfologice precise pentru o riguroasă delimitare între articol nehotărât / numeral / adjectiv pronominal nehotărât. Câteva exemple: „Cânta un greier...”, *V89*; „O foaie se desprinde din crâng”, *V34*; „Soția mea merge într-o zi...”, *V28*;

– Precizarea felului predicatului din propoziția: „Eram tulburată, speriată” (*V91*) nu e o sarcină confortabilă, pentru că e cunoscută dificultatea diferențierii dintre copulativul a fi + participiu = predicat nominal și auxiliarul a fi + participiu = diateza pasivă = predicat verbal. Dubletul participial (*tulburată / speriată*) ne-ar putea dirigi spre un predicat nominal cu nume predicativ multiplu, dar al doilea termen al coordonării (*speriată*) poate presupune prezența unui agent care a produs sperietura, fiind mai aproape de diateza pasivă; și astfel analiza se complică;

– Funcția sintactică a unui pronume personal / reflexiv, formă neaccentuată, în cazul dativ, creează dificultăți mari elevului. Un asemenea pronume (personal) pe lângă un verb, ca în *V47* („Mi-i inima tristă”), se analizează fie formal, drept complement indirect, datorită posibilității de a fi reluat de o formă accentuată (Mi-e mie inima tristă), fie ca determinant al substantivului (dativ posesiv, atribut pronominal: Inima mea e tristă). La fel de dificilă e poziția pronumelui *mi* din enunțul: „Dragumi-i ulița toată” – *V54*;

– Controversatul *tot*, cu flexiunea lui, e supus, din nefericire, unor rezolvări sintactice imposibile fără atenta clarificare a statutului său morfologic. În *V83*, cerința este formulată astfel: Precizează funcția sintactică a pronumelor nehotărâte din enunțul: „...unde fiecare știe totul despre celălalt”, vizându-se pe faptul că vor fi selectați *fiecare* și *totul*. Numai că elevul va sta la îndoială în ceea ce privește al doilea termen. (Unii lingviști îi neagă lui *tot* existența pronominală). Articulat, *totul*, ca și *un tot*, este substantiv prin conversiunea adjectivului (propriu-zis? nehotărât?), or un elev bine pregătit, mai ales că manualul nu indică în tabelul pronumelor nehotărâte forma *totul*, își va putea îndrepta alegerea spre alt cuvânt din respectiva clasă morfologică, în a cărei compunere este un pronume nehotărât, numai că acela este pronume demonstrativ de diferențiere (*celălalt*)!

– Același nestatornic *tot* e supus unei analize sintactice în alt context: „Codrul tot vui din poale / un răspuns...” (*V37*). Lectura secvenței obligă la o decodare semantică: *tot* = întreg, în totalitate – adjectiv / atribut adjectival; *tot* = mereu, neconținut, întruna; exprimă continuitatea, persistența – adverb / complement de timp;

– Ceva asemănător îl întâmpină pe elev în *V74*, cerându-i-se stabilirea funcției sintactice a unor cuvinte subliniate, printre care și *des* („lar eu străbat hugeagul *des*”). Acceptarea / nonacceptarea pauzei de lectură situează termenul fie ca determinant al substantivului – adjectiv / atribut (*hugeag des*), fie al verbului – adverb / complement (*străbat des*);

– Cuvintele cărora urmează să li se indice partea de propoziție corespunzătoare sunt în unele variante (*V45* și altele) subliniate fără auxiliarele prepoziționale și inadvertența poate fi frustrantă pentru elev;

– Alte asemenea erori țin de formularea cerinței: Alcătuieste un enunț în care substantivul *dor* să aibă funcția sintactică de atribut pronominal (?) sau: Alcătuieste o frază care să conțină și o propoziție subiectivă introdusă printr-o expresie verbală impersonală (?). Corect: ...o subiectivă având element regent o expresie verbală impersonală. Cele două situații pot fi date pe seama unor neglijențe de redactare;

– Unele cuvinte-suport pentru despărțirea în silabe au, fie în *DOOM*, fie în *DOOM*, dublă silabație: tran-spa-rent / trans-pa-rent (*V36*); nicio-da-tă / ni-cio-da-tă (*V65*);

– *Varianta 24* are o întrebare derutantă. Se propune stabilirea numărului și a felului propozițiilor din fraza: „...trebuie¹ / să căutăm a-l zburătăci,² / căci nu se știu zilele omului”,³ unde apar cele trei propoziții, însă elevul știe că punctajul acordat este de 4 puncte, ceea ce înseamnă, ca la toate subiectele, ori două propoziții, ori patru. Această corelație îl poate „ajuta” să considere infinitivul... predicat (!), pentru a găsi cea de-a patra propoziție!

Partea I (B. Înțelegerea textului – cerințele 10-14) include uneori întrebări neconcludente pentru a se verifica pregătirea elevului, supunându-l la un efort de gândire *neliterar*: Menționează două obiecte care fac plăcere personajului / Precizează din câți membri e formată familia lui Nică / Transcrie, din text, fragmentul care arată cât timp a muncit omul sărac pentru grăunțe / Precizează de câte ori se întâlnește omul sărac cu Dumnezeu ș.a. Alteori enunțul e formulat eronat: Precizează două trăsături care să justifice faptul că textul, deși conține o descriere, aparține genului liric, or descrierea tip tablou este o condiție necesară a pastelului, specie lirică.

Într-o altă variantă se cere semnificația unei sintagme („ca o floare cu cunună”), eliminându-se primul constituent al comparației, termenul de comparat, ceea ce îngreunează comentariul elevului privitor la conturarea expresivă a ascendenței construcției modale comparative.

Partea a II-a a testului aduce o noutate față de anii anteriori, în sensul că se extinde plaja cerinței prin adăugarea la compunerile vizând scrierea funcțională pe cele imaginative, descriptive /

(continuare în pag. 39)

Manuscrisele se primesc la redacție:
Ploiești, str. Petrarca nr. 8,
tel./fax: 0244/519966, tel.: 0244/511965.
Manuscrisele nepublicate nu se restituie autorilor. Autorii care doresc să le fie prezentate cărțile în *Axioma* sunt rugați să-și trimită volumele la redacția revistei noastre.

Revista „Axioma” se poate procura de la centrele de difuzare „Calliope” Ploiești și S.C. „Orpheu” (la Muzeul Literaturii Române din București).
Abonamente se pot face la redacția revistei, Ploiești, str. Petrarca, nr. 8, în contul RO68BTRL03001202552017XX, deschis la Banca Transilvania sau în contul RO14TREZ5215069XXX002281 deschis la Trezoreria Ploiești. Abonamentele pentru străinătate se fac prin achitarea costului (incluzând și taxele poștale) în contul RO68BTRL03001202512017XX, deschis la Banca Transilvania - Ploiești - România. Costul în valută al unui exemplar este de 5 \$, iar cel al abonamentelor: trimestrial - 12 \$, semestrial - 22 \$ și anual - 45 \$.