

Portal MĂIASTRA

1

portal_maiastrea@yahoo.com

Anul IV, nr.1(18)/2009

Trimestrial de cultură editat de CENTRUL JUDEȚEAN PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE GORJ & SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN ROMANIA - FILIALA TÂRGU-JIU, cu sprijinul CONSILIULUI JUDEȚEAN GORJ

CUPLU - UN DESEN GENERATIV AL SCULPTURII ADAM ȘI EVA



Desenul provine din arhiva Brâncuși preluată după moartea sculptorului de cei care i-au păzit bătrânețea, soții Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati. Perechea de artiști români, trăitori în preajma genialului sculptor și în cele din urmă legatarii săi testamentari, a zăbovit prea destul până să facă public - ori să predea, după cuviință - fondul documentar, ce conținea și desenul în discuție, Muzeului național de artă modernă din Paris, unde se reconstituise atelierul artistului cu toate ale lui, conform înțelegerii acestuia cu stăpânii francezi. Așa se face că împreună cu alte numeroase documente („un certain nombre de dessins et un quantité considérable d'archives - la quasi-totalité des manuscrits et de la correspondance...”) desenul *Cuplu* (astfel intitulat postum) a ieșit în lume abia la aproape o jumătate de veac după dispariția creatorului său - mai exact: a putut fi văzut prima oară în iunie 2003, la Paris, în cadrul expoziției „La Dation Brancusi. Dessins et archives”, deschisă sub egida Centrului național de artă și cultură Georges Pompidou. Desenul în cauză poate fi studiat astăzi intrucât a fost reprodus la pagina 35 a catalogului expoziției, catalog și nu numai, purtând el însuși numele evenimentului cultural pomenit. Așadar

> Pag. 9 ION POGORIȘCHI

DOAMNE ȘI DOMNIȚE DE AZI

Puține și nu întotdeauna reușite, pline de substanță și bun gust sunt aparițiile dedicate femeilor românce, tot mai implicate în viața social-culturală și politico-administrativă. Există și un „Dicționar „Mondo Femina - femei române” de dr. Mioara Mincu și Elena Mironescu.

O carte care face, iată, într-un mod nu numai fericit dar și exponențial, - excepție de la „regulă” - esteculegeredeinterviuri semnata de Maruca Pivniceru - „Doamne, ce Doamne!” (Editura Agerpres, 2008, 180 pag., prevăzută cu un „Cuvânt înainte” semnat de cunoscutul scriitor Mireea Micu. În totul, lucrarea este un „adevărat sîpet cu amintiri, o casetă de veritabile valori, aceste Doamne și Domnițe adunate între copertile generoase ale unei cărți”.

Autoarea este, după cum precizează prefațatorul, „o distinsă mînuitoare de condei, fină observatoare a fenomenului cultural de pe toate palierele”, care, prin aceste interviuri de prim rang, reușește să strângă sub un titlu plin de o „curiozitate justificată” (vorba lui Nichita Stănescu) profile de femei deosebite din contemporaneitatea imediată, din ultimii ani. Sub acest aspect, cartea amintește în linie directă de admirabila stampă hagiografică „Trecute vieși de Doamne și Domnițe”, desfășurând un portativ de largă cuprindere de ipostaze și tonuri, venind să exprime perseverența și sensibilitatea sufletului feminin, reușita

în viață și excelența în cultură, în artă și știință, în varii manifestări ale spiritului creator.

Într-o ultimă secțiune intitulată „În loc de postfață”, d-na Maria Capoianu nu o „iartă” de interviul de rigoare pe însăși antoare. Aflăm, astfel, că aceasta provine din familia unui medic chirurg și diagnostician vasluian, cu studii la Paris pe bani proprii, la rădul său fiul unui medic militar crescut în cultul doctorului Carol Davila și participant la Războiul pentru Independență din 1877 și la al doilea război balcanic din 1913. Neam de aristocrați și boieri, înaintașii autoarei, de origine din Vaslui și de prin părțile Cotnarului, au făcut opere de binefacere, de asistență socială. Mama a fost pe vremuri președintă a Societății Femeilor Ortodoxe la Vaslui, colaboratoare apropiată a Arethiei Tătărescu, iar fiica Maruca azi colaborează la revista „Femeia Ortodoxă” de la Craiova. Autoarea, care a crescut cu guvernanta elvețiană, a învățat franceza și germana și, ca „pui de intelectuali reacționari”, a avut de suferit de pe urma „naționalizării”, dar și ca elevă a Școlii Centrale de Fete, trecând apoi la Liceele „Gh. Șincai” și „Spiru Haret”, urmând apoi o facultate pentru a deveni inginer constructor, „nu pentru că mi-am dorit această profesie”. A lucrat apoi în Ministerul

> Pag. 2 CEZAR BRAIA-BARAȚCHI



ATELIERUL LUI BRÂNCUȘI

Monument - sacru în inima Parisului

În celebra metropolă a artei și culturii europene, de prestigiu mondial, pe lângă tezaurul marilor muzee ce conțin valori inestimabile din lumea întreagă, s-au fondat o serie de muzee memoriale, dedicate unor grandioși sculptori ca Rodin, Bourdelle, Maillol, marilor pictori Delacroix, Monet, Picasso, context în care s-a reconstituit atelierul genialului nostru Brâncuși, într-o clădire special amenajată lângă Centre Pompidou, complexul muzeal al artei moderne din secolul XX.

Venit la Paris în 1904, după legendara lui călătorie de câteva luni „pe jos”, Brâncuși studiază la „Ecole des Beaux-Arts” (clasa A. Mercié). Lucrează cu tenacitate și este admis cu trei sculpturi la „Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts” în 1906. Rodin, care-i remarcă portretele expuse, îi propune să lucreze în atelierul său. Răspunsul lui Brâncuși a rămas celebru: „sub un mare stejar (arbore) nu crește nimic”. Conștient de posibilitățile sale, a preferat o viață modestă, lucrând serile ca ajutor de ospătar într-un restaurant, având câteva mici ateliere - mansarde (Cite Condorât, Place de Bourse, Place Dauphine), în ultimul realizând *Rugăciunea* (1907), apoi *Sărutul*, *Somnul*, *Muza adormită*, și primele variante *Mademoiselle Pogany*.

În sfârșit, din 1916, are atelierul în Impasse Ronsin nr. 8, Montparnasse, unde se instalează și alți artiști din Europa. Avea vecini pe Lipschitz, Zadkine, Laurens. În 1927, Brâncuși se stabilește la nr. 11, unde rămâne până la sfârșitul vieții (1957), remarcându-se ca o personalitate singulară, de milenară tradiție românească.

Se știe că Brâncuși și-a păstrat cetățenia română până la sfârșitul vieții dorind să revină în țară, să moară pe pământul strămoșesc pe care l-a iubit cu ardoare și l-a onorat cu geniul lui. Împrejurările politice de atunci nu i-au permis să-și împlinească acest vis. În această

situație, a acceptat cetățenia franceză. Fiind bolnav, și-a făcut testamentul, având ca legatari pe pictorul Al. Istrati și soția sa, Natalia Dumitrescu (și ea pictor valoros), prin care a donat statului francez atelierul cu tot ce se afla în el. În actul de donație sunt menționate 144 de sculpturi, 86 de socluri și mobile sculptate, vreo 15 mlaje, 38 de desene, o guașă și două picturi, circa 1500 de fotografii cu imagini din atelier (fiind un pasionat fotograf), o bogată bibliotecă și o importantă discotecă de folclor românesc și din alte țări. Brâncuși condiționase donația ca atelierul să fie reconstituit în Muzeul de Artă Modernă din Paris.

Jean Cassou, care-l vizitase adesea în atelier (o excepție pentru un istoric de artă), îl admira și-i devenise prieten apropiat. Fondator și director al Muzeului de Artă Modernă din Paris, îl considera „unul dintre cei mai mari sculptori ai tuturor vremurilor”, și îi achiziționase încă din 1947 mai multe opere, expuse la inaugurarea muzeului în același an. El își amintea de ambianța originală a atelierului, totul constituind o adevărată operă de artă, cu sculpturile - *(Coloanele infinite, Fășările în spațiu, Măiastra, Peștele, Foca, M-Ile Pogany, Sărutul, Cocosul*, cu soclurile și mobilele sculptate, mesele rotunde din piatră, soba țărănească...), relevând o veritabilă biografie de geniu creator. Foarte ospitalier, Brâncuși, oferea, seara, prietenilor apropiați - Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie - mâncare specific românească. Se începea cu o juică bătrână și caviar, urmând pulpă de oaie, înăbușită în sobă, acoperită cu cenușă și jar, însoțită de o uriașă mămăligă la ceain. Se încheia cu un vin bun, muzică folclorică și veselie din toată inima. Erau seri de neuitat.

PICTOR GASTON G. COSMA
Darmstadt - Germania



Centrul „Georges Pompidou”
- Atelierul Brâncuși

> Pag. 3

DOAMNE ȘI DOMNITE DE AZI

↳ Urmare din pag. 1

Turismului, având astfel prilejul să călătorească în Europa, Asia, Africa, mai peste tot, vizitând locuri exotice rare și greu accesibile turistului obișnuit...

După pensionare colaborează intens la unele publicații („Cronica Fundațiilor”, „Plai străbun”, „Diplomat Club”, „femeia ortodoxă”, „Ecart” ș.a.), dimpreună cu soțul Romeo Pivniceru, tot inginer, autor de memorialistică, lucrări de călătorie și estetică...

„M-am decis să scriu câteva dialoguri cu personalități feminine, din domenii diferite, care s-au remarcat prin modestia, talentul, profesionalismul și charisma de care au dat dovadă de-a lungul carierei lor”, scrie Maruca Pivniceru.

Și asta într-o vreme când „se caută senzaționalul cu orice preț”, iar valorile autentice „sunt călcate în picioare și umilate de incompetența gălăgioasă, în care primează primitivismul instinctelor, cum sunt violența și sexul exhibat cu o totală lipsă de pudoare”. În acest sens – precizează autoarea pe coperta a IV-a – „aceste personalități feminine fac excepția de la regulă.”

Sunt în total 20 de profile feminine îmbrățișând profesii diverse și de vârste diferite.

Iată, bunăoară, pe **Crina Bucșin-Decuseară**, cu o carieră universitară de învidiat, scriitor, cercetător, documentarist, în cadrul Institutului de Lingvistică și Teorie Literară „George Călinescu”, colaborator la Dicționarul Limbii Române din sec. al XVI-lea, membră a Societăților Slaviștilor, cu participări la congrese internaționale, dedicată cercetării personalității lui Iulie Hasdeu și colaboratoare UNESCO.

Ruxanda Donose, celebra mezzosoprană, cu un palmares de roluri de anvergură internațională, nu se consideră o Divă, deși colindă pe toate continentele.

La fel, **Ilinca Dumitrescu**, fiica regretatei poete Mariana Dumitrescu și a maestrului muzicolog Ion Dumitrescu, mărturisește că nimeni din familie nu a obligat-o să se apropie de pian, devenind prematur o celebritate cu concerte în întreaga lume: „Viața mea personală a însemnat întâlniri unice cu oameni unici.”

Theodora Enache, cu o discografie românească și americană remarcabilă, consideră jazz-ul „ca pe o formă de meditație, care cere o concentrare teribilă în fiecare moment, dar și extaz.”

„Însemn cât de cât altceva decât soția și sclava sciitorului” declară **Smărăndița Everac**, soața înțelegătoare a autorului „cu cele mai multe piese jucate (titluri și număr de reprezentații) din toată literatura română de când e ea... Nu știam până atunci lângă ce monstru stau!”

Sorana Georgescu-Gorjan, fiica ilustrului inginer Ștefan Georgescu-Gorjan, autorul concepției și realizării tehnice a brâncușienei *Coloane a infinitului* de la Târgu-Jiu, mărturisește: „Am preluat arhiva «Brâncuși» - comoara tatălui meu - și m-am străduit s-o valorific.” Într-adevăr, Doamna Sorana, filolog de meserie în specializarea limba română-limba engleză, redactor de renume la Editura Academiei, și-a adus o substanțială contribuție în brâncușologia de azi, publicând câteva lucrări documentare prin care duce mai departe cercetarea, cu acuratețe pasională și ireproșabilă acribie, a moștenirii lăsate de Brâncuși. Participă la colocvii și simpozioane naționale și internaționale, clarificând multe aspecte privitoare la viața și opera Titanului din Hobița Gorjului.

Ileana Ilescu - prima balerină a scenei românești - mărturisește a fi făcut din „voluptatea dansului” un „scop al însăși existenței mele”, iar **Olga Morărescu Mărginean**, cu expoziții în țară și străinătate, nu se arată interesată de ceea ce este trecător, „ci de ceea ce este esențial, peren.”

Actrița și universitara **Lucia Mureșan**, „recitatoare de poezie unică” (M. Micu), are o prodigioasă carieră scenică în țară și străinătate, trăind intens culturalicește alături de regretatul soț, maestrul fotograf Ion Miclea. În Fonoteca de Aur a Radiodifuziunii Române se păstrează acele rare „momente de înălțare sufletească” care sunt recitalurile din Eminescu, Veronică Micle și, mai ales, Lucian Blaga, dumneaei fiind unul din stâlpii anualului Festival Internațional dedicat astrului din Lanțrămul transilvan și de neegalat în spectacolele de

recitare din poezia blagiană.

Irina Odăgeanu-Tuțuianu este profesor universitar la Universitatea Națională de Muzică din București și secretar al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, coordonator al Secției Corale a Uniunii. A creat muzică simfonică, vocal-instrumentală, muzică de balet, de cameră, instrumentală și corală, participând la peste 300 de concerte în țară și peste hotare.

Binecunoscuta poetă de limba română și limba franceză **Paula Romanescu** este o prodigioasă și talentată traducătoare, transpunând în limba lui Voltaire

Franța, Spania, Emiratele Arabe...)

Carmen Stănescu, „frumoasa regină a Teatrului Național” (Fănuș Neagu), iată deja trecută în eternitate, mărturisește un crez mistuitor: „M-a ars și am ars odată cu acest foc care este talentul.” A deținut un impresionant palmares artistic, rămânând memorabile rolurile jucate cu multă naturalitate, dar și cu o uluitoare magie a transpunerii scenice.

Elvira Ilescu, redactor, crainic, publicist, comentator, crede că radioul „a reprezentat pentru mine o boală fără leac, precum microbul care se infiltrează în om și crește odată cu timpul”. Are și o remarcabilă activitate publicistică, fiind un valoros ambasador cultural în China vreme de trei ani. Figurează în „Mondo Femina - femei române” și în „Ghid bibliografic al scriitorilor din Radio”.

La fel, **Cristina Liberis**, reporter TVR, ne face cunoscută pasiunea sa devoratoare fără de care nu ar putea exista: „Nu rezist mult fără adrenalină și atunci îmi creez singură ceva probleme, vreau să simt că trăiesc.” În calitate de corespondent special (la Kosovo, dar și în Irak, Afganistan, Turcia, Israel și în alte zone fierbinți ale lumii) și-a riscat viața pentru a trimite direct scene din focul viu al conflictelor religioase, interetnice și politice din regiune.

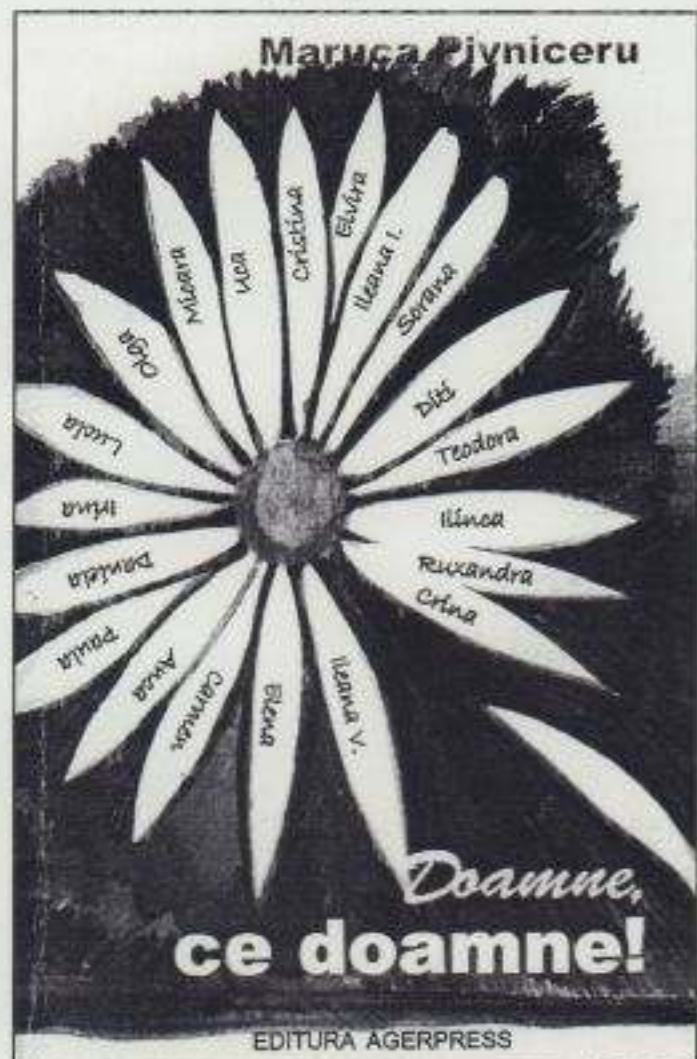
Și regretabila **dr. Mioara Mincu**, medic specialist în sănătate publică, manager sanitar, pedagog, publicist, a creat Școala Sanitară Postliceală „Carol Davila”, fiind din 1990 președintele executiv al Confederației Naționale a Femeilor din România.

Eca Marinescu, atletistă de performanță și, după 1990, o împătimită excursionistă din Tibet și China până în Munții Scoției, Pirinei, Alpi... A fost ca explorator „prima femeie din România care a ajuns în Antarctica, cea mai rece regiune a lumii.” A ajuns, însă, și la Polul Nord, străbătând Siberia. Cutreierând toate continentele, aceasta mărturisește: „Călătoriile mele sunt ale cunoașterii, ale descoperirii specificului și spiritului unor locuri.”

Anca Romeci, absolventă de Muzicologie - Compoziție la Universitatea de Muzică, este redactor de emisiuni muzicale (*Unda veselă*, *Portativul mentalităților călătorului*, *Promo...*), iar **Daniela Popescu** este secretar general al „Federației Europene a Asociațiilor, Cluburilor și Centrelor UNESCO”, cu sediul la București, aleasă în congresul de la Paris cu 11 din 13 voturi. A înființat Clubul UNESCO la București, reprezentând România la diferite manifestări internaționale. Și-a susținut doctoratul cu tema „Istoricul Mișcării Feministe în România, personalități politico-culturale feminine la sfârșitul secolului al XX-lea și privire de ansamblu a mișcării feministe contemporane”.

Acestea sunt Doamnele ce răsar ca petale albe (22 de toate, cu autoarea și postfațatoarea) într-o corolă de aurie spiritualitate, pe fondul verde al clorofilei românești (cum sugerează ilustrația copertei realizată atât de inspirat de Olga Morărescu - Mărgineanu).

Felicitări pentru acest buchet omagial adus, în general, femeii române!



poezii de Eminescu, Arghezi, Blaga, Caragiale ș.a. Coordonând Liga de Cooperare Culturală și Științifică România - Franța și Secția de Studii Literare și Traduceri, a inițiat și desfășurat acțiuni de anvergură, colaborând cu diferite instituții culturale centrale și regionale.

Scriitoarea **Ileana Vulpescu**, autoarea binecunoscutei „Arte a compromisului”, crede că „se va găsi mereu acea minoritate dornică să-și analizeze stările, raportându-le la niște cărți”, iar **Elena Surdu - Stănescu** mărturisește că „în atelier mă simt în siguranță și ocrotită”. A organizat programe didactice de educație prin artă în calitate de inspector general de specialitate în Ministerul Educației și Cercetării. Are și o bogată activitate artistică, participând cu sculpturile sale la multe expoziții în țară și peste hotare (USA,

EMINESCU - 159

Ajuns la cea de a VIII-a ediție, Festivalul Internațional de Poezie „Mihai Eminescu” care se desfășoară în ianuarie (13-15) la Drobeta Turnu Severin / Orșova / Băile Herculane, a reunit și în anul acesta poeți, critici literari, jurnaliști, artiști (ai cuvântului, ai cântului, ai culorii) într-o omagiere a Poetului care a dat, cel dintâi, limbii române aură de limpezime și, universalitate temelor abordate.

Organizatorii - Consiliul Județean Mehedinți, Primăriile orașelor Drobeta Turnu Severin, Orșova, Herculane, Centrul Cultural Mehedinți, Fundația Culturală Lumina, Casa Municipală de Cultură Drobeta Turnu Severin - s-au străduit să dea evenimentului anvergură, toate acțiunile fiind la înălțime. Oamenii ai scrisului din țară și străinătate (aparținători cu mintea și sufletul limbii române, din Timocul Sărbesc, cu Bucovina - Republica Moldova) au probat prin creația lor *dorul de Eminescu*, convingerea că numai adăugând partea noastră de lumină la drumul însemnat de steaua acestuia vom învăța și zborul, și *dorul de înalt*, și statornicia de copac / coboară cu adânci rădăcini în pământul care ne știe.

Au fost acordate, ca în fiecare an, Premiile Eminescu pentru creație originală, debut, traducere, eseistică, jurnalism, alte forme de promovare a creației eminesciene.

Menționăm (incomplet) numele celor evidențiate potrivit hotărârii juriului ediției a VIII-a / 2009 - Acad.

Mihai Cimpoi (președinte), Ion Lăscu (vicepreședinte), Florian Porcea (secretar), Ileana Roman, Jean Băileșteanu, Vasile Barbu, Tița Dunuț (membri) -; Denisa Maria Bălaj (debut), Elvis Dobrescu (creație originală), Dumitru Augustin Doman (critică literară), Paula Romanescu (traducere), Boian Alexandrovici (eseu), Agenția Timoc Press (jurnalism) etc.

A fost editat cu această ocazie volumul „Nu credeam să-nvăț a muri vreodată” (Edit. Lumina) în care au fost publicate creații din lucrările tuturor celor premiați la Festivalul Internațional de Poezie „Mihai Eminescu” - 2009 - de acolo, de pe Dunăre-n sus... până spre izvoarele din nori.

Poetul-preot Nicolae Jinga din Orșova cred că ar putea defini cel mai bine rostul (și rolul) slujitorului de cuvânt, prin acele pentastile (sfărâmat / întregit de paranteze):

„Cine-i Poet ca Dumnezeu sub soare
Cum să traduci și-n câte pagini oare
Inmul neodihnitelor izvoare?
Suflete-al meu, amarnică silabă
Din cartea vieții răsfoită-n grabă”.

(Dicționarul lui Dumnezeu, Edit. Mitropolia Olteniei, 2008)

Au adiat și vânturi potrivnice lui Eminescu? Parcă, numai că n-aveau nume și nu le-am reținut.

Paula ROMANESCU

ATELIERUL LUI BRÂNCUȘI

Urmare din pag. 1

O vizită în atelier era un mare privilegiu. Nu primea ziariștii, amatori de articole senzaționale, nici critici de artă, preferând să muncească tenace, din zori până seara, izolat aproape ca un ascet, concentrându-se pe lucrul său cu o încăpățănată dârzenie, pentru a ajunge la esența formelor. Simțul măsurii, de sorgine țărănească, îl conducea la simțul proporțiilor primordiale, la organicitatea construcției, la puritatea cristalină, spre claritate și lumină, la un "univers solar", la "o limpezime fascinantă" (Dan Hăulică).

Carlo Giulio Argan îl numește "genius loci" al României, considerând că "este singurul artist al epocii noastre care a ajuns la originea, rădăcina lucrurilor, la frontiera dintre real și sacru". Iar Herbert Read spune că "sculptura lui Brâncuși ocupă centrul neculminat al artei moderne, iradiind o seninătate ce apără de zbuciumul exterior". Comentarii operii lui Brâncuși au înțeles intuiția lui pentru organicitatea formelor, ca centre iradiante de energie într-o viziune simbolică de esență universală, geometrismul și simbolismul fiind două trăsături constante ale artei populare românești. În toate mitologiile, oul este simbolul formei originare, iar ideea de verticalitate este aspirația umană de înălțare, sugerată de *Pasărea în spațiu*, *Măiestra* și *Coloana infinită*, evocă miturile țărănești despre pasărea minune, arborele cerului, osia lumii, axă a universului (Axis mundi).

Mărturiile despre Impas Ronsin (strada pe care și avea atelierul) sunt numeroase, datorate artiștilor, prietenilor și puținilor istorici de artă (acceptați în atelier), fondul principal constituindu-l fotografiile făcute de Brâncuși însuși, care ilustrează pas cu pas evoluția atelierului și operele sale. Prin 1950, cartierul cu atelierele artiștilor era în demolare. La intervenția lui Jean Cassou, Soniei Delaunay și a altor personalități de artă și cultură, s-a obținut aprobarea ca atelierul de excepție al lui Brâncuși să fie protejat până la sfârșitul vieții artistului. În 1956, fiind suferind și simțind că nu mai are mult de trăit, Brâncuși a imputernicit - așa cum am mai menționat - ca legatari testamentari pe vecinii săi, pictorii Al. Istrati și Natalia Dumitrescu, făcând o donație de valoare inestimabilă, un dar generos orașului Paris, unde a lucrat și trăit o jumătate de secol, desigur dureros de trist că nu s-a putut întoarce acasă, la sfârșitul vieții, pe pământul natal, de unde își trăgea geniul creator.

Jean Cassou l-a respectat dorința, reconstituind un colț de atelier în Muzeul de Artă Modernă, fără a putea evoca decât parțial, în acel spațiu, universul specific brâncușian. Conștient de valoarea expozițională a opereii sculptorului nostru, Marielle Tabart a cercetat inventarul donației, scriind o suită de studii temeinic documentate, între care "*Brâncuși l'inventeur de la sculpture moderne*", carte ce conține și o serie de mărturii importante ale unor personalități de seamă - vizitatori ai atelierului. Sculptorul Jean Arp admiră *Pasărea în spațiu*, *Cocoșul* care anunță ziua arborelui de lumină, *Coloana infinită*, *Foca*, *M-lle Pogony* - numită de el "La féerie finere de la sculpture moderne" - o modernă Nefertiti. Pentru înțelepciunea lui, compozitorul Erik Satie îl numea pe Brâncuși "le frère de Socrate".

Sunt încă alte mărturii menționate, de pildă cele ale americancei Peggy Guggenheim - pasionată vizitatoare a atelierului și care a achiziționat o serie de sculpturi, ale lui Man Ray, Rădigueț, Valentin Hugo, dar pentru noi au o semnificație specială scrierile lui V.G. Paleolog și, în mod deosebit, cele ale lui Mircea Eliade și Eugen Ionescu, care au înțeles esența creatoare a opereii lui Brâncuși, de sorgine românească, la dimensiunea și semnificația simbolică universală. Emoționantă este evocarea primei vizite a lui Man Ray în atelier, 1920, care a avut senzația atmosferei unei catedrale, a unei lumi a luminii, unde totul era meșterit de mâna lui Brâncuși. Peste patru ani, în 1924, tânărul Mac Constantinescu (la 21 de ani) avea o impresie asemănătoare: "Din mijlocul pietrelor dăluite, ale grinzilor de stejar vechi de sute de ani, al butucilor de lemn ciopliti cu barda, se desprinde luminoasă figura maestrului... Sculptorul părea intruchiparea însăși a duhului care sălășluia în pietrele și lemnele ce-i populau atelierul" (Evocare, 1967).

În 1977, donația Brâncuși este strămutată de la Muzeul de Artă Modernă într-o clădire veche, lângă Centre Pompidou, în condiții de spațiu satisfăcător, însă nespecific pentru evocarea atmosferei de atelier. Era, totuși, un progres, mai cu seamă că se situa în preajma celui mai modern muzeu al artei secolului XX, cu o încercare de reconstituire a atelierului.

Cu prilejul celei de a XX-a aniversări a *Centrului Național de Artă și Cultură "Centre Pompidou"*, s-a inaugurat redeschiderea atelierului, într-o construcție nouă, realizată de arhitectul Renzo Piano, destinată lui Brâncuși. Jean-Jacques Aillagon, președintele Centrului, apreciază că atelierul sculptorului nostru este o realizare exemplară, oferind publicului opere esențiale în istoria formelor din secolul XX, fiind "o donație generoasă de prestigiu mondial". Noul amenajament al atelierului asigură condiții excelente de conservare pentru opere fragile, respectându-se, pe cât posibil, alcătuirea originală, în spirit brâncușian. Arhitectul a căutat să păstreze sentimentul de armonie și simplitate a atelierului, folosind fotografiile originale ale lui Brâncuși, mărturiile evocatoare, încercând să sugereze

configurația interioară și identitatea atelierului, o copie fidelă fiind imposibil de reprodus. Forma acoperișului este identică, din panouri de sticlă, ca aceea a originalului, conceput să capteze lumina de zi. Brâncuși își amenajase atelierul în genul unui interior țărănesc, cu pereții văruiți în alb, cu soba din cărămidă, cu masă și scaune din lemn masiv, în care se detașau coloanele, păsările, cocoșii, figurile simbolice, așezate pe soclurile lor unice. Era un ambient plăcut de ospitalitate românească, el însuși fiind în costum țărănesc în mediul de modă cosmopolit al Parisului.

În actuala arhitectură, interiorul este conceput ca un fel de "cor" de catedrală, într-un cadru imens de sticlă, pentru a proteja operele artistului. Înconjurat de un coridor ce amintește de un ambulatoriu de altar gotic, oferă vizitatorului posibilitatea să vadă toate încăperile cu operele dăruite - *Sărutul*, *Muza adormită*, *Păsările în spațiu* și *Măiestrele*, coloane infinite din lemn, mulțimea de cocoși, *Leida*, *Negresa albă*, *Noul născut*, *Inceputul lumii*, *M-lle Pogony* (fără a le aminti pe toate), în diverse variante, realizate în decursul deceniilor în cicluri care oferă o imagine de ansamblu a opereii sale. O valoare deosebită o au soclurile sculpturilor - opere de artă în sine care se integrează admirabil în compoziția lucrărilor, fiind creații unice în sculptura modernă. Într-un compartiment separat este prezentat locul de muncă al artistului, cu un impresionant banc de lucru și numeroase scule-joagăre și



fierăstrăie țărănești, ciocane și dălji, orânduite pe un perete imens, într-o ordine de bun meșteșugar.

Prezentarea actuală a atelierului, într-o construcție specială, îndeplinește excelente condiții prin calitatea expunerii a diverselor cicluri de sculpturi, relevând esența opereii, multitudinea uneltelor de lucru până la modesta încăpere de locuit a lui Brâncuși. În interior, există texte explicative pe încăperi și, mai cu seamă, un admirabil album bogat și impecabil ilustrat. Vizita în atelier este concepută ca o contemplare atentă, liberă și privilegiată. În prefața "Albumului", Germain Viatte subliniază că "efectul acestui tezaur excepțional decurge din claritatea acestei prezentări, din elanul sublim al operelor... din structura din lemn vopsit în alb, propus de Piano, care restituie exact volumetria de origine creată de sculptor, totul evocând condițiile de creație în modestul atelier din Montparnasse. Se mai recomandă a se privi un CD-ROM realizat în retrospectiva *Brâncuși - 1995*. Fără îndoială, atelierul lui Brâncuși, înfățișat ca un mic muzeu la Paris, este o mărturie de prestigiu mondial al genialului sculptor și, prin el, o atestare a fondului de creație și a bogatelor tradiții cultural-artistice românești. La Librăria "Centre Pompidou" se găsesc acum o serie de cărți, albume, mici ilustrate, excelent editate.

Din păcate, este greu să le găsești și în alte librării din Paris, ca și în alte centre artistice europene. Ar fi necesar să fie reeditate câteva din principalele cărți despre sculptor. De pildă, cele semnate de V.G. Paleolog (primul biograf al lui Brâncuși), Carola Giedeon Welcker, Ionel Jianu, în special de Barbu Brezianu, cercetătorul de excepție al opereii sculptorului, ca și un volum cu extrase bine alese din studiile unor istorici de artă români (P. Comarnescu, Dan Boita, I. Frunzetti, Dan Hăulică...), cu aprecierile unor eminente istorici de artă și esteticieni - Jean Cassou, Jacques Lassaingne, Cristian Zervos, Herbert Read, Carlo Giulio Argan, Giuseppe Marchiori, Rene Huyghe... fără a uita mărturiile unor sculptori care l-au admirat - Jean Arp, A. Giacometti, Isamu Noguki, Henry Moor... desigur și români - Irina Codreanu, Mihaela Petrașcu, Mac Constantinescu, Romul Ladea, Ion Vlasu... pe care Brâncuși îi primea în mod deosebit, dar și cu exigența

lui profesională. La intrarea în atelier, care mi se pare austeră, aproape anonimă, lipsește ceva specific brâncușian sau un afiș cu portretul sculptorului în mijlocul operelor sale, așa cum sunt admirabilele fotografii de epocă, oferind o imagine atractivă vizitatorilor ce populează "Centre Pompidou". Deși România posedă puține opere de Brâncuși, în muzeele de artă din București și Craiova, ea și unele colecții particulare, există, în schimb, cea mai impunătoare realizare a sa, monumentalul triptic de la Târgu-Jiu, operă de sinteză, într-o viziune unică - sculptură - arhitectură - un dar de neprețuit oferit cu dragoste și generozitate pământului natal.

Este cunoscut faptul că Brâncuși dorea ca unele sculpturi de semnificație simbolică să fie mărite la scară uriașă - în Paris (*Cocoșul*), la Chicago și New York (*Coloana infinită*), ca și *Templul iubirii* (în India), nerealizate, fie din cauza exigențelor tehnico-artistice ale sculptorului, fie din cauza altor dificultăți și neînțelegeri administrative.

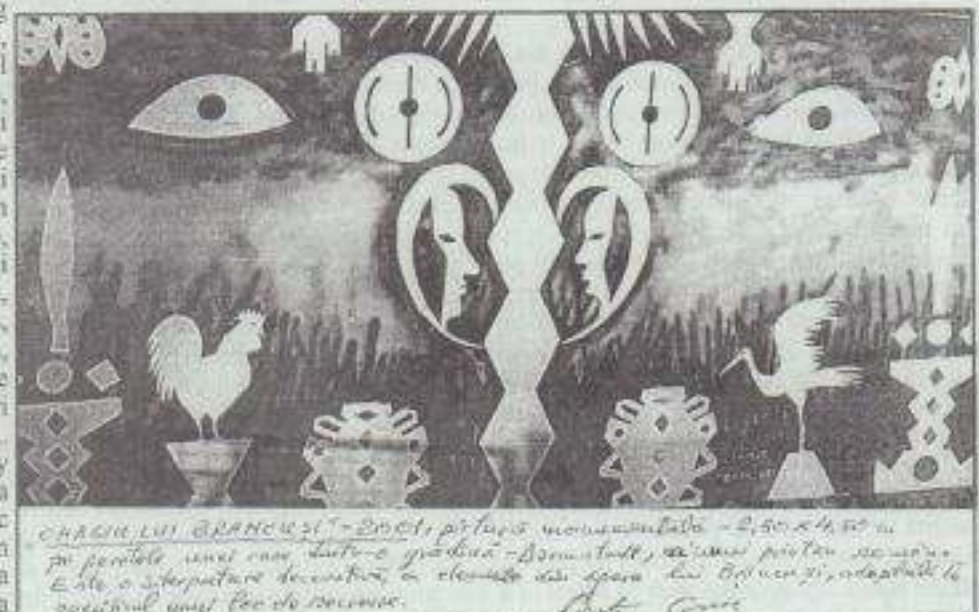
În 1967 (la București), Carola Giedeon Welcker spunea că "i se pare surprinzător și regretabil, că operele altor sculptori, care au urmat drumul lui Brâncuși, sunt plasate peste tot în orașe și parcuri", pe când doar o singură operă a sculptorului român - *Masa tăcerii*, *Poarta sărutului* și *Coloana infinită* se află în spațiu public, în aer liber. În consens cu C.G. Welcker, spunem și noi că este regretabil că *Pasărea în spațiu* sau *Coloana infinită*, mărite în viziunea lui Brâncuși (o dorea) n-au fost realizate la scară monumentală în capitala țării sale. "Zborul m-a preocupat toată viața", zicea genialul sculptor. Circa treizeci de ani, el a continuat și perfecționat *Pasărea în spațiu*, *Coloana infinită* (ca și alte cicluri de opere), *Pasărea în zbor* fiind un simbol al înălțării, al cucerii spațiului cosmic de către om, temă folclorică românească, existentă și în mitologia străveche a altor popoare, viziune populară a înălțării sufletului spre cer.

Să nu uităm că între cei dintâi inventatori ai avionului au fost și românii Aurel Vlaicu și Henri Coandă (oltean și el), autorul avionului cu reacție. Țăranii români au avut, totdeauna, o filozofie populară, am spune de viziune cosmică, surprinzător de cuprinzătoare despre viață și înțelegere istorică. Bătrânii din satul meu natal, sub muntele Cozia, erau înțelepți și lucizi, demni și cinstiți. Ei îmi povesteau despre spiritul de obște al satului cu proprietăți comune - islaz pentru vite, pădure pentru lemne de construcție și foc - fiecare familie având aceste bunuri la dispoziție, după nevoi, fără ca nimeni să abuzeze de aceste drepturi. Desigur, nu se poate generaliza pe țară, fiind un fenomen specific zonelor de munte, de pildă, Țara Loviștei. Adeseori s-a spus că țăranul a fost "talpa țării", cel care a păstrat cu sfințenie și spirit de sacrificiu existența milenară a poporului nostru cu originalul și bogatul fond de tradiții folclorice și limba de origine latină, atât de unitară pe întreg teritoriul locuit de români (și în afara granițelor), ca un miracol istoric în această zonă a Europei.

PS.

Publicațiile despre viața și opera lui Brâncuși s-au înmulțit considerabil. Friedrich Teja Bach, istoric de artă german, scrie o documentată carte despre Brâncuși ("*Metamorfosen Plastischer Form*", Köln, 1987), în care pe lângă numeroase interviuri cu artiști care l-au cunoscut personal, în atelier, adaugă o bibliografie (bazată pe cea a lui Barbu Brezianu) care însuma, atunci, circa 2000 de titluri. Să ne imaginăm astăzi cât s-a extins bibliografia genialului nostru sculptor pe plan mondial.

Cu toate acestea, pare ciudat că în marile librării din Europa (mă refer, în special, la țările vestice și S.U.A.) cu greu găsești o carte "Brâncuși", cu excepția celor de la Centre Pompidou. Chiar în expozițiile - târg internaționale de carte, de pildă, "Buchmesse" - Frankfurt (unde am fost și urmăriți special, peste tot) nu se văd cărți dedicate sculptorului nostru, pe când marii artiști-clasici și moderni sunt reprezentați din belșug în toate standurile și în ediții de lux. Dar și sectorul românesc era modest, sărac ca evantai tematic, depășit ca prezentare tehnico-grafică, fără a pune în valoare personalitățile culturii și artei noastre, "adesea în competitivitate internațională, cum sunt vestitele fresce exterioare din Nordul Moldovei, apoi o serie de mari pictori moderni - Grigorescu, Andreescu, Petrașcu, Pallady, Lucian Grigorescu (excelenți colorisți) pe lângă genialul Brâncuși, sculptori ca D. Paciurea, Gh. Anghel și încă din generațiile noi, ca Gh. Iliescu-Călinești, Paul Vasilescu, George Apostu, precum și pictori (colorisți dotați).



CHICHI, LUI BRÂNCUȘI - 2001, pictură monumentală - 2,50 x 4,50 m pe peretele unui cor, într-o grădina - Din tabloul "Cocoșul" pe care este o sculptură decorativă a elementului său - opera lui Brâncuși, adaptată la specificul unui loc de locuință.

IONEL JIANU

ULTIMUL INTERVIU

În primăvara anului 1990, de comun acord cu Barbu Brezianu și criticul de artă Radu Ionescu, am declanșat ancheta generic intitulată "Ce s-a întâmplat cu moștenirea Brâncuși". Motivația ei era de a desluși adevărul în această încălțită problemă, căci dacă zvonurile după care sculptorul ar fi intenționat să lase României atelierul său de la Paris, iar România respinsese oferta generoasă a lui Brâncuși erau constante - toată lumea știa câte ceva despre acest lucru, iar acuzele nu pridideau -, dar nu exista nici o dovadă concretă, nici un act oficial care să le confirme. Era sau nu ceva adevărat în toată această țărășenie? Barbu Brezianu era convins că da, că a existat un astfel de act de respingere a donației, Radu Ionescu, așisderea știa nu doar de existența actului, ci și de cine era persoana vinovată din Ministerul Culturii de atunci și arăta acuzator în direcția lui Mircea Deac și nu doar a lui. Ulterior, într-o discuție purtată chiar cu Andrei Paleolog la Paris în vara anului 1991, acesta, ca fost angajat al ministerului în cauză, mi-a spus că actul exista în arhivele ministerului, că îl văzuse el însuși. Cu toate acestea ancheta purtată în paginile revistei "Ateneu" de la Bacău n-au prea adus nimic lămuritor în acest sens: Mircea Deac dăduse ocol problemei și răspunsese alături de el se eschivaseră; iar Radu Ionescu, întrebat de mine ce rol jucase academicianul George Oprescu în toată tevatura, până la urmă, rămas dator moral acestuia pentru protecția pe care i-o oferise angajându-l custode al colecției Oprescu, s-a ferit să-l incrimineze dând chiar și el ocol problemei.

Când în vara lui 1991 am plecat la Paris, la invitația generoasă a unei bune prietene, gândul meu dintâi a fost să-i abordez, dacă era posibil, pe legatarii testamentari ai sculptorului, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, pe Andrei Paleolog și pe Ionel Jianu, ultimul în cele mai bune relații cu Brâncuși cărui îi și dedicase o monografie rămasă de referință. Pentru a-i putea contacta pe Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, săritor cum îi era firea, Gheorghe Iliescu-Călnăști, pe atunci vicepreședinte al Uniunii Artiștilor Plastici din România, mi-a dat două invitații personale în vederea unui simpozion pe temă brâncușiană, care ar fi urmat să aibă loc la București, prilejindu-mi astfel șansa unei întâlniri cu cei doi. N-a fost să fie, când odată ajunsă la Paris i-am sunat, robotul mi-a răspuns că sunt plecați în vacanță la Nisa.

Nici întâlnirea cu Andrei Paleolog, de la care mă așteptam la dezvăluiri, n-a mers prea departe, prudența specifică oricărui român "fugit" și faptul că în afară de recomandarea unchiului său, Preda Paleolog, nu știa nimic despre mine făcându-l să fie rezervat. În plus, existaseră neînțelegeri între bătrânul Paleolog, fiul său Tretie, și Barbu Brezianu în legătură cu recuperarea unor resturi - o grindă și încă nu mai știu ce de către cei dintâi de la demolarea atelierului din Impasse Ronsin - așa încât prezența lui Barbu Brezianu în anchetă, pe chestiune de relații de familie, părea să-l stingherească. Singurul caz în care a fost categoric a fost existența aceluși document din arhivele Ministerului despre care a declarat fără ezitare: "L-am văzut cu ochii mei!" Bun, aveam o declarație limpede, fără ocolișuri, dar de dat de urma actului tot n-am dat, toți cei care puteau fi implicați în chestiunea moștenirii, precum și ministerele unde s-ar fi putut afla negând că ar avea ceva în acest sens în arhivă: Ministerul Culturii, prin vocea Luminii Batai, dădea un răspuns sibilinic a cărui concluzie era că nu-i timpul pentru așa ceva; Ministerul de Externe, cel de-al doilea care l-ar fi putut deține, nega ferm că l-ar avea; Arhivele Statului - nici pomeneală. Șansa de a-i întâlni pe legatarii testamentari ai sculptorului o ratasem - dealtminteri Al. Istrati a și murit la începutul toamnei anului 1991 -, îmi mai rămăsese doar speranța de a-l contacta pe Ionel Jianu a cărui adresă mi-o dăduse Andrei Paleolog.

La 1 august 1991 l-am sunat pe Ionel Jianu. De la soția lui am aflat că era foarte bolnav, dar dat fiind că veneam din România a decis să-mi acorde o jumătate de oră. După amiaza, la orele 17 am sunat la ușa apartamentului din Avenue Stephan Mallarmé 10. Mi-a deschis d-na Jianu, o fință gracilă, pe al cărui chip, cu toată vârsta înaintată, mai stăruiau urmele frumuseții de odinioară. M-a invitat să iau loc și să aștept puțin. Fotoliul pe care m-am așezat, singurul dealtminteri din cameră, era cel în care stătuse Mircea Eliade, așa cum arată fotografia din volumul dedicat lui Ionel Jianu apărut la American Romanian Academy of Arts and Sciences, ori prietenii săi Emil Cioran și Eugen Ionescu, Ionescu pentru francezi. Așa mi-am explicat mai târziu sfiala cu care mă așezasem pe marginea lui, căci deși n-aveam habar de asta, poate subconștientul îmi dictase un altfel de comportament decât cel obișnuit.

După o scurtă așteptare, în ușă s-a ivit, împins de soția sa într-un scaun cu rotile, cunoscutul critic de artă Ionel Jianu. Imaginea care mi se oferea era, vai, tare departe de cea pe care mi-o formasem, el nu era nici pe departe bărbatul în vârstă, dar viguros, așa cum îl înfățișa fotografia lui făcută la împlinirea a 80 de ani care figura în volumul "Un om, o viață, un destin. Ionel Jianu" în ediția românească după omonimul apărut în Statele Unite. În fața mea stătea o ruină umană învelită într-un pled, un bătrân istovit de lupta cu boala de inimă care îl măcina. Cu toate remușcărilor de a-l fi deranjat din starea lui vegetativă, de muribund, cum nu mai puteam da înapoi, m-am decis să-i pun întrebarea care mă frământa: ce știa despre avaturile prin care trecuse moștenirea Brâncuși? ce era adevăr și ce era fantezie în zvonurile care continuau să circule cu obstinație? ce anume știa el concret despre povestea asta? Foarte repede aveam să constat însă că, în loc să-mi răspundă la întrebări, criticul făcea monolog deșănțându-mi amintiri în care numele său se amesteca cu cel al lui Brâncuși. Onestitatea mă obligă să transcriu exact cum le-a depănat Ionel Jianu și așa cum le-am notat în grabă, cu carnetul pe genunchi. Sigur, ar fi fost de preferat să dispun de un mijloc de înregistrare care să păstreze fără nici o fractură ori lacună acel monolog, dar cum nu dispuneam de așa ceva și în plus, vocea abia de i se făcea auzită printre ralurile pulmonare și chintele de tuse chinuitoare, ceea ce ar fi îngreunat și mai rău transpunerea ulterioară de pe banda magnetică, a trebuit să mă mulțumesc doar cu acele notițe. Intervenția mea în interviu a fost minimă restrângându-se la câteva întrebări determinate tocmai de direcția în care involuntar mă purta criticul.

Rep. - *Domnule Jianu, după cunoștința dumneavoastră, care au fost circumstanțele și persoanele care au fost implicate în vreun fel în delicata problemă a moștenirii Brâncuși?*

I.J. - Brâncuși era foarte preocupat în ultima parte a vieții sale de ce se va întâmpla cu lucrările lui după dispariția sa. Pe de altă parte, el detesta politica și mai cu seama era împotriva totalitarismului în general și a celui comunist din România în mod special. Jean Cassou a fost însă cel care l-a determinat să ia decizia de a lăsa moștenirea atelierului său statului francez. De fapt, tot el a fost care a făcut primul pas cerând și reușind să obțină achiziționarea a trei lucrări ale lui Brâncuși.

În chestiunea reconstituirii atelierului sculptorului, clauza impusă în urma respectării căreia statul francez moștenește toate operele aflate în el în momentul decesului lui Brâncuși, cel care a intervenit a fost tot Jean Cassou. Inițial am dorit reconstituirea atelierului în vila Briand de la Meudon, dar Brâncuși n-a fost de acord: "Nu vreau acolo, vreau în centrul unui muzeu pe unde să se circule și unde să fie vizitat". În cele din urmă, ne-am oprit la Palais Tokio, din Avenue President Willson, și am ales împreună locul unde să fie așezat, preferat fiind subsolul unde a obținut trei încăperi pentru atelier.

Brâncuși a făcut testamentul în prezența lui Jean Cassou, a doctorului Pascu Athanasie de la Institutul Pasteur, pe care l-a și desemnat ca executor testamentar, al soților Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, precum și a sculptorului Lardera. Ce mai știu este faptul că Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati au sustras arhiva Brâncuși. După 30 de ani, termen de prescriere a oricărui delict, au publicat volumul "Brâncuși". După moartea lui Brâncuși, au mai durat vreo patru ani până când să i se deschidă atelierul.

Rep. - *Aveți cunoștință de intervenția cuiva din țară pe lângă sculptor ca să lase atelierul său moștenire statului român?*

I.J. - Se pare că Jebeleanu a făcut un astfel de demers încercând să-l determine pe Brâncuși să doneze atelierul statului român, însă Brâncuși era ca țărânul temător, nu avea încredere în persoanele pe care nu le cunoștea. Altminteri era generos cu cei pe care îi iubea, însă era neîncrezător față de zăriași și nu-i avea deloc la inimă pe critici, care nu-l înțelegeau. În 1962, Claude Roger Marx, de exemplu, a afirmat într-un articol apărut în "Le Figaro" că Brâncuși este răspunzător de decadența artei moderne.

Rep. - *Care era poziția lui Brâncuși față de România?*

I.J. - O iubea și încă în 1930, într-un interviu acordat lui Lucian Bose, spune că ar fi dorit să facă ceva pentru țară. În 1935, Mihaela Petrașcu i-a scris lui Brâncuși că Aretia Tătărescu, președinta Ligii Doamnelor Române, dorește să ridice un monument dedicat eroilor de la Târgu Jiu. Așa s-a ajuns la realizarea ansamblului de la Târgu Jiu. În ce privește inaugurarea lui, lucrurile au tot trenat, așa că ea a avut loc la două săptămâni după încheierea Tratatului de la Munchen. La inaugurare nu a fost prezent nici un oficial, iar Brâncuși s-a simțit foarte jignit de asta. M-a chemat la telefon și mi-a spus că dorește să stea de vorbă cu mine și cu Comarnescu. Ne-am dus la "Metropol", lângă Cercul Militar și am stat la taifas întreaga noapte, așa cum dorise. Mi-a dat atunci un teanc de fotografii dintre care două erau cu dedicație. "Maestre" - i-am spus la plecare - "n-am decât o părere de rău, că n-a putut să te audă și nevastă-mea". Soția mea era atunci lehză. Brâncuși a venit a doua zi, după amiaza, acasă pe Jules Michelet unde locuim și a stat de vorbă cu ea. În "Jurnalul Doamnei" am publicat interviul intitulat "O lecție de artă, o lecție de viață". Încheiam susținând că Brâncuși e unul din cei mai mari sculptori ai lumii.

După 23 August, în 1945-46, în revista "Lumină și culoare" numărul 1, dedicat lui Luchian, am inaugurat ciclul de interviuri, printre care am publicat și fragmente din interviul de atunci împreună cu două fotografii, iar în 1947 am publicat la "Fundatiile Regale" un studiu intitulat "Legenda lui Brâncuși". Între 1944 și 1947 a mai fost posibil să se publice orice, după, a urmat o perioadă de teroare.

Fără să-l pot aduce înapoi la întrebările care mă interesau, Ionel Jianu și-a continuat monologul.

În 1951 am fost chemat să organizez redacția de artă a editurii de stat "ESPLA". Am fost obligat să accept, după cum, tot obligat a trebuit să predau un curs de istorie a artei românești, din epoca feudală până în zilele noastre. Am ținut două ore despre arta lui Brâncuși, una de prelegere și alta de proiecții cu fotografiile sculpturilor sale. Așa se face că până la plecarea și stabilirea mea definitivă în Franța (în 1961, n.n.), studenții mei știau cine era Brâncuși. Am mai predat un curs de teorie a artei și unul de istorie a gravurii, însă era foarte dificil, textele trebuiau aprobate...

La prima lecție despre Brâncuși am avut o stenografă care lua note de cele ce spuneam; la ora a doua, când am făcut proiecții, n-a mai putut face asta căci stinsesem lumina... În 1958 am fost chemat la Comitetul Central și am fost criticat pentru faptul că aduc o linie străină în prelegerile mele. Au participat la ședința respectivă: ministrul Culturii și Artelor și vicepreședintele secției de Agitație și Propagandă, Constanța Crăciun și Constantin Oprea; ministrul Agriculturii și activistul Pavel Țugui. Cu toată cenzura, reușisem să public în "ESPLA" și "Meridiane" circa două sute de titluri ocolind cenzura. Legenda fiecăruia era publicată în limbi străine și tocmai acestea erau acuzațiile împotriva mea.

În plus, ești și neglijent, mi s-a spus, ai publicat legendele albumelor în patru limbi. Ca imputare mi s-a arătat că "1907" al Leliei Zuaf nu era și el publicat în patru limbi.

Îmi dau demisia și de la școală (facultatea de Arte Plastice, n.n.) și de la editură, le-am spus.

Dacă voiam să te dăm afară, crezi că mai stăteam de vorbă cu dumneata patru ore?

Pe atunci se ducea o politică dublă din punct de vedere artistic. La moartea lui Brâncuși mi s-a cerut de către cei de la conducerea ministerului Culturii și Artelor să scriu un articol care să fie publicat, însă nu în țară, ci în străinătate. A apărut în "Lettres Françaises". Ba chiar i s-a organizat lui Brâncuși o expoziție cu lucrările aflate în țară, cele din perioada



„BRÂNCUȘI – cioplitorul în duh”

(Editura „Academica Brâncuși”, Tg.-Jiu, 2008)



În 1980 vedea lumina tiparului culegerea de *Texte și aforisme brâncușiene*, îngrijită de mai tânărul pe atunci brâncușolog Constantin Zărnescu. Între timp, respectiva culegere a făcut carieră, ajungând în 2005 la ediția a V-a, care, deși „definitivă”, e departe de a clarifica chestiunea *maximelor, aforismelor și textelor* atribuite cu adevărat lui Brâncuși și nu puse în gura acestuia de unii memorialiști, interpreți ori

cunoscuți ai artistului.

În ultimul timp, interesul manifestat de o parte a cercetătorilor față de formulările aforistice brâncușiene este în creștere. Să amintim aici doar de doamnele **Dolna Lemny și Sorana Georgescu-Gorjan**, a căror intenție mărturisită este aceea de a nu mistifica „zisa” brâncușiană, ci de a o reda exact, pe bază de document, așadar pe temeiuri controlabile și nu din surse... literaturizante (mai ales acum, în urma reconstituirii **Fondului documentar Brâncuși** la Muzeul de Artă Modernă din Paris – Centrul „Georges Pompidou”, Biblioteca Kandinsky).

„Nimic nu crește în umbra marilor arbori”, ar fi zis Brâncuși în 1907 la despărțirea de Rodin, iar Maestrul ar fi apreciat metafora ucenicului: „În fond el are dreptate. Este la fel de încăpățânat ca și mine”. Despărțire, desigur, programatică și decisivă în devenirea geniului artistic.

Abia în 1925, pe când gloria artistului era în plină forță dincolo de Ocean, periodicul franco-american *This Quarter* (la care colaborau: James Joyce, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Williams Carlos Williams ș.a.) îi dedică un spațiu mai mult decât generos, publicându-i trei autoportrete, 43 de reproduceri după opere, o istorioară parabolic-moralistă *Histoire de Brigands* și, pe două pagini întregi, un număr de 9 aforisme și recomandări artistice pentru ucenica sa Irina Codreanu (1896-1985): *From Brancusi / As spoken to Irène Codreanu / Réponses de Brancusi sur la taille directe, le poli et la simplicité dans l'art, quelques-uns de ses aphorismes à Irène Codreanu*.

La 1 iunie 1925, revista *Integral* de la București („organ al mișcării moderne”), condusă de M. H. Maxy, Mattis Teutsch, Benjamin Fondane, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, îi reproduce materialele publicate în „This Quarter”.

În 1926, doar șapte din cele nouă aforisme vor fi reluate în *Catalogul retrospectiv* de la Brummer Gallery din New York, alături de 70 de reproduceri ale unor lucrări din perioada 1908-1925.

Abia în 1957, interesul pentru textele și aforismele lui Brâncuși este reactivat de Christian Zervos (directorul revistei *Cahiers d'Art*), în culegerea monografică („prima monografie ce i s-a consacrat în Franța” – Barbu Brezianu), apărută în ajunul morții artistului, publicând aici 13 aforisme (reluat apoi de David Lewis în

monografia în franceză apărută în a doua parte a aceleiași an, la Londra).

Anul următor, în 1958, Carola Giedion-Welcker editează la Neuchâtel și Basel (Elveția), în franceză și germană, o documentată monografie, în care reproduce și 20 de aforisme, dintre care ultimul sună ca un testament:

„Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne, je suis chez les choses essentielles” – Nu mai aparțin acestei lumi, sunt departe de mine însumi, plutesc printre lucrurile esențiale.

Un ultim trist aforism ni-l transmite Ionel Jianou: *Quand je serai mort les vautours me déchireront* – După ce voi muri, vulturii mă vor sfărteca!

Cam acestea au fost „aforismele” brâncușiene publicate în timpul vieții artistului, alături de care, conform bulgărilor de zăpadă rostogolite, s-a născut o adevărată literatură confesional-gnomică, datorată, desigur, în parte memorialiștilor admiratori, prietenilor și cunoscuților, chiar unora care s-au lustruit cu numele lui Brâncuși (a se vedea: Barbu Brezianu, *Uitate aforisme*, în „Recitindu-l pe Brâncuși / En relisant Brancusi / Reading Brancusi”, Editura VOG, București, 2001, pp. 11-12, 91-92, 177-178).

Să amintim apoi interesul pentru „zisa” brâncușiană cultivat în scrierile sau mărturisirile unor binecunoscute nume, de la V.G. Paleolog, Petru Comarnescu, Peter Neagoe, Petre Pandrea, la Mihaela Petrașcu, Malvina Hofmann, Claire Giles Guilbert, M.M., Ezra Pound, Paul Morand, J. Epstein, Jean Cassou, Ionel Jianou, Tretie Paleolog, Athena Tacha Spear, Sidney Geist, Friederich Teja Bach...

Revenind la cartea în discuție, vom observa că *Brâncuși – cioplitorul în duh / Le ciseleur de l'âme / The Spirit carver* (Editura „Academica Brâncuși”, 2008, 184 pagini) constituie a doua ediție, coordonată de profesorul Ștefan Stăiculescu, având ca bază „Aforismele și textele lui Brâncuși” a lui C. Zărnescu, care semnează de astă dată și o mai amplă introducere „Brâncuși – Conceptiile și conceptele sale, văzute în aforisme și texte”, spulberându-se astfel mitul privind pe „Je paysan du Danube” și văzând în Brâncuși un *artist-filosof*, cum de altfel și e, adică în ambianța gândirii ideatice, esențializate, speculative.

Dincolo de mereu discutabila proveniență a unor „zise” brâncușiene, noua ediție realizată de prof. Ștefan Stăiculescu are meritul de a ordona aforismele cunoscute (și atribuite în totalitate sculptorului) de până acum sub

forma unui *dictionar de concepte*, cu retroversiuni în franceză și engleză. Iată câteva structurări alfabactice: *Absolutul, Abstractul, Acțiunea, Adam și Eva, Adulterul, Arta, Artistul, Artistul Brâncuși, Bărbatul și Femeia, Bărbatul modern, Biografia, Broască țestoasă, Bucuria, bunicii, Caracterul, Călătoria, Căutarea, Chiolhamul, Cocoșul, Codul etic, Colaborarea, Coloana Infinitului, Creația, Crezul, Cuminența Pământului, Detașarea, Domnișoara Pogony, Dragoste, Dumnezeu...; Esența, Eul, Femeia, Fecioara, Filosofia, Filca, Forma; Frumosul; Gloria; Iertarea, India, Infinitul, Iubirea...; Împăcarea de sine, Înțelepciunea, Înțelegerea; Leda, Lemnul, Logodnicii, Lucrările brâncușiene; Măiastra, Michelangelo, Minunile Naturii, Monumentul, Munca; Naturaleja, Nebunii, Nou-născutul; Oltenii, Onestitatea, Opera de artă; Pășunile, Păsările, Peștele, Piatra, Pilda, Piramida, Poezia pură, Polisarea; Rânduiala oamenilor, Rodin, Români și România, Rugăciunea; Sărutul, Sculptura, Simplitatea, Societatea, Sacrul Soții, Spiritul, Sufletul; Tatăl, Tăcerea, Tăietura directă, Timpul...; Umbra, A urca, Venus din Milo, Viața, Vinul, Virtuozitatea; Zborul...*

După cum se vede, intenția realizării

este aceea de a surprinde un anumit „COD ETIC ȘI ESTETIC” în zicerile lui Brâncuși (după cum apreciam noi înșine într-un scurt „Cuvânt înainte”); „o întregă concepție despre lume și viață, despre artă și societate, toate într-un spirit viguros, natural, autentic și esențial, ce l-a caracterizat mai întotdeauna pe acest socratic *princeps* universal, recunoscut încă de drept părinte al sculpturii moderne” (*Un cod etic și estetic brâncușian*, pp. 9-11).

Desigur, alcătuirea cam didacticistă este oarecum și arbitrară, căci a introduce „gândirea” aforistică brâncușiană într-un *ghid conceptual alfabetic* este discutabil și oarecum inoperant pentru brâncușologi, dar benefică și pilduitoare pentru marele public, căruia de fapt i se

adresează lucrarea. Prin reducere, puține ar fi titlurile (generice) sub care s-ar aduna textele și aforismele lui Brâncuși: *Societate, Viață, Artă*, din care pot fi „despletite” multiple aspecte referențiale, varii concepte, idei, păreri...

Vădind o pasiune îndelungată față de viața și opera brâncușiană, colindând meridianele pentru a vedea lucrările la fața locului, profesorul Ștefan Stăiculescu se dovedește perseverent cu sine în promovarea acestui *cod etic și estetic*, militând pentru o cât mai complexă și profundă înțelegere a vieții și opereii marelui sculptor, în general pentru *popularizarea* geniului brâncușian, din această perspectivă, în spațiul românesc și universal.



NICOLAE DRAGOȘ:

„Ultima călătorie a lui Ulise”

(Ed. RAO, 2008)



Există, în personalitatea artistică a poetului Nicolae Dragoș, foarte bine pusă în evidență, și o vocație a spiritului fabulistic, ba chiar o fațetă a ludicului, ambele trădând nu numai un exercițiu stilistic ci și o nevoie organicist-proteică de exprimare a eului liric.

Ultima călătorie a lui Ulise (RAO, București, 2008) este povestea lui Ulise - „neam cu Zdreanță / Cel cu ochii de faianță” - și a micului Nero, colocatarii vigilenți ai ogrăzii: „Deci, fac rugă tuturor / S-ascultați povestea lor / Prin aceste

versuri scrise / Despre Nero și Ulise.”

Ulise este „un smoc de păr” găsit, seara, într-o stație de metrou. Luat acasă, el devine stăpânul răsfățat al curții, autoritar față de micuțul Nero care i se alătură, dimpreună cu Bobița al cărei „mieunat banal / E de fapt un recital”. E, în toate, o poezie care amintește de universul mărunț, al „boabei și fărâmei”, din poezia lui Arghezi (la care se

fac, desigur, câteva referințe), cu întâmplări de fiecare zi. Ulise și Nero sunt, în ciuda ilustrelor nume cultural-istorice, drăgălași și zbanghii din cale-afară, descoperind lumea jucându-se... E, altfel zis, o societate în care câinii și pisica Bobița „colaborează”, ca în fabula consacrată (*Polemică strămoșească*), ierarhiile păstrându-se, totuși, și în domesticitatea ogrăzii...

Ulise și Nero, conviețuind într-o fabulă de ogradă, descoperă pe rând fenomene și realități: anotimpurile, florile grădinii, fluturii, vrăbiile, porumbii (remarcabilă psihologia acestora în maniera observației infantile și etice). Și totul se petrece într-o perpetuă distracție și zbunguială, până târziu când „în anul Treisprezece / I-a venit vremea să plece” (*Baladă pentru Ulise*): „Urma, fără să-ntârzie, / Ultima călătorie / Pe care bietul Ulise / O trăise poate-n vise.” (*La umbra unui stejar*). Regretat și plâns de confrăți cât și de întreaga natură (chiar autorului îi cade o boabă pe obraz!), Ulise l-a lăsat pe Nero într-o coplesitoare mâhnire: „Uli prins în chinuri grele, / S-a călătorit spre stele...”

E atâta prospețime imagistică și expresivă în aceste versuri încât ai impresia că te afli în fața unei memorabile opere, în care ironia și umorul vin să articuleze o viziune ludică de ansamblu, o compoziție de mai largă cuprindere, episoadele lirice înălțându-se cu o firească și naturală complexitate. Deși Arghezi se simte prin preajmă, Nicolae Dragoș reușește să-și impună frumoasa poveste,

putându-se vorbi aici de o *referențialitate postmodernă* prin care variabila își dobândește propria-i independență față de model...

Căci, spre deosebire de viziunea argheziiană, avem a face, de astă dată, cu un ciclu mai amplu, poetul desfășurând aici o narativitate episodică, structurată tematic. „Portretul” lui Ulise este unul surprins în devenirea lui identitară, plin de culoare și de un farmec aparte, ca și al confratelui său mai mic, cățelușul Nero. Drăgălașenie, gingășie, răsfăț, zbunguială „serioasă” și „gravă”, toate sunt caracteristice acestui univers animalier, - din care lipsesc copiii! - creionat în linii sigure, cu multă empatie jucăuș-umoristică, dar și cu o rară disponibilitate la ironie și haz.

Să amintim și colaborarea interactivă dintre texte și ilustrațiile maestrului **Mircia Dumitrescu**, care aduc îndubitabil un spor artistic imens, grație căruia *Ultima călătorie a lui Ulise* se recomandă drept una din cele mai frumoase cărți de poezie pentru copii. Așadar, o admirabilă povestioară ce poate încânta toate vârstele... Căci, în fond, povestea lui Ulise, a lui Nero și a Bobiței nu este decât imagina unii habitat domestic de toate zilele, cu sugestii și ecouri referențiale etice și estetice mai largi...

O data importantă în brâncușiologie: 12 aprilie 1956

La 12 aprilie 1956, la Muzeul de Artă din București se deschide, cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani, prima expoziție retrospectivă în Europa și în România a lui Brâncuși, cuprinzând doar 13 lucrări din cele 18 existente în țară. Organizată de Mircea Deac (pe atunci director la Direcția artelor plastice din Ministerul Culturii și Artelor) și M.H. Mary, directorul Muzeului, retrospectiva Brâncuși din primăvara lui 1956 venea să atenueze întrucâtva atmosfera negativă creată de cartea profesorului G. Oprescu și totodată opinia Academiei „de a nu se accepta moștenirea lui Brâncuși, la care un cuvânt greu ar fi avut și G. Ciulescu”.

Organizată în biblioteca palatului regal (care va deveni în anul președintelui Consiliului de Stat), fără invitați, cataloage sau afișe, expoziția Brâncuși „s-a deschis în anonimat având mai mult caracter muzeografic intern”.

Deși Camil Ressu îi trimisese sculptorului o scrisoare de invitație în țară, acesta refuză să dea curs acesteia. A fost, apoi, trimis Eugen Jelebeanu însoțit de graficiană Florica Cordescu, pentru a discuta cu Brâncuși („ca să dregă bușucocul”, scria cineva), dar era deja prea târziu, după cum vedem din profilul schițat de aceasta, care ni-l arată pe artist bolnav la pat, tumefiat la față și aproape de nerecunoscut, în toamna lui 1956.

Toată această precipitare a oficialilor se producea la „venea că Brâncuși intenționa să devină cetățean francez și că va lăsa moștenirea sa fabuloasă ca valoare a lucrărilor Muzeului de Artă Modernă din Paris.” S-a căutat, în grabă, o nepoată la Peștișani, „pentru a fi prezentată la Paris drept moștenitoare legală a lui Brâncuși”.

În ciuda acestei agitații propagandistice de recuperare, Brâncuși – îngrijorat de soarta operelor sale – devenise cetățean francez încă din 15 iunie 1952 (data publicării noii sale cetățenii în „Journal Officiel”, la 9 octombrie primind „cartea de identitate”). Cu toate acestea, soarta operelor și atelierelor sale cam dărăpănate era total incertă și îl îngrijorează din ce în ce mai mult (primise încă din data de 28 mai 1952 o notificare din partea *Assistance Publique*), ceea ce îl determină să se adreseze noului director al *Musée National d'Art Moderne*, Jean Cassou.

Având cunoștință, desigur, că Brâncuși intenționase mai de mult, iar acum chiar reușise să obțină cetățenia franceză, oficialitățile de la București au reacționat disproporționat și excesiv. Mai întâi, Ansamblul de la Tg.-Jiu, – îndeosebi Coloana (poreclită „sula lui Tătărescu”), – realizat în timpul guvernării Tătărescu, la solicitarea Ligii Femeilor Române din Gorj în frunte cu „Marea Doamnă a Gorjului interbelic” Arethia Tătărescu, nu era privit deloc bine de noile autorități, hotărâte să șteargă urmele vechiului regim burghez-moșteresc. Propuneri privind demolarea Coloanei care străjuia la marginea orașului – deci cea mai vizibilă dintre componentele Ansamblului – se poartă între autoritățile centrale și locale încă din primăvara anului 1949. Iată, spre exemplu, adresa criminală înaintată forurilor centrale de activități locale, aflată în fondul documentar al Arhivelor Statului Târgu-Jiu:

**„REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ
COMITETUL PROVIZORIU JUD.GORJ
SECȚIA ARTĂ ȘI CULTURĂ
Nr 2876
Mai, 17 1949**

CĂTRE,

**MINISTERUL ARTELOR ȘI INFORMAȚIILOR
SERVICIUL ARTE PLASTICE
BUCUREȘTI**

În ședința din 16 Mai 1949 ținută cu colectivul agitației și propaganda P.M.R. s'a hotărât ca să se desființeze monumentul construit de Gh. Tătărescu din romburi sub formă de stâlp cu înălțimea de 29 m., din material de fontă despre care am dat note mai amănunțite anterior conf. unei adrese trimise de Dvs. referitoare la monumentele publice.

Vă rugăm a decide și a ne comunica la timp.

**SUBINSPECTOR CULTURAL,
C. Ionică**

Referent,
D. Dragotă¹

Neluându-se, însă, „măsurile” convenite, impenitentele autorități locale revin asupra chestiunii. Astfel, printr-o adresă din 7 martie 1951 trimisă Ministerului Afacerilor Interne de Sfatul Popular al Orașului Târgu-Jiu, se cerea „cuvânta aprobare pentru dărâmarea ei, materialele feroase rezultate putând fi preluate de Of. D.C.A. din localitate”!

„Moștenite de la vechile regimuri burghezo-moșteresti”, operele brâncușiene de la Tg.-Jiu – „așezate fără nici o estetică pe raza orașului și fără să aibă un rol bine definit pentru culturalizarea poporului” – erau în mare primejdie de a fi distruse.²



Sosită la M.A.I. la 17 martie 1951, adresa va fi trimisă la 20 martie la Comitetul pentru Cultură și Artă, care temporizează situația până la 30 iunie 1951, când se trimite forului competent de decizie – Academia R.P. Române (Comisia Științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice), Academia, pasând răspunderea, o retrimite Comitetului pentru Artă, care la 5 ianuarie 1952 răspunde Academiei că s-a analizat propunerea demolării Coloanei și „s-a ajuns la concluzia că această lucrare, putând fi considerată ca o operă decorativă, inspirată din formele artei populare din regiune, poate fi menținută ca atare.”

Desigur, Brâncuși era la curent cu ceea ce se întâmpla în țară: declararea artei sale ca „decadentă” de către însuși forul suprem al culturii și științei – Academia Română (discutându-se „cazul Brâncuși” în două ședințe succesive), barbară încercare de demolare a Coloanei Infinitului și, desigur, campania de minimalizare și defăimare a artei sale, prin unele apariții editoriale (între acestea din urmă menționăm cartea lui G. Oprescu, apărută în 1954 la ESPLA – *Sculptura statuară românească*, scrisă în colaborare cu Remus Niclescu și Eugen Schileru, în care era denunțată „influența nefastă a decadentismului apusean asupra dezvoltării unei personalități care făgăduia și putea atât de mult”, ba chiar „înstrăinarea lui Brâncuși de viață și de om, de adevăr și de frumusețe, pierderea lui în paraginile aride ale formalismului, împletirea naturalismului cu abstracționismul uscat și inuman”!

În ciuda „publicității gălăgioase”, „interesul pentru Brâncuși a scăzut”, constata ideologic la acea vreme G. Oprescu, cel ce câțiva ani mai târziu, într-o conferință despre Brâncuși ținută la Sinaia,

5 În perioada 1950-1952, la conducerea orașului s-au aflat: Rădulescu Gheorghe și Floroiu Gheorghe – ca președinte și respectiv secretar, mai întâi ai Comitetului Provizoriu al orașului Târgu-Jiu, iar prin Decizia nr. 1 din 10 martie 1952 au fost numiți președinte și respectiv secretar ai Comitetului Executiv al Sfatului Popular al orașului Târgu-Jiu. În această perioadă postul de vicepreședinte a fost vacant, iar în comitet mai erau 6 membri (Dosar nr. 13/1950, fila 33).

Începând din 1952, președinte al Comitetului Executiv al Sfatului Popular al orașului Târgu-Jiu: Drăghici Iancu (până în noiembrie 1960); secretar: Petre Popeangă până în iunie 1959, când această funcție o preia Ijeac Emil. (Dosar 43/1954 și Dosar 1/1960, fila 40). V. supra, p. 20.

6 Z. Cărlugea: *Tănase Lolescu, șeful Lojei Masonice din Peștișani, mărturisește: «Eu am tras cu tractorul de coloana Infinitului», revista „Brâncuși”, serie nouă, Tg.-Jiu, VIII, nr. 4(24), august 2007, pp. 60-62.*

vorbea despre artist „cu emoție și cu lacrimi în ochi”.

Acuzat, așadar, în mod oficial, de „abstracționismul decadent” al operei sale (reflex al „dezumanizării” la care ar fi ajuns arta formalistă!), Brâncuși avea cunoștință, desigur, de această odioasă campanie de denigrare orchestrată de regimul comunist, care găsea în operele acestuia un amestec enigmatic de straniu și comic: „Până azi Brâncuși s-a menținut pe linia aceluiași abstracționism decadent. Afundându-se într-un primitivism preistoric și stilizând la extrem, sculpturile sale lipsite de conținut devin niște enigme, uneori stranii, alteori comice.”

O tendențioasă imagine caricată era aruncată și asupra ansamblului de la Târgu-Jiu, căci, scrie același G. Oprescu, „Coloana infinită, care ar fi trebuit să comemoreze pe ostașii căzuți în primul război mondial, nu e decât un fel de stâlp de cerdac țărănesc, dar care nu susține nimic, înălțându-se fără rost în nesfârșit, capabil, însă, prin adăugarea la infinit a unităților în care se poate descompune, să dea impresia că poate ajunge până la cer...”!

Acum lui Brâncuși îi era clară ideea că toată această campanie, orchestrată împotriva lui de către regimul de la București, era și un răspuns față de hotărârea sa, luată în 1952, de a solicita cetățenia franceză... Devenit cetățean francez în toamna lui 1952, așadar, ideea de a lăsa moștenire statului român lucrările sale devenise inoportună, desuetă... Încercările oficialilor de a-l contacta și de a-l determina să facă această donație (scoțându-i în față o „moștenitoare legală”, nepoata de la Peștișani!) dau greș, în vreme ce opera sa se bucură în acești ultimi ani (1952-1957) de o recunoaștere generală pe mapamond. Lucrările sale participă la expoziția de la *Musée National d'Art Moderne* din Paris (ce va fi itinerată la Londra la *The Tate Gallery*), la Melbourne și New York (*Solomon Guggenheim Museum of Art*), la Huston (*Museum of Fine Arts*), la Sao Paulo (*Museo de Arte Moderna*), la Philadelphia (*Museum of Art*), la Yverdon și Zürich ș.a.m.d.

Lucrările lui Brâncuși vor fi incluse apoi pe *Lista monumentelor de cultură de pe teritoriul R.P.R.*, aprobată de Consiliul de Miniștri prin Hotărârea nr. 1160 din 23 iunie 1955. Este, desigur, mai mult un joc de imagine al regimului comunist, care reușește în 1955 ca România să fie primită în ONU, iar în 1956 în UNESCO.

În condițiile în care, tot mai bolnav (în ianuarie 1955 își fracturase piciorul în atelier, ceea ce a necesitat câteva luni de spitalizare, până în mai), prezența în apropierea sa a soților Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati devine tot mai necesară. Atelierul din Impasse Ronsin, prin care trecuseră pașii atâtor artiști, colecționari și prieteni, devenise aproape o legendă, proiectându-l pe artist, pentru unii memorialiști și analiști, într-un mit ezoteric și inițiat, sapiențial, milarepian.

Dar planurile de modernizare a orașului de pe Sena amenință și mica oază a artiștilor veniți de aiurea în capitala artei moderne și a tuturor promisiunilor.

În situația somării repetate venite din partea societății de sistematizare *Assistance Publique*, care declară pe toți locuitorii din Impasse Ronsin „ocupanți ilegali” ce vor trebui să plătească de acum încolo, în locul chiriei, o amendă³, Brâncuși se hotărâște încă din februarie 1956 „să rezolve problema atelierului”, de vreme ce acțiunea de demolare a tuturor atelierelor baracate din Impasse Ronsin de către *Assistance Publique* era pe punctul de a se produce. Artistul îl roagă pe Jean Cassou să intervină, însă, „lucrările de construcție se potmesc împrejurul atelierului sculptorului care, asemenea unei insule, va fi cruțat până la moartea sa”.

La 9 aprilie, în prezența lui Salles (director la *Musée National d'Art Moderne*), Brâncuși le face cunoscută hotărârea de a dona statului francez întregul conținut al atelierelor sale: lucrări, mobilier, unelte...

La 12 aprilie 1956, în prezența notarului Muzeului Franței și a unui cleric, Brâncuși își dictează testamentul, numindu-l ca executor testamentar pe dr. Pascu Athanasie de la Institutul Pasteur, iar ca „singuri moștenitori” pe Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati. Donează „pentru totdeauna” Muzeului de Artă Modernă întregul conținut al atelierelor sale din Impasse Ronsin, „cu excepția numerarului care va reveni moștenitorilor mei” (se zice că acesta se ridica la peste două milioane):

„Donația este făcută – se preciza în testament – înțelegând că Guvernul Franței va construi la *Musée National d'Art Moderne* un atelier care va conține lucrările mele, terminate și neterminate, precum și mobilierul și sculele.”

7 Mircea Deac, *op. cit.*, p. 142.

8 Al. Buica, *Brâncuși – o biografie*, Artemis, București, 2007, p. 538.

9 *Idem*, *op. cit.*, p. 539.

» Continuare în pag. 8

1 Mircea Deac, *Fără nume, fără socluri – istoria unor date mai și a revoarelor subiective*, Ed. Medro, București, 2004, p. 142.

2 *Idem*.

3 *Idem*.

4 În perioada 1946-1948 primar a fost cefaristul Vasile Ionescu, care i-a succedat în anul 1948-1949 Nicolae Jerdea. (Cf. *Primăria Municipiului Târgu-Jiu, Târgu-Jiu – 600. Reper de ieri și de azi*, coordonator Titu Pănișoară ș.a., Editura Măiastra, Tg.-Jiu, 2006, p. 20).

Care să fi fost răspunsul lui Brâncuși la necugetata acțiune ideologică a regimului de la București? Artistul „înțelege manevrele autorităților” (îmbiat fiind și de americani) care „speră să-i anexeze numele”, prin intrarea în posesiune a eventualei donații. „Cu vânduții de la București nu am ce discuta, ei au vândut poporul român rușilor. Prefer să rămân și să mor în Franța” – i-ar fi răspuns Brâncuși recentului vizitator, ambasadorul român Mircea Bălănescu. Cf. Brezianu, *Brâncuși în România*, p. 13.....

La 12 aprilie 1956, când la București se deschidea „prima expoziție retrospectivă în Europa și în România a lui Brâncuși” (M. Deac), în aceeași zi de 12 aprilie, la Paris, Brâncuși își dictează testamentul în fața autorităților franceze (martorul artistului fiind; Roland de Reneville), în chiar locuința sa din Impasse Ronsin.

Acesta este răspunsul artistului și el va rămâne pecetluit prin testament pentru totdeauna...

În toamna anului 1947, tinerii Alexandru Istrati și Natalia Dumitrescu sosesc la Paris ca bursieri, devenind vecinii, în Impasse Ronsin, ai lui Brâncuși. Calitatea de români și, desigur, o cumsecădenie lipsită de interes va duce la o specială relație cu artistul.

Recomandați lui Brâncuși, pe la sfârșitul lui octombrie, de tânărul sculptor român George Teodorescu, așezat și el în Impasse Ronsin din întâmplare, tinerii pictori bursieri se vor bucura încă de la început de simpatia sculptorului. Le dezvelește câteva opere din încăperi, precum *Pasărea, Leda, Coloana, Marele Cocos, Domnișoara Pogany, Principesa X, Negresa blondă, Nancy Cunard* ș.a., întrebându-i din ce parte a țării vin și ce vor să facă. Așa află că tinerii compatrioți, bursieri ai statului francez, urmează studiile la Ecole Nationale des Beaux-Arts, la clasa lui André Lhote, dorindu-și cariere de artiști în metropola de pe Sena.

De-a lungul toamnei, tinerii artiști îl vizitează adesea, se împrietesc de-a binelea, iar prin ianuarie 1948 Brâncuși le facilitează instalarea într-un atelier vecin, la nr. 4. Comportamentul plin de respect și afecțiune al tinerilor soți atrage după sine atenția binevoitoare a sculptorului, care-i invită nu de puține ori la cină, acesta vizitându-i, la rândul său, cu multă plăcere. În atelierul de la nr. 11, rămas vacant prin plecarea sculptorului boem George Teodorescu în Argentina, se va muta ucenicul lui Brâncuși, Constantin Antonovici. Atelierul avea geamurile sparte și se afla la etaj, dar Brâncuși îi va veni în ajutor la lucrările de reparații ale acoperișului și pentru sumare amenajări.

Între timp, soții Istrati o duc din ce în ce mai greu, ajungând să caute prin resturile menajere... Privindu-i cu o compasiune solidară, le cere categoric, cu o flacăra sfredelitoare în privire: „Rămâneți aici, lângă mine!” „În acel moment noi am înțeles că soarta ne vorbea”, vor mărturisii mai târziu aceștia.¹⁰

Sculptorul îi va ajuta să amenajeze atelierul și ca spațiu de locuit, căci „atelierele” din Impasse Ronsin nu erau decât un fel de barăci situate într-un loc mai retras și parcă uitat de lume față de modernizarea arterei în care dădea și, în general, a întregului cartier.

Cu timpul, multe din grijile „gospodăriei” vor trece pe seama soților Istrati (în aprovizionarea, masa și, desigur, ajutorul efectiv dat sculptorului în realizarea unor lucrări, precum postamentul la *Peștele*, care va fi trimis la New York) așezat pe un disc de oțel inoxidabil, sau *Marele Cocos*, o machetă în ghips al unei lucrări monumentale). Să menționăm că tinerele ajutoare fuseseră dotate cu saboți de lemn, halate și bonete, echipamentul obișnuit al sculptorului în atelierul albit de praf și plin de cioburi de piatră...

Prins într-o asemenea muncă susținută, Brâncuși va fi vizitat de tânărul sculptor japonez Noguchi, care bucurându-se de o bursă plecase într-o călătorie de studii în jurul lumii pentru a vedea raportul sculpturilor în relație cu spațiul ambiental. Starea de spirit a artistului din această perioadă nu era, însă, una chiar senină, lipsită de probleme. Devenind irascibil față de multe aspecte cotidiene, în special față de lucrul nu tocmai bine făcut, ba chiar arătându-se intolerant față de unii vizitatori, Brâncuși trăia, la peste cei 70 de ani, siguranța propriului gust artistic, sancționând prompt suficiența, amatorismul, lipsa de interes a celor ce-i călcau pragul, mai mult din curiozitate decât din pasiune pentru artă...

Cu toate acestea, tinerii Natalia și Alexandru se vor bucura de sprijinul și îndrumările lui Brâncuși (și nu numai ei). Artistul participă, în această perioadă, cu diferite lucrări, la multe expoziții în Europa și USA: la 25 octombrie 1955

10. Nouă ani alături de el, în *Omagiul lui Brâncuși*, Editura revistei „Tribuna”, Cluj, 1976, pp. 12-14.

se deschide la *Guggenheim Museum* o „retrospectivă Brâncuși”, cu 59 de sculpturi, zece desene și guașe, iar la 1 ianuarie 1956 o nouă „retrospectivă” se deschide la *Philadelphia Museum of Art*. La 25 ianuarie *Museum of Modern Art* din New York achiziționează lucrarea *Socrate*. „Preocuparea cu opera sa este din ce în ce mai accentuată, direct proporțională cu numărul expozițiilor care-i prezintă lucrările.”¹¹ Deși lucrările sale începuseră a fi expuse și în țară, la Galeria Națională ori Muzeul de Artă, interesul lui Brâncuși se îndreaptă spre *National Gallery* și *Metropolitan Museum of Art* din New York, ba chiar spre vestitul *Solomon Guggenheim Museum of Philadelphia*. Mai mult chiar, dacă la New York i s-ar pune la dispoziție un spațiu („un garaj sau o clădire”), artistul ar fi de acord „să-și mute toate lucrările acolo în ideea unui «mic Muzeu Brâncuși»”¹². Cu americanii s-a împăcat atât de bine (nelăsându-l, ar fi zis, să moară de foame), încât i-ar surâde dobândirea unei noi cetățenii...

„ Je lègue à l'Etat Français pour le Musée National d'Art Moderne, absolument tout ce que contiendront au jour de mon décès mes ateliers situés à Paris, Impasse Ronsin, numéro 11
Ce legs est fait à charge par l'Etat Français de reconstituer de préférence dans les locaux du Musée National d'Art Moderne, un atelier contenant mes oeuvres ébauches, établis, outils, meubles - - - - -

Fragment din Testamentul lui Brâncuși, 12 aprilie 1956

Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati își amintesc cum, generos, artistul le dădea bani pentru a-și cumpăra diferite materiale și chiar pânze folosite (care trebuiau însă curățate), ținându-i totuși departe pe tinerii camarazi de marii artiști (Picasso, Braque, Chagall, Severini, Giacometti, Arp, Corbusier, Pevsner ș.a.). În *Atelierul maestrului „domneau calmul și echilibrul”*, acesta devenind un adevărat „sanctuar în mijlocul orașului”, deși așezat într-o fundătură de pe Rue Vaugirard asemănătoare unei ulițe de țară, unde Brâncuși locuia de mai bine de patruzeci de ani...

Deși cu vârsta s-au rărit și momentele de ospitalitate oferite de artist, în propriu-i atelier, diversilor prieteni și vizitatori, acesta nu încetează să lucreze și să expună în Franța și străinătate... Nu aleargă după glorie, vine aceasta după el! – dar Brâncuși rămâne în continuare preocupat, și pe măsură ce înaintează în vârstă, de soarta operelor sale, mai ales că este notificat în repetate rânduri de *Assistance Publique* (prin somația de la 28 mai 1952 sculptorului i se cere să elibereze atelierul până la 1 octombrie). Brâncuși intervine pe lângă președintele Senatului, Gaston Monnerville, fiind conștient însă că mai devreme sau mai târziu buldozerele noii sistematizări vor intra și în Impasse Ronsin.

Toate aceste griji îi împovărează și mai mult anii bătrâneții, Natalia și Alexandru fiindu-i aproape în toți acești ani, atât ca ucenici cât mai ales ca ajutor imediat și sprijinitori ai bătrâneții. Deși bolnav ori în convalescență (în urma fracturii de la picior, din ianuarie 1955), aripile geniului său nu încetează să-și arunce umbra și dincolo de Ocean, la Pittsburg, unde ar vrea să ridice *Marele Cocos*, o lucrare monumentală din oțel inoxidabil, iar la Chicago, pe malul lacului Michigan, o *Coloană* locuibilă din oțel inoxidabil înaltă de 200, 300, ba chiar 400 de metri... Corespondența purtată cu oficialii americani (publicată de Friedrich Teja Bach în lucrarea-album „*Constantin Brancusi. Metamorphosen Plastischer Form*”, 1987) ne arată un artist în mare glorie nu atât plin de sine, cât dominat de o voință de creație pe care starea sănătății nu-i permite să-o pună în practică...

În acești ultimi ani ai vieții, Brâncuși este vizitat de David Lewis și Carola Giedion-Welcker, viitorii monografiști.

Expoziția de la București, care se deschide, doar *pro forma*, la 12 aprilie 1956, îl lasă rece, de vreme ce tocmai în acea zi, cum s-a arătat mai sus, Brâncuși își întocmește testamentul în prezența oficialilor francezi de la Muzeul de Artă Modernă, lăsând statului francez întregul conținut al atelierului care va exista la moartea sa, cu condiția ca acesta să-i fie reconstituit în cadrul amintitului muzeu. Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, numiți „moștenitori” absoluți, vor intra, conform prevederii

11. Al. Bulcă, *op. cit.*, p. 511.

12. Exhibition Committee, 1 iunie 1950 and His American Collectors.

testamentare, în posesia remunerației existent la data decesului...

La 16 martie 1957, după 50 de ani de locuire neîntreruptă în Impasse Ronsin, artistul își dă duhul, după o cădere la pat de câteva luni. I-au fost aproape până în ultimele clipe ale vieții tinerii săi moștenitori, care, după ce corpul defunctului va fi părăsit atelierul, acesta a fost sigilat, în vederea inventarului și îndeplinirii dispozițiilor testamentare.

Puțin timp după aceea, revista *Paris Meci* publică o fotografie enormă înfățișându-l pe decedat pe patul din atelier, îmbrăcat în alb, cu o bonetă pe cap și înconjurat de crenguțe înflorite.¹³

Abia la 30 martie 1962 va fi inaugurat la *Palais de Tokyo*, în cadrul Muzeului Național de Artă Modernă, *atelierul Brâncuși*, în prezența lui André Malraux, ministru al Afacerilor Culturale. Să reținem că sălile de la subsol ale locației erau oarecum improprii, lipsite de lumina și spațiul ambiental de care se bucurau lucrările sale în atelierele din Impasse Ronsin.

Reamenajat apoi într-un corp independent de muzeu la Centrul Pompidou, într-o locație realizată după planurile arhitectului Bouilhet, atelierul va primi sprijinul moștenitorilor testamentari, într-o nouă formulă. Inaugurarea va avea loc la 27 iunie 1977. Însă, după inundațiile din vara anului 1990, atelierul va fi transferat în depozitele Centrului Pompidou, rămânând aici până ce o locație specială va fi realizată de arhitecții muzeului, Renzo Piano, Bernard Plattner și Ronie Self, cu acoperiș de sticlă și mai apropiată de dimensiunile și ambianța atelierului

original. Inaugurarea „noului” atelier are loc în aprilie 1997, cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Centrului „Georges Pompidou”.

În 1990, Alexandru Istrati încetează din viață și va fi depus în aceeași criptă în care se odihnesc osemintele lui Brâncuși, unde în 1997 vine să li se alăture Natalia Dumitrescu... Brâncușiologii nu-i vor ierta acesteia faptul că „blocase studiile brâncușiene aproape o jumătate de secol prin reținerea abuzivă a unei mari părți a fondului de desene și corespondență” (cf. Al. Bulcă, *op. cit.*). La 12 ani de la moartea sculptorului, Natalia Dumitrescu va tipări, într-o ediție ilustrată de ea însăși cu 24 de desene, fabula lui Brâncuși „*Histoire de brigands*”, într-un tiraj de doar 75 de exemplare...

Nedepunând toate documentele de arhivă rămase în atelier după moartea artistului, Musée National d'Art Moderne le-a intentat procese celor doi moștenitori testamentari, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, pentru abuziva încălcare a dispozițiilor testimoniale.

În 1987 apare monografia-album a acestora *Brancusi*, cu un „Studiu introductiv” de Paul Hulton, așadar după îndeplinirea termenului de prescriere, iar fondul documentar nepredat intră în posesia unui nepot al Nataliei Dumitrescu, Theodor Nicol, stabilit în Canada, care abia în 2001 îl va dona Muzeului. Aceste documente de arhivă vor fi valorificate în volumele documentare *La Dation Brancusi. Dessins et archives* (Paris, 2003) și *Brâncuși inedit. Insemnări și corespondență românească* (București, 2004).

Mircea IERUBA

13. Cf. Chelimsky, „A Memoir of Brancusi”, *The Arts*, Iunie 1958, p. 21.



CINE E AUTORUL NECROLOGULUI BRÂNCUȘIAN?

În nr. 663 din 21-27 martie 1957 (pag. 11), în publicația „Les Lettres françaises” din Paris apărea un emoționant articol-necrolog semnat C.V.:

Brâncuși

„Constantin Brâncuși a încetat din viață în noaptea de sâmbătă spre duminică. Avea optzeci și unu de ani. Statele Unite și țara lui natală, România, îi prezentaseră, cum am arătat recent tot în paginile noastre, opera prin expoziții retrospective. Parisul, unde Brâncuși trăia de vreo cincizeci de ani, nu l-a omagiat, prin muzeul de Artă Modernă, așa cum ne așteptam. Sperăm să găsim acum, în capitala noastră, ansamblul care ne va da, în sfârșit, posibilitatea de a-l cunoaște. Pentru că celebritatea lui Brâncuși a fost și este încă clandestină.

Se cunoaște, în fapt, mai degrabă numele lui decât opera. Sculptorii își dispută rarele cărți consacrate lucrărilor sale. Brâncuși trăia în legenda artei moderne. Când va ieși din ea va ocupa primul loc în istoria sculpturii actuale. În ochii tuturor.

L-am văzut în urmă cu două luni, culcat, în atelierul lui din fundătura Ronsin, asaltată de buldozere. Brâncuși nu mai lucra de câțiva ani. Respira cu greutate, întins sub enormul glob care îi domina patul, unde părea un înțelept aflat în meditație, un subiect pentru Carpaccio, Mantegna, Dürer sau Rembrandt.

În spatele unei uși înguste se afla atelierul, unde sculpturile se alinau pe socluri pe care, când mai era în putere, le privea făcând să se rotească. Se afla acolo un ansamblu de forme pure, de o puritate ascetică: coloane? onă?, forme aerodinamice? Nu!

Volumul acesta de aur ori de bronz era o pasăre. Fără aripi, fără gheare, fără ochi sau cioc, dar era o pasăre, mai mult decât o pasăre: pasăre pură. „Simplicitatea nu este un scop, spune Brâncuși. Dacă o atingi, e fără să vrei, apropiindu-te de sensul real al lucrărilor.” Și el n-a încetat niciodată să caute acest adevăr. Forma se naște din această căutare.

Privitorului grăbit acest adevăr putea să-i pară simplu, dar sculptorul nu ajunsese la el decât pe-ncetul. Plătise pentru el. Îi simțise încercările.

Se trece repede pe lângă un Brâncuși. Așa cum se întâmplă și în librărie, privirea se agață mai degrabă de volumele goase ale romanelor, decât de broșurile cu teoreme. E de-ajuns însă să te oprești puțin ca să nu te mai simți ispitit să te uști la altceva. Această simplitate naturală propune o lume pură, fără accidente, fără infirmități, fără greșală, lumea astronomilor și a matematicienilor. Sculptură perfectă a unei lumi perfecte. Sculptură ideală a unei lumi ideale.

Influența lui Brâncuși a fost considerabilă. Și rămâne așa mereu. Cu toate acestea e puțin loc pentru efecte de originalitate în lecția pe care o propune opera lui. Dar o serie de sculptori tineri au sesizat-o și, impresionați de atâta puritate, vor să se dedice și ei acestei asceze, acestei vieți care nu se face sesizată decât prin detalii subtile, prin semne secrete. Unii dintre aceștia au pierdut orice vitalitate căutând mai degrabă forma decât sensul real al lucrurilor. Alții însă știu, din fericire, să fie vii și să realizeze lucrări frumoase.

C. V.

Cine se ascundea sub aceste inițiale, dorind să rămână într-un anonim discret decât unul din apropiații sculptorului... Omagiul venea, desigur, din partea unei persoane care-l cunoscuse foarte bine pe artist, fusese martorul afirmării sale în lume, știa de „expozițiile retrospective” organizate în USA și România, arătându-se dezamăgit că Musée National d'Art Moderne, cărui Brâncuși îi donase, prin testamentul din 12 aprilie 1956, lucrările ce se vor găsi în atelier după moartea sa, așadar tocmai Parisul în care trăise peste 50 de ani, „nu l-a omagiat”! Sub inițialele C.V. se ascundea cineva care considera Parisul „capitala noastră”, ce va scoate pe Brâncuși din „celebritatea clandestină”. Căci, odată ieșit din legenda în care trăise, Brâncuși „va ocupa primul loc în istoria sculpturii...”

Ce intuiție exactă avea acest anonim, - colaborator al revistei „Les Lettres françaises” care mai făcuse și altădată referire la Brâncuși, - vorbind despre „simplicitatea naturală” a operei, de „idealitatea” și „perfectiunea” unei lumi „ideale” și „perfecte” intruchipate de „lumea pură” a statuarei brâncușiene...

Persoana în cauză îl vizitase, așadar, în vremea bolii pe artistul căzut la pat: „Culcat, în atelierul lui din fundătura Ronsin, asaltată de buldozere”... Așa îl găsiseră și cei care i-au călcat pragul în acele zile de patimă, în care octogenarul era tînt la pat, cu fața tumefiată și barba răvășită, dar cu ochii încă vii, expresivi: Eugen Jebeleanu și graficiana Florica Codrescu (în toamna lui 1956), care-i face și câteva portrete, dar în săptămânile de dinaintea morții: soții Dida și Scarlat Calimachi, W. Siegfried. Regizoarea Marietta Sadova îl informează asupra Ansamblului artistic de la Târgu-Jiu, pe care îl vizitase în vara trecută, liniștindu-l că operele sale au fost clasate ca monumente artistice ocrotite de Stat... Așa l-a găsit și Mircea Bălănescu, care din ianuarie 1956 preluase postul de ministru plenipotențiar la Legația Română din Paris. Adresându-i invitația de a vizita România, diplomatul mărturisește că a primit din partea Maestrului o reacție dură: nu are ce discuta cu „vânduții de la București”, care „distruge țărâtimea” și „au vândut pe români rușilor” (Cf. Pavel Tușui, *Dosarul Brâncuși*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 129). Același diplomat consideră „falsuri grosolane” alegațiunile unor publiciști „potrivit cărora C. Brâncuși ar fi oferit, în 1956, guvernului român donația averii sale de la Paris”! Reprezentantul statului român mărturisește că „n-a avut niciodată mandat să discute cu Brâncuși problema averii sale de la Paris” (*Ibidem*, p. 130).

Revenind la necrologul din „Les Lettres françaises”, vom observa că autorul apreciază influența considerabilă a lui Brâncuși în arta modernă și că „rămâne puțin loc pentru efecte de originalitate în lecția pe care o propune opera lui.” Fapt înțeles și asumat de tinerii sculptori, domnie a se dedica „acestei asceze”...

Cui aparțineau, așadar, aceste impresii și considerații atât de exacte referitoare la valoarea operei brâncușiene, la esențialitatea acestei estetici? În doar câteva zeci de de rânduri se condensa un omagiu peren, dar și una din cele mai profunde înțelegeri a operei, deopotrivă cu intuiția asupra preeminenței acestuia în „istoria sculpturii actuale”.

Urmărind legăturile lui Brâncuși cu compatrioții din capitala Franței și cu lumea artistică de aici, vom observa și legăturile sale cu mișcările de avangardă, chiar cu „pionierii dadaismului” Tristan Tzara, dar mai ales cu publicațiile românești de avangardă *Contemporanul* lui Ion Vinea și Marcel Iancu, *Integral* inițiat de Max Herman Maxy, *Camelia* Michăilescu și Victor Brauner). Dintre avangardiști, trebuie amintit la loc de cinste, având în vedere afecțiunea dintre familia acestuia și Brâncuși, și ILARIE VORONCA (redactorul revistei avangardiste în număr unic: 75 H P, inventatorul „pictopoeziei” împreună cu Victor Brauner. Din scrisorile adresate de Voronca sculptorului - publicate

la pp. 369 în lucrarea *Brâncuși inedit. Însemnări și corespondență românească* (Ediție îngrijită de Doña Lemny și Cristian-Robert Velescu, Humanitas, 2004) putem deduce prietenia apropiată dintre acesta, autorul volumului *Plante și animale* (1929), ilustrat cu desene de însuși Brâncuși, adresându-i-se Maestrului cu „très, très cher et admirable AMF” (carte poștală trimisă în mai 1929 din Veneția).

Pe aceeași carte poștală, soția poetului, Colomba Voronca (sora poetului Mihail Cosma / Claude Sernet) îi transmite sculptorului „le plus chaleureux souvenir”.

În scrisoarea din 18 iulie 1929, poetul Ilarie Voronca îi scrie, în franceză, despre venirea sa în România, unde a avut probleme de sănătate (dar luptându-se, zice, și cu „criza”), dar și despre dorința de a se reîntoarce grabnic la Paris și de a fi din nou împreună în atmosfera caldă a atelierului. La 4 noiembrie 1929, poetul îi face cunoscut sculptorului că a fost operat de apendicită și că Minulescu i-a cerut desenele pentru a le expune la Salonul de gravură și desen. În final, salutările *Colombei Voronca*: „Soția mea îți trimite cele mai calde salutări: și eu îți strâng bărbătește mâinile cu cea mai mare dragoste și mai eternă admirație”...

La 14 februarie 1932, Voronca îi face cunoscut sculptorului că a vizitat-o, împreună cu soția sa Colomba, pe „nepoata Dvoastră Dra Brâncuși”, care „s-a bucurat foarte mult de darurile primite”. Este vorba de Jana Brâncuși, căreia unchiul îi trimite frecvent de la Paris sume frumoase de bani pentru a nu duce grija studiului.

„Cu câtă dragoste, Colomba și eu, ne amintim de admirabila seară petrecută cu Dvoastră. Ce păcat că nu mai putem veni atât de curând să mâncăm mușchiuleț unș cu usturoi, să bem zeamă de murături, să stăm de snoave și de clacă.”

Înainte de plecarea la București, soții Voronca trecuseră prin Impasse Ronsin („am venit împreună cu soția mea”), dar nu-l găsiseră acasă pe artist. Îi lasă o carte de vizită să sune la Vaugirard 07/99, în caz că ar avea „un comision” pentru nepoata de la București.

La 6 februarie 1956, Colomba Voronca (domiciliată în 2Rue de la Gaulte d'Or Paris”) îi adresează mai vechiului prieten o emoționantă scrisoare, în care amintește de „evenimentele tragice petrecute în ultimii ani”, exprimându-și dorința de a-l vizita după atâta timp (*op. cit.*, pag. 369):

„Cher Monsieur Brancusi,

Je me rapelle à votre bon souvenir, car il y a si longtemps que je n'ai plus eu la joie de vous rencontrer. Il y a eu hélas tant d'événements tragiques ces dernières années, et la vie nous joue des drôle de tours. Je pense souvent à vous avec beaucoup d'émotions, et je voudrais avoir la joie de vous rencontrer. Puis-je me permettre de vous téléphoner et d'aller vous dire bonjour une fin d'après midi. Peut-être oui. Et jusqu'alors recevez mes souvenir respectueux et affectueux.

Colomba Voronca”

Rămasă văduvă de la 5 aprilie 1946, Colomba Voronca se va lupta și ea cu greutățile, ceea ce nu-i mai permite să-l viziteze pe sculptor, deși își amintește cu vie emoție de el. Auzind, desigur, că Brâncuși e bolnav, își exprimă epistolar dorința de a-l vizita și de a regăsi, în atmosfera atelierului, bucuria de altădată. Familia Voronca se stabilise din 1933 în Franța. În anii ocupației naziste, Ilarie Voronca ia parte la mișcarea de rezistență, iar după eliberare este numit director al emisiunilor în limba română la Radio Paris. La 5 aprilie 1946 se sinucide, lăsând-o îndurerată pe soția sa Colomba pentru totdeauna. Amintirea „miliardului de imagini” (E. Lovinescu), mort la 43 de ani, îi rămăsese dragă sculptorului, care citise cu emoție deosebită „*Les chants du mort*” (1947), o traducere a acestuia din culegerea de folclor a lui Constantin Brăiloiu. Să amintim și conferințele lui Ilarie Voronca despre literatura și arta românească ținute la Sorbona și Radio Paris...

Devenită și ea colaboratoare la unele publicații franceze, Colomba Voronca era o femeie cultivată, receptivă și foarte exactă și directă în aprecierea valorilor. De aici necrologul emoționant în care surprinde exact dimensiunea, valoarea și însemnătatea inaugurală a artei brâncușiene.

Autorul acestui necrolog semnat „C.V.” nu poate fi, deci, altcineva decât COLOMBA VORONCA, bună prietenă, ferventă admiratoare și îndurerată compatriotă.

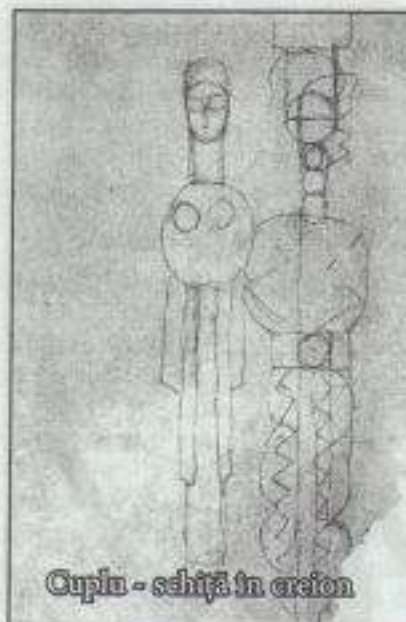
Cezar BRAIA-BARASCHI

NB. Nu se știe cum un reporter de la *Paris-Meci* a pătruns în atelier și, în zilele ce au urmat, a apărut în această revistă un senzational articol, însoțit de fotografia din pagina precedentă, care îl înfățișează pe Brâncuși pe patul de moarte (Chelimsky, *A Nenoir of Brancusi*, „The Arts”, iunie 1958, p. 21).



CUPLU - UN DESEN GENERATIV AL SCULPTURII ADAM ȘI EVA

↳ Urmare din pag. 1



Cuplu - schiță în creion

Cuplu, desen apt să lumineze zone tainice ale imaginarului brâncușian, a devenit accesibil cercetătorilor operei artistului abia în anii mileniului III, adică după ce, în perioada 1957-2003 – cât timp amintite documente de arhivă au stat ferecate în lăzi private – pe plan mondial se elaborase mai toată literatura de specialitate consacrată „inventatorului sculpturii moderne”.

Materialele puse recent în evidență prin volumul „La Dation...” vin să impună revizuirii ale comentariilor consacrate, minându-le în anumite privințe verosimilitatea. Întrebarea este: mai poate cineva, acum, să cîntească rutinile, adică să răzbată cu vocea sa printre opiniile deja sedimentate ale sutelor de cărți și miilor de articole despre Brâncuși deja existente? Bunăoară, previzibile reacții de respingere (sau măcar inerții de percepere) sunt de așteptat în chiar chestiunea valorizării exegetice a desenului *Cuplu*, așa cum urmează să-l interpretăm: nu doar în sine, ci totodată și mai ales ca o șansă neașteptată de a reconstitui *originea formală și ideativă a următoarelor sculpturi Adam și Eva*, lucrare enigmatică din planul major al creației brâncușiene.

Cuplu, desenul în creion care ne-a parvenit fără vreo altă mențiune și fără semnătura autorului, a fost executat de Brâncuși pe o coală de format mare (35,3 x 23,2 cm) ceea ce probează că este vorba efectiv de un studiu premeditat, și nu de o lejeră schiță întâmplătoare. E vorba de un studiu, nu de un simplu desen, deoarece se vede limpede cum creionul lui Brâncuși revine deliberativ asupra unor contururi trasate inițial, transfigurându-le, schimbându-



Femeie în picioare, în albastru

și gândul sau lăsând ochiului posibilitatea de a citi „în coadă de pește” anumite zone ale configurației. În „La Dation...” desenul este prezentat ca datând, cu o vădită marjă de probabilitate, din perioada anilor 1916-1920. Reproducerea lui e însoțită de un scurt text explicativ, datorat alcătuitoarelor Catalogului, Marielle Tabart și Elsa Bouillot. Redăm, în traducere, această descriere de o frază, de altfel singura încercare de până acum de a-l lua în seamă: „Figura stilizată a unei femei în costum românesc (înrudită gușei *Femeie în albastru, în picioare*, 1917, colecție particulară) este asociată desenului unei sculpturi enigmatice, în care suprapunerea formelor – sfere dantelate în interior, încoronate printr-un cap geometric – amintește de cea a cuplului *Adam și Eva*, cu părți cioplite separat, în stejar, între anii 1916 și 1920 și reunite în 1921”. Demarăm comentarea desenului *Cuplu* pornind de la această singulară prezentare a lui; nu atât pentru a-i evidenția neajunsurile – destule, după cum vom vedea –, cât pentru faptul că fraza citată atinge totuși, în felul său, problemele esențiale pe care le ridică interpretarea riguroasă a ignorantului desen.

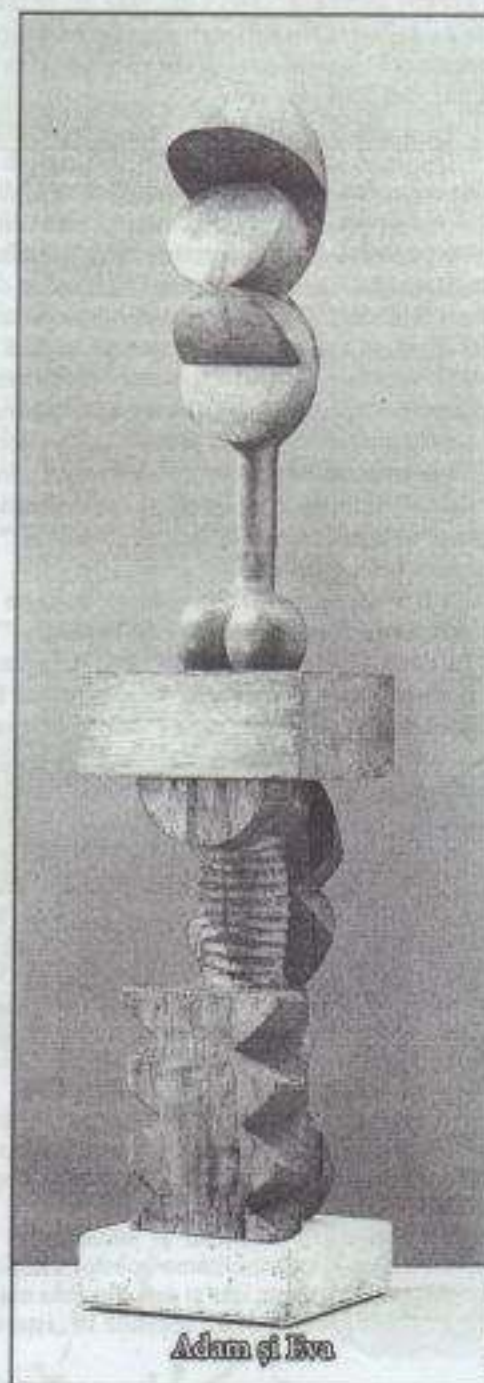
Primul neajuns al descrierii existente: Se afirmă că Brâncuși, în prima parte a desenului, creionează imaginea stilizată a unei femei îmbrăcate în port tradițional românesc. Afirmății i se atașează o susținere (o motivație) care însă – apreciem – nu are valoare demonstrativă, ci mai degrabă un efect contrar, decredibilizând ideea după care silueta feminină din desen ar fi îmbrăcată în tipul de costum popular din țara sculptorului. Prezentatoarele Tabart și Bouillot caută să confirme că femeia din *Cuplu* ar fi româncă (ori costumată ca atare) evocând comparativ personajul solitar reprezentat de Brâncuși într-o altă lucrare a sa, *Femme en bleu*, ca și când imaginea din urmă – e drept, mai realistă ca tratare – ar fi probatorie pentru caracterul portului românesc. Or, cele două femei din lucrările brâncușiene puse în relație nu au în comun decât faptul că amândouă sunt reprezentate stând în picioare! În rest nimic în măsură să justifice apropierea comparativă. Îmbrăcămintea tradițională românească, cu normele ei riguroase, nu este de tip „foaie și taior” și are, atât la femei cât și la bărbați, drept dominantă albul – și nu albastrul. În plus, pe cap, *Femme en bleu* poartă – atipic pentru portul național familiar lui Brâncuși – o pălărie sofisticată, închipuită de cine știe ce modistă bătrână, iar în jurul gâtului o pretențioasă blană de vulpe, argășită cu tot cu bot și urechi (după cum se poate deduce dintr-o altă guașă ce o înfățișează pe aceeași doamnă, și unde artistul conturează ironic, în amănunt, fizionomia uscată a animaluțului). Nu negăm nici o clipă corectitudinea afirmației prezentatoarelor franceze cum că silueta din prima parte a desenului *Cuplu* ar înfățișa un trup înveșmântat în stil etnografic carpato-dunărean. Contestabilă e doar trimiterea lor comparativă menită să le acrediteze spusa. Dar, în această situație – iată problema de substanță care se naște – pe ce teme, totuși, și-au avansat ele judicioasa opinie? Sau, privind din alt unghi: cum se poate ca fără rudimentul unei demonstrații, fără etalarea vreunei dovezi să consideri afirmația în discuție drept corectă? O argumentare edificatoare în sensul spusei celor două specialiste în opera lui Brâncuși abia că rămâne de întreprins – și o vom face pe larg –, acum ne întrebăm asupra bazelor afirmației din Catalog. Nu putem răspunde, la obiect, decât că Marielle Tabart și Elsa Bouillot, competente în sugestivitatea artei brâncușiene, în apărutele caracter reductiv al liniilor și volumelor sale *au intuit* aerul românesc al personajului din desenul *Cuplu* (alura unei mândreți feminine de la Dunăre). Așa cum recomandă artistul însuși, ele s-au uitat la desen până ce „au văzut” particularismul lui global, aparținând de morfologia unei culturi distincte. Trimiterea la *Femeie în albastru* a fost adăugată – presupunem „post-festum” –, o coborâre de conveniență în ilustrativ, din planul întreținerii nemijlocite cu sintetismul exprimării brâncușiene. Se poate spune că Marielle Tabart și colega sa, în desenul *Cuplu*, au avut spontan sentimentul costumului românesc, independent de orice confirmări de amănunt, asemănător modulului în care, în genere, în compoziția sculpturală *Adam și Eva* putem întrezări prototipul femeii (pe biblica Eva) fără a ști și cum. Oricât de departe ar merge Brâncuși cu reducățiile și remodelările sale formale, aparține de magia expresivă a artei lui să rămână – cum, necum – aluziv mimetică. E o constantă: sculptorul nu-și pierde tematismul sub seducția invențiilor formale, pentru bunul considerent că „cioplirea lui directă” e programatic gândită ca avansare în profunzimea realului, în profunzimea lumii obiectelor care ne înconjoară, percepute sensibil. Sculptura *Cocoșul*, de pildă, pe care enciclopediile o recomandă ca reprezentativă pentru arta abstractă, păstrează până în forma ei finală o subtilă acroșă, o acroșă de vrajă la realitatea galinacee, acroșă pe care rămâne s-o înșimțim, oricât lucrarea desfiide servitutea reproducerii anatomice imitative, spre a vizualiza liber „spiritul” unei asemenea victăți. Cade în sarcina exegetului artei lui Brâncuși să identifice în chip elocvent, totdeauna, și să fructifice critic elementul mimetic disimulat, în fiecare dintre



Portret de femeie

entitățile plastice ale artistului, ori în detaliile acestora.

Al doilea neajuns al descrierii de catalog a desenului *Cuplu*: Surprinde, în textul citat, abordarea diferită – parcă cu alți ochi – a părților din stânga și din dreapta ale schiței. Trecându-se la descrierea celei de a doua configurații conturate acolo, prezentarea crează un echivoc, datorat probabil unei neglijențe de redactare. Anume, – cel de al doilea întreg plastic (din dreapta, cum primim schița) este descris drept „desenul unei sculpturi”, în vreme ce anterior se vorbește, pur și simplu de desenul unei femei. Ar fi trebuit consemnat limpede că studiul în creion, cu cele două configurații alăturate ale sale, reprezintă în totalitatea lui un *desen de sculptor*, executat vădit, de la un capăt la altul, în scopurile unei transpuneri ulterioare a formelor plastice imaginate, din bidimensional, în tridimensional. Pe fondul ideii generice că un sculptor vede sculptural și atunci când desenează, ar fi trebuit spus tranșant că părțile studiului de pe hârtie reprezintă deopotrivă *două personaje* cuplate prin alăturare, două trupuri omenești, unul *feminin* (în stânga) și altul *masculin* (în dreapta), costumate fiecare altfel, dar dincolo de diferențele de tratare formală care le individualizează, „jumătățile” desenului sunt gândite anticipativ brâncușian în chip unitar, ca *posibile și congruente sculpturi viitoare*. Există o compatibilitate plastică de ansamblu a celor două „jumătăți”, în pofida faptului că trupul din stânga e mai lizibil ca figură umană (întrucât are ochi, nas și gură), în timp ce configurația din dreapta pare mai mult o juxtapunere de module plastice subliniat geometrice. La locul potrivit, în partea secundă a acestui eseu, vom urmări în mod expres să punem în evidență participarea la naturalitatea unui trup omenească costumat a fiecărui asemenea detaliu geometric, adică să denotăm „reminiscența mimetică” aferentă fiecărui fapt de tratare plastică a celor două personaje schițate alături, pornite să evadeze – dar nu fără să lase urme – din planul concreteții ființiale în incantatoriul plan al abstractismului sculptural brâncușian.



Adam și Eva

În fine, o a treia neglijență de descriere a desenului *Cuplu* în Catalogul din 2003: felul neclear în care singulara frază de prezentare găsește cu cale să facă trimitere la *Adam și Eva*, miraculoasa sculptură cert intitulată astfel de către autorul ei, Brâncuși. Bănuiala că ar fi de semnalat anumite înrudiri formale între desenul de sculptor *Cuplu* și compoziția în spațiu *Adam și Eva* (desigur, ulterioară desenului) reprezintă categoria indiciului cel mai important pentru o valorificare exegetică semnificativă a studiului bidimensional în discuție. Însă în catalogul „La

Dation...” asocierea de interes explicativ a desenului cu sculptura – parcă iscată prin farmec – *Adam și Eva* (sau *Eva și Adam*, cum rectifică V.G. Paleolog) rămâne o punte interpretativă precară câtă vreme e restrânsă doar la constatarea unei potriviri între „dantelarea” proprie

cele de a doua părți a desenului și mai târziu cioplire dantelată a lui Adam, ca parte a compoziției sculpturale Adam și Eva. Teza noastră este că întregul desen Cuplu trebuie omologat ca fază insolită (prima fază) de imaginare brâncușiană a sculpturii Adam și Eva. Până acum istoriografia de artă au etalat interpretativ, ca etapă preliminară de concepere a „sculpturii duble” în discuție, definitivată în 1921, doar faptul că o vreme părțile ei au figurat în atelierul artistului fiecare de sine stătător, ca Adam și ca Eva, cioplite în lemn de esențe diferite, în reprezentări trupesti integrale (chiar dacă puternic abstractizate). Abia în cele din urmă entitățile distincte, retezate anume într-un atare scop, au fost reunite în „sculptura dublă” care ne-a rămas. În etapa actuală a cercetării documentare se impune brâncușologiei să promoveze, iată, desenul Cuplu ca ipostază încă mai veche, originară a deliberării creatoare brâncușiene pe arhetipala temă a perechii bărbat-femeie. Sculptura independent cioplită Eva și sculptura independentă Adam, în reprezentările lor integrale, au relevanță de verigă explicativă intermediară, între reprezentarea cuplului uman din studiul în creion și reprezentarea sa finală, din asamblarea Adam și Eva. E nevoie, așadar, să explorăm metodic desenul Cuplu ca „premoniție” a sculpturii aflate azi la The Solomon R. Guggenheim Museum din New York, în interesul comentării alcătuirii ei, ce nedumirește lumea de aproape o sută de ani, în interesul decodării enigmei sale morfologice. Astfel, pentru a vădi unitatea de tratare plastică brâncușiană a jumătăților de sus („Eva”) și de jos („Adam”) din întregul „sculpturii duble” Adam și Eva devine imperios să ne întoarcem la desen. În desen, după cum s-a semnalat, liniile care dau contur imaginii unei femei nu-i vânează acesteia anatomia; sunt prin excelență linii preocupate de surprinderea sculpturalității unei costumații, preocupate – emoțional și anamnestic – de identitatea tradiționalului port feminin românesc. Dar, dacă așa stau lucrurile, ne putem întreba: cât timp prima parte a studiului în creion configurează o femeie în costum românesc, – să stea ea oare, în acest desen (vizăm acum partea dreaptă a lui), lângă un bărbat gol sau – să zicem – îmbrăcat „nemțește”? Este logic să admitem că jumătatea a doua a desenului conturează la rândul ei un personaj – un bărbat, perechea femeii din stânga – îmbrăcat de asemenea în port popular românesc. De altfel, aerul „balcanic” al staturii masculine încifrate aici de Brâncuși este încă mai sesizabil simpatetic (pentru cine are organ perceptiv și oarecare cultură etnografică) decât cel al costumației femeiești. Studiul în creion, cu cele două părți ale sale, comportă prin aceasta o naturală coerență stilistică. Iar ceea ce trebuie net subliniat este că Brâncuși explorează plastic, în dreapta foii, încă o dată, nu o anatomie – un tors masculin – cât sculpturalitatea unei costumații bărbătești ancestrale. Metodologic, explicarea unghiularităților din partea inferioară a compoziției Adam și Eva, ca și alte detalii puternic geometrificate ale reprezentării, nu sunt invenții formale pure, ci își au cheia morfologică în ținuta vestimentară, familiară lui Brâncuși, a unui țărăn de la Dunăre. Însă pentru a demonstra efectiv acest lucru (și nu a-l afirma doar ca fapt de intuiție) se impune să deschidem un nou capitol al comentariului de față.



1916-1920. Oricum, în căutarea climatului subiectiv brâncușian care a condus la crearea Cuplului, pornim de la această aproximare temporală. Este perioada

înnegurată de la sfârșitul primului război mondial. Brâncuși, la Paris, în reduta spirituală a atelierului său, trăia ecourile conflagrației ce ridase adânc chipul Europei. (Pentru atmosfera din epocă se poate consulta cu folos lucrarea lui Al. Buican „Brâncuși, o biografie”). Se derula cea mai lungă perioadă în care sculptorul nu mai putuse pleca să-și vadă patria. Vestile din țara extenuată de jertfe, al cărei cetățean rămăsese artistul, ajungeau cu dificultate. Trăia tragedia neamului său mai mult din distorsionări ziaristice și date generale. Mai nimic despre ai lui... Se spune că în acea perioadă, din gândul la cei morți departe, pe câmpurile de luptă, ar fi creat Brâncuși notoriul motiv al Coloanei fără sfârșit, motiv cu valențe simbolice (în cheia tradiției românești) de stâlp al ridicării sufletelor la cer. Și deodată căzu – cu un decalaj temporal care vârsta specific măhnirea – vestea că mama murise. Se stinsese departe, în mizeria războiului, mult îndurătoarea Maria, cea care, cândva, își tot aduna acasă băiatul ispitit de mâiaștrele altor căi existențiale. „Mamei i s-ar cuveni un monument” – va fi străbătut atunci atelierul aripa unei intenții, căreia artistul îi va simți adierea și mai târziu, mărturisind-o când va veni să se plece la simplul mormânt țărănesc al muiciei, de la Hobița.



lângă femeia lui, toate persoanele fiind îmbrăcate, natural, după cutuma milenară a locului. Atunci și-a dat seama Constantin cât de puțin se păstrase, ca măturie a spiței lui omenești, din trecerea pe pământ a părinților. (Vreo înfățișare a tatălui, mort mai demult, nu exista). A luat fotografia de grup cu mama – neavând alta –, a forfecat-o astfel încât din poziția ei de margine în grup să poată trece în mijlocul imaginii, a acoperit cu hașuri tot ce se mai putea vedea în jurul ei, reliefând-o astfel, solitară, în portul alb, pe un fundal întunecat, ca de peșteră. A centrat noua imagine reușită pe un carton mai mare, parcă mănjit de ploaie, cu funcție de paspartu și a prins colajul în perete cu o pioneză. Sâmbăta seara, „fiul risipitor” Constantin nu uita să aprindă în preajmă o candelă... Legatarii testamentari ai artistului, în monografia lor „Brâncuși”, reproduc documentul descris cu legenda: „Portrait de la mère de Brancusi. Photographie-rehaussée à la gouache par Brancusi, 1919 (?)”. Este anul aflării tristei vesti despre trecerea în lumea de dincolo a celei intrate astfel, pe totdeauna, în nevăzut...

Ușoară, maică, ușoară
De-ai putea să mergi călcând
Pe semintele ce zboară
Între ceruri și pământ.

(Grigore Vieru)

Din dorul mamei, trăit în anii războiului, din contemplarea meditativă a pozelor de acasă pe parcursul celui mai lung segment temporal al „deștărârii” (înstrăinării) artistului, credem că s-a alimentat climatul subiectiv al nevoii brâncușiene de a închipui plastic perechea din schița Cuplu. Propunem ca ipoteză și tehnica de lucru, să urmărim mai îndeaproape statuara înveșmântare a cuplului femeie-bărbat desenat în acea vreme, în paralel cu ținuta vestimentară din fotografiile celor de acasă, valorizate psihomental de artist tot atunci.

Ei bine, liniile configuratoare ale costumului feminin din desenul Cuplu sunt vădit izomorfe celor din fotografia și Portretul mamei lui Brâncuși. Mai mult decât liniile proprii ținutei vestimentare a Femeii în albastru, la care s-a făcut trimiterea. Izomorfismul poate fi constatată atât în partea superioară a reprezentării, unde conturile cotizează la simplitatea curbelor ideale, cât și în partea inferioară, unde liniile cad vertical, toate rezumând

în felul lor croiala și piesele portului popular din imaginea mamei artistului. Fără îndoială, vestimentația feminină rememorată cu emoție de creionul lui Brâncuși nu este exclusiv aceea a mamei din fotografie. Tipologic, poate fi tot atât de bine a atâtor alte trupuri de femei din locurile de baștină ale sculptorului. Acest port – despre care s-au scris în timp mii de pagini – e opțiunea vestimentară consacrată a unei întregi comunități etnoistorice,



„fenomen originar” al culturii căruia i s-au identificat ascendențele, mergând cu două milenii îndărăt, în ținuta femeilor din Carpați reprezentate pe Columna traiană din Roma. Desenând, Brâncuși nu caută să surprindă, propriu-zis, individualitatea modului de a se îmbrăca a cuiva concret, nu ancorează într-atât în particular. Face și asta, dar sărbătorind estetic, de fapt, sculpturalitatea și frumusețea generică a portului popular caracteristic unei știute de el vieți umane naturiste. Citind altminteri, prea terre-à-terre imaginea, bângam interpretarea într-o înfundătură. Să ne amintim de spusa artistului în legătură cu Sărutul, temă sculpturală obsesivă a creației sale, despre care un mediocru critic de artă străin credea că îl înfățișează pe însuși tânărul Brâncuși în transă erotică cu o amantă mai înaltă ca el. Prin Sărutul – precizase, însă, artistul – nu am urmărit să redau o pereche anume, ci adevărul înalt al iubirii tuturor perechilor omenești care s-au perindat pe pământ...

Desenând schița mare a Cuplului, Brâncuși recheamă astfel, în vizibilul artei, făptura pierdută a mamei ca modalitate implicită de a valoriza femeia în genere, comemorată cu emoție în rostul ei de parte a unei perechi întemeietoare de neam. Nu doar înfățișarea



mamei va fi băntuit atunci universul interioral artistului. Din sedimentările fondului apercipitiv, din rezerva de miracole ființiale acumulate, pentru tot restul vieții, în anii copilăriei și tinereții în plai românesc, în subiectivitatea desenatorului, involuntar, se va fi actualizat și amintirea femeii iubite cândva, în brațele căreia va fi trăit prima oară feeria fructului oprit. Eva aceea a lui Constantin s-a numit Stela: o țărâncuță din Slatina Olteniei. În fânul ei de acasă (ca Gérard Philipe în filmul „Fanfan la Tulipe”) se îngropa adolescentul cu draga lui –, de unde i s-a tras

și pierderea slujbei de băiat de prăvălie, la mama fetei. Amintirea Stelei pierdute va însoți mereu, colorându-i răzlețirea de țară. Uneori, va simți nevoia să o evoce și altora. Așa, în solitudinea anilor de senectute, neavând cui vorbi despre răscolirea în el a episoadelor paradisiace ale tinereții, o va ruga (subterfugiul) pe soția pictorului american Reginald Pollack, vecină de atelier, să vină să stea lângă el ca să caute împreună, interminabil, un „cui cu capul lat” prin ruginite cutii de tablă – și să-i asculte depănarea poveștii...

Esteticianul Tudor Vianu, într-o interpretare a poeziei „O, mamă...” a lui Mihai Eminescu a psihanalizat semnificativ fenomenul de aglutinare posibilă, de confluență emoțională, în textul poetic, a dragostei unui bărbat pentru mama sa și a dragostei lui pentru femeia iubită, pe fondul lipsei amândurora. De la intensa trăire poetică a vedeniei mormântului bătut de ploaie al mamei („O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi”) litania în versuri trece abrupt – contrariant pentru unii – la o caldă adresare în absența către femeia iubită: „Când voi muri, iubito, la creștet să nu-mi plângi...”. Așadar nu-i

» Pag. 12

un sacrilegiu să afirmi că desenând perechea din *Cuplu* pe fondul resuscitării, în interioritatea lui Brâncuși, a dispărutei lui mame, chipul acesteia s-a putut amalgama cu chipul iubitei (a „jumătății” sperate cândva), pierdute și ea în timp. Sublimă indistinție de planuri afective sub semnul etern al Evei!



Henri Matisse,
La blouse roumaine

Va fi de mirare dacă vom spune acum că putem demonstra vizual, ca niciodată, cum arăta Stela lui Brâncuși, copila sa pereche, de la Slatina. (Convenim, în acord cu poziția artistică a sculptorului însuși, că fizionomia exactă, trăsăturile

exacte ale feței contează mai puțin.) Iată cum arăta, – ca în fotografia alăturată, preluată dintr-un album de artă populară, cu tot cu explicația de acolo: „Zona Slatina. Femeie în costum cu zăvelci, comuna Șerbănești, începutul secolului XX”. Ajunge să alăturăm imaginea etnografică selectată celei a *Evei* cioplite în lemn de către artist, ca să realizăm intropatic cum o asemenea asociere comparativă impune ochiului prin inefabilul asemănării lor, bate simpatetic oricare altă asociere, dintre cele puse în cauză până acum de către exegeza de artă. Relevante cu precădere, în reprezentările confruntate, sunt capetele părților de sus, în formă de calote sferice prelungite pe spate: înveltoarele capului. Din modul cum e purtat, un asemenea acoperământ al capului are puterea să exprime un întreg ethos, deodată cu boarea specifică a feminității, făcând parcă cumva *necesitar* un chip dedesubt, pe care să citim caracterul ori atitudinalul femeii înveșmântate astfel.

Încă mai denotativă e alăturarea euristica triplă:

fotografia femeii din Slatina – schița femeii din desenul *Cuplu* – sculptura în lemn a *Evei*. E recunoscutibilă, în toate cazurile, aceeași calotă a capului. Se pot urmări, de asemenea, ipostazele succesive ale aspectului generos, ca de balon gonflat aliei (corespunzătoare bustului) circumscriind imperial în curbura sa umerii, partea



Portretul lui Eileen Lane

superioară a mâncilor. Așa, „stratosferică” (aeriană) arată și femeia în bluză românească pictată de Henri Matisse (vezi reproducerea), și tot astfel – marcă a decorativității portului carpatic – apare performant expandată bluză frumoasei domnișoare Eileen Lane, irlandeză pe care sculptorul, prin anii '20, a adus-o cu el în România. S-a ales atunci domnișoara cu un rând de haine tradiționale, cusute după datină și purtate la sărbători de chiar fetele și femeile din neamul lui Brâncuși. Trăgeau nădejde, neamurile de sânge, să-l vadă însurat... Oare ce pulsuni reprimite în taină l-au făcut pe Constantin să-o fotografieze pe Eileen îmbrăcată așa, într-o noapte fantasmatică, la lumina joasă a unui bec, în atelierul lui parizian?

În ce privește partea inferioară a îmbrăcăminții femeiești supuse aici observării comparative, utilizarea fotografiei femeii din Slatina confirmă vizual pe deplin datele din fotografia mamei artistului, detaliile potrivitându-se încă mai bine și clarificând total „corespondentul mimetic” (înțelesul) conturelor simplificate, organizate statuar, ale personajului feminin din desen. Astfel, fâșiile verticale scurte, dispuse simetric în marginile (stânga-

dreapta) ale registrului inferior conotează neîndoielnic jumătățile de jos ale mâncilor iei (recte ale mâinilor ținute pe lângă corp). Fâșiile de lungime medie, cuprinse simetric între cele scurte, corespund poalelor albe ale costumului popular, faldurilor lui. În fine, fâșia centrală, de cea mai mare extindere pe verticală (peste care, în desen, se suprapun ușor drapările poalei) corespunde „zăvelcilor”, – dreptunghiuri mobile de țesătură atașabile zonelor din față și din spate ale costumului popular. În fotografia femeii din Slatina, la fel ca în desenul *Cuplu*, se vede clar cum asemenea benzi decorative (și practice) de material, lucrate în fir mai gros și mai greu, coboară decise și neted până-n pământ, depășind cu mult poalele înfoiate și conferind maiestate trupului care le poartă. Este încă un detaliu ce personalizează costumul femeii române.

Veți accepta, doamnă Marielle Tabart, pilda unei asemenea mândreți feminine. Imaginației lui Brâncuși ea putea să-i apară pe drept cuvânt, ca parte a unui emblematic tandem bărbat-femeie, a unei perechi în măsură să exprime generic condiția umană a vieții în doi. Milenar decantata vestimentație carpato-dunăreană – rezervație a frumuseții universale – vorbește exemplar prin ea însăși despre natura femeii, despre „eternul feminin” ca ofertă și promisiune complementară în cadrul cuplului căzut în istorie. Să consemnăm că după instaurarea monarhiei în țară, reginele și prințesele României (una se pare că l-a ajutat pe Brâncuși să intre în atelierul lui Rodin) au introdus portul popular la curte, în protocolul monarhic. De fapt ele nu făceau decât să-i confirme oficial acestuia definițiile *valențe princiar-șerbănești*: o asemenea vestimentație descinde direct din imemorialul plan mitic autohton, din străbunele noastre basme cu Ilene Sânziene și dalbe fete de împărat pe care din veac, nici un fiu al pământului nu le închipuie costumate altfel. Stă în firea omului carpatic ca la toate sărbătorile sale, când timpul profan al vieții parcă e anulat, îmbrăcându-și hainele tradiționale, să se cuprindă implicit într-un sentiment anistoric al existenței, în dimensiunea sacră a *sărbătoreșului*, când oricine se simte în adâncul ființei un „prince-paysan”, cum însuși Brâncuși se credea... Să mai consemnăm și faptul, nu lipsit de potriveala lui, că Aretia Tătărescu, perechea primului-ministru al țării și comanditara (ea!) a celei mai de seamă realizări plastice a „inventatorului sculpturii moderne” se îmbrăca în port popular, după datină. Aretia Tătărescu era totodată, în anii când Brâncuși se apropia de bătrânețe, președinta Ligii Femeilor Gorjene, organizație aplecată asupra tradiției, în atelierul căreia se promovau patriarhalele noastre motive de costum și de covoare, cu eterice măiestre ondulate în firul de lână și crengi „manierist” stilizate de arbori cosmici. E mai mult decât o figură retorică să spunem că, în parte, din banii obținuți prin comercializarea țesăturilor populare ornamentale ale atelierelor Ligii a fost subvenționată celebra *Coloană fără sfârșit* de la Târgu-Jiu, stâlp de uniune mirifică a bastinii lui Brâncuși cu cerul, ori *Poarta sărutului* de acolo.

Să trecem acum la descifrarea configurării brâncușiene a celui de al doilea personaj reprezentat în desenul *Cuplu* ca pereche solidară femeii descrise. Urmându-ne procedura interpretativă, – să comparăm imaginea fotografică a țărânului Grigore Brâncuși, fratele sculptorului, cu bărbatul din desen (disimulat în propriul său decorativism) și, desigur, cu rezultanta plastică finală a căutării artistului, sculptura *Adam*. Vom fi de astă dată mai eliptici, considerând cititorul deja abilitat cu principiul nostru de lucru.

Interesează mai puțin examinarea părții de sus a figurii masculine desenate, parte rămasă de altfel, după repetate creionări, nerezolvată, „în studiu”. Ce se poate desluși aici multumitor e doar gâtul „socratic” al bărbatului schițat (cf. Sculptura *Socrate* a aceluiași autor), compus prin juxtapunerea a trei ovale („vertebre”) cuasiidentice. Reformulată plastic, coloneta „vertebrilor” reapare, amplificată, și în lemnul sculpturii *Adam* (variante integrală), aici promovată vizual ca să exprime, prin contragere stilistică tipic brâncușiană, întreaga zonă de sus. Însă toată această parte superioară, – atunci când, în cele din urmă, se va produce definitivarea sculpturală a lui *Adam* prin asamblare cu *Eva* – va fi înlăturată ca prisoselnică, devenind un soclu oarecare. *Adam*, retezat, va câștiga o magică sugestivitate *gen pars pro toto*.

Coborându-ne în zona mediană a creionării

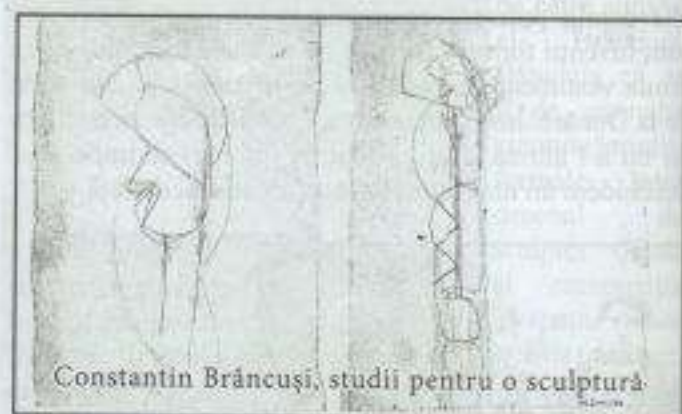
verticale pe care o analizăm, neîndoielnic că ea corespunde bustului unui bărbat. (Că e vorba de bustul unui bărbat, un indiciu colateral îl aflăm în consacratul limbaj simbolic: conturul de ansamblu al bustului în discuție, în geometria lui simplă, e de forma unui *pătrat* cu colțurile țesute, în timp ce



Grigore Brâncuși, fratele sculptorului

bustul „Evei” schițat alături, după cum am văzut, e de forma unui *cerc*. Or, între figurile geometrice simple, percepute ca ideograme, cercul marchează cerul și femininul, în timp ce pătratul marchează pământul și masculinul. Pătratul înscris în cerc normează o unitate ideală: coincidentia oppositorum.) Dar de unde ar putea să provină ideea liniilor zimțate cuprinse ornant în careul pieptului masculin? Confruntarea registrului mediu al desenului cu zona corespușzătoare a imaginii fotografice a lui Grigore Brâncuși relevă fără echivoc faptul că aceste „dantelări” își au corespondentul mimetic în reverele pieptarului țărănesc și în modul zigzagat cum cade piesa vestimentară pe trup, în fotografia fratelui Gore. (Bineînțeles, îmbrăcămintea fratelui creatorului sculpturii moderne are o bună reprezentativitate pentru portul popular oltenesc în genere.) Dacă în desen, după cum se vede, autorul lui nu acordă nici o atenție schițării brațelor bărbatului (putem încerca doar iluzia că ar ține mâinile băgate în chimir, piesa vestimentară de la brâu) e semn că artistul încearcă să vizualizeze „spiritul” bărbatului – și nu altcum, ci exclusiv urmărind și redând felul său de a se purta: pe măsura unui model etnoistoric, imemorial instituit. Chimirul din desen e mai arătos decât al fratelui Grigore din fotografie; poate pe considerentul că, perceput emoțional, un chimir devine sinecoda vredniciei și efortului masculin: el „ține spatele” bărbatului la lucru, ca și la vremea rea („Pușca și cureaua lată, / Ce bărbat eram odată!” – glăsuiește un cântec popular.) Totuși, stilistic, redarea prea imitativă, în schița *Cuplu*, a acestei piese vestimentare nu colaborează îndestul cu restul desenului. Reprezentarea ei va dispărea complet în finala reluare în lemn a temei bărbatului prototipal.

Să coborâm cu examenul vizual în registrul inferior al reprezentării personajului masculin din desenul *Cuplu* (jumătatea de la curea în jos a trupului). Compararea cu zona corespușzătoare, din fotografia martor utilizată (imaginea reală a unui țăran în port gorjenesc) relevă din nou faptul că, desenând, sculptorul studiază puterea de



Constantin Brâncuși, studii pentru o sculptură

expresie a unei vestimentații, nicidecum a unei anatomii, după rutina școlilor de artă. Abia prin întipărirea pe care le lasă trupul și eforturile lui curente în materia hainelor – haine adecvate muncilor bărbătești și consacrate printr-un întreg stil de viață comunitară – artistul caută să vorbească de firea bărbatului, de rostul lui natural ca partener al gingașei femei de alături. Indicarea, în desen, a părților anatomice de la brâu în jos este, după cum spuneam, vagă și indirectă, deductibilă doar din mularea cioarecilor pe trupul personajului masculin evocat. (Cioarecii desenați de Brâncuși pentru ceea ce va ajunge să fie reprezentarea sculpturală a lui Adam sunt pantaloni tradiționali ai portului românesc; confecționați din stofă groasă de lână (dimie), se poartă încrețiți sau lăsați pe picior, astfel că îndoiturile lor formează caracteristice zigzaguri verticale. Zigzagurile acestea, strânse una în alta ca o armonică, crează impresia vizuală a efortului fizic, a condiției de Atlas a bărbatului). Examinarea cutelor cioarecilor din fotografia fratelui Grigore devine cu totul relevantă pentru

identificarea „corespondentului mimetic” al zigzagurilor sintetizate brâncușian în desen; relevanță atât pentru înțelegerea curburilor de profil exterior al formei desenate, cât și pentru „dantelările” interioare trasate în lungul picioarelor personajului masculin. Nu mai insistăm. Dacă am insista am putea călători cu trimiterile explicative, pe arce balcanică, până în Pind, la horele deschise spre vârfuri de munți ale macedoromânilor de acolo îmbrăcați sărbătorește într-un mod asemănător. Sintetizând: zigzagurile și striațiile brâncușiene de asemenea orizont generativ ajung în cele din urmă să fie promovate plastic ca *elemente structurale definitorii* în reprezentarea în lemn a lui Adam. Finalmente, Adam a lui Brâncuși e o „reducție fenomenologică” la aceste unghiularități ale efortului fizic și ale apăsării, în sensul vorbelor artistului însuși referitoare la compoziția sa sculpturală *Eva și Adam*: „Eva se află sus – iar Adam jos. Îndatorirea Evei rămâne perpetuarea vieții. Încântătoare și nevinovată, ea este fertilitatea însăși, un boboc care se deschide, o floare care poartă fructul. Adam – cel de dedesubt, este cel care trudește din greu și răscosește pământul”.

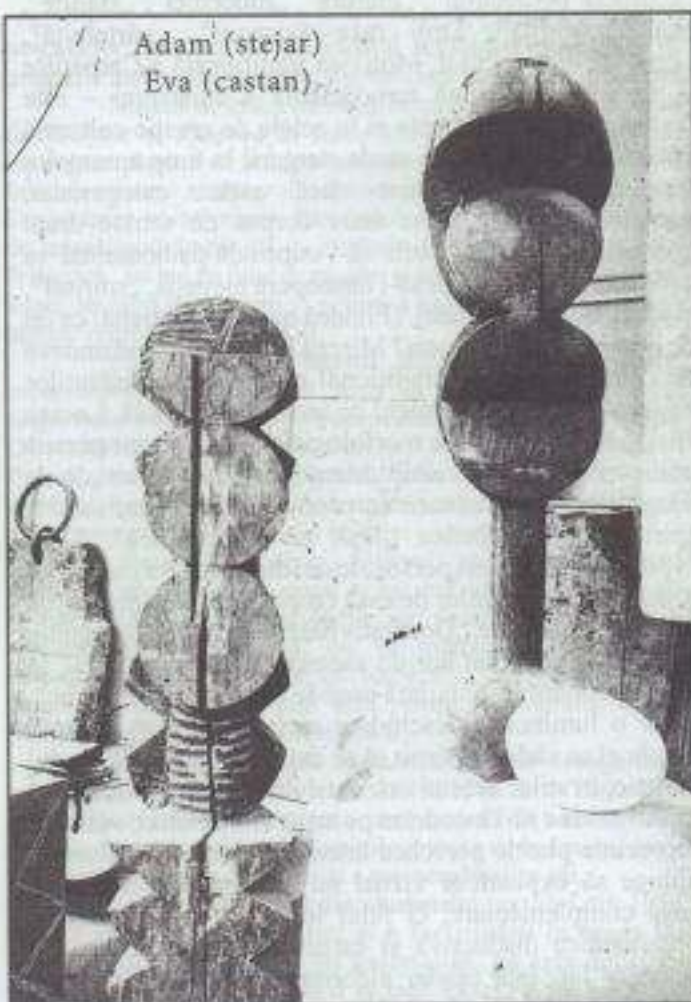
Numele de *Cuplu* acordat studiului în creion pe care îl interogăm conține destulă nedeterminare, – și e corect să fie așa. Nu indică o pereche umană anume. Oricare va fi fost *primum movens* al executării desenului, e cert că el ajunge să reprezinte nu un tandem concret, ci perechea umană imaginată și gândită sensibil în generalitatea naturii sale. De la particular (dintâul impuls al execuției desenului) s-a mers propensiv spre universal. E calea caracteristică modului brâncușian de a-și edifica temele artei. De fapt, înțelesul statornic al sintagmei biblice „Adam și Eva” acesta este: de cuplu uman categorial.

Se poate sugera *măsura* transformărilor creatoare petrecute pe parcursul realizării desenului. Anume, – să observăm că dispoziția ori intenția inițială a artistului nici nu a fost să creioneze un cuplu. Foarte probabil, după cum am arătat, „starea de a face” desenul a indus-o amintirea mamei dispărute departe: doar ea singură, cu lungii ei văduvie, ca în fotografia retușată de mâna sculptorului. Proba, că acesta a fost proiectul inițial: entitatea feminină din schița *Cuplu* ocupă vizibil mijlocul colii de hârtie utilizate, semn că numai ea singură urma să locuiască pagina albă. Dacă desenatorul ar fi avut în proiect să creioneze din capul locului un cuplu, el ar fi amplasat entitatea feminină ceva mai la stânga, adică ar fi centrat pe pagină perechea, și nu o parte a ei. Așa procedează îndeobște reprezentările hieratice cu Adam și Eva, unde axul central al spațiului disponibil e al pomului cu fructul oprit, personajele apărând de-a stânga și de-a dreapta lui. Tot astfel, de-a stânga și de-a dreapta crucii, stau în icoane Sfântii Împărați Constantin și Elena.

Studiul în creion *Cuplu*, așa cum ne-a parvenit, comunică totuși imaginea unui cuplu. Poziția excentrică a perechii reprezentate ajunge până la urmă să comporte o anume semnificație, dar în primul rând e de menționat că o asemenea punere asimetrică în pagină nu a fost una premeditată. Poziția excentrică a cuplului indică pur și simplu faptul că Brâncuși a început desenul cu schițarea personajului feminin și că o vreme proiectul artistic viza doar atât. Personajul masculin a fost configurat ulterior, într-o margine disponibilă a celeilaltei figuri, deja realizate. Cum s-ar spune, – spre deosebire de opera Demiurgului, care întâi l-a creat pe Adam și abia apoi, socotind că i-ar trebui o pereche, pe Eva, Brâncuși procedă invers: întâi închipui grafic o entitate feminină și abia pe urmă se gândi că ar fi echitabil să-i adauge simbolic un soț. (Contururile celor două personaje creionate interferează ușor, ori sunt numai tangente în zona toracelor, ca și când „Adam” s-ar zămislî din coasta „Evei” – dar constatarea poate fi o simplă speculație.)

Însă nu ajunge să observăm doar că figura bărbatului a fost grafiată după cea a femeii. Foarte probabil – am adăuga – execuția desenului a comportat două episoade distincte, separate între ele printr-un scurt interval de timp. Adică schița în discuție s-a realizat în două etape, între care trebuie să a existat un moment răgaz meditativ. E plauzibil să gândim că deosebite, fapt este, configurarea brâncușiană a lui „Adam” e stilistic mai curajoasă decât configurarea „Evei”, de parcă altă mână ar ține acum creionul. E posibil, în desenarea figurii masculine, un grad mai înalt

de abstractizare morfologică ca și când între cele două creionări desenatorul ar fi străbătut un drum al clarificării, câștigând în inventivitate formală și pertinentă expresivă. Desenarea mai ferm brâncușiană a figurii bărbatului va reclama, de altfel, ulterior, pe alte pagini de hârtie, și revizuirea profilului „Evei” inițiale, după cum o probează desenele de arhivă nr. 26 și 27 din catalogul „La Dation”, – căutări plastice menite să compatibilizeze cât mai bine „jumătățile” *Cuplului* generic imaginat. Abia după toate acestea Brâncuși va trece la realizarea lui Adam și a Evei în lemn.



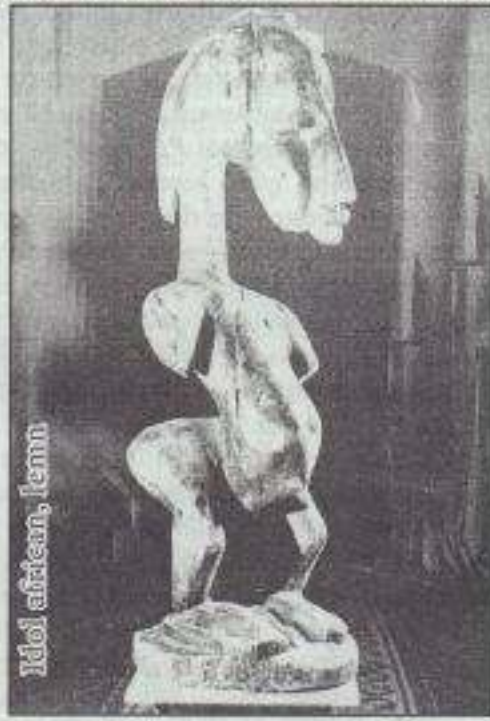
Dacă schița *Cuplu* am numit-o, în intenția ei ascunsă, „desen de sculptor”, să facem un pas mai departe pe această direcție. Apreciem acum că modul desenării / structurării figurii bărbatului indică deja *materialul* întrevăzut de artist ca potrivit pentru o preconizată transpunere în trei dimensiuni a temei studiului în creion. Din organizarea prin suprapunere a componentelor antropomorfe în cauză se poate deduce că materialul sculptural inerent urma să fie lemnul: un trunchi de lemn. Sau altfel spus: desenându-l pe „Adam” al său, se vede că Brâncuși deja gândea în lemn. Metaforic vorbind, el și-a schițat *Cuplu* cu un creion de lemnărie. Observând asta să nu uităm că datorită apelului sculptorului (a imaginarii lui) la un atare material se întâmplă mereu un lucru: cele mai obscure și mai greu de explicat configurații plastice brâncușiene sunt tocmai cele concepute în lemn. E semnificativ că materialul vegetal coparticipă autoritar la nașterea rostirii plastice a artistului. Creația sculpturală *Adam și Eva* o putem califica așadar drept o lucrare obscură, asemenea lui *Socrate*, ori *Fiului risipitor*, întrucât toate sunt realizate în lemn. (O viitoare carte a noastră, la care încă trudim, se va intitula anume „Brâncuși obscurul. Comentarea sculpturilor în lemn”. Termenul „obscur” trebuie luat aici, desigur, nu în accepțiunea de „întunecat”, ci în sensul în care vechii greci îi ziceau Obscurul înțeleptului Heraclit: E nevoie de un scufundător performant, cum numai la Delos sunt – consemna renumitul doxograf Diogenes Laertios – ca să se poată atinge profunzimile gândirii ermeticului Heraclit...)

Determinarea dinspre lemn a creionării figurii masculine din *Cuplu* se lasă ghicită în primul rând din felul cum crește și se alcătuește pe verticală configurația antropomorfă imaginată: asemenea modularii prin cioplire, în lungul său, a unui trunchi monoxil. E de notat, că schițarea bărbatului este desfășurată maximal de Brâncuși pe întreaga înălțime a foi de hârtie utilizate (încât ne putem întreba dacă nu cumva forma desenată se continuă virtual dincolo de marginile de sus și de jos ale hârtiei), în timp ce „Eva” de alături, deplin definită dimensional, parcă plutește pe pagină. Revenind la creionarea bărbatului, numai că între coordonatele naturale specifice unui trunchi de lemn (raportul caracteristic: înălțime mare – lățime mică), și nu în alt material s-ar putea înscrie / transpune o asemenea reprezentare statuară longilună.

Se știe, Brâncuși își făcea o intimă plăcere de sculptor din vizitarea carierelor de piatră, spre a întâlni acolo, în situl lor, diverse tipuri de rocă. Se bucura, visa, alegea. Marmura albăstruie și dungată ca apa a *Peștelui*, cea galbenă a vreunei *Păsări* solare, marmura albă, venată exact pe gâtul reprezentării abstracte a unei femei – toate acestea vin dintr-o mistică proprie a înșimțirii materiei, dintr-o „hierofanie a pietrei” (cum se exprima Mircea Eliade), trăire prin care artistul regăsea și recupera ceva din aurora experiență spirituală neolitică în fața elementelor naturii. Or, pe firul aceleiași logici, se poate vorbi la fel de bine de o hierofanie a lemnului la Brâncuși. Dacă studiul său *Cuplu* este desen de sculptor, dacă, creionându-l, artistul gândea o viitoare lucrare în lemn, atunci e de presupus că încă din această fază a generării lucrării *Adam și Eva* creatorul bănuia ce fel de specie lemnoasă s-ar fi potrivit executării fiecăruia dintre cele două trupuri. Studiul în creion deja îi putea sugera sculptorului – cunoscător al materiilor vegetale încă din perioada școlii de arte și meserii absolvite în adolescență – ce cale avea de urmat. Pentru bărbatul său categorial, pentru colțurosul și apăsatul „Adam”, desigur că un lemn aspru, rezistent și îndurător, precum stejarul. În schimb, pentru alura de floare heliotropă a „Evei” – un lemn mai ușor, mai cald, cu carnația fină, precum cel de castan; sau, cum frumos notează Catalogul marilor retrospective Brâncuși din 1995, atunci când comentează compoziția *Adam și Eva*: „Eve – un sculpture en bois «féminine»...” – lemn de castan. (Din păcate însă, în caseta de prezentare a compoziției s-a strecurat o inversiune, pentru partea ei superioară (*Eva*), menționându-se eronat *bois de chêne*, iar pentru partea inferioară (*Adam*) *bois de châtaignier*. Mai demnă de semnalat rămâne însă scăparea din Catalogul „La Dation...” unde, în acea singulară frază de comentare a desenului *Cuplu* amândouă componentele lucrării *Adam și Eva*, sunt considerate a fi fost „taillés séparément dans chêne”. Sub aspectul materialului lemnos optim, tocmai că Brâncuși nu putea merge pe formula grosieră a utilizării aceleiași specii botanice pentru reprezentarea ambelor personaje ale cuplului său. Natura concretă a materialului la Brâncuși, e totdeauna coparticipativă la exprimarea plastică, iar intenția creatorului nu putea să nu fie aceea de a sugera pe această cale (prin stejar + castan) proprietatea cuplului de „unitate a contrariilor”. Sau, cum foarte potrivit vorbește despre *Adam și Eva* Ionel Jianu: „La légende biblique n'est qu'un prétexte pour réveiller l'âme de la matière et exprimer le vieux mystère de la dualité de l'existence, des forces contraires qui, par leur reunion, engendrent la vie”.

Uneori criticii de artă, privitor la sculptura dublă *Adam și Eva*, se grăbesc să vorbească de influența artei tradiționale africane asupra sculptorului român, ei etalând tocmai anumite similități formale, de pildă alungirea detaliilor anatomice ori juxtapunerea columnară a registrelor compoziției (tip strămoși totemici, reprezentați unul în cărca altuia). S-a ajuns cu eroarea analogică până la aserțiunea conform căreia, global, plastica brâncușiană ar cunoaște o întreagă perioadă „africană”, consecință a unei influențe care „i-a prilejuit [sculptorului] întâlnirea cu lemnul”. Nu negăm existența anumitor concordanțe morfologice între plastica antropomorfă a lui Brâncuși și arta primitivă a Africii. Nu negăm, de exemplu că gâtul alungit al *Socratelui* brâncușian poate aminti maniera de alungire neverosimilă





Idol african, lemn

a gâtului unui idol cum este cel din Mali, secolul al XIX-lea, conservat la Muzeul Maramureșului din Sighetul Marmăției, dar asemenea potriviri nu demonstrează niciodată africanismul lui Brâncuși, ci cu totul altceva, mai elementar: înrăurirea, în ambele cazuri, a materialului utilizat (lemnul, trunchiul de lemn) asupra felului de a configura motivul plastic. În ambele cazuri rezultatele asemănătoare sunt induse de personalitatea aceleiași materii utilizate ca suport al exprimării sculpturale (adică de lemn, materie indeobște uitată de sculptorii occidentali ai epocii lui Brâncuși). Este așadar cu totul impropriu să vorbim de influența Continentului Negru asupra lui Brâncuși. Comparatismul Brâncuși-Africa are sens doar întrucât vine să constate existența unui „primitivism” comun al *xilogenezei formelor sculpturale*. Efectul xilogenetic poate fi urmărit la fel de bine în medievalitatea lăcașurilor de cult gotice care apelează la lemn, ori în redările în lemn ale chipului și trupului lui Hristos din vechile mănăstiri ale Basarabiei, distruse de comuniști.

Ceea ce evocă pregnant în această ordine de idei, creionarea brâncușiană a staturii masculine din studiul *Cuplu* este cu precădere cioplitura desfășurată axial proprie stâlpilor de casă ai habitatului patriarhal românesc. „Bărbatul este stâlpul casei” – spune un proverb autohton, însă ceea ce vrem să semnalăm acum, privește stilul configurării plastice a stâlpilor carpați: invarianta *decorativității* lor, de mare apetit geometrizarant. Pentru cei agasați, pe drept cuvânt, de referirea stereotipă la stâlpii de casă când vine vorba de Brâncuși – propunem, totuși, scrutarea pentru o clipă a următorului triunghi euristic: morfologia desenării brâncușiene a bărbatului din schița *Cuplu* (1) – stâlpii antropomorfici ai colibelor sacre africane (fiindcă raportarea la Africa încă agrează destule cărți și cataloage actuale de artă consacrate lui Brâncuși) (2) – în fine, stâlpii ciopliți în limbaj simbolic axial ai caselor noastre de lemn (3). Se poate remarca lesne faptul că deși Brâncuși, desenând, vrea să configureze un trup omenesc, el își conturează forma mai aproape de *gestalt*-ul unui stâlp carpatic decât de acela al stâlpilor totemici de aiurea, exhibați exegetic de către comentatorii străini din pură jenă de informație.

Se va obiecta, poate, că nu suntem consecvenți în interpretarea noastră, apropiind explicativ desenul brâncușian în discuție ba de „dantelăria” portului popular românesc, ba de configurația geometrică a stâlpilor ciopliți după modele consacrate. O asemenea „oscilație” e însă admisibilă analitic, câtă vreme ne mișcăm în interiorul aceleiași „matrici stilistice”, decantate etnoistoric, în lăuntru al aceluiași nisus formativ (disponibilitate artistică zămislitoare de forme, proprie unui anume inconștient colectiv). Brâncuși, desenând forma „dantelată” a bărbatului său generic putea porni de la zigzagurile și ornamentele îmbrăcăminții fratelui Grigore, dar creionul lui luneca pe hârtie în spiritul cuprinzătoarei tradiții geometrizarante a frumosului românesc. „Am avut șansa – scria prin anii '90 eseistul Cezar Baltag – să contempul *dantelăria din lemn* (subl.n. – I.P.),



Cariatid, lemn

intitulată *Adam și Eva*, la Muzeul Guggenheim din New York și iar am întâlnit cu emoție modul de crestare a stâlpilor românești...” Ispita brâncușiană de a substitui unui trup feminin un șir de calote sferice conjugate pe verticală (Eva), ori aceea de a întemeia un discurs plastic asupra torsului masculin pe temeiul etajărilor de unghiularități (Adam) nu-s decât ispite subliminale, mereu emergente în plastica tradițională autohtonă. Stă în natura esteziei acestor locuri sub soare să reitereze – în materie textilă, în lut, în lemn sau altfel – o zestre de valori vizuale abstracte, cărora pare abia apoi li se dă nume conjuncturale: „cârlig”, „scăriță”, „scrânciob”, „coarnele berbecului”, „ciutură”, „mucenici”, „sfădite”, „căliță ocolită”, „trei raze-răzișoare”, „vârtelniță”, „dinți de lup” ș.a.m.d. Motivica tradițională a Carpaților – obstinație stilistică remodelantă a existenței – este fastuoasă prin emergența ei în actele de creație culturală până în modernitate, în ciuda ștergerii în timp a numelor topoi-lor vizuali. Chiar dacă astăzi categorisim, superior-peiorativ, acest mare corpus de semne drept „ornamentică”, cine caută să-l cuprindă psihomental va avea totdeauna puțința să-i descopere elevația, „spiritul”, puterea de a fi un limbaj. (Fiindcă ne putem întreba: ce fel de ornamentică e aceasta? Mircea Eliade, vorbind undeva de calitatea portului tradițional românesc, a cusăturilor naționale, o face în termeni de semantică vizuală. Lucian Blaga, într-o scriere de morfologia culturii contemporane edificării „decorativului” Memorial brâncușian de la Târgu-Jiu, își intitulează un capitol asupra invariabilelor spiritualității carpatice „Duh și ornamentică”. Unui capitol al unei scrieri personale de interpretare a motivelor arhetipale ale stâlpilor de casă ciopliți abstract-geometric a trebuit să-i zicem „Decorativitate și sens”...) Constantin Brâncuși s-a format într-un asemenea orizont cultural, în care ornamentica populară posedă consistență simbolică, chiar o luminoasă deschidere metafizică. Prin desenul *Cuplu* el se vedește pornit să se exprime plastic, la modul sintetic, în stilul acestui orizont cultural. Fără îndoială că așa se cuvine să-l încadrăm pe artist atunci când, voind să reprezinte plastic perechea întemeietoare bărbat-femeie, ajunge să exploateze vizual nu anatomiele celor două sexe complementare, ci felul lor de a se înveșmănta, ornamentica distinctivă și caracterizantă psihosocial a straielor lor. Iată așadar algoritmul prin care Brâncuși poate să vorbească „brâncușian” despre mândrețea naturii feminine, cea promițătoare de urmași, ori despre traditorul bărbat: prin portul/purtarea – consolidată etnoistoric – a celor doi.

Recent, un critic de artă român (nume necunoscut bibliografiilor internaționale Brâncuși, dar notoriu în țară prin incontinența sa afișare publică), după ce scrisese (în „Columna”, 1, 2001) cum că arta sculpturii, istoricește, este „gen ca și necunoscut în spațiul postbizantin și în sfera de influență a ortodoxiei”, după ce (în „România literară”, 51-52, 2003) se referise direct la Brâncuși afirmând că opera acestuia este „sculptură fără istorie”, adică fără descendență semnificativă din tradiția culturală a României, vine în fine să susțină (în „Astra”, 10, 2007) că Brâncuși nici nu trebuie considerat artist român. Enormitatea e spusă, e drept, prin învăluire: se

vorbește mai întâi – moștră de gândire analogică – cazul artistului Victor Brauner, criticul întrebându-se ce măsură îl mai putem socoti pe Brauner român, „cum acesta a trăit și a lucrat cea mai mare parte a vieții lui în Paris? Același lucru este valabil – continuă criticul – în cazul lui Brâncuși, care a plecat din țară la 20 și ce de ani (de fapt la 28 de ani! – I.P.) și toată activitatea este legată de filosofia creației, de estetica, de tendințele artei internaționale”. Cu alte cuvinte, Brâncuși nu e „inventatorul sculpturii moderne” (sintagmă admisă la plan mondial), ci este, vai, epifenomenul „tendințelor artei internaționale”! Ne-am amintit de această opinie (ca și de celelalte înrudite, precum aceea după care marca românească a artei lui Brâncuși ar rezida exclusiv în tema *Măiestre* prilejul cercetării studiului *Cuplu*, observând că tot străini, în succinta lor prezentare a acestui desen, vin să semnalizeze costumele populare românești drept paradigmă generativă a compoziției brâncușiene *Adam și Eva*, radical și „de-al naibii” spus: în engramările mentale ale lui Brâncuși, în profunzimile imaginarului său, Adam și Eva sunt olteni!



Stâlp de casă din Gorj

Un ultim element pe care desenul *Cuplu* poate să-l cercetătorului: în studiu, creionarea viitorului *Adam* complică deliberativ în marginea sa de sus, prin schițarea unor forme dreptunghiulare, ca niște intenții de compoziție ori de soclu compus: capul personajului masculin se vede greu ghicit, devenind mai degrabă *grumaz*. În consecință întreaga configurație verticală a bărbatului pare, aluziv cariatidă, expresia unei morfologii plastice apte să susțină ceva. E amănuntul distinctiv ce ne face să bănuim că din faza primarului studiu *Cuplu*, în sculptor se va naște ideea eventualei suprapunerii a celor două jumătăți tandemului său (deocamdată reprezentate alături), și combinării axiale a entităților bărbat-femeie, în compoziție semnificativ vădit ulterior de „sculptura dublă” *Adam și Eva*.

ION POGORILOV

Semnal editorial

Zoia Elena Deju

LA GHETSIMANI



Măsură în scrisul ei este o măsură în gândire, o măsură în suflet, o măsură în viață. Nu este o măsură în sine, ci o măsură în ceea ce scrie, în ceea ce trăiește, în ceea ce simte, în ceea ce are de spus. Este o măsură în artă, o măsură în literatură, o măsură în viață. Este o măsură în gândire, o măsură în suflet, o măsură în viață.

Este o măsură în gândire, o măsură în suflet, o măsură în viață. Este o măsură în artă, o măsură în literatură, o măsură în viață. Este o măsură în gândire, o măsură în suflet, o măsură în viață.

GHEORGHE GHEORGHE



NATALIA DUMITRESCO, ALEXANDRE ISTRATI, PONTUS HULTEN

În 1986, la împlinirea a 110 ani de la nașterea sculptorului, unicii săi moștenitori, soții **Natalia Dumitrescu** (1915-1997) și **Alexandru Istrati** (1915-1991) dau la iveală o parte însemnată din documentele arhivei Brâncuși, într-o carte-album bine alcătuită, cu sute de ilustrații și poze color, prefăcută de criticul suedez **Pontus Hulten: Brancusi**, Ed. Flammarion, Paris, 1986, 34x24 cm, 335 p., 450 ilustrații alb-negru și 50 color.

Încă de la început suntem preveniți de prefăcător (*Brancusi et l'idée de sculpture*, pp. 8-53) că „în tot felul său de a fi, Brâncuși avea ceva aristocratic, ba chiar ceva regesc, precum și o «splendidă izolare» pe care a reușit într-un fel să o transpună în însăși opera lui.”

Liniiile portretului realizat artistului sunt corecte, iar materialul documentar va veni să illustreze complexitatea firii brâncușiene, rigoarea și exactitatea, dar și grija față de lucrurile mărunte și sensibilitatea sa față de oameni și evenimente.

Brâncuși „avea obiceiul să-și noteze zilnic gândurile”, mărturisesc moștenitorii săi, de aici multitudinea de însemnări făcute în grabă și risipite printre hârtiile sale. Dovadă stau aforismele găsite, presărate acum prin toată cartea, din care rezultă o gândire lucidă și profundă, pe diferite teme, de la reflecția asupra lumii și vieții, la meditația asupra artei și rosturilor ei mai adânci. Astfel, portretul unui „artist-filosof”, cum i s-a zis ulterior, desprins din mai amplă cronologie biografică, nu e deloc forțat, dimpotrivă el vine să explicitizeze profunzimea și complexitatea ideatică a operei.

Amplă biografie scrisă de Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati este de o riguroasă documentare, reconstituindu-se an cu an viața artistului, convocând mărturii, scrisori, însemnări. E multă prețuire în minuțioasa reconstituire biografică, unde nici amănuntul pitoresc ori senzațional nu lipsește, nici impresia de a evoca un destin de excepție, mereu în mișcare, în neliniști creatoare, și mai totdeauna egal cu sine, rămas credincios unor principii sănătoase de viață și unor convingeri estetice ferme.

Relațiile cu lumea, spațiul în care trăia dându-i-se ideea creatoare, tribulațiile peregrinărilor sale prin Place Dauphine, rue d'Odessa, rue du Montparnasse, înainte de stabilirea în Impasse Ronsin, preferințele muzicale (cumpărarea unui patefon, folosindu-se discuri cu turația 78, meșterindu-i un difuzor de... piatră) și literare, deprinderea artei fotografice din care a făcut o adevărată pasiune puse în slujba revelației aproape mistice a operei sale – toate acestea conturează pregnant imaginea unei psihologii artistice de geniu, între om și artist linia de demarcație fiind aproape invizibilă. Multe din fapte și întâmplări au rămas în memoria celor ce l-au cunoscut exprimând și o semnificație mai înaltă. Iată-l, bunăoară, dezvelindu-i Verei Muhina, care-l vizita prin 1928, operele din atelier, promițându-i că îi va da un set de reproduceri fotografice. Sau iată-l, alături de Léger, Picasso și Derain, la înmormântarea poetului Apollinaire sau la o discuție mai aprinsă cu Cocteau, care se scuza într-o scrisoare cu multă delicatețe și părere de rău („*L'approuve complètement* – sublinia cu regret amicul său – *ce genre de choses et mon dégoût ne porte que sur les culs-boueux qui ne comprennent rien de frais ni d'impulsif*”). Nu e de trecut cu vederea nici solidaritatea cu Tristan Tzara într-un moment de contestare a acestuia de către o parte din artiști și publiciști, Brâncuși notând un răspuns absolut la adresa spiritului xenofob: „*En art, il n'y a pas d'étrangers*”. Această afectuoasă prețuire i-o poartă Satie, Picabia, Duchamp, după cum rezultă din scrisorile reproduse ale acestora. Sau articolul de adâncă reflecție al lui Benjamin Fondane, din 1929, mergând pe similitudini și apropieri surprinzătoare față de creația lui Mallarmé.

Studiul introductiv (completând reconstituirea biografică a semnată de Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati) semnat de Pontus Hulten este

foarte dens, sobru și exact. Criticul suedez subliniază importanța acordată de artist spațiului vid dintre sculpturi, dar și soclurilor și pedestalurilor de lemn sau de piatră, cărora artistul le acordă, la rândul său, o maximă atenție, permițându-și și aceea joacă a asocierii numită de Friedrich Teja Bach „*Kombinatorische Methode*”. De asemenea, atelierul socotit ca spațiu manifest al artei sale – pe care multe fotografii (făcute chiar de artist) îl surprind în dimensiunile lui reale de baracă, dar și în cea fascinantă, mirabilă transfigurare, trăită de vizitatori în aglomerarea de opere, mobile, scule și materiale...



Petru Comarnescu, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati - la Tg-Jiu, 1976

Imaginile reproduse sunt fotografii autentice făcute de Brâncuși, - însăși prezența lui fiind vizibilă uneori, - din care putem vedea nu numai fațeta de pitoresc a ambianței de muncă și locuit, dar și insistența cu care artistul își punea operele în valoare, într-un joc nesfârșit și transfigurator de lumini și umbre, de contraste și cadre, de unghiuri și semnificații, conferind astfel operelor sale o adevărată magie a „ființării” în lumea transfigurărilor estetice. Să reținem că artistul care se lăsa cu greu fotografiat ori filmat devine el însuși un pasionat de magia obiectivului de a fixa imagini – artă pe care o învățase de la Man Ray și pe care o stăpânea cu desăvârșire.

Iată-l pe Brâncuși în apropierea *Păsării* care parcă fășnește de pe soclu într-o sete teribilă de spații siderale, intergalactice! Sau autoportretele de prim-plan din perioada 1932-1934, având ca fundal „*Coloanele*” din atelier asupra cărora cad fasciole de lumini și umbre, într-o ambianță delicată și intimă, spiritul creator concurând efectiv cu acela al creațiilor sale care stau să vorbească, în plutitoarea lor dematerializare, în scaldă transfiguratorie a jocului de lumini...

Toate imaginile fixate de însuși Brâncuși pe peliculă, reproduse în acest documentar-album (fie că surprind obiectul în autonomia lui singulară și expresivă, fie că îl integrează *bric-à-brac*-ului specific atmosferei de atelier), au un spor valoric substanțial, căci ele ne reprezintă, dimpreună cu toate componentele documentare, un Brâncuși „*par lui même*”, care lipsea desigur imaginii exacte atât de necesară cercetătorilor și comentatorilor de pretutindeni.

Avem, mai întâi, reproduse în facsimil, documente personale importante, pe care Brâncuși nu le-a considerat atât de interesante încât să le specifice oarecum în testament: actul de naștere, livretul militar al recrutului din 1902, unele scrisori de recomandare (de care nu s-a folosit!), mai multe încercări de autobiografie scrise în franceză și română, fotografii mai puțin cunoscute până acum (precum este aceea care ni-l înfățișează desculț și în costum de postav negru, în tinda casei din Hobița, cântând la un contrabas lăutăresc destul de mare!), dimpreună cu tot felul de chitanțe, bonuri, facturi, adevăruri de la colaboratorii săi (furnizori diverși și pietrari). Interesantă este și cartea de identitate a cetățeniei franceze eliberată de Prefectura poliției franceze cu no. 3904883 la 9 noiembrie 1952, purtând amprente de titularului...

Artistul Brâncuși a avut vocația prieteniei adânc implantate în sufletul său. Nenumărate exemple din tumultuoasa sa biografie stau mărturie asupra spiritului

de caracter, generozității, altruismului, solidarității în suferință. Așa se explică păstrarea de către artist a unor mesaje de prețuire și susținere primite de la amicii săi apropiați, precum Douanier Rousseau, Ezra Pound, Erik Satie, Tristan Tzara, Jean Cocteau, Walter Pach, Marcel Duchamp, Henri-Pierre Roché, chiar de la domnișoara Pogany, care, pentru a-i stimula inspirația, pe când artistul lucra la portretul lui *Prometeu*, îi traduce din opera lui Goethe – *Pandora* (1911).

O relație mai discretă a fost aceea cu Marina, fiica celebrului muzicant rus Șaliapin, - căreia îi face un portret expresiv, - de la care aflăm de buna relație a sculptorului cu basul scenei muzicale rusești...

Foarte interesantă este corespondența purtată cu „Doamna Prim Ministru” Arethia Tătărescu, comanditara operelor de la Târgu-Jiu, oraș numit de prefăcător „village” sau chiar „une petite commune rurale”! (p.20).

Sunt pentru prima dată scoase la iveală planurile făcute de Brâncuși la *Poarta Sărutului* și *Masa Tăcerii*, reproducându-se totodată o imagine de la inaugurarea acestora, făcută la 27 octombrie 1938 în Grădina publică.

Dacă la Târgu-Jiu artistul a putut să-și deruleze, în mod nestânjenț, proiectul arhitectural, acordându-i-se deplină libertate cerută, nu același lucru se poate spune despre intențiile de a ridica monumente la Ploiești (pentru statuia lui Caragiale), la Sibiu (pentru un monument al eroilor), la Ciucea (pentru mausoleul poetului naționalist Octavian Goga) ori la Caracal (pentru a ridica „monumentul Lecca”, contra sumei de 300.000 lei)... Acestea ca și altele au rămas simple proiecte irealizabile...

Importantă rămâne ideea de libertate artistică. „*Dacă mi se acordă o libertate totală și destul timp, mă voi strădui să immortalizez spiritul lui Caragiale*” îi scrie Brâncuși prietenului care-i făcuse propunerea și care-i va reaminti „nerăbdarea cu care așteptam odinioară apariția articolelor sale”.

Scotând din calculele sale interesul pragmatic, artistul gândea – după cum mărturisesc cunoscuții săi și amicii – în perspectiva artei adevărate, eliberată de constrângeri. Astfel, când în 1952, Gino Severini îl invită pe sculptor să participe la *Bienala* de la Veneția, șoptindu-i că lui i se va decerna „*Marele Premiu*”, Brâncuși refuză cu demnitate, spunând că „*Arp are mai multă nevoie*”. Era în refuzul său totodată și o recomandare a tânărului sculptor, care de altfel a și fost încununat cu premiul respectiv.

Foarte interesante sunt cele două pagini privitoare la planurile *Templului Eliberării* de la Indore, în care artistul desfășoară o amplă viziune arhitecturală, dovedindu-se un adevărat sculptor-arhitect (după sau concomitent cu reușita de la Tg.-Jiu, desigur). O scrisoare din 1926 a celebrului arhitect avangardist american William E. Lescage, privitoare la ideea ridicării unei Coloane „*habitabile*”, vine să confirme geniul brâncușian, dacă mai era nevoie. Îndemnându-l a nu renunța la proiect, Lescage îi mărturiseste sculptorului că el „a ajuns la o formă în sculptură pe care niciodată n-am atins-o eu în arhitectură...”

Documentele grăiesc destul de semnificativ și despre prietenia dintre Brâncuși și celebrul arhitect Le Corbusier sau Alvar Aalto, ba chiar despre relația amicală cu mari artiști ai epocii, precum: Picasso, Matisse, Arp, Giacometti, Chagall, Laurens, Pevsner, Picabia, Delaunay, Magnelli, Man Ray ș.a.

Este reprodus un afiș al revistei de avangardă *The Little Review* unde, alături de Joyce, Eliot, Hemingway, René Crevel, Eluard, Tzara, Aragon, Cocteau și alții, își depune semnătura și sculptorul Brâncuși.

La rândul lor, mulți alți artiști vor fi solidari cu sculptorul în 1920, când, expunând la Grand Palais, în Salonul Independenților, *Prințesa X* a fost scoasă din expoziție, fiind considerată o operă obscenă: Pierre Reverdy, Cocteau, André Salmon, Cendrars, André Billy, Raynal, Yvan Goll, Satie, Picabia, Picasso, Dufy,

► Pag. 18

«Comentarii indiene la Brâncuși»



Sergiu Al-George (13 septembrie 1922, Tg.-Mureș - 10 noiembrie 1981, București) este unul dintre rarii indologi români, pasionați de spiritualitatea orientală (cu preocupări de indianistică, sanskrită, tibetană, filosofie, lingvistică, valorificate în publicații de la Paris și Berlin). Arestat la 18 decembrie 1958 (implicat în „Iotul Noica”), medicul (autor al primului tratat de foniatrie, ca angajat al Operei

Române, din 1953) și indianistul își petrece cinci ani și șase luni în închisoare, din care trei ani în lagărele de muncă forțată din Balta Brăilei (1960-1963). În perioada 1971-1973 este lector extern la *Facultatea de Limbi Orientale din București - Secția Indologie*, unde ține un curs de filosofie și civilizație indiană. Dintre lucrările sale, amintim reușitele traduceri *Istoria Indiei* și *Bushido* (în colaborare cu Nicolae Steinhardt), dar și cartea cea mai dragă *Bhagavadgita*, dedicată tatălui său. În ultimii doi ani de viață Sergiu Al-George scrie admirabila carte *Arhaic și universal*. În 1981 participă la cel mai important eveniment științific al vieții sale: *Congresul mondial de indianistică de la Varanasi* și susține o dizertație la Universitatea din Delhi, având ca temă cele două mari pasiuni științifice ale vieții sale: despre *Metaforă* și despre *Panini*. La patru zile de la întoarcerea din India (10 noiembrie 1981), se stinge din viață, fiind îngropat la cimitirul Bellu. Viața i-a fost, așa cum sublinia soția sa, Dorina Bucur, „o victorie asupra Timpului, Istoriei și Destinului”.

Printre spiritele eminente ale culturii românești asupra cărora filosofia indică „a exercitat o atracție evidentă” – scria Lucian Blaga, – se numără și Constantin Brâncuși.

Nicăieri în Europa – observa filosoful – gândirea indică n-a avut o înfrățire de aceeași calitate ca tocmai în România, ținând seama de nivelul, de dimensiunile și de proporțiile interioare ale culturii românești.¹

Redescoperită de romantici în structura simbolico-filosofică a dimensiunii sale culturale (Eminescu), India va constitui, în interbelic, subiectul unor meditații profunde asupra culturii, atât la nivel eseistic cât și artistic (M. Eliade), „regăsindu-se în opera lui Lucian Blaga, mai exact în modul în care a conceput dialectica paradoxală dintre revelare și ocultare, dialectică de esență simbolică ce informează și lirica sa.”

Această „dialectică paradoxală a structurilor antinomice” va domina și filosofia gândirii simbolice la Mircea Eliade, dar și creația sa fantastică.

„În același an 1937 – scrie Sergiu Al. George – în care M. Eliade căuta să facă înțeleasă importanța Indiei pentru valorificarea gândirii simbolice din folclorul nostru, în același an, deci, Brâncuși a plecat în India la Indore, unde formele sale plastice inspirate din același folclor românesc, urmau să intre în alcătuirea unui monument funerar ce era totodată într-o deplină concordanță cu tradiția sacră a arhitecturii indiene.”

„Abordarea operei lui Brâncuși din perspectiva culturii indiene – scrie Sergiu Al. George în *Comentarii indiene la Brâncuși* – constituie un exercițiu de a o regândi atât prin marile simboluri ale filosofiei indiene cât și prin ontologia formei și a esenței, așa cum o teoretizez, dar mai ales cum o explorează în mod concret esteticienii indieni, protagoniști totodată ai experienței abisale. Ne reîntoarcem astfel la o lume nu numai de dincolo de secole, ci de milenii...”

Încercarea aceasta „de a gândi noul cu ajutorul vechiului” are rațiuni adânci și complexe, căci India și Orientul au fost adeseori prezente, cu prestigiul milenarității lor, în marile reînnoiri culturale ale continentului european. Exprimând o imperioasă nevoie de autenticitate și de regăsire a primordialului, arta lui Brâncuși concepe noul „ca o regăsire a unui limbaj nu atât original cât *original*.”

Marii monografiști au intuit asemănarea cu arta indiană. Bunăoară, Carola Giedion-Welcker reproducea imagini din arta budhistă, iar Sidney Geist se raporta la aceeași tradiție artistică atunci când afirma că portretul

Domnișoarei Pogony se datorează frecventării de către sculptor a celebrului Muzeu de artă orientală Guimet, în anii hotărâtori ai începutului de dinainte de 1907, ceea ce ar putea explica, zice eseistul, și plâsmuirea primei opere cu caracter simbolic, *Sărutul*.

O referință directă la aceeași lume budhistă ar exprima-o *Spiritul lui Buddha* sau *Regele Regilor* (dubla onomastică mărturisind o familiarizare cu mitologia budhistă, sugerând și titlul mitic de suveran al Universului). Structura etajată a sculpturii terminată cu coroana lotiformă ar sugera „în mod net un acces la teoriile indiene privind autonomia subtilă a insului, concepută tot etajat, ca o inseriere a elementelor cosmice într-o ierarhie a transcendenței ce culminează cu «Iotul celor o mie de petale»”.

Totuși, în ceea ce privește arta brâncușiană, nu ar fi vorba doar de simple influențe, ci de acele *confluente* de spirit care solicită totalitatea ansamblului, în cazul unui repertoriu de forme simbolice: „Unanim cunoscutele contingente concrete ale lui Brâncuși cu lumea indiană, cum au fost pasiunea pentru biografia lui Milarepa și proiectul Templului din Indore, sunt raportabile mai degrabă la perspectiva confluentei decât la cea a influențelor.”

Prea mult accentuată de unii cercetători, întâlnirea cu Milarepa „nu putea să decidă în destinul operelor sale, deoarece se produsese după plâsmuirea principalelor sale teme” (așa cum afirmă, de fapt, și Athena Tacha Spear, pentru a spulbera acele comentarii ambigue ce nu excludau sugestii sursiere).

Consonanța cu lumea indiană poate fi ilustrată și de hotărârea de a construi acel *Templu al meditației și eliberării* la Indore, în care *Pasărea, Oul și Coloana*, imagini obsesive ale universului spiritual brâncușian, trebuiau să alcătuiască un ansamblu memorial, „într-o surprinzătoare concordanță cu tradiția arhitectonică ce domină nu numai templele dar și mormintele sacre panindiene.” Atât de mult l-ar fi marcat pe artist eșuarea acestui proiect, independent de voința lui, încât aceasta ar explica „misterul sterilității din ultimii douăzeci de ani”, ba chiar „singurele vorbe deslușite” din monologul confuz al agoniei...

Mărturisind că, ajungând în India, se simțea ca acasă, regăsind aici înțelepciunea milenară a neamului său, și că tot aici ar fi găsit *la paix et la joie*, Brâncuși nu făcea decât să exprime ceea „consonanță intelectuală”, în perspectiva primordialității spirituale, pe care și Mircea Eliade o percepușe la Calcutta. Născut într-o tradiție „cu puternice atașe în experiența simbolică a lumii arhaice”, Brâncuși a regăsit, prin arta sa, sensul primordial al lucrurilor, spiritul și litera acestui fond arhaic.

Această comunicare, dincolo de milenii, cu India ar privi nu numai două spații culturale, ci și realitatea profundă a operei:

„Arta sa presupune nu numai o coborâre spre originile comune și spre resorturile simbolice primordiale, dar totodată și o ridicare spre ceea ce se află implicat în acestea, ca ontologie și filozofie a formei estetice.”

Prezente din preistorie pe întreaga Eurasie, simboluri ca *Oul, Pasărea, Cuțul, Stâlpul* și chiar *Testoasa* (teme dominante în universul plastic brâncușian) se regăseseră în textele vedice, ca participare a lor la câmpul simbolic al reprezentărilor cosmologice.

Transparența acestor mituri vedice („care a permis să se înțeleagă că imaginile actului cosmogonic exprimă în fapt marile paradox al trecerii de la unitatea absolutului infinit la pluralitatea și finitudinea lumii noastre”) sugerează redobândirea stării de unitate și plenitudine a ființei precosmogonice. Chiar *Coloana fără sfârșit*, ca „scară la cer”, ar putea evoca „coloana care a separat cerul de pământ în momentul cosmogonic”, adică un sens spiritual pierdut în cultura noastră, dar prezent în textele vedice (separarea Cerului de Pământ prin Stâlpul Lumii, în vremea Începutului).

Dominată de câmpul unor simboluri cosmogonice, arta lui Brâncuși caută acea *naturalitate* care constă în

gândirea alegorică, simbol și sacralitate. Raportarea formei plastice la simbol și esență este, de fapt, o intuiție filosofică a primordialității, artistul văzând în formele existenței simboluri cosmogonice sau entități cosmice, esența artei brâncușiene fiind departe de aparența empirică.

Încă din 1924, Lucian Blaga a perceput în arta lui Brâncuși acest „recluz față de empirie”, raportabil la tradiția culturală a vechiului Orient sau de Evul Mediu European. Este aceea „tendență către absolut” căreia Blaga îi mai zice și „stihială”, având drept valori dominante simbolul, abstractul, stilizat, altfel zis, un fel de a vedea lucrurile *sub specie absoluti*, ca stil al culturii și al artei atât de vizibil în tradiția Indiei, în geografia spirituală a acestui continent, în care, ca la Brâncuși, „filosofia formei este solidară cu simbolismul cosmic”.

Scriind despre *Formă și simbol*, Sergiu Al. George constată că întreaga operă a lui Brâncuși exprimă o unitate de ansamblu, care se deduce nu numai din „seriile” sau „familiile” identificate (precum opera serială a „Păsărilor” sau a „Coloanelor”), ci din fiecare operă în parte sau prin „amalgamarea” unor imagini-simbol.

Astfel, *Oul* „contaminează” atât *portretistica* dar și *Păsărele*, apărând în diferite morfologii simbolice (în *Coloana-soclu*, la *Pestele* sau în cele două *Testoase*). Din sinteza *Pasăre - Coloană* se va realiza *Cocoșul*, așa după cum din asocierea *Coloanei* cu *Sărutul* va rezulta *Coloana Sărutului*, precum și *Stâlpul Porții Sărutului* (așa după cum, în structura religioasă indiană însăși *stîpa* ar fi „o sinteză între Coloană și Ovoid”).

Această „lipsă de autonomie a formelor” ar grăi despre un repertoriu formal cu sens unitar pe care l-ar asigura „sinergia tuturor părților”. Chiar imaginea atelierului, pe care sculptorul ținea să fie înțeles ca un „templu”, ne oferă prilejul de a medita asupra unității de ansamblu, pe care Ezra Pound o înțelegea ca pe „o logică a metaforicului, a simbolicului” – adevărate „chei în lumea formelor”. Unitatea formală presupune și una pe plan simbolic, decodificare ce ar

cădea în sarcina hermeneuticii de larg orizont, care să dezvăluie intenționalitatea operei în totalitatea ei.

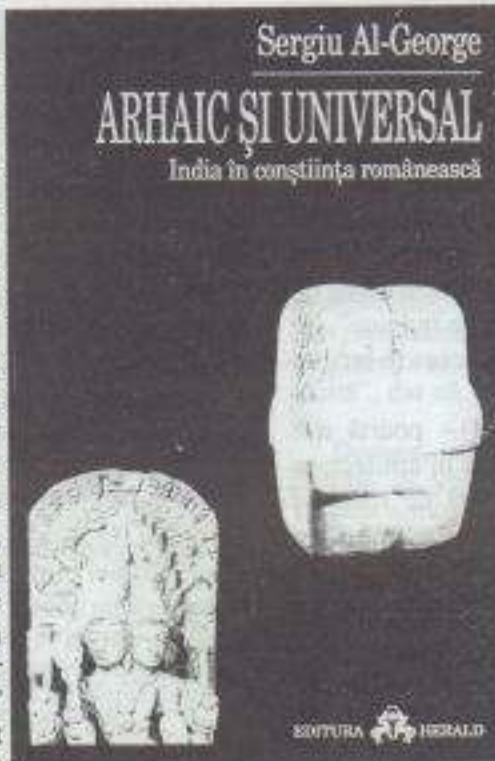
„*Oul, Coloana, Pasărea, Cuțul, Poarta* sunt principalele imagini ale repertoriului, cărora exegeza de până acum – scria Sergiu Al. George – nu le-a surprins afinitatea și nu le-a restituit coerența în ansamblul operei”. Între timp, acest „decalaj” a fost, dacă nu înălțural, cel puțin redus, prin apariția unor exegeze la obiect, privind opera serială cu analize de profunzime ale „morfologiei sculpturale” (a se vedea, bunăoară, lucrările lui Ion Pogorilovschi).

Dominante, în arta lui Brâncuși, ar fi două simboluri: *Coloana* și *Ovoidul*, primul căpătând prioritate asupra celui de-al doilea. În India, Coloanei i s-a dezvoltat și deciprat simbolismul figurativ într-o măsură mai mare, de aceea, în abordarea sa, Sergiu Al. George evocă acest simbol ca subordonând alte morfologii, în secvențe speciale: *Coloana mitică, Coloana rituală, Coloana, cuțul și poarta, Coloana și Ovoidul (Templul de la Indore)*.

Ca imagine mitică, reperabilă încă din preistorie, Coloana este o axis mundi de care artistul a luat cunoștință prin intermediul „Coloanei Cerului” din folclorul național.

Această reprezentare cosmologică universală de *axis mundi* are, în cultura indiană, un semantism mult mai complex, activ, dinamic, așa cum o prezintă mitul separării Cerului-Tată de Pământul-Mamă prin intermediul Stâlpului cosmic (*Rig-veda* la *Purāna*).

Coloana rituală – având calitatea nesfârșirii care domină ontologia acestui simbol – invocă un praxis simbolic (înălțimea stâlpilor sacrificiali indieni, ea și aceea a stâlpilor noștri din ritualurile de trecere, reproducând bunăoară talia insului). Astfel, ea este o „personanță” (cum ar zice Blaga) a unei teme etno-folclorice naționale, temă arhaică universală care a



1 Mahatma Gandhi așa cum l-am cunoscut, în „Saeculum”, I, 3, 1943.

2 Arhaic și universal, Ed. Herald, f.a., pp. 17-108.

supraviețuit pe teritoriul nostru ca nicăieri în Europa. Brâncuși este cel ce „a redus în conștiința noastră culturală” acest simbol ritualic arhaic, sacrificial, pierdut în masa neutră a tuturor credințelor, eresurilor sau practicilor lumii noastre sătești.

Brâncuși a creat, însă, și o *Coloană* a sacrului („parte din proiectul pentru Templul subirii...”) începând cu motivul funciar al *Sărutului columnar* din 1910 (*this columnar Kiss*, cum o califică Sidney Geist), motivul Coloanei născându-se odată cu cel al cuplului, fiind solidar cu acesta. Între *Sărutul* lui Brâncuși, *stela funerară* din Montparnasse, și statuetele lamaiste, „elementul major comun este fuziunea completă a trupurilor, realizată, desigur, cu alte mijloace plastice”. Motivul lamaist al cuplului îmbrățișat (*yab - yum*) reprezintă expresia cea mai concretă a unității în dualitate, trimițând la ritualul mitic al îmbrățișării strânse dintre Cerul-Tată și Pământul-Mamă (cuplul primordial din cosmogonia vedică, upanișadică, exprimat prin motivul androginității – *cuplul-monadă / maithuna*). Această împreunare a cuplului din iconografia indiană „este însuși arhetipul pe care-l redescoperă Brâncuși când, adâncind prin stilizare și abstracțiune tema Sărutului, o reduce în cele din urmă la contopirea ochilor în Coloană, deci în emblemele aceleiași lumini transcendente și a aceleiași realități absolute.”

Această „magie” de câmp simbolic îl va ține captiv toată viața, iar „poarta de intrare în acest câmp pare să fie, așa cum sugerează faptele, contactul cu arta indiană, la muzeul Guimet...”

Această logică a câmpului simbolic a permis „sinteza dintre cuplu și coloană”, precum și integrarea ulterioară a acesteia în sinteza și mai cuprinzătoare dintre coloană – cuplu și poartă, dramul parcurs de la *Sărutul* și *Coloana Sărutului* până la *Poarta Sărutului* (prilej pentru eseist de a face referiri și la „structura porților sacre indiene”, de la intrarea în temple, sau la porticurile de acces în incinta monumentelor sacre de tip *stūpa*).

„Sinteza simbolică coloană – cuplu – poartă din *Poarta Sărutului* nu numai că se regăsește în arhitectura sacră a Indiei, dar este chiar canonizată de tratatele de specialitate. Această sinteză de imagini pe care ne-o oferă *Poarta Sărutului* și porțile sacre indiene reprezintă de fapt cea mai explicită transpunere, cea mai completă ilustrare plastică a unui simbolism, latent în fiecare poartă, în fiecare ușă domestică.”

Potrivit afirmației lui Porphyre „un prag este un lucru sacru”, tot astfel „există un simbolism general al porții în sine”, fie ea sacră sau domestică, simbolism instituit prin paradoxurile pe care le suscită această structură arhitectonică primordială „permanent prezentă în cotidianul nostru”.

Coloana și *ovoidul* detaliază ideea Templului din Indore, opera neîmplinită a Maestrului, știindu-se, după măturile lui Ștefan Georgescu-Gorjan, că Brâncuși optase pentru forma de ou, tema ovoidului dominând acum celelalte elemente arhitecturale componente. Din această perspectivă „apropierea dintre *stūpa* și *Templul* de la Indore devine mai strânsă: Axa cosmică ce străpunge spațiul închis al ovoidului (...) devine în concepția arhitecturală a lui Brâncuși însăși verticalitatea luminii...”

Acest ovoid, declarat în reprezentarea lui direct drept *Începutul lumii*, „trebuia să-și regăsească pe pământul Indiei plenitudinea semantică a arhetipului. Templul urma să spună ceva mai mult din misterul Începutului, temă care domină în fapt repertoriul Maestrului.”

Foarte productiv în morfologia imaginarului staturar, ovoidul sugerează Oul cosmic, „Germenele de aur” din *Rig-Veda* (adevărată cheie de boltă pentru simbolismul religios indian), manifestat sub forma Coloanei cosmice.

Imaginea *Coloanei* lui Brâncuși este asociată, pe de o parte, cu imaginea Cuplului îmbrățișat (ca în *Coloana Sărutului*), iar pe de altă parte, cu *Ovoidul* (care apare destul de revelator în proiectul Templului de la Indore), prezent și în *rotundum*-ul secționat (androginitate sferică) ce traduce fuziunea Cuplului din *Poarta Sărutului*.

Cât privește cazul *Testoasei* (1941-43) și *Testoasei zburătoare* (1943-44), simbolismul mitologiei tradiționale revine, cronologic, în aceste enigmatice forme, ce încheie repertoriul formelor brâncușiene. Este vorba de acea „grație ascensională” întruchipată de această existență umilă, însă de ecouri existențiale preistorice. Prezența acestui animal în majoritatea tradițiilor grăiește despre

un simbolism mitic al unei divinități chtoniene.

Figurând în mitologia indiană încă din perioada vedică și postvedică, ca divinitate cosmogonică, *Testoasa* se bucură de un statut special, privilegiat, situându-se imediat după *Vacă*. *Testoasa* ar întruchipa esența lumii născută din apele primordiale, sacrificând – prin structura ei carapacică – cerul de deasupra, pământul de dedesubt și spațiul de la mijloc, precum în cosmologiile arhaice.

Forma ovoidală pe care Brâncuși o dă ambelor *Testoase* ar sugera natura primordială a acestei ființe, relația ei cu simbolismul Oului cosmogonic, desfășurându-se în cele două cochilii.

Prezintă în elementele ascensionale ale sacrificiului vedic sau asociată direct de motivul Stălpului cosmic, *Testoasa* preia în mitologia hindusă atribuțiile zeului Indra sau ale lui Vișnu, privind simbolismul stabilității, al fixării Stălpului cosmic sau pur și simplu al Lumii așezată mitic pe o carapace.

Forma, simbolul și esența sunt componente sintactico-semantiche indisolubile ale statuetei brâncușiene, reverberând o cosmogonie în desfășurările ei latente, în care Ovoidul surclasează și subordonează motivic întreaga morfologie, ceea ce îl făcuse pe Henri Moore să afirme că „Brâncuși s-a transformat în motivul unei singure forme, cea a oului.” Dar, adaugă Sergiu Al. George, simbolul trimite la imaginea mitică a Oului de aur, aurul fiind simbol al luminii și transcendentei, efecte dobândite prin procedeul polisajului atribuit de artist doar formelor absolute („*Le poli c'est une nécessité que demandent les formes relativement absolues*”). Dar forma absolută presupune unicitate nu multiplicitate, de aici ecoul cosmogonic al operelor brâncușiene, statutul esențialității lor și al limbajului *originar* pe care-l încifrează. Foarte interesante sunt aici considerațiile cu privire la tantrism și la fenomenologia formei în cadrul doctrinei indiene a logosului.

Năzuința permanentă spre „forma absolută”: de cuprindere a tuturor formelor într-una singură, este un drum pe care Brâncuși l-a străbătut cu luciditate, exprimându-se de atâtea ori privind intenția de a releva spiritul din lucruri.

Fiecare esență, integrându-se unei spiritualități supreme denumită în textele vedice *Suprema Conștiință*, năzuiește la revelarea absolutului, a Marii Lumini în actul intuiției pure, în care contradicțiile și virtualitățile universalilor dispar. Această simplitate a esenței insuflă „bucuria curată” și „pacea” sufletului (finalități ale artei proclamate de Brâncuși):

„Din întregul repertoriu brâncușiian, opera ce pare să comunice în cel mai mare grad «bucuria cosmică» rămâne, neîndoios, *Coloana*.” Insuflând un *sensus numinis* operelor sale, Brâncuși „era conștient de caracterul *numinos* al operei sale atunci când spunea: „*Coloana mea (...) va fi una dintre minunile lumii*”. De aici posibila apropiere de simbolistica străveche a Stălpului cosmic, din *Vedele* indiene, în care acesta era descris ca „o minune în mijlocul lumii”...

Comentarii indiene la Brâncuși este cel mai temeinic studiu care privește confluența creației brâncușiene cu cultura și spiritualitatea vechii Indii.

Cunoscător adânc al tradițiilor folclorice românești

și, deopotrivă, al formelor culturale pe care le-a dezvoltat de-a lungul câtorva mii de ani spiritul indian, Sergiu Al. George s-a plasat de la bun început în punctul de maximă exigență, reevaluând – pe temelii unor convergențe de reală deschidere – fondul originar al artei lui Brâncuși, temeinica așezare a modernității sale într-o viziune filosofică asupra lumii și existenței.

Este impresionant de-a dreptul efortul de a pătrunde în gândirea creatoare a unei culturi, citindu-i ramificațiile complicate de mii de ani ale mythosului arhaic, polisemiatic bogatului semantism al eresurilor fondatoare, în general, aceea geografie spirituală care dă măsura diferențelor și specificității sale continentale în aria mai largă a Orientului.

Paul Caravia

BIBLIOGRAFIE

VOLUME: *Istoria Indiei*, 1958, 400 de pag., (traducere din rusă în colaborare cu Arion Rosu); *Filosofia indiană în texte. Bhagavadgita, Samkhya-Karika, Tarka-Saṅgraha*, traducere din limba sanscrită, studii introductive, notițe introductive, comentarii și note, în col. „Biblioteca Orientalis”, Editura Științifică, București, 1971, 253 p.; *Curs de filosofie și civilizație indiană*, Universitatea din București, Facultatea de limbă română, clasice și orientale, Secția de limbă și literatură hindu, 1971/72, 1972/73; *Limbă și gândire în cultura indiană*, colecția „Biblioteca Orientalis”, Editura Științifică, 1976; *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, Editura Eminescu, București, 1981; *Arhaic și universal. Comentarii indiene la Brâncuși*, reimpresă, Ed. Herald, Iași, [București, 2002], pp. 17-108.

ÎN PERIODICE: *Le mythe de l'atsman et la genèse de l'absolu dans la pensée indienne*, în „Revue des études indo-européennes”, IV, 1-2, 1947, pp. 227-246; *Indriya et le sacrifice des prana*, în „Mittelungen des Instituts für Orientalforschung”, 1957, V, nr. 3, pp. 346-397, în colaborare cu Arion Rosu; *Le sujet grammatical chez Panini*, în „Studia et acta orientalia”, 1957, I, pp. 39-47; *Purna ghata et le symbolisme du vase dans l'Inde*, în „Arts asiatiques”, 1957, IV, nr. 4, pp. 243-254, în colaborare cu Arion Rosu; *Tratatul de Fonetică*, 1958, cea 200 pag., retras de la Editura Medicală; *Un manuscris tibetan în România*, în ASO, 9 decembrie 1957; *Introducere în cultura indiană*, Universitatea populară Constanța, 1965-1969; *La fonction révélatrice des consonnes chez les phonéticiens de l'Inde antique*, în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée”, 1966, II, pp. 11-17; *L'Inde antique et les origines du structuralisme*, Actes du Xe Congrès international des linguistes, Bucarest 28 août - 2 sept. 1967; *Xth International Congress of Linguists*, vol. II, București, pp. 235-240; *The Semiosis of Zero according to Panini*, „East & West”, N.S., vol. XVII, nr. 1-2, March-June 1967, pp. 115-124; *The extra-linguistic Origins of Panini's syntactic Categories and their Linguistic Accuracy*, „Journal of the Oriental Institute”, M.S. University of Baroda, vol. XVIII, nr. 1-2, sept.-dec. 1968, pp. 1-7; *Actualitatea gramaticii lui Panini*, ASO [Analele Institutului de Studii Orientale], 17 mai, 1968; *Cuvânt înainte la *Imagii vedice**, 1969, pp. 5-13, trad. I. Larian Postolache; *Sign (lakṣaṇa) in Propositional Logic in Panini*, „East & West”, vol. XIX, 1-2, 1969, pp. 173-193; *Medicina indiană*, în „Istoria medicinei universale”, București, pp. 108-132, 1970; *Occupational and non occupational respiratory allergy in bakere*, în „Acta Allergologica”, 25, 1970, pp. 159-177, în colaborare cu V. Popa; *Not date asupra manuscrisului tibetan de la Contesti*, ASO, Iasi, 22 decembrie 1971; *Interviul cu Sergiu Al-George despre călătoria sa în India* realizat de Amrita Bhowe [în bengali], Jugantar, Calcutta, 1971; *Erou și simbol în psihologia europeană și indiană*, ASO, 4 martie 1972; *Logică și limbaj în perspectiva lingvisticii indiene vechi*, Societatea română de lingvistică, 2 februarie 1972; *Note indiene*, Sergiu Al-George, fragmente traduse în bengali de Amrita Bhowe, Jugantar, Calcutta, 31.10.1973; *Rădăcinile tradiționale ale gândirii lui Gandhi*, ASO, 2 martie 1973 (în cadrul comemorării UNESCO, alături de Amrita Bhowe și Aurora Nasta); *Metaphor and philosophy from an Indian perspective*, 5 WSC, Varanasi, 1981; *Mitcea Eliade*, ASO, 1981; *Articol despre Sergiu Al-George* de Margaret Chatterjee, în „Patriot”, New Delhi, 27 decembrie 1981;

Înedit și reprodus: *Un manuscris tibetan în România*, în „Annals of the Sergiu Al-George Institute”, I, 1992, pp. 15-20; *Brâncuși și India*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art”, série de Beaux-Arts, București, XVIII, pp. 3-53; *Comentarii indiene la Brâncuși*, în „Brâncuși”, Târgu-Jiu, an V, nr. 1-2 (17-18), septembrie 2000, pp. 18-20; *La résonance de la pensée indienne dans la culture roumaine*, în „Respiro”, București: www.respiro.org, 11, preluare din: Sergiu Al-George selected papers on Indian studies, II-III, 1993-1994, în „Analele Institutului de Studii Orientale »Sergiu Al-George»”.

Reflecții

- Călătoria, dacă nu este băntuită de neprevăzut, se uită repede.
- A călători – a-ți risipi îmbătrânirea.
- Școala te dezvăță de impulsul primordial, dar nu-ți-l anulează.
- Când te uimești cât ești de deștept, te umilești.
- O mare prietenie, este posesivă; nu există măsură în dăruirea prieteniei.
- Cârcioma este un cimitir de vise.
- Mitocanul își calcă în picioare inclusiv umbra.
- Parvenirea este o răutate cu papion.
- Și necredinciosul are un altar al lui.
- Timpul pierdut să-l căutăm în absolut.



George DRĂGHESCU

CŪ D-na SORANA GEORGESCU-GORJAN



- Stimată doamnă Sorana, sunteți fiica ilustrului inginer Ștefan Georgescu-Gorjan, autorul concepției tehnice a realizării Coloanei Infinitului de la Târgu-Jiu. Vă rugăm să evocați împrejurările în care s-au cunoscut Brâncuși și Georgescu-Gorjan. Care ar fi fost „liantul” acestei reciproce încrederi ce a dus la geniala realizare a capodoperei de la Târgu-Jiu?

- Elementele care au constituit „liantul” dintre Constantin Brâncuși și Ștefan Georgescu-Gorjan sunt mai multe.

1. Apartenența amândorura la vrednicul neam al oltenilor.

Este bine cunoscută simpatia declarată a artistului față de cei născuți, ca și el, în Oltenia. La rândul său, inginerul se mândrea că este triplu oltean, cu tatăl originar din Gorj, mama din Vâlcea, iar el însuși născut în Dolj, la Craiova.

2. Trainica prietenie de tinerețe dintre artist și Ion Georgescu-Gorjan, tatăl inginerului.

Ion Georgescu-Gorjan, tatăl lui Ștefan, a fost bun prieten și ocrotitor al lui Constantin Brâncuși, mai tânăr decât el cu 7 ani, pe care l-a găzduit în locuința sa din Craiova, atât înainte de intrarea la internatul Școlii de arte și meserii cât și în timpul efectuării serviciului militar, după absolvirea Școlii de Belle Arte. În semn de recunoștință, Brâncuși i-a făcut în 1902 un frumos bust din gips și, după plecarea din țară din 1904, i-a trimis numeroase ilustrate din drumurile sale, semnate „Costache” și adresate „nașului”. L-a vizitat în timpul deplasărilor în patrie din 1914 și 1922, cu prilejul popasurilor sale la Craiova, când i-a cunoscut și pe fiii lui Ion, Fănică (n. 1905) și Georgică (n. 1909). Afecțiunea față de tată se va extinde și asupra fiilor.

3. Cultul față de Brâncuși în care a crescut Ștefan.

Ștefan a ascultat de mic povestirile tatălui său despre năzdrăvanul Costache. A aflat cum, angajat la bodega Zamfirescu de pe strada Madona Dudu, la trei case de magazinul unde Ion era prim-vanzător, Costache cioplise o vioară fermecată, uimindu-i pe toți. Împreună cu fratele său, Ștefan admirase frumosul bust al tatălui cu falnice mustați în furculiță, iar mezinul le încercase trănicia, ciobindu-le ușor. Frumoasele ilustrate cu timbre din țări străine l-au ajutat pe Ștefan să urmărească drumul glorios al artistului, al cărui exemplu dorea să-l urmeze. Adolescentul a obținut rezultate excepționale la Liceul Carol, absolvind ultimele două clase într-un singur an, așa cum făcuse pe vremuri și Brâncuși. A intrat în competiție cu colegii crescuți cu guvernante, însușindu-și temeinic în școală germana și franceza și învățând singur engleza, spaniola și italiana.

4. Profesionalismul de excepție al inginerului, dublat de un vast orizont cultural.

Ștefan a urmat cursurile Școlii Politehnice din

București, secția electromecanică. A audiat în paralel doi ani la facultatea de litere cursuri de lingvistică, literatură și filosofie și a urmărit constant prelegerile de istoria artei ținute de Tzigara-Samurcaș. Va excela atât în profesia aleasă cât și în asimilarea elementelor culturii, mulțumită cunoașterii atâtor limbi europene.

Angajat la absolvire de Societatea Petroșani, va efectua 6 luni de practică la Uzinele Siemens-Schuckert din Viena, va face un stagiu în subteran în minele din Valea Jiului și apoi, ca inginer-șef la Atelierele Centrale Petroșani, va coordona sectoarele de proiectare, turnătorie și construcții metalice. Ca profesor la Școala de măștri minieri și mecanici minieri și apoi ca autor de manuale s-a străduit să faciliteze accesul tinerilor la cunoștințele tehnice de bază. A inițiat și un aeroclub pentru fiii minerilor, în dorința de a le lărgi orizontul.

Cu prilejul primei deplasări de serviciu în orașul-lumină, Ștefan îl va vizita pe Brâncuși în atelierul din Impasse Ronsin nr 11. Le va scrie părinților la 26 decembrie 1934:

“Am fost la Brâncuși cu care am stat mult de vorbă. E un adevărat artist, de geniu.”

Tânărul de 29 de ani care scrisese aceste cuvinte aprecia corect dimensiunea talentului sculptorului. O făcea în cunoștință de cauză, căci era un pasionat vizitator de muzee și expoziții și studiasse asiduu cărți și albume de artă.

La o nouă vizită, la 7 ianuarie 1935, de Sfântul Ion, convorbirile cu tânărul inginer l-au convins pe artist că acesta este demn de încrederea sa. Întâlnirile ulterioare, din decembrie 1936 și mai 1937, de la Paris, ca și colaborarea din țară din august-noiembrie 1937 pentru realizarea monumentalei Coloane fără sfârșit, au confirmat această încredere.

- În eseurile sale despre sociologia și metafizica regiunii natale, Petre Pandrea vorbește de o “metafizică a Olteniei” care ar explica multe, inclusiv dimensiunea genială a unor personalități. E această părere o fabulație sau rezultatul unor profunde meditații în spații socio-spirituale ample?

- Meditațiile lui Petre Pandrea despre sociologia și metafizica Olteniei reprezintă rezultatul unei cunoașteri aprofundate a regiunii sale natale și sunt deosebit de pertinente.

- S-a ținut Brâncuși de această “Pravilă a Olteniei”, pe care n-ar fi uitat-o nici în modul de viață de la Paris? În familia dvs se făceau simțite imperativele acestei Pravile? Cum?

- În cugetările notate de sculptor în materialele din arhiva sa nu se regăsesc elementele consemnate de Pandrea în respectiva Pravilă. Acestea par mai degrabă rodul constatărilor sociologului în privința relațiilor de familie la olteni decât cugetări ale artistului. De altfel, Brâncuși nu s-a căsătorit niciodată, nu și-a recunoscut fiul, nu a avut nepoți...

În familia noastră nu s-a discutat despre acea Pravilă. Tata a fost însă un vrednic oltean, fiind un fiu devotat, un soț și tată admirabil, un bun minunat.

- Cine pe cine a ales în realizarea monumentului de la Târgu-Jiu - Brâncuși pe Gorjan, Gorjan pe Brâncuși, sau Arethia pe Gorjan prin Brâncuși? Detaliați-ne, pe baza documentelor ce le aveți, această colaborare în diferitele ei etape, până la momentul final.

- La sugestia Militei Petrașcu, în cursul anului 1934, Arethia Tătărescu, l-a invitat pe Brâncuși să ridice la Târgu-Jiu un monument în amintirea eroilor gorjeni, căzuți în timpul primului război mondial. Sculptorul cioplise începând din 1918 mai multe coloane fără sfârșit din lemn și dorea să le monumentalizeze. Discuțiile cu tânărul inginer din iarna 1934-1935 și soluția oferită de acesta pentru o coloană metalică de mari dimensiuni l-au determinat pe sculptor să-i propună lui Gorjan colaborarea în realizarea monumentului, ofertă acceptată cu entuziasm. La 11 februarie 1935, Brâncuși i-a transmis Arethiei prin Militea acceptul de principiu pentru proiect. Ulterior va obține acordul soților Tătărescu ca lucrarea să se realizeze cu sprijinul tehnic al inginerului, la Atelierele Centrale Petroșani. Societatea Petroșani

a suportat costul realizării Coloanei și al montajului ei - 2.500.000 lei. Inginerul a colaborat cu artistul în stabilirea dimensiunilor operei, sculptorul a cioplit modelul unui modul, apoi a lăsat răspunderea tuturor operațiilor tehnice pe seama specialistului. Coloana s-a realizat practic între 15 august și 15 noiembrie 1937. Metalizarea se va efectua în vara anului 1938, sub directa supraveghere a artistului. Costul metalizării și alte cheltuieli au fost suportate de Liga națională a femeilor gorjene - 340.000 lei.

- Cum se face că la inaugurarea din 27 octombrie 1938 nici artistul și nici constructorul n-au fost de față?

- Inginerul era plecat din țară în acel moment. Conform relatării doamnei Sanda Tătărescu Negropontes, modificările repetate ale datei inaugurării au produs o neînțelegere care ar explica absența artistului de la eveniment.

- După plecarea artistului la Paris, s-au reiat relațiile epistolare? În ce punct credeți că dialogul Brâncuși-Gorjan a rămas suspendat?

- Izbucnirea celui de al doilea război mondial a izolat Franța. Inginerul i-a adresat lui Brâncuși o scrisoare în mai 1943, solicitându-i autorizația scrisă pentru turnarea în bronz a bustului lui Ion Georgescu-Gorjan. Scrisoarea se află în arhiva sculptorului dar nu a primit răspuns. Dialogul s-a întrerupt.

- Schimbarea regimului politic a constituit pentru Ansamblul sculptural de la Târgu-Jiu o reală primejdie. Boicotate ideologic din punctul de vedere al “realismului socialist”, operele nu au scăpat de brutale tentative de distrugere. Ați putea să ne detaliați ce sentimente trăia tatăl dumneavoastră în acea epocă a proletcultismului?

- În intervalul 1949-1953 tatăl meu a făcut cunoștință ca deținut cu universul concentraționar din Aiud, Poarta Albă și Mărgineni. În prealabil i se desființase mica editură tehnică în care și valorificase cărțile de popularizare a științei, iar actul de donație a micii sale tipografii poartă chiar ștampila penitenciarului... Ca fost editor, nu a mai putut publica importante lucrări de electrotehnică. Abia după 1964 a reușit să trimită la reviste materiale legate de colaborarea sa cu Constantin Brâncuși și să ajute la restaurările Coloanei din 1965-66, 1975-76 și 1983. Ultimii ani de viață i-au fost umbriți de imposibilitatea publicării volumului de sinteză Am lucrat cu Brâncuși, deșu încă din 1977 la editura Scrisul Românesc.

- În perioada dezghețului dogmatic, inginerul Georgescu-Gorjan s-a interesat de starea Coloanei, a calculat și a stabilit operațiuni de întreținere și remetalizare. Care era profunda convingere a constructorului față de trănicia Coloanei?

- Inginerul era convins că în 1937 se lucrase cu mare seriozitate, cu un înalt spirit de răspundere și cu profesionalismul care a caracterizat colectivul de meșteri excepționali și de muncitori cu înaltă calificare selectați, asigurându-se trănicia monumentului. Studii ulterioare realizate de specialiști din țară și străinătate vor confirma acest lucru.

- Ca păstrătoare a Arhivei Gorjan, detaliați-ne ce cuprinde aceasta, dacă ea poate fi accesată de cercetători și de cei interesați.

- Cele mai prețioase piese din arhivă sunt catalogul Brummer 1926 cu dedicație și scrisorile din 1937 primite de tata de la Brâncuși, precum și schița Coloanei desenată de artist pe fotografia amplasamentului. Aceste materiale au fost reproduse și comentate de tata și de mine în diferite publicații.

Arhiva mai cuprinde și o fototecă cu imagini din 1937 și din anii următori. “Filmul” ridicării Coloanei a devenit accesibil marelui public, atât prin publicații cât și prin expozițiile deschise la Muzeul de Artă din Philadelphia - 1995 -, Muzeul Național de Artă din România - 2000 -, Muzeul Kalinderu - 2001 -, Primăria Sectorului 2 - 2005 -, Muzeul Național Cotroceni - 2006 -, Centrul UNESCO din Paris - 2007 -. Fotografiele se află în expunere permanentă la Muzeul Național Tehnic “Dimitrie Leonida” și la Muzeul Universității “Politehnica”. Inginerul Gorjan

a donat în 1984 pentru Târgu-Jiu un set de fotografii din 1937, care s-au deteriorat ulterior. Centrul de Cultură și Artă "Constantin Brâncuși" a primit de la mine un set de xeroxuri ale imaginilor și un număr de publicații cu lucrări ale tatei și ale mele.

În arhivă se păstrează și bogata corespondență purtată cu cercetători ai creației brâncușiene. Din dosarele de corespondență, au fost publicate integral cele dintre Gorjan și Brâncuși, Gorjan și Geist. Au apărut și fragmente din corespondența cu Carola Giedion-Welcker, soții Istrati, Florence Hetzler și Marielle Tabart. O valorificare a tuturor dosarelor este în perspectivă.

Pe Internet se poate accesa un site închinat Coloanei, realizat de fiul meu, la adresa <http://endlesscolumn.net>.

- După dispariția tatălui, ați simțit, desigur, povara numelui și v-ați angajat să duceți mai departe amintirea tatălui și a marelui Brâncuși. A fost ușor, a fost greu?

- Strădania de a păstra memoria Coloanei mi-a oferit prilejul de a menține vie legătura cu spiritul înaintașilor, trecând uneori prin momente tensionate dar trăind și mari bucurii. A fost dificilă lupta pentru a împiedica distrugerea și clonarea Coloanei, pentru a contracara calomniile la adresa constructorului ei, dar a fost imensă satisfacția contemplării monumentului repus în drepturi precum și ascultării părerii specialiștilor despre trăinicia operei.

- Ați devenit dumneavoastră înșivă o personalitate în brâncușologia românească de azi, cu numeroase participări la simpozioane și sesiuni științifice, la vernisaje și jurizări, în țară și străinătate. Pe deasupra, ați editat mai multe cărți, restituind lumii culturale lucrările pe care tatăl dumneavoastră nu a mai avut timpul necesar să le publice. Ați putea să ne împărtășiți idei și sentimente, păreri și convingeri care v-au încercat în toți acești ani, în care v-ați străduit să lăsați o imagine clară asupra familiei

dumneavoastră și raporturilor cu Brâncuși, căci ca deținătoare a arhivei Gorjan aveți nu numai dreptul ci și datoria morală de a interveni la anumite momente, pentru clarificarea, pe bază de document, a unor chestiuni. Bunăoară, despre ideea unei Coloane de 60 de metri la Târgu-Jiu, ce credeți? Venise Brâncuși cu ea și se văzuse excedat de posibilitățile tehnice de realizare, sau chestiunea rămâne "izvor de vorbe și de ipoteze"?

- Ideea unei coloane cu 29 elemente, de două ori mai înaltă decât cea reală, a fost combătută argumentat de tatăl meu, atât în 1977 în presă cât și în manuscrisul cărții sale Am lucrat cu Brâncuși. De altfel, în 1938 arhitectul G.M. Cantacuzino a căzut în genunchi la vederea Coloanei fără sfârșit de la Târgu-Jiu, iar spre amurgul vieții Brâncuși însuși a socotit-o opera sa cea mai aproape de desăvârșire.

După trecerea tatei la cele veșnice la 5 martie 1985, am socotit de datoria mea să fac ca lucrarea sa de sinteză să vadă lumina tiparului. Am reușit să vad publicată prima parte a cărții în 1988 la Scrisul Românesc din Craiova - Amintiri despre Brâncuși -, iar partea a doua - Templul din Indor - a apărut în 1996 la Editura Eminescu. Abia în 2004 la Editura Universală am putut publica integral manuscrisul tatei Am lucrat cu Brâncuși, suplimentându-l cu corespondența dintre Sidney Geist și Gorjan, din anii 1965-1979.

Materialele din arhivă și cele știute din discuțiile cu tatăl meu m-au determinat să iau poziție fermă în problemele dezasamblării și clonării Coloanei, prin scrisori deschise adresate autorităților și participarea la dezbateri pe această temă. Am redactat studiul istoric despre realizarea monumentului, text care a fundamentat restaurarea din 1999 și a fost inclus în 2007 în volumul Fondului Mondial al Monumentelor. Am încercat să sintetizez informațiile aduse la zi obținute în decursul anilor, publicând numeroase eseuri și patru cărți proprii. În demersurile mele am

fost susținută de convingerea că lupt pentru o cauză dreaptă și că sunt, într-un fel, purtătoarea de cuvânt a celor care au creat Coloana.

- În ultimii ani ați venit mereu la Târgu-Jiu, participând la discutarea unor proiecte de amenajare și punere în valoare a parcurilor, Căii Eroilor etc. Cum apreciați opera de "restaurare, de amenajare și punere în valoare" a Trilogiei sculpturale de aici? E și loc de mai bine sau pentru un timp considerați lucrările încheiate și lucrurile așezate?

- Am asistat cu mare emoție în decembrie 1999 la repunerea modulelor Coloanei pe miezul de oțel, după ce timp de patru ani fuseseră încarcerate în cuști metalice, iar stâlpul central fusese lăsat pradă intemperiilor și ciorilor care-și făcuseră cuib în interiorul său. Bucuria de a vedea Coloana din nou în picioare nu poate fi umbrită de problemele puse de metalizare, care se vor remedia în timp. Pentru amenajarea parcurilor și a Căii Eroilor este necesară o documentare aprofundată a documentelor de arhivă de la Primărie, precum și consultarea atentă a imaginilor de epocă.

- Ce părere ați avea față de ideea, care se discută din ce în ce mai cu aplomb, înființării la Târgu-Jiu a unui Institut Brâncuși?

- Cred că o astfel de instituție s-ar dovedi inutilă, dacă Centrul de Cultură și Artă "Constantin Brâncuși" s-ar ocupa cu adevărat de promovarea cunoașterii operei sculptorului, publicând regulat revista "Brâncuși" și organizând manifestări care să-i atragă pe adevărații specialiști.

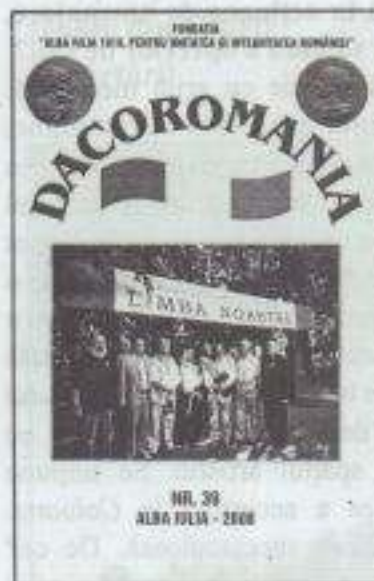
- Vă mulțumim, doamnă Sorana, pentru bunăvoința de a ne răspunde la întrebări, solicitându-vă, în final, un gând pentru cititorii revistei "Portal-Măiastra", răspândiți pe multe meridiane dar solidari cu geniul brâncușian și cu modesta noastră contribuție în a menține, aici, torța aprinsă și legatariatul coplesitor al Trigemenei încă viu.

- Mulțumesc revistei "Portal-Măiastra" pentru prilejul oferit cu generozitate de a-mi putea împărtăși gândurile cititorilor săi de elită. (Z.C.)

Reviste de cultură

Primim cu regularitate, în anii din urmă, două reviste provenind din Transilvania și Banat - remarcabile prin ținuta și acuratețea științifică, dar și prin condiția grafică de excepție în care se prezintă cititorilor (și totodată viitoarelor cercetări bibliografice).

Ne face plăcere să parcurgem paginile dense, doldora de informații cultural-istorice, valorificând îndeosebi tradițiile și potențialul de valori din regiune, însă cu deschideri mai ample, de reverberație națională (câtă vreme subiectele sunt ele însele de interes național).

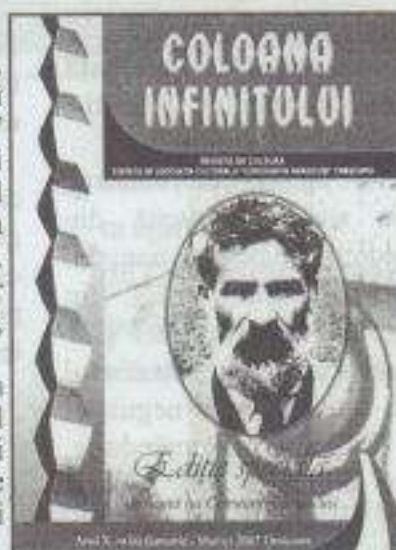


DACOROMANIA (format A2, 70 pag.), trimestrial de cultură ajuns la nr. 40, apare la Alba Iulia, fiind editată de Fundația „Alba Iulia 1918, pentru unitatea și integritatea României” (ISSN 1222-8553, www.dacoromania.ro). Se bucură de o largă susținere, inclusiv din partea Consiliului Județean și Primăriei Municipiului Alba Iulia, Arhiepiscopiei Ortodoxe de Alba, S.C. Proiect Străjan srl ș.a. Are sponsori și colaboratori pe ing. Stanciu Iulian (Canada), Vasile Copaci (USA), Ion Miloș (Suedia), Barufu Argezei (Elveția) și mulți alții. Din colegiul de redacție fac parte: prof. dr. Gh. Anghel, acad. Constantin Marinescu, profesorii Georgeta Ciobotă, Ion Comeanu, Ilie Furduiu, Ion Mărgineanu, Ioan Pleșa, Ioan Popescu, ing. Valentin Pașca, ed. Ion Străjan. O mențiune pentru fotoreporterul revistei prof. Ilie Furduiu și tehnoredactorii: ing. Daniela Meșes și Al. Nagyi.

„Dacoromania” nu scapă nici un eveniment, de la Marea Unire, Congresul Spiritualității Românești, Festivalul Internațional „Lucian Blaga”, la diferite aniversări, comemorări, evenimente cultural-artistice, publicând ample foto-reportaje. Foarte interesante sunt materialele documentare despre istoria, cultura și spiritualitatea Transilvaniei, din cele mai vechi timpuri până azi (o notă aparte rezidă în valorificarea cercetărilor și tradițiilor daco-romane).

COLOANA INFINITULUI (A2, 64 pag., ISSN:1453-8695) este un trimestrial de cultură editat de Asociația Culturală „Constantin Brâncuși” din Timișoara și cu sprijinul Consiliului Județean și Consiliului Local Timișoara. Fondată de regretatul Nicolae Stanciu, revista are actualmente în colegiu de redacție pe Horia Ciocârlie (director), Monica M. Condam (redactor-șef), Aurel Matei Bancu (secretar general de redacție), Mariana Strugă, Lavinia Miloș, Elena Mira Popescu Belevenco ș.a.

Aflată în al XI-lea an de apariție (fondată în 1994), revista valorifică cu precădere fenomenul cultural din regiunea Banatului, structurându-și materia pe numere tematice de largă documentare și notorietate. Asociația Culturală are activități



lunare grupate sub genericul „Panteon bănățean” sau „Ethos bănățean”, de unde și profilul revistei dedicat ani de-a rândul unor personalități culturale și istorice binecunoscute: Ioachim Miloiu, Dimitrie Țichindeal, Damian Ureche, Bela Bartok, C. Diaconovici Loga, Coriolan Brediceanu, Traian Grozăvescu, Eftimie Murgu, Ion Vidu, Victor Vlad Delamarina, Cornel Groșoru, Corneliu Babu, Nicolae Popescu, Paul Iorgovici, Ioan Slavici, Gh. Lupașcu, Miron Cristea. Foarte interesante sunt numerele dedicate lui Constantin Brâncuși, Ion Vidu, Traian Vuia sau „Ediția specială dedicată Academicienilor Bănățeni” (an XI, nr. 65, aprilie-iunie, 2008, „peste 50 de personalități distinse cu înaltul titlu”).

Să menționăm că, din partea Asociației Culturale „Constantin Brâncuși” și a revistei, au participat la Simpozioanele de la Tg.-Jiu câțiva reprezentanți, între care amintim pe scriitorul Aurel Turcuș și pe Aurel Matei Bancu.

PRIETENUL ALBANEZULUI/MIKU I SHQIPTARIT (A 2, an IX, ISSN: 1582-8093) este un periodic editat de Asociația Liga Albanezilor din România (www.alarro.ro), având ca director pe prof. Oana Manolescu (deputat în Parlamentul României al minorității albaneze, președinta Ligii), iar ca redactor-șef pe Marius Dobrescu. Din solidaritate gorjanească, remarcăm spiritul activ, dinamic, diplomatic chiar al dnei Manolescu, angajată în atâtea programe și activități culturale și parlamentare, pe plan național și european. „Prietenul albanezului” militează pentru o cunoaștere cât mai bună a tradițiilor istorice și culturale albaneze, ale minorității albaneze, susținând fenomenul de interculturalitate. Revista publică materiale privind activitatea Ligii, implicarea acesteia în societatea românească, demersurile legislative și europarlamentare. De asemenea, întâlnim unele interesante însemnări de călătorie în țară și străinătate, imbinând documentul istoric cu impresia turistică, evocări ale unor personalități culturale și istorice din Albania, creații literare, recenzii, tradiții și obiceiuri, precum și un susținut curs de învățare a limbii albaneze, materializat până acum în zeci de lecții.



CICLOP

BRÂNCUȘI LA TÂRGU-JIU

1. Stimate domnule Mircea Deac, v-am cunoscut în 1996, cu prilejul lansării la Tg.-Jiu a ultimei dv. lucrări-album despre Brâncuși românul, apărută la „Thausib”, în condiții grafice ireproșabile. Vă rog să ne spuneți de când datează interesul pentru Brâncuși și care a fost momentul hotărâtor? Care e contribuția dv. în domeniul brâncușiologiei?

-Traectoria receptării lui Constantin Brâncuși și pasiunea generală pentru arta lui au urmat, crescând și descrescând, dinamica romboidelor *Coloanei*



Mircea Deac cu sculptorul George Apostu

infinitalui. Era firesc, orice artist își găsește o culme în creația sa și locul meritat în rafturile istoriei. Când Brâncuși a sosit la Paris, a abandonat tradiția modelajului și s-a integrat rapid în cercurile artistice care au schimbat gândirea în artă, alături de Picasso, Salvador Dalí și alții. Operele sale au șocat prin originalitate, autenticitate, prin inovarea conceptelor asupra sculpturii și, îndeosebi, prin aprofundarea surselor și sensurilor creației. Aceasta nu a însemnat că nu a întâmpinat și o opoziție acerbă. A trecut prin două procese grele la New York și Londra, i-a fost scoasă o lucrare din expoziția festivă la Paris, a suportat o presă defavorabilă cu privire la preferințele lucrărilor sale, iar la noi, în București, a fost considerat *formalist, artist decadent*, astfel de sentințe aspre fiind lansate chiar de unii membri ai Academiei. Mai precis, în scris: în cartea despre istoria sculpturii românești a profesorului Gh. Oprescu. După ce am organizat în 1956 cu M.H. Maxy expoziția de la Muzeul de artă, care nu a avut nici un succes, nici catalog, invitații ori afișe, desigur nu întâmplător. La nivel oficial nu interesa popularizarea lui Brâncuși. Acest fapt m-a determinat să scriu o carte despre viața și opera sculptorului. Am colindat regiunea Jiului după documente și mărturii, am scris unor muzee din străinătate și am reușit să predau manuscrisul și reproducerea editurii Meridiane. Aici, editura neavând curaj să o publice imediat, o asemenea antrepriză fiind contra opiniilor oficiale, a stat în sertare aproape doi ani, până în 1966 când începuseră pregătirile, în toată lumea, pentru comemorarea a 10 ani de la dispariția sculptorului. 1967 a fost anul de culme al înțelegerii și elogiilor operei lui Brâncuși. S-a scris enorm. În lucrarea mea „Brâncuși românul” din anul 1996 am publicat cea mai completă bibliografie la acel moment. Este uimitor cât s-a putut scrie și continuă a se publica tot feluri de studii și comentarii. După Lenin și Picasso, Brâncuși este al treilea om despre care s-a scris atât de

mult.

2. Care a fost atitudinea Statului Român față de autorul Ansamblului sculptural de la Târgu-Jiu, unde s-a hotărât demolarea *Coloanei*. Detaliați-ne, vă rugăm, epoca și împrejurările...

-Statul Român nu a fost și nici nu este preocupat de valoarea lui Brâncuși. A fost interesat doar de nivelul cotei și, implicit, de valoarea sa materială. De aceea a vrut să-i moștenească operele și, din astfel de interese, a acceptat să fie considerat român și, după moartea sa, să permită publicarea cărții mele și circulația liberă a numelui său. Peste câțiva ani, cu ocazia unei expoziții organizate la Paris, am scris ca și mulți alții, asupra valorii internaționale a lui Brâncuși. Într-un fel nu mă miră atitudinea statului! Ce înțelegeau funcționarii oficiali despre semnificația artistică atunci când vedeau reprezentarea unui *Cocaș salutând soarele*, a unei *Braoște testoase* care încerca să zboare, a *Negresei blonde* sau a unui *Tors de tânăr*? Singura lucrare care și-a păstrat valoarea internațională și importanța națională a fost *Coloana de la Tg.-Jiu*. Pe plan internațional, opera sa a cunoscut o vertiginosă apreciere și cotă.

Este firesc ca în jurul ansamblului de la Tg.-Jiu, care interesează oamenii de pretutindeni, să se creeze legende. Așa a apărut povestea cu demolarea *Coloanei*. Nu știu cât este de adevărată. Nu am găsit la primării sau în alte locuri documente sau mărturii. Dar un adevăr există. În timpul războiului *Coloana*, care era „îmbălsămată” pe suprafața sa cu o poleială strălucitoare realizată de o societate elvețiană, constituia un punct de reper pentru avioanele de bombardament.

Chiar și după război oficialii au considerat-o un punct aerian posibil de orientare și „în mod salvator”, au vopsit *Coloana*, probabil după ce încercaseră să o dea jos, trasă de un tractor. Această vopsea, pe care de mai multe ori comisia de artă monumentală a vrut să o înlocuiască emițând propuneri cu diferite soluții și esențe chimicale, a constituit, pentru Radu Varia, intenția și argumentele justificării că ar fi necesar, *Coloana* fiind considerată ruginită, să fie înlocuită cu o copie... O hotărâre absurdă acceptată prea ușor.

3. Care sunt persoanele care au cântat în struna ideologiei și propagandei, făcându-i rău marelui sculptor și aducând prejudicii incalculabile culturii române? A existat cu adevărat o solicitare adresată de artist statului român prin care acesta ar fi dorit să doneze / să lase moștenire, tot ceea ce conținea atelierul din Impasse Ronsin la data morții (lucrări terminate și neterminate, mobile, scule, arhiva documentară etc.)?

4. În lucrarea „Fără rame, fără soclu” (2004), dv. precizați că, în funcția pe care o aveți în ministerul Culturii, unde ați rămas până în 1968 – ați organizat, la data de 12 aprilie 1956, prima retrospectivă Brâncuși în România, la Muzeul de Artă din București. Știați că la aceeași dată, în atelierul său din Impasse Ronsin, Brâncuși își dicta testamentul în prezența oficialităților de la Muzeul Național de Artă Modernă din Paris, datat „12 aprilie 1956”? Ce ar însemna această coincidență prea izbitoare – nu cumva un răspuns definitiv, categoric al artistului adresat Statului român,

3-4. După ce i s-a recunoscut valoarea internațională a urmat o acceptare tacită din partea P.C.R., care nu a admis invocarea numelui sculptorului Brâncuși în nici un discurs oficial. Din cauza confuziilor cu privire la valoarea artei și a respingerii artei abstracte pentru a oficializa *realismul socialist*, oamenii obișnuiți, artizani, mici negustori au popularizat operele lui Brâncuși imprimându-le, în mod exagerat și vulgar, pe variate obiecte: cutii de chibrituri, conserve, felicitări, ștofe, ziare etc. etc.

Înainte de a se stinge din viață, Brâncuși nu a făcut nici o declarație că ar vrea să vină în România. Mai mult, când am făcut mini-expoziția de la Muzeul de artă, în 1956, pictorul Camil Ressu i-a scris Brâncuși, rugându-l să vină la expoziție. Acesta fiind grav bolnav nu a răspuns invitației. Știu doar că guvernul a trimis pe poetul Eugen Jebeleanu în Paris, la Brâncuși, rezultatul fiind un desen făcut de Florica Cordescu, soția poetului, înfățișând portretul lui Brâncuși.

În perioada aceea au circulat tot feluri de zvonuri, solicitări către Brâncuși, căutarea de moștenitori sau refuzul acestuia, nimic concret important pentru un cercetător.

5. Ce altceva ați dori să transmiteți cititorilor noștri? Ce mesaj ați avea pentru iubitorii de Brâncuși?

-Cititorii, admiratorii de azi ai lui Brâncuși trebuie să înțeleagă că totul are un dinamism: timpul istoric, evenimentele artistice care se suprapun cu rapiditate unul altuia, schimbă aprecierile, după cum și celebritatea sculptorului Brâncuși pe plan internațional și-a schimbat poziția în raport cu noua generație, el rămânând o figură a progresului artistic așa cum sunt Michelangelo, Rodin sau Bourdelle, ori Paciurea la noi (un artist a cărui valoare încă nu a fost serios analizată). Ori singura operă care și-a amplificat puterea de seducție, continuând să se situeze în topul valorilor artistice contemporane și care continuă să atragă admiratori de pretutindeni, menținându-se pe culmea originalității și a semnificațiilor umane și chiar filozofice, este *Coloana Infinitalui* de la Tg.-Jiu (Interesul stărnit seamănă cu interesul fără frontiere pentru *Portretul Mona Lisa* de la Muzeul Louvre din Paris)...

6. Care este părerea dv. față de Ansamblul de la Târgu-Jiu? Credeți că actualmente s-a ajuns chiar la formula ideală în acțiunea de amenajare, restaurare și punere în valoare a operelor de aici?

-Această faimă trebuie cu grijă menținută. Cum? Fără stridente și vorbe goale ci în mod științific. În primul rând, se impune după părerea mea, limitarea accesului dezordonat al publicului la Ansamblul sculptural printr-un sistem de îngrădire, poate un clopot de sticlă care să acopere *Masa tăcerii* și *Scaunele*, o construcție din sticlă în jurul *Porții sărutului* pentru a opri năvala nunților și petrecerilor sub această poartă unică în lume. Petrecerile transformă *Poarta sărutului* într-un spațiu dominat de idoli păgâni și, ceea ce este grav, deteriorează spațiul artistic. Se impune interzicerea de asemenea a accesului la *Coloana Infinitalui* printr-o îngrădire spectaculoasă. De ce? Asemenea măsuri vor accentua unicitatea, grija noastră față de opere care nu au egal și care nu pot fi evaluate la bursă, fiind opere ale geniului uman. Se mai impun și alte măsuri: grija conservării, un personal specializat în întreținere și pază, cât și publicații, cărți poștale ilustrate etc. etc.

7. Credeți că posteritatea de care are parte Brâncuși în țară și străinătate este la înălțimea omului care a fost și în concordanță cu valoarea mirabilă a operei?

-Opera lui Brâncuși s-a despărțit de mult de viața sa. Creațiile sale sunt rezultatul spiritului gândirii, imaginației, curajului și simplității, care este caracterizat arta la începutul secolului XX. Viața sa se pierde în anii care trec, se transformă în crâmpete de legendă, rămâne doar opera.

8. Care ar fi cei mai profunzi comentatori

ai statuarei brâncușiene. Încercați o ierarhizare și sugerați și alte aspecte mai puțin clarificate din viața și opera artistului.

-Este dificil să facem o ierarhizare a celor ce au scris despre Brâncuși. Unii s-au entuziasmat, alții au vrut să se bazeze pe date concrete, alții au redat opinii pur personale cât mai originale, și așa mai departe... Nici nu este necesar. Nu mă pot opri, însă, să nu citez pe primii care au scris despre Brâncuși, pe bătrânul *V.G. Paleolog*, prieten cu Brâncuși, și deși din această cauză a fost subiectiv rămâne primul, apoi pe *Petru Comarnescu*, care a înțeles mai clar ce a însemnat arta modernă. După ei vine apoi o listă lungă, cărora internetul le oferă posibilitatea informărilor. În 1960 am început să scriu o carte, *Imaginație și simbol*. Am scris peste 500 de pagini. Dar nu am reușit să o public deoarece nu am găsit o definiție clară pentru termenul de „imaginație”. În această carte aveam însă un capitol: *Brâncuși și sursele arhetipale*, publicată separat la Editura Junimea” la Iași, în 1982. De ce amintesc această carte? Fiindcă o consider încă valabilă și nedepășită de un alt cercetător. Nu este un studiu voluminos, ceea ce mă face să gândesc la extinderea ideilor dezvoltate în '82. E unul din visurile mele și vă asigur că mai am multe visuri gata să se transforme în concret...

9. Ar fi oportună înființarea unui INSTITUT DE CERCETĂRI „CONSTANTIN BRÂNCUȘI” la Târgu-Jiu? De ce?

-De mult am crezut că s-a hotărât crearea unui *Institut Brâncuși* la Tg-Jiu. Se pierd documente, fotografii, chiar lucrări dispar din țară. Un *Institut* veghează, cercetează, ierarhizează. Poate, până la

ridicare unei clădiri moderne, fastuoase, cu săli de expoziții, de conferințe, cu bibliotecă video, poate și un muzeu (de ce nu se aduce la Tg-Jiu copia în ghips a *Rugăciunii*, care stă singuratică în depozitele muzeului din București! Până când se ridică *Institutul*, cred că ar fi foarte urgent să se înființeze o cameră pentru *arhiva Brâncuși*, care să înceapă să strângă tot ceea ce există despre Brâncuși. Să dau un exemplu: În cei 50 de ani de când scriu despre Brâncuși s-au adunat documente, scrisori, cărți, reviste, tăieturi din presă, fotografii, manuscrise, pe care din birou le-am coborât în pivniță. Am vrut să le ofer unui muzeu, unei instituții. „Unde?!”... Și ca mine sunt probabil mulți idealiști binevoitori. Realizând acest *Institut*, sculptorul Brâncuși va apărea altfel în ochii tuturor oamenilor din întreaga lume și îndeosebi cercetătorilor. După ce vor vedea grandiosul *Muzeu Brâncuși* de la Paris vor veni să vadă, la fața locului, documentele despre originea sculptorului.

10. În final, v-aș ruga să ne precizați dacă mai dețineți material documentar privitor la Brâncuși și dacă mai intenționați proiecte publicitare sau editoriale.

Dați-ne, totuși, și o mărturisire de credință, ca să înțelegem mai bine gestul dv. editorial inaugural din 1966 (carte tipărită în peste 10.000 de exemplare), precum și ulterioarele abordări, în general - întreaga contribuție în brâncușologia din ultima jumătate de secol. Ce credeți, este pregătit Brâncuși să bată adânc cu luminile operei sale în vremea ce va să vină, adică mai adânc în mileniul al treilea?

-Pentru mine Tg-Jiu înseamnă Brâncuși, complexul de monumente Brâncuși, dar aș adăuga că



Familia Deac

acest minunat oraș se bucură și de un alt monument, mareț prin originalitatea lui, prin forța expresiei artistice și prin sensul său patriotic, ca o mărturisire emoțională față de istoria zbuciumată a poporului nostru, - mă refer la sarcofagul sculptorului Milița Petrașcu, o glorie a sculpturii noastre monumentale. Fără să exagerez, este tot așa de puternic artistic ca și sarcofagul lui Alexandru Macedon, pe care l-am văzut la muzeul din Istanbul... Dacă la Tg-Jiu ar fi și bustul lui Brâncuși realizat de Milița Petrașcu, ca și alte sculpturi ce amintesc de imaginea marelui sculptor, atunci Tg-Jiu va deveni o metropolă a artei sculpturale...

Flacăra pe care o emană arta lui Brâncuși trebuie întreținută cu atât mai puternic cu cât opera sa a intrat definitiv în istoria culturii umane.

11. Vă mulțumesc, domnule Mircea Deac, pentru amabilitatea de a ne fi împărtășit gânduri, idei, sentimente, privitoare la Brâncuși și opera sa. Vă urăm multă sănătate și doriri de bine întregii familii.

Ianuarie - februarie 2009, București

Interviu realizat de Z. Cărlugea

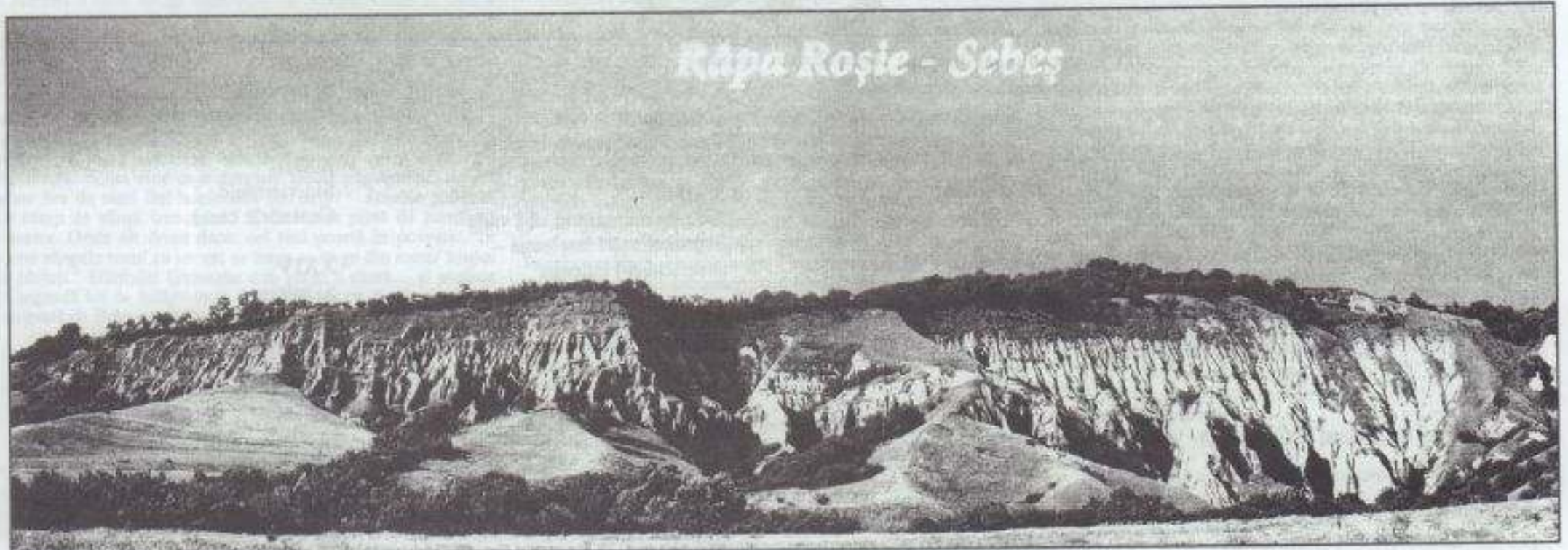
COSTIȘELE ROȘII

Dealul
surupat pe alocuri
scoate din aburii
depărtării

în catedrala de orgi
zefirale...
În dogoarea miazăziei
Costișele roșii

și deodată
mi se deslușește afundul cărării...

În prelungile cute



o față de zeu al Pământului
brăzdată de șuvoaiele
unui plâns ancestral -

un murmur amar al țărâniei
șlefuindu-se în clepsidra
văzduhului,
năpădită de ierburi -
duhuri retrase

dezvelesc o față hirsută
de înțelept,
magic încadrat
de Coloanele suitoare
la cer
ale unui templu solar.

Urc pieptiș dealul
în adieri înmugurite

de creier geologic
o întreagă Poveste
a lunii,
dar și un hohot
stihial
încremenit
în șuvoaie de lavă...

Zenovie CĂRLUGEA
4 mai 2007, SEBEȘ

ION MĂRGINEANU sau despre Largile ocoluri ale acvilei transilvane

Din impresionanta creație artistică a albaulianului Ion Mărgineanu, ne-au reținut atenția în mod deosebit volumele apărute în ultimii ani: *Se-aude frigul friguind* (2007) și *Singurătatea se scumpește* (Editura Semne, 2008, cu o Postfață de prof. dr. Victor Crăciun), în care resurecția imaginarului e puternică și încărcată de o expresivitate structurantă aparte.

Ion Mărgineanu este un poet robust în tradiția liricii transilvane, dezvoltând o poezie a chthonicului nu atât ca abstractizare metaforică în sine cât ca referențialitate autobiografică, ceea ce asigură acestei lirici un spor de substanțialitate imagistică și acel ineluctabil sentiment de împovărată amintire a meleagului natal. O „stratificare de singurătăți” în care „se mai înecă încă sufletul luminii”, cum frumos sună o dedicație...

Neoexpresionist în decantările reveriilor nostalgice, poetul revine în Lopadea Veche, satul din margine de Apuseni, încărcat nu atât de acel sentiment al înstrăinării cât descumpănit de „paragina” în care s-a afundat meleagul natal... Intrarea în satul obârșiei sale (procedeu secvențial amintind de incipitul romanului „Ion” al lui Rebreanu) îi dezvăluie, încă de la contactul vizual cu prima casă, imagini ale dezolării și paraginei: „Și prima casă - / pită și sare, / pe obloane sparte, aer vântat - / Curte surdă, șură orbecăind - / liniște fără plajă pe bolovanul cărnos. / Încerci să dai binețe, / urâtul din pivniță mărăie ...” (15). Alături „poarta flonduită”, „nucul uscat” și o „cioară gravidă (...) demult expirată”. De asemenea, în jur „plopul - / tăiat împrejur, eleșteu ceresc”, o pisică („sinceritate infantilă”), cochilia unui mele și un șarpe târându-se prin colbul drumului („unul dintre imperfecțiunile mele”, scrie poetul născut în zodia scorpionului!): „Ne salutăm și ocolim. / Atât!” (20). De la imaginea veteranului de război infirm se trece la „a doua casă - / amestec de tabac și paie”, apoi la a treia casă, unde „o bătrânică osticoasă” îl întâmpină: „Du-te sănătos, fiule! / Nu-i acasă de la război. / Nu am apă de băut! / Biserica-i pe deal - / Poate mai prinzi ceva slujbă / Că biată de ea e pe moarte, ca mine”...

Accastă „liniște cenușie” lăsată greu peste sat dezvăluie o imagine violent neoexpresionistă: „Ulița principală / trage mereu pe dreapta - / îmbăcșite garduri, / Se reazămă, se strămbă - / să nu cadă în pârâu - / Se văd colții unei viituri!” (30).

Timpul a măcinat spornic imaginea toposului natal, încât totul e paragină și înstrăinare, refuz, întâmpinare inospitalieră, dureroasă regăsire. O ploaie aproape biblică cade peste Lopadea („burnițează stropic la Lopadea / tăcerea se înecă în noroi”). Iată „ulița deteriorată”, cimitirul cu crucile căzute sau bronzate „cărboni aprinși” și biserica posacă de pe deal, ce „descoperă / Imensă fraudă dintre morți și vii.” (84). Iată crucile de hotar, abia descifrabile de vechi amintiri, iată școala copilăriei, fântâna din spatele acesteia, podețul de lemn, posacul magazin sătesc, Râpa Albă, cerul învolburat de nouri, uliul „stropindu-ne cu sângele albastru al cerului”, eucubeul iscoditor și magie, râul uitător de mărturisiri și atâtea elemente

de topos natal a căror prospeține și vâpaie a rămas doar în amintire, poetul o amarnic: „Numai în pielea întoarcerii / să nu fii!” (22).

Reîntoarcerea de acest fel nu e deloc o sărbătoare a spiritului, dimpotrivă neliniște, o îngrijorare, o strângere de inimă: „satul meu Lopadea Veche / Mi se împiedică de-un deal / Crescut blând după urechi. / Când amonte, când aval, / Îl mai săcăie o vale / În călcăi, strâmb de spine, / Și tăcerile ovale / Stoarse-n firul holdei line. / Risca de piatră rară / Îl împied de pe coline / Să-l scoată din mătă-afară. / Doină, dor, val de suspine...” (97).

Aici „nimeni nu așteaptă pe nimeni!”, revenirea la vatră face de fapt, o veche și pioasă reculegere: „Trag spre Casa Părintea / Strămt ademenit de-o cruce - / Cioara gri se face iască - / Pa care vrea s-apuce / Chipul meu, stea nefirească - / Grea vântoasă răscruce.” (98).

Ochiul „desfundat” al poetului „călărind un drum de țară” mărgine de plopi va descoperi privesc în paragină, semne aproape șterse ale identității de altădată, izvoare „sălbăticiindu-se”: „Și SATUL Singurătate / Care se scumpește!”

„Spargerea” satului (de care vorbea Eugen Simion referindu-se la „prefăcerile” cooperativizării refuzate de un Ilie Moromete) mădatorează, în poezia lui Ion Mărgineanu, unui imperativ istoric, unui comandament politic - ci, e pur și simplu, rezultatul unei iminente „îmbătrâniri”, a unui timp care macină existențe și oameni, a unei implacabile destrămări aberonice, descompunere lentă, o desemnificare letargică, o agonie imperceptibilă în propria mătă, o moarte în lentoarea risipirilor ritmice... Un agent al destrămării care vine din interior, din propria-i existență. În ciuda acestor involuții și destrămate ineluctabile, ulița cea mare întreabă „deteriorată”: „Și eu o să intru în UE?”, la care „satul din umeri”, iar poetul notează cu o ironie amară: „mă fac că nu aud, / Vulturul se arde o ridică între / ghiare / și-o mută mai aproape de cimitir - / Cum să-și dea cămasă pe el / Unor necunoscuți?” (83).

Și un catren final, în care interogația e doar un pretext pentru o cioraniană reflecție: „Ce a mai rămas / Din satul meu? / O mână ruptă - / A lui Dumnezeu!”

Croniciarul acestei monografii lirice - un „Jurnal risipitor” dintr-o zi de „tristețime imaculată” - rămâne autodeclaratul „Ion Nemărgineanu”, care, dincolo de colț de rai al natalității transilvane, are în vedere, în câteva piese doar, și spațiul mai larg al românității întregi - Basarabia, Bucovina, Valea Timocului, Cadrilaterul, Banatul sârbesc, Ținuturile Tisei și Insula Șerpilor, adică întregul „cer al patriei” care „poartă la colindat omenia”, fără resentimente revanșarde (86). Poetul e deopotrivă vulcan nestins de cuvinte înaripate și duh național în candeli de veghe. Coborât din mărginimea moșilor, are în sânge legatariatul spiritului transilvan și împănat grație a Cuvântului și Limbii Române, încărcate de harul incendiar și nemărginit al marii poezii...

110

I
Și Râpa Albă -
Ochi mutilat al unui înger

II
Și Fântâna Zmeului -
Piatră împiedicată să mai plece
Prin sat la peșit

III
Și ciupercile -
Încuiate, otrăvitoare mori de vânt

IV
Și viile -
Fărămituri de la Cina cea de Taină

V
Și pomii -
Călăreți de aramă tot mai uscați

VI
Și vântul -
Ciurdarul pustietății

VII
Și casa părintească -
Icoană în care nu se mai varsă
Îngeri păzitori

VIII
Și pârâul Lopezii -

Cavaler alungat din sat
Fiica secetei

IX
Și părinții -
Flăcări fără vreascuri

X
Și școala -
Cretă mutată la orș
Să nu mai aibă urmași

XI
Și Biserica -
Semn al Crucii dat în mintea copiilor

XII
Și mormintele
Pâine pe masa întunericului

XIII
Și Crucile -
Bici fără glas.

XIV
Și preotul -
Liturgie cu puțin vin,
Cu puțină apă -
Paratas de făină sintetică

XV
Și Casa Parohială -
Magazie goală în cârje.

XVI
Și Cuvântul -
Uneori sperietoare de ciori

XVII
Pietrele nu mai vin să-l vadă
Semințele să-l înțeleagă -
Biserica să-l culeagă

XVIII
Și eu -
Nici tu Fiu.
Nici tu întoarcere -
Pârâu târându-se într-un sicriu
Împustiire fără stoarcere,
Privire fără oase -
Scenă fără aplauze

XIX
Și pădurea -
Bonuri false ce trec
Peste pădurari cu zâmbetul

XX
Și izvorul -
Lecție de caligrafie,
sălbăticiindu-se

XI
Și pisica -
Nod la batistă
Uitat de bunica în geam -

XXII
Și șoricelul -
Hamalul curiozității.

XXIII
Și viermele
Custodele casei

XXIV
Și salcia
Tablă de cuiburi tinere
Neștersă

ION MĂRGINEANU

Singurătatea
se scumpește



Nicolae Dragoș

METAFORA ÎN ORIZONTUL IDEILOR

Poezie – filosofie.

Relația complexă a celor două atitudini fundamentale

(continuare din numărul trecut)

Salvarea oferită omului – creația

În încheierea demonstrației „cunoașterii individuate”, care e „o cunoaștere degradată” („Distanța intercalată între noi și misterele existențiale măsoară grija „de dincolo” sub care suntem puși, nu numai noi, ci și toată existența creaturală – *Trilogia cunoașterii*. Lucian Blaga afirmă că „*Marele Anonim nu ține seama de imperativul verității. Veracitatea e jertfită în avantajul demiturgicului*”. Totuși, autorul oferă individului o salvare: creația. „*Dacă nu ne mint toate indiciile, destinul nostru e împletit într-un sistem în care creația e permanent posibilă, și în care valorile spirituale au în consecință o irecuzabilă orientare creatoare*”. Pusă sub semnul unui atare destin, încrederea în puterea creatoare se cerea afirmată, pentru că aici realitatea era prea evidentă și refuza categoric o apreciere total negativă. Preluând tezele unui Klages despre relația între „viață” și „spirit”, între „suflet” și „intelect”, acceptând anatema acestuia asupra „raționalității” sau „intelectualității”, fiind consecvent în întreaga lucrare filosofică afirmației prin care-l elogia pe Bergson pentru „munca negativă față de intelectualitate”, Blaga are meritul că, utilizându-le în *Filosofia culturii*, nu le-a schematizat ci dimpotrivă, le-a complicat cu destulă elasticitate, îndepărtându-se de posibile erori decisive, ajutând adesea la afirmații revelatorii: Este încă un exemplu când consecvența în plan idealist duce la descoperiri pozitive. Contribuțiile sale cu privire la definirea stilului sunt edificatoare în acest sens, iar limitele opțiunii nu întunecă părțile creatoare.

Stilul, în viziunea lui Blaga, este „un factor imponderabil prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme „iar” manifestarea creatoare a omului nu se poate face decât într-un cadru stilistic”. Însuși existența se petrece numai într-un atare cadru, potrivit tezei despre „imposibilitatea vidului stilistic”. Conferind atribute cu mult peste sfera reală a stilului, așa cum suntem deprinși să-l definim chiar când se referă la epoci sau popoare, filosoful apelează adesea la un limbaj impresionist, metaforic, care afirmă expresiv fără însă a și demonstra riguros. Fenomenul stilului devine astfel „răsăd de seve grele ca sângele, își are rădăcinile împlântate în cuiburi dincolo de lumină”, este un „pom liminar cu rădăcinile în altă țară” etc. Pentru ca toată canonada de expresii atent căutate și inspirat găsite? Pentru a-și conduce lectorul, cu disimulată prudență și ingeniozitate, către afirmația esențială, piatra de temelie a demonstrației: „*stilul intră parțial în comul de lumină al conștiinței, ca un mesaj din imperiul supraluminii, sau ca o faptură magică din marele și întunecatul basm al vieții telurice*”. Refuzând interpretarea stilului doar din punct de vedere fenomenologic și morfologic, după ce arată că stilul artistic e o noțiune restrânsă, nelcăpătoare, față de stilul cultural, autorul va afirma că, întrucât fenomenul stil constă nu numai din forme ci și din alte elemente, se cuvine a adapta drept metodă de cercetare apelarea la procedeele și construcțiile „psihologiei abisale” sau ale „psihologiei inconștientului”. Întemeiază de altfel și o nouă disciplină „noologia abisală”. Este impresionantă pasiunea lui Lucian Blaga pentru inventarea de noțiuni! Fenomenul stil este – după filosoful Blaga –, în primul rând un produs al inconștientului; nu poate fi supus rațiunii.

Ori, cum sintetizează George Călinescu: „Pe lângă cele două cadre apriorice Kantiene ale intuiției, poetul român mai adaugă două, ale subconștientului, ajungând la un dublet în sensul că spațiul și timpul (numite orizonturi) operează independent și uneori în contradicție cu orizonturile orizontale”.

Evident, un asemenea adaos filosofic, socotit esențial de autorul lui, îl arată consecvent crezurilor inițiale. Având în vedere transformările sociale care au avut loc, descoperirile științifice ce au infirmat multe speculații, se poate, crede, intui o dramă subterană trăită de omul informat care a fost Blaga, văzându-și „sanționat”

de realitate și evoluție sistemul născut printr-o „călătorie în pură aventură ilogică”, spre „o construcție care scapă de refuzul experimental”, cum îl definește drastic George Călinescu. Poate ar fi cazul, pentru a încerca să ne apropiem cu mai multă exactitate de adevăr, să se introducă în aprecierea operei filosofice a lui Lucian Blaga, în locul noțiunilor de studiu, comunicare, formula mult mai adecvată a eseului care presupune o mai diversă și arbitrată preocupare asociativă, legitimând mai ușor subiectivismul, chiar când pretenția este de obiectivitate analitică.

Făcând elogiul spiritului, minimalizând materia, filosoful român își exprimă nu numai înaintașii ci și adeziunea netă, fără echivocuri.

Într-un articol intitulat „Intelectualismul în filozofie”, reafirmându-și adeziunea la tezele lui Bergson, pe care uneori le amendează „cu observații ce nu le infirmă ci dimpotrivă”, spune: „*Spiritul este cea fracțiune a realității, față de care intelectualismul a rămas refractar*”, „*materia e medul absolut adecvat al său, ea a fost greșit proiectată în spirit*” iar prin aceasta „*intelectualismul și-a tulburat propria ființă*”. Divorțul între materie și spirit propus de Blaga pare a fi categoric, iar apropierea pe care le admite totuși (vezi subtilitatea cu care susține interferența zonelor conștientului și inconștientului, cu aprecieri de calitate pentru cea de a doua) sunt o concesie pe care trebuie să o facă dovezilor științei ce-i erau cunoscute îndeaproape. Într-un studiu publicat în „Viața românească”, N. Tertulian făcea o plauzibilă demonstrație a sinonimiilor dintre concepțiile filosofice ale lui Blaga și filosofului Ludwig Klages, arătând chiar împrumuturile de noțiuni (de la Magna Mater – la Marea Mumă, de pildă). Klages ignorând sau dând alte sensuri decât cele reale unor noțiuni ca „progres”, „civilizație”, „capitalism”, consideră că „spiritul”, „rațiunea” realizează în condițiile noi o invazie devastatoare în zonele originare ale vieții; conflictul dintre am și natură, prin apariția „funestă” a „voinei”, prin gestul omului de a stăpâni și domina natura, prin sfărâmarea legăturilor originare, magie – astrale ale omului cu stilurile”, datorită renunțării în fața „voinei, intelectului” va duce, după Klages, la grave „disonanțe în muzica sferelor”. Par a se refuza, astfel, omului drepturi și îndatoriri elementare, propunându-i se cu argumentație, întoarcerea la starea originară, într-o pledoarie pentru detașare din concret, cu implicații numeroase, duse până la sustragere și pasivitate, făcute în numele unui „iraționalism agresiv”. A afirma că „*în clipa când atitudinea „mitic – simbolică în fața naturii a fost înlocuită de cunoașterea de tip științific s-a săvârșit un „sacrilegiu”*” poate însemna a anatemia nu numai știința ci și însăși realitatea obiectivă. De aici și incisivul rechizitoriu destinat civilizației, orașului.

Asemenea lui Klages, filosoful român va opta pentru „cunoaștere a și prin mistere, enigme”, va discredita rațiunea în favoarea „existenței în orizontul misterului”. Deși formulează rezerve față de tezele lui Klages, Blaga se întâlnește adesea pe aceeași platformă cu acesta spunând: „*Spiritul științific izolează voit lumea de om și-și construiește viziunile din elemente devitalizezate, adică din forme care nu sunt vii, din mișcări care nu sunt eforturi, din tendințe care nu sunt doruri, din acțiuni care nu înseamnă nici bucurie, nici suferințe, din substanțe care nu se amestecă și se desfac fără ură și fără elan*”. Minimalizarea plastică a omului de știință nu ascunde în sine o repulsie ci mai degrabă o neputință de a-l înțelege: „*făptură refuzată de cer, omul de știință se lipește gasteropodic de terenul pe care se mișcă*”. Pe pământ care este „*tragic țărâm de salt în gol*” (ce vers splendid, ritmic, decepționist, dar atât!), ce propune filologul în loc? Cunoașterea prin mituri „*fiindcă*” suntem făcuți din substanța miturilor”. Fără a respinge o astfel de cunoaștere, nu putem să nu vedem aici o limitare

a cunoașterii și împingere a ei în zonele întâmplătorului. Fără a respinge, din parte-ne, valoarea mitului în procesul complex al cunoașterii, facem observația că Blaga abstractizează mitul, îl decupează de concret și social, transformându-l într-o noțiune misterioasă, cu calități sesamice. Este de insistat asupra unor atari aspecte pentru că ele justifică și explică orizonturile filosofiei sale, dar și „saltul în gol” – ca să-l parafrăzăm – pe care îl face cu o metaforică remarcabilă.

Aceasta nu duce însă, nici pe departe, la o anulare a unora din concluziile la care ajunge filosoful. Propunând un sistem de investigare sau, mai degrabă, de explicare a fenomenului stilistic, autorul român al unei teorii multiplu consolidate, pornește de la convingerea că „*terenul cel mai adecvat metodei morfologice l-a găsit în domeniul filosofiei culturii*”, se grăbește să adauge că prin aceasta „*n-am voit să eliminăm din filosofia culturii celelalte metode, care ar duce la rezultate efective*”. Acceptând, deci, fenomenologia care „*se va osteni să diferențieze esențialul de neesențial*”, precum și morfologia care „*studiază o formă în raport cu toate posibilitățile sale latente*”, Blaga consideră că aceste două căi nu-i sunt îndeajuns în definirea stilului. Va propune pentru aceasta să se apeleze la „*structura și conținutul inconștientului*”, a cărui descoperire constituie un titlu de glorie pentru „filosofia naturii”, propusă cu „neasemuit patos de diverși gânditori romantici, precum Schelling, Carus, sau poeți gânditori ca Goethe”, noțiune căreia psihanalizii i-au completat contururile, după opinia lui Blaga, prin aceea că se credeau „în posesia inconștientului, limitând-o, total”. Situându-se între cele două direcții, acceptând că „inconștientul nu e numai un focar metafizic nevăzut „cum îl înțeleg romanticii, dar nici „nu are simplul caracter receptacular” pe care i-l atribuie psihanalizii, Blaga își inchipuie inconștientul „*ca o realitate psihică amplă*” cu structuri, de o dinamică și cu inițiative proprii”, „cu miez substanțial organizat după legi imanente”, care „are caracter cosmotic nu haotic”; „realitate cu centru de echilibru în sine însăși”. Mai mult, filosoful român lansează o punte de interferențe între conștient și inconștient, închipuindu-și elementele celui din urmă ca avându-și uneori originea în conștiință, atribuindu-i „o funcție cognitivă, cu categorii și forme proprii”. Din această perspectivă, substanțial îmbogățită, este apărat și reabilitat „inconștientul psihic, chiar și împotriva unui filosof cu care, cum spuneam, pe dreptate i s-au aflat înrudiri – Klages, autorul „operei faimoase, intitulată *Der Geist als Widersache der Seele*”. Constatând la Klages „un ciudat dezacord cu sine însuși”, recunoscându-i imaginația, nu-i poate înțelege ironia cu privire, de pildă, la „juxtapunerea spațială” a inconștientului, cu toate că, este vizibil, acesta își dă seama de „*semnificația metaforică a juxtapunerii*” (Această expresie ultimă se cere reținută și prin aceea că, alături de alții asemănători, exprimă creditul mare pe care îl acordă Blaga metaforei în descoperirea sau adâncirea adevărului). Klages obiecta inconștientului că nu ar explica conștiința și il socotea „*incă odată conștiință*” iar aceasta îl nemulțumea total pe filosoful român care va pleda și argumenta în favoarea unei autonomii a inconștientului ce, prin însăși definiția sa, depășește barierele conștiinței, și-și va gratula preopinentul cu o afirmație plastică și categorică: „*Considerațiile critice ale lui Klages, ciocănite cu osul degetului, trădează sonorități de doage goale*”. Smulgând inconștientul din zonele materialității, Blaga va face totuși un gest de deplină precauție avertizând: „*cunoașterea inconștientului aparține în întregime spiritului teoretic*” și, mai departe, că „psihologia și noologia abisală” nu pot fi înțelese decât ca sisteme de interpretări în marginea unor fapte de empirism”. Astfel, autorul pune singur diagnosticul propriei teorii și îi recunoaște marginile, cu observația că pe acestea se

► Pag. 29

va strădui să le transforme, prin interpretarea dată, în calități. Saltul următor al demonstrației, spectaculos și temerar, va fi alcătuit din afirmația că anumite conținuturi inconștiente apar în conștiință, scăzute ca un ecou, dar nedeghizate (*procesul personanței*). O asemenea teză pare a avea menirea de a susține superioritatea *inconștientului față de conștient*, afirmație întemeiată sau izvorâtă din încercarea de a explica geneza operei de artă, de a o încadra într-un sistem demonstrativ. În acest chip, Lucian Blaga așează prima treaptă a unui drum din ce în ce mai complicat spre *explicarea fenomenului stil*. Acceptând, *sentimentul spațiului*, „ca o dominantă a stilului” sunt citați pe rând Alois Riegl (cel care a bătut rolul ce-l joacă „sentimentul spațiului în determinarea unui stil”), Leo Frobenius („intemeietorul nediscutat al morfologiei culturii, care pune problema sentimentului spațial ca factor generator de cultură”), Spengler (continuator al concepției fundamentale despre cultură a lui Frobenius); ultimii doi susținând teoria existenței culturii ca „un organism independent, mai presus de oameni”, și „așezând deopotrivă în centrul generator al unei culturi un anume sentiment al spațiului – „sămânța culturii”, după care clasifică, de altfel, culturile. Ceea ce relevă Blaga este *efortul*, mai ales al lui Spengler, de *diferențiere a culturilor*, de întocmire a unor simboluri destinate realizării diferențierilor (cultura antică: corpul izolat; cultura occidentală: infinitul tridimensional; cultura arabă: peștera (holta); cultura egipteană: drumul labirintic, etc. „*Orizont și stil*). Considerând un pas înainte interpretarea dată de susținătorii metodei morfologice în studierea culturii (Frobenius, Spengler) în raport cu filosofia lui Kant, autorul constată, din punctul său de vedere, limitele teoriei în faptul că „simțământul spațiului este situat în întregime în domeniul *conștiinței*, iar intuiția spațială este privită ca act creator” (pecete, vizibil, Kantiană).

Spre a scoate din impas teoria morfologică care, opusă kantianismului eșuează, după Blaga, prin a colabora cu el, filosoful român introduce factorul *inconștientului*, nu numai ca un fapt liminar, ci ca *mărime cu totul pozitivă*, înzestrând *inconștientul* cu orizonturi proprii care sunt cu totul altele, decât cele ale *conștiinței*”.

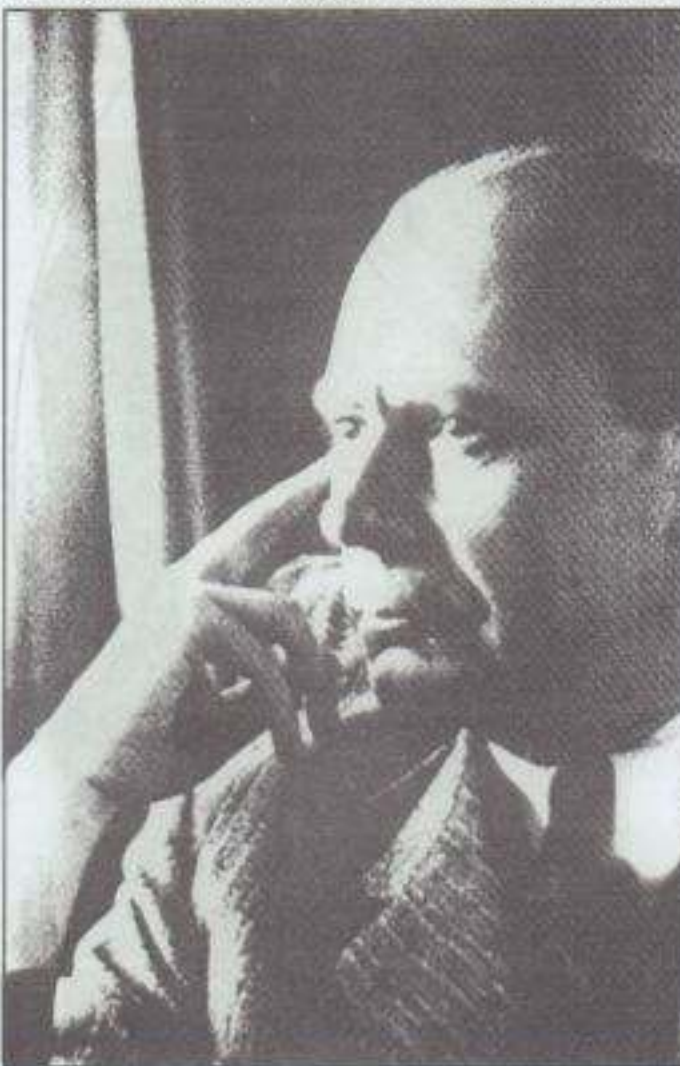
Spațiul și timpul ca orizonturi concrete ale *conștiinței* vor avea un *dublet în spațiu și timp* ca orizonturi ale *inconștientului*, cu observația că cele din urmă vor avea forme și structuri mai determinate. În sfârșit, aceste *orizonturi inconștiente* apar oarecum singure în conștiință grație procesului de *personanță*, amintit deja. Evident, Blaga atestă o superioritate calitativă a *inconștientului* și orizonturilor sale, considerându-le mai complexe și, în același timp, primordiale în procesul de creație, în nașterea fenomenului stilistic. Nuanțarea pe care o întreprinde între sentimentul spațial și peisaj, arătând că cel din urmă poate fi inclus în primul dar nu-i este îndeajuns, ușurează introducerea ideii de *transcendență*. Orizontul spațial al *inconștientului* (în cazul creației românești acesta este denumit *spațiu mioritic*) este completat de orizontul temporal (definit metaforic în trei profiluri: timpul-havus, timpul-cascadă, timpul – fluviu; timpul – havus, fiind deschis unor trăiri îndreptate prin excelență spre viitor, timpul – cascadă avându-și suprema valoare în dimensiunea trecutului iar timpul – fluviu în prezentul permanent).

Orizontului temporal inconștient i se atribuie proprietatea de a „imprima o pecete tuturor disponibilităților noastre lirice”, în timp ce *orizontului spațial* i se atribuie rolul primordial în determinarea aspectelor plastice. Teorie parțial plauzibilă și având o verificare în concret, în fenomene. Firește, dacă aplicarea ei se realizează făcând abstracție de elogiul adus *inconștientului*, care pare mai mult descoperirea unei noțiuni pentru a depăși inexplicabilul și a duce demonstrația mai departe (s-ar putea înlocui, eventual, termenul cu „fața ascunsă a conștiinței”, simplificând astfel lucrurile dar explicând și justificând aplicabilitatea teoriei cu rezultate, cel puțin parțial, seducătoare).

Lucian Blaga are meritul de a fi sesizat, în cadrul teoriei deja cunoscute, că *orizontul spațial sau temporal* singure nu ajung pentru definirea unei culturi, că în atmosfera aceluiși orizont spațial pot exista culturi foarte diferite ca stil. Elementul care ajută la diferențiere, fiind implicat nemijlocit, este *accentul axiologic* – reflex al unei atitudini inconștiente a spiritului uman, adaos, întregire a orizontului spațial. Din toate acestea se naște *atitudinea prețioasă a inconștientului*, de care se va resimți efectiv orice prețuire conștientă de mai târziu (lucru posibil, deoarece *inconștientul* pătrunde în zonele conștiinței, sărăcindu-se, desigur, conform

teoriei). Atitudinea față de destin, mișcarea deci va fi să fie de *înaintare* în orizont (sens anabasic), de retragere din orizont (catabasic) sau echivalentă stării pe loc (sens neutru). Lucian Blaga, exemplificând, susține existența la europeni a sentimentului *anabasic* și la indici a celui *catabasic*, grăbindu-se să atragă atenția că sensul ce se dă vieții nu poate fi confundat cu accentul axiologic al cadrului orizontic.

Este vizibilă din rezumarea teoriei cu privire la *stil* consecvența cu care autorul se străduiește să descopere și să ierarhizeze factorii componenți, să le nuanțeze importanța, interdependența obligatorie dintre ei, subliniind că transformările de greutate au darul de a *schimba* conținutul fenomenului. Dar aceste schimbări nu sunt posibile fără existența celui de al patrulea factor, *năzuința formativă* nu mai puternică decât ceilalți factori dar poate mai vizibilă, autorul subliniază *imposibilitatea definirii stilului în afara acestei „nevoi de formă” a omului*, faptul că „latura curat formală a unui stil se caracterizează prin două aspecte deopotrivă de importante: prin *formă* și prin *consecvența în variația*



formală”. În cultura „*năzuința formativă* este factorul care creează o formă și o dezvoltă, susținând-o pe liniile unei consecvențe launtrice”. Blaga numește trei *năzuințe formative* care apar sau dispar după culturi, epoci, individualități: 1) modul individualizant 2) modul stihial (elementarizat).

Criteriul de diferențiere a stilurilor, sub un unghi formal acceptat de esteticieni, fiind cel al apropierei sau abaterii de la natură, nu este primit de Blaga, pe motivul că „*distanța dintre natură și cultură este sub raport formativ așa de mare*”, încât „*produsele lor devin incombustibile*” iar creatorii nu se pot împărți în unii care vor să se apropie și alții care vor să se depărteze de natură, „*toți năzuind spre transcendență, să parvină la adevărata natură*”. De aceea „*natura nu poate fi prefăcută în criteriu, de diferențiere în studiul stilurilor*”. Observație ce conține, desigur, un element pozitiv în planul analizei, combatând aplicarea rigidă a raportului, schematizarea și unificarea stilurilor, reducerea lor la același numitor. (Aplicațiile concrete ale celor trei ipostaze ale *năzuinței formative*, la cultura europeană, greacă, bizantină, la filosofi și artiști aparținând acestora sunt de o mare putere sugestivă iar Raffaël, Rembrandt, Van Gogh, pictorii bizantini sunt, din acest punct de vedere, disecați și recompuși cu o artă de bijutier al cuvântului).

Interesant că Lucian Blaga, adesea *refractor la rolul socialului în geneza operei de artă sau atribuindu-i un rol secundar*, arată că *forma statală* își pune amprenta pe *năzuința formativă*, determinând-o (stătuțele germane legate prin ideea imperiului duc la *năzuința individualizantă*; statul – cetate grec sau italic – la *năzuința tipizantă*). O anume independență a *năzuinței formative* față de orizontul spațial recunoscută de Blaga, posibilitatea existenței mai multor *năzuințe formative* în același orizont spațial completează și asigură o mai largă aplicabilitate teoriei stilului, făcând-o mai lesne

verificabilă (dovadă că teoria și factorii stabiliți sunt rodul unor sinteze modelate spre un sistem ci nu ai unui sistem verificat într-un context concret).

Insistența cu care Lucian Blaga atrage atenția asupra obligativității prezenței tuturor celor patru factori, împreună, și a altora secundari în definirea fenomenului stilistic, atestă, pe de o parte, conștiința complexității fenomenului și teama de simplificări nefertile, pe de alta dorința alcătuirii unui sistem de factori capabili să se completeze și să aibă aplicabilitate cât mai largă. Dacă se face abstracție de premiza inițială – a *inconștientului superior* – se poate ajunge în cadrul unei demonstrații la rezultate ce pot diferenția și chiar localiza o operă de artă. Ceea ce este un mare câștig. De altfel, pentru a fi sigur de neexagerări și trunchieri, filosoful român unifică factorii primari amintiți ca și pe alții secundari într-un complex indisolubil pe care-l numește *matricea stilistică*.

Noțiunea nu este investită cu rolul de a explica darurile creatoare socotite de autor ca insondabile, fiind poate de „*ordinea misterelor cosmogonice*”, ci cu acela de a explica de ce „*creațiunile poartă o pecete stilistică*”.

Matricea stilistică ar avea menirea de a prilejui „o incursiune în regiunea care condiționează existența particularităților stilistice”; fiind un complex inconștient la care nu-și consumă rostul în cadrul *inconștientului*, rezistând cu încăpățănarea unei metahe organice la orice critică conștientă”. Această ultimă parte a frazei poate constitui o altă explicație, pur individuală, a neconcordanței între identitatea socială a unor scriitori și mesajul ori conținutul operei lor. Desigur, explicația dintr-o asemenea perspectivă ar putea părea sărăcită, ruperea de la influența realității, a vieții nefiind fertilă; dar dacă la aceasta (absentă în filosofia lui Blaga) am adăuga și „*realitatea spirituală*” similară – să spunem – unei eredități spirituale colective, am putea explica și mai complex și mai viguros evoluția creației unor autori (de pildă, caracterul profund *autohton* al operei lui Panait Istrati, creată în mare parte într-un alt orizont spațial).

Dând drept la existența *autohtonă* *inconștientului*, înzestrându-l cu structuri și atitudini proprii, Lucian Blaga rămâne credincios unei metafizici percepută în mod personal, cu permanente delimitări, aruncând de fapt cu propriul cuvânt pelerin agnosticismlui peste o lucrare filosofică (ne referim la „*Orizont și stil*”) ce realizează altfel un captivant, îndrăzneț și în plan formal, logic sistem de investigare și definire a fenomenului stilistic. Aplicarea schemei, depășindu-se amprenta idealistă, poate duce la rezultate relevabile. O parte din intuițiile logice din „*Spațiul mioritic*” vor constitui (minus teoretizată fugă de social, înțelegerea subiectivă a istoriei și condamnarea fără drept de apel a civilizației ca dușman al culturii) observații verificabile, utile demonstrații ale permanenței culturii noastre și ale izvoarelor ei originare. Filosofia stilului, aplicată culturii naționale în special, are darul de a lumina câteva trăsături fundamentale, definitorii. Aspectul nu trebuie neglijat într-o cuprinzătoare cercetare estetică.

Reflectând asupra observației concentrate a lui Călinescu, potrivit căreia „*contribuția metafizică a lui Blaga este iluzorie*”, nu credem că portretul ce i s-a alcătuit filosofului („un geniu în stare de intuiții mistice revelatoare, confirmabile mai târziu de experiență, care nu face altceva decât să viseze gratuit, în speranța că forța demonică din el îi poate prilejui viziuni substanțiale”) cuprinde toate trăsăturile necesare. Pe lângă „*voința de construcție ce ne lipsea*” și pe care o aduce Blaga, pe lângă expresivitatea stilului și strădania pentru îmbogățirea terminologiei filosofice, pe lângă introducerea masivă a metaforei ca „*modalitate substanțială de a percepe universul*”, filosoful român este arhitectul a numeroase alte contribuții esențiale. Mai ales în cadrul „*Filosofiei culturii*”, unde realitatea spirituală, în profunzime cunoscută și stăpânită, l-a condus spre modelări și nuanțări ale sistemului său metafizic.

Sunt, indiscutabil, teze ce pot fi abordate din alte orizonturi filosofice în „*Spațiul mioritic*”, în alte lucrări (de ex. viziunea anistorică despre sat, anatimizarea orașului, elogierea unilaterală a „*primitivității*”, a „*barbariei creatoare*”) dar nu se poate să nu fascineze coerența expresivă a sistemului alcătuit, efortul creator destinat descoperirii unor factori meniți să înlesnească o demonstrație filosofică de anvergură, numeroasele concluzii relevabile, care pot constitui – cum spunea același Călinescu referindu-se la „*demna de laudă încercare*” din *Spațiul mioritic* – „un pas mai departe spre conștiința de noi înșine”. (1978)

MARIA D'ALBA

Dor brumat

Jarul lacrimii mocnește
sub cenușa de cuvinte,
întețit, el dogorește
dinspre-aducerile-aminte...

Dau să-l sting cu var și oase
dar se-ncege-a răzvrătire,
printre speranțele arse
caut, încă, o ieșire!

Dorul va mai da în floare?
Brumat seamănă cu-un spine!
Năpădite de-așteptare
visele-au ajuns ruine...

Fugitiv popas

Arid decorul a rămas,
doar bolovani de sare cresc,
Cuvântu-i singurul popas
în care nu mă odihnesc?

Ce păsări triste trec în stol!
oare de unde eu le știu?
visul să fie cuibul gol?
pentru regrete e târziu!

Privesc prin ciobul unui gând:
din Dor nu mai iese lavă,
mocnește stins, doar fumegând
de când umbra mi-e bolnavă!

Dezlegare de muguri

Buimăcită pare pădurea
din convalescență trezită
de boarea încolțirii ierbi
ce o atinge înverzită.

Chemând-o parcă să-i urmeze
zburdălnicia dăruirii
spre a renaște împreună
suprema clipă a iubirii;

vrând a-i grăbi înmugurirea
de sfârcuri o ciupește vântul,
iar păsările-n dezmiardare
prin păru-i lung presară cântul...

Înfiorată ea tresare
și-un tremur trupu-i răscolește!
Trosniri de vreascuri se destramă
în mugurii ce-o dezmoștenește...

Nevroze cu tuberoze

Însângerată-mbobocire,
(ca și iubirea uneori!)
cum să le scuturi de uimire

când ea e albul scurs în flori?

Atâta disperare-ascunde
mirosul lor provocator
că l-aș ciunti dar n-am de unde
să-l prind, fiind altoit cu Dor!

Însângerarea lor să fie
felul în care prin parfum
își ard o lacrimă târzie -
tipăt ca un ecou de scrum?



Floare de dor

Îmi ești atât de drag încât
lumina a înmugurit
în fiecare vis urât,
floare de dor cu fruct oprit!

Ce avalanșă de culori
inundă golul din Cuvânt
zădărnici de-atâtea ori
dezordinea din zboru-i frânt!

Speranțele s-au părguit
ademenindu-ne pe rând,
în joacă ne-am îngăduit
să le furăm din când în când...

Un freamăt dulce amărui
crește în suflet tănuit,
degeaba-ncerci să te opui
întârziatului meu iubit!

Când umbre-n gânduri îmi apar
înspre lumină mă retrag
ca litera în calendar -...
de ce îmi ești atât de drag?

La bordul Cuvântului

Ce-nghesuială în Cuvânt!
Cine râvni-va locul meu,
când n-o să-mi pot lua avânt?
O să ne recunoaștem greu?

Mi-e gândul aburit, nu pot
zări prin el unde suntem,
călătorind fără pilot
de o avarie mă tem!

Aș vrea din mers ca să cobor,
dar ușile nu se deschid!
Cu lacrima, - bulgăr de dor,
încerc să fac spărtură-n zid!

Rana din lacrimă

Tu nu vei ști ce grea povară
este tăcerea dinspre tine!
urnind-o (pentru-a câta oară?)
trec puntea dintre rău și bine!
Cu opinteli istovitoare
înaintez fără repere,
până și zâmbetu-i sudoare
ce n-o pot șterge în cădere!
Rana din lacrima pierdută
printre tăceri împrumutate,
de la o vreme mă ajută
să le recuperez pe toate!
Atuncea când vei înțelege
iubirea ce culoare are,
îți va rămâne a culege
doar bulbul ei din lumânare!

Rugăciune

Doamne, iarăși am căzut
din Cuvântul Tău cel Sfânt -
Cuib din care eu am vrut
să zbor cu-aripi de pământ!
Doamne, iarăși am căzut
din Cuvântul Tău cel Sfânt!

Mândria de-mi poți ierta
când mă binecuvântezi,
numai Tu cu mila Ta
mai poți ca să mă salvezi!
Mândria de-mi poți ierta
când mă binecuvântezi!

Tu Cel care nu greșești
și totu-n Tine e pur,
suferințele lumești
ajută-mă să le-ndur!
Tu Cel care nu greșești
și totu-n Tine e pur!

Gânduri luminoase dă-mi
până-mi cresc aripi de har!
Suspendată între vămi
orice zbucium e-n zadar!
Gânduri luminoase dă-mi
până-mi cresc aripi de har!

Lacrimile-mi oblojesc
sufletul greu vătămat,
Sfinte, Ție-Ți mulțumesc
că prin ele m-ai iertat!
Lacrimile-mi oblojesc
sufletul greu vătămat!

TEOFIL RĂCHÎȚEANU:

„Apa din care bea curcubeul”

(Editura Clusium, 2008)



Într-o cronică literară publicată în urmă cu douăzeci de ani în „Luceafărul”, remarcăm eminescianismul profundorganic și structural al poeziei lui Teofil Răchiteanu, precum și acel filon al decantărilor folclorizante pe latura dolorifică, foarte generos și proteic, în care se oglindește cerul

de stele al devălmașelor melancoliei – alunecare de nouri pe mările unui suflet înfiorat de brizele cosmicității...

Era etapa „Elegiilor sub stele” (1969) și „Planetelor de melancolie” (1986), dar și a „Somnului de voevod” (1980) și „Poemelor înserate” (1990), în care freacă naturalistic-folclorizant dezvăluia o eminescianitate rezonantă cu acea „retragere din istorie” de care vorbea Lucian Blaga, o repliere a spiritului poetic într-un habitat care avea să-l consacre. Acest *Orfeu al Apusenilor*, care citește mersul poeziei după semnele cerului și ale naturii înconjurătoare, a rămas, dincolo de ispite modiste, el însuși, asemenea unui Iancu împovărat de legendă, regăsindu-se în matca originară a toate celor curate... Dar nu la modul ingenuu, căci poetul se dovedește un spirit mereu frenetic, pătruns de marile întrebări existențiale și cutreierat de neliniști metafizice.

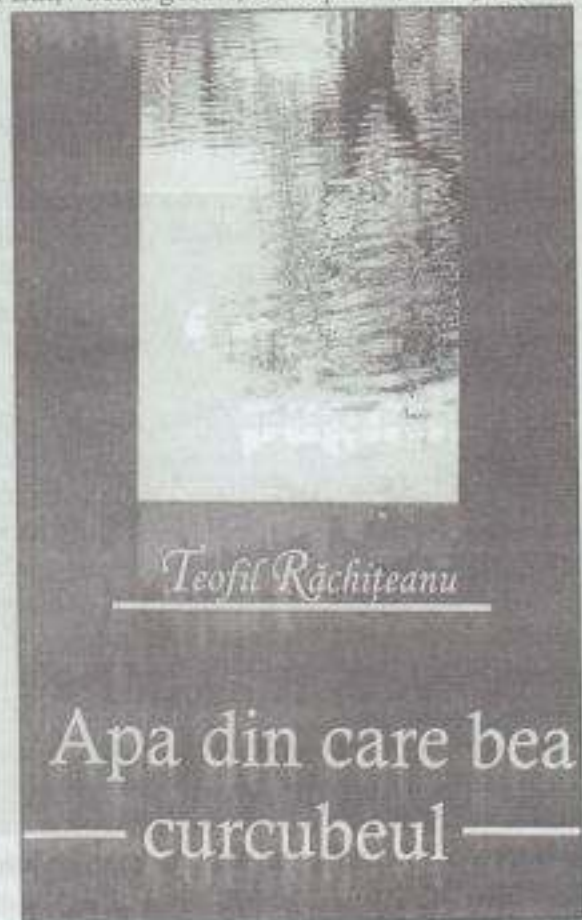
Ora singurătății (1998), *Tărâmul de rouă* (2002) și *Efulgurările* (2002, 2008) de mai târziu, ba chiar *Lumina din lacrimă* (2007) ori *Alizeul de dor – Poesii din celălalt mileniu* (2006), apărute în ultimul deceniu, amplifică o anumită stare de spirit, desăvârșind profilul poetului oarecum cunoscut, aducând în poezie un spor substanțial de limpiditate clasice și împăcându-l pe „eremitul” de sub cupola brazilor și molizilor cu sine însuși, căci „apa din care bea curcubeul” este deopotrivă stingere de dor nemărginit, dar și regăsire de sine (exponențială devine acum și imaginea unui Avram Iancu fără prihană, jertfă de sine și totodată ofrandă adusă neamului, spirit vaticinar-metafizic într-o votivă Transilvanie – *Patimile după Iancu*, 2008).

Se observă, însă, de data aceasta, o fuziune a eminescianității structurale de care vorbeam cu intuiția profundă a unui vizionarism blagian, grație căruia „izvorul” și „tăcerea”, „marginea lumii” și „steaua”, „păpădia” și „ingerul”, „sufletul bolnav” și „ceasul de seară”, Dumnezeu acutelor invocații și Moartea exorcizată în tonuri de bocet-descântec, de litanie-maslu, configurează un univers poetic mai bogat și deopotrivă mai accidentat, un orfism de expansiune maximă și o trăire la limită a condiției existențiale în fața unui transcendent care, deși rămâne mereu reper ideatic, pare a se reflecta în toate ipostazele existenței mundane.

O tânjire (să fie aceasta argheziană!) mai potolită, desigur, către cerul „larg și necucerit”, cât o atotprezentă neliniște și un dor de slavă, ca un ideal de neatins în momentele de deznădejde generate de refuzul Divinității, în absența căreia spornică devine neantizarea: „Toate drumurile către Tine le-am rătăcit / La capătul fiecăruia e o fundătură / Dincolo de care nu mai e nici un drum... / Prin mine Neantul ca o apă grea cură...”

Nevoia imperioasă de certitudine nu este, totuși, a unui Arghezi scârbit de lume și descumpănit de civilizație, ci a unui anahoret trecut prin Jaleșul blagian, care-l caută pe Dumnezeu în liniștea meditației, cu orfeica sete a cântecului rămas neimplinit. Într-o mică cosmogonie sui-generis, *La început a fost Tăcerea*, poetul întoarce sensul biblic optând pentru definirea unui univers orfic: «La început a fost Tăcerea» / Și nu Cuvântul, cum se spune, / Un fel de împietrită apă / Ce margini nu avea, nici nume... / Și se iscă în ea un sunet / Din nu se știe ce, ușor, / Cum ar zvoni în iarbă-

un greier, / Cum o părere de izvor... / Și sunetul cresc. Tăcerea / Ca un ocean să vălură / Și Dumnezeu cânta într-însa / Căci El izvorul ei era...” (*Apa din care bea curcubeul*). – O senzație de însingurare cosmică, de pustiu de lume devine din ce în ce mai apăsătoare. Blagianizarea referențială deschide noi orizonturi eminescianismului structural, clasicitatea folclorizantă dobândind transparențe, accente și ecouri de calmă expresivitate expresionistă: „La marginea lumii stam / Și mă vaier-văieram / Că singur în ea eram. / Împrejur pustiu, pustiu / Și în vreme mult târziu, / Vaieru-mi prin văi afunde / Se pierdea. De nicideunde / Nime, nime a-mi răspunde, / Că în Sine și nepătruns, / Dumnezeu stătea ascuns / Și se făcea cum că nu-i, / Ca și cum n-aș fi al Lui, / Mută gura-I, ca de piatră, / Ca și cum nu mi-



ar fi tată! / Chemam Moartea. Nu venea. / Singură era și Ea, / Obosită și pustie, / Sătulă de veșnicie...” (*La marginea lumii stam*).

Era firesc ca spiritul folclorizant-problematic să ajungă la Blaga prin Eminescu, rotunzindu-se într-o formulă de substanțialitate orfică în largi acolade vizionar-dolorifice.

Un sentiment generalizat al extincției atinge și „vechia grea și amară” a instanței supreme, ca într-o viziune nietscheeană de întunecare a cerului: „Numai moarte, numai moarte / Cât întinsul lumii îi. / S-o domoale, s-o domoale / Nime, nime, nime nu-i! / Că și Celui Lumii Domn / I-i vechia grea și-amară / Și-obosit îi și i-i somn / Și și el ar vrea să moară...” (*I-i vechia grea și-amară...*).

Totă, însăși viața poetului sunt scrise și în Cartea Morții, de unde și această excesivă înnegurare a spiritului, solitar și deznădăjduit, simțind cum „Sufletului meu, greu veacul / Ca lui Dumnezeu vechia, / Cântă-n el, îngemănate, / Bătrânețea și pustia... / Ca o apă grea, târziu / Lumilor printr-însul cură, / Obosit, își moarte cere, / Dară Moartea nu se-ndură...” (*Obosit, își moarte cere...*).

Uneori deznădejdea este atât de mare încât poetul, realizând că „neputincioase” îi sunt toate cele sfinte, și-ar dori moartea, de vreme ce însuși Iisus s-a sinucis, renunțând la mântuirea impenitentei lumi păcătoase. Un tablou negru, de sfârșit de lume și Dumnezeire apare din apele morții

atotstăpânitoare: „Ci sufletul bolnav mi-i cum n-a mai fost micicând / Neputincioase Lui i-s cele sfinte [...] / S-a sinucis, se-aude, în cer însuși Iisus, / Căci în zadar, se pare, a pățimit pe cruce, / Și au murit toți zeii și cerul e pustiu. / Biet suflète-al meu, unde de-acuma te vei duce?” (*Ci sufletul bolnav nu-i cum n-a fost micicând*).

Să fi ajuns Teofil Răchiteanu la marginea prăpastiei? Căci această luciditate extremă nu este atât generativă cât obnubilantă și restrictivă de elanuri și zări. Oricum, constatăm un punct critic al acestei poezii, un preaplin de înnegurare, o apropiere excesivă de „margine”, dincolo de care Neantul, abisul, moartea sunt atât de spornice, pustiind totul.

Nevoia de Dumnezeu se pune în *Apa din care bea curcubeul* (2008) atât de acut, dar cu cât opțiunea este mai ardentă cu atât de amară și sceptică este și convingerea ratării acestei întâlniri: „Merg, tot merg spre Dumnezeu. / Drumu-i lung și pasu-i greu (...) / Merg și merg și-am obosit / Și toiagu-mi s-a tocit (...) / Și-nnoptat drumul și lung, /

Niciodată n-am s-ajung! // Niciodată n-am s-ajung... (*Niciodată n-am s-ajung...*).

Simțindu-se ca parte din „amara veșnicie” a lui Dumnezeu, poetul eminescianizează în ritmuri trohaice punând un semn de asumantă existențialitate orfismului său plener: „Mă fac râu și curg și curg / Și mă pierd în Demiurg...” Sau aceste versuri din volumul consubstanțial *Lumina din lacrimă* (2007): „Și în hău-acesta mare, / Firicel de luminare, / Arde-nct sufletul meu / Părăsit de Dumnezeu...” (*Părăsit de Dumnezeu*).

Desfășurată pe o gamă largă de sonori și ritmuri, consubstanțiale fiindu-le fiorul arhaicității și folcloricitatea de esență litanică, poezia lui Teofil Răchiteanu și-a dobândit o indicibilă specificitate, într-o aventură care nu este una a limbajului ci a marilor idei rotitoare de năzuințe și zări, căci spiritul acestuia consună cu eminescianitatea gravă, cu metafizica blagiană, cu dorința mai puțin aprigă, oarecum resemnată, de intrare în rezonanță cu Divinitatea, toate în regimul unor tulburătoare elasticități. Acest Orfeu al Apusenilor, care nu e mai puțin autentic și expresiv, aduce în poezia de azi drama unui însingurat de sub geană de brazi, decantată cu har cristalin și întemeietoare a unui mirabil cer de stele într-o noapte târzie: „Prin Munții Apusului, ars de grea patimă, / Până când sufletu-mi face-se lacrimă, / Cu lacrima jur-împrejurul lor – brâu, / Până când face-se limpede râu, / Cu râul prin codri bătrâni, doimitor, / Până când și el face-se dor... / Prin Munții Apusului cu jalea lui nouă / Până ea face-se peste ei rouă...”

Dan Radu Abrudan

Teofil Răchiteanu



Lumina din lacrimă

EDITURA CLUSIUM

TEOFIL RĂCHÎȚEANU

Patimile după Iancu



„CONTRIBUȚII LA EXEGEZA BLAGIANĂ”

(Editura Altip, Alba Iulia, 2007)



Personalitate de renume a municipiului Șebeș, cetățean de onoare și președintele *Fundației Culturale „Lucian Blaga”* din localitate, dr. **Radu Cărpinișianu** (n. 25 iulie 1923, Șebeș) – congener pe linie maternă al marelui poet – este autorul unor lucrări științifice de balneologie și recuperare medicală.

Împovărat și domnia sa de gloria marelui Blaga, a editat, în ultimii ani, câteva lucrări interesante, luminând fie din perspectiva specialității sale, fie din interes documentar personalitatea poetului din Lanțrămău transilvan: *Album foto-documentar – Hronicul și cântecul vârstelor* (Ed. Imago, Sibiu, 1995); *Lucian Blaga și medicina* (Ed. Fundației „Lucian Blaga”, Șebeș, 2000); *Hronicul ilustrat al lui Lucian Blaga* (Ed. Arhiepiscopiei Alba Iulia, 2002, cu traducere în engleză, germană și franceză); *Pranayama – Gimnastica pentru sănătate și voință îndelungată* (Ed. Arhiepiscopiei Alba Iulia, 2003); *Locuri și oameni în Țara Șebeșului* (Ed. Fundației „Lucian Blaga”, Șebeș, 2004).

Se adaugă la acestea prețioasele colaborări la volumele de exegeză blagiană editate de **Ion Mărgineanu**: *Ceasul care nu apune* (1996), *Amlaza locului* (2000), *Lucian Blaga – rezerva de oxigen a memoriei* (2006), precum și la volumele de documentare retrospectivă ale edițiilor I-XXXVI ale Festivalului Internațional „Lucian Blaga”, Șebeș – Alba Iulia 1981-2006, *Caietele Blaga, 2001-2006*; *Lumini interioare – album „Lucian Blaga”* (2005).

Prezenta lucrare este un excepțional documentar, mai exact „o culegere de texte și evenimente mai puțin sau încă necunoscute”, contribuții de reală valoare, semnalarea unor exegeze noi și chiar „câteva documente inedite (în copie)”

Inițial, intenția autorului a fost în mod declarat aceea de a realiza „o istorie completă a tuturor manifestărilor și comunicărilor dedicate marelui filosof – poet”, chiar „o integrală a contribuțiilor pe care și le-au adus participanții la edițiile Festivalului organizat de-a lungul anilor, aici în vatra spațiului mioritic de naștere și formare a personalității și gândirii magului de la Lanțrămău...”

Rămâne, însă, o „datorie” de care urmașii trebuie să se achite, mai ales că Academia Română și Institutul Cultural Român întârzie să o realizeze prin elaborarea unei integrale a operei lui Lucian Blaga, așa cum au procedat cu opera altor proeminenți reprezentanți ai culturii românești.”

Semnalăm câteva capitole de un real interes documentar: *Amintiri... Amintiri, Lucian Blaga și*

medicina, Sfârșitul existenței fizice a lui Lucian Blaga, Casa natală a lui Lucian Blaga, Lucian Blaga la Academia Română, Traduceri din poezia lui Lucian Blaga, Apariții de cărți despre Lucian Blaga și opera sa, Cuvinte memorabile – nestemate ale gândirii...

Câteva capitole constituie în nuce istoria complicată a Festivalului Internațional „Lucian Blaga”, *Relatări din desfășurarea edițiilor Festivalului după Revoluția din decembrie 1989, Fundația Culturală „Lucian Blaga”, Contribuția presei județene la informarea populației, Documentar...*

O postfață semnată de scriitorul Ion Mărgineanu realizează un minuțios și emoționant profil al autorului (doctor în medicină și chirurgie, cutreierând țara de la Constanța și Eforie Sud la Sinaia, Brașov Târgu-Mureș, Borsec, Sebeș, răsplătit cu decorații, titluri și diplome onorifice rare, apoi autor al unor importante lucrări de specialitate și, în sfârșit, președinte al Fundației Culturale „Lucian Blaga” și cetățean de onoare al Șebeșului).

Să amintim aici și câteva nume care „defilează” în paginile cărții, fie la „Amintiri... Amintiri” (Radu Cărpinișianu, Silviu Cărpinișianu, Romul Bena, Zaharia Stanciu, Bazil Gruia, Ovidiu Drimba, Elisabeta Avram, Maria Constantinescu-Frunzetti, Aspasia Oțel Petrescu, Viorica Nina Cionca, Elena Daniello, Gheorghe Pavelescu, Zenovie Cărlugea, Z. Macovei, Augustin Jula...), fie ca „surse” documentare (Corneliu Blaga, Radu Cărpinișianu, Miron Scorobete, C.D.Zeletin, Dan Barbilian, D. Popovici, Sigismund Toduță, Florian Popa Micșan, Ion Mărgineanu, Vasile Netea, Ioan Moceanu, Lucia Mureșan, Elena Anghel ș.a.), fie ca exegeți sau comentatori ai operei (Bazil Gruia, Anton Ilica, Eugeniu Nistor, Zenovie Cărlugea, Geo Saizescu, Al. Surdu, Grigore T. Marcu, Monica Manu, G.G. Costandache, Florica și Marin Diaconu, Feniă Driva ș.a.), fie ca traducători din opera blagiană (Brenda Walker, Serge Fauchereau, Ion Miloș, Maria Ilișiu, Gabriela Vințințan, Paula Romanescu, Rosa del Conte, Bruno Rombi...).

Interesant este și capitolul „Legături permanente cu biserica străbună” (IPSS Antonie Plămădeală, Gh. Vrabie, IPSS Andrei episcop de Alba Iulia, Ion Avram...).

„Menționez că textele oferite de colaboratorii noștri vor fi semnate de autori – specifică dr. Radu Cărpinișianu în *Prefață* – iar cele proprii, precum și unele comentarii ce însoțesc colaborările le voi semna «R.C.»”. Și sunt multe texte semnate „R.C.”, unele reproduceri din



Râpa Rosie

diferite surse comentate, altele constituind rodul unor cercetări și reflecții proprii (precum *Lucian Blaga și medicina* „în care am căutat să înfățișez suferințele trupesti și sufletești, de la naștere până la moartea sa, lucrare apreciată ca prima cercetare care s-a ocupat de patografia ilustrului filosof, poet și dramaturg Lucian Blaga”).

Dr. Radu Cărpinișianu se dovedește a fi una din cele mai sensibile antene de percepție infinitezimală a posterității lui Lucian Blaga, vreme de câteva decenii, mereu atent la tot ceea ce este nou în domeniul cercetării vieții și operei blagiene.

Aureolat de această pasiune (care, desigur, despovărează spiritul descendentului din neamul Blaga), dr. Radu Cărpinișianu este, la cei peste 80 de ani și mai bine, purtați cu distincție și blândă noblete, patriarhul blagian al Șebeșului, căruia îi aducem, iată, prin rândurile de față, un îndatorat și sincer omagiu, dimpreună cu solidara urare de multă, multă sănătate și doriri de bine.

Liviu Sinculici



Festival Blaga

„De la Corneliu Blaga la Dimitrie Vatamaniuc”



Binecunoscutul Festival Internațional „Lucian Blaga” a ajuns la a XXVIII-a ediție, în 2008, grație mentorilor-organizatori de excepție Ion Mărgineanu și Gheorghe Maniu, mai tânărului director al Centrului Cultural „Lucian Blaga” – prof. C. Șalapi, a distinsii prof. Mioara Pop, director al Bibliotecii Județene „Lucian Blaga” din Alba Iulia, a venerabilului dr. Radu Cărpinișanu (descendent din neamul poetului) – președintele Fundației Culturale „Lucian Blaga” din Sebeș, a autorităților municipiului Sebeș și județului Alba.

Cu prilejul Festivalului de la Sebeș - Lancrăm - Alba Iulia (în paralel se desfășoară, la Cluj, Zilele „Lucian Blaga”, în organizarea Societății Culturale „Lucian Blaga” de acolo) sunt editate: revista „Pașii Profteului” și culegerea de articole, eseuri, însemnări, memorialistică, exegeză și de creații literare premiate în cadrul concursului de poezie – „Caietele Blaga”. Cu acest prilej, au loc: sesiuni de comunicări științifice, lansări de carte, concursuri de creație, vernisarea unor expoziții de pictură, spectacole literar-muzicale, deplasări culturale, recitaluri (între care vocea Luciei Mureșan – alt „stâlp” al festivalului dimpreună cu scriitorul Mircea Tomuș, - ne-a picurat în suflet an de an, cu măiestria consacrarii, nestemate de suflet din cugetul geniului blagian.

Cu prilejul ediției din 2008, mentorul cultural și poetul Ion Mărgineanu, ajutat de C-tin Șalapi, ne-a oferit o carte surpriză: **Ceremonia paginii – 21 pentru eternitatea Blaga** (Ed. Altip, Alba Iulia, 2008, 136 p.) în care realizează un prim „dosar” al unor „ferestre neîntrerupte spre lume deschise de Festivalul Internațional „Lucian Blaga” ajuns la a XXVIII-a ediție.”

Lucrarea se deschide cu însemnarea din „Jurnalul” lui Virgil Ierunca, consemnată la 13 august 1949:

„Cutremurat. Recitesc «Spațiul mioritic» pe care l-am găsit întâmplător la un prieten. Unde am rătăcit până acum? De ce nu l-am recunoscut pe Blaga de la el de acasă, de la noi de acasă? M-am pierdut lângă Montaigne și Michaux și n-am simțit tot acest «foc îngropat» al unei spiritualități autentice. Lucian Blaga mă ceartă acum pentru întreg somnul meu de ieri. Privirea lui asupra «desnădejdiei denecuprinsului», asupra «adâncimii prăpăstioase a proverbului», - «proverbe care înainte de a se preface în cuvinte au fost flori» - mă înfioară pentru tot ce am refuzat, pentru înstrăinare și pentru păcat. Acum știu: am rădăcini.”

Urmează o pagină semnată de poetul Ion Mărgineanu, din care aflăm concepția și spiritul ce-au prezidat conceperea acestei lucrări – este vorba de 21 de destine ce-au trudit fie în „albia unei noi exegeze”, fie în „aplecări spre a-i descifra pietrele templului sau ce-adăpostește freamătul poemului, farmecul filosofiei, supremația dascălului, pașii diplomatului și ițele scrobite ale dramaturgului, feroarea traducătorului și a plimbărețului în «Luntrea lui Caron» printre meandrele lumii”.

„Dintre acești afluenți cu sutele ai adevărului am decupat doar un pumn de oglinzi în care cititorul să-și revadă chiar lungul drum al cunoașterii spre el însuși.” Iată numele celor prezentați cu o bibliografie la zi (urmată în cazul exegeților de fragmente reprezentative din opera acestora) – „ei au fost când a trebuit la locul potrivit, trecând peste amenințările negrelor liste, răspunzând la chemările Festivalului nostru într-o perioadă în care universități, academie, uniune a scriitorilor, reviste, periodice etc. n-au purces la reabilitarea unuia dintre cei mai mari gânditori ai lumii, un cărturar de excepție, ce n-a cerut nimic vieții, decât munților, să-i dea un trup cu care să-și un gă cuvintele, firea, gândirea”:

Corneliu Blaga (1909-1994) – cercetător, diplomat, memorialist, pp. 7-11; **Ion Brad** (n. 1929) – scriitor, redactor, editor, ambasador, director, traducător, pp. 12-23; **Zenovie Cărlugea** (n. 1950) – poet, critic și istoric literar, publicist, editor, redactor, pp. 24-32; **Mircea Cenușă** (1941-2000) – prof. dr., istoric literar, documentarist, editor, pp. 33-38; **Mihai Cimpoi** (1942) – academician, redactor, istoric și critic literar, eseist, pp. 39-41; **Constantin Cubleşan** (1939) – prof. universitar, istoric și critic literar, scriitor, pp. 42-50; **Ștefan Aug. Doinaș** (1922-2002) – academician, profesor, poet, traducător, eseist, pp. 51-57; **Ovidiu Drimba** (1919) – prof. universitar, istoric literar, eseist, cercetător al culturii și civilizației omenirii, pp. 58-61; **George Gană** (1935) – prof. universitar, istoric și critic literar, pp. 62-65; **Gheorghe Grigurcu** (1936) – doctor în filologie, poet, critic și istoric literar, pp. 66-75 – se reproduce interviul realizat de noi și publicat în „Tribuna” și „Portal-Măiastra”; **Ion Miclea** (1931) – artist fotograf, reporter, autor de cărți și albume, pp. 76-79; **Teodor Mihadaș** (1918) – prof. universitar, scriitor, redactor, pp. 80-83; **Achim Mihu** (1931) – prof. universitar, istoric literar, autor, pp.

84-87; **Ion Miloș** (1930) – doctor la Sorbona, poet, traducător, ziarist, pp. 88-97; **Lucia Mureșan** (1939) – prof. universitar, actriță de teatru și film, publicist, teatrolog, pp. 98-102; **Constantin Noica** (1909-1987) – doctor în literatură și filozofie, filosof, traducător, deținut politic, membru post mortem al Academiei Române, pp. 103-109; **Mircea Popa** (1939) – prof. universitar, istoric și critic literar, eseist, pp. 110-114; **N. Steinhardt** (1912-1999) – avocat, critic literar, bibliotecar, profesor, traducător, eseist teolog, pp. 115-119; **Teodor Tanco** (1925) – doctor în drept, poet, editor, istoric literar, pp. 120-122; **Mircea Tomuș** (1934) – doctor în științe filologice, scriitor, critic și istoric literar, scriitor, redactor, editor, pp. 123-129; **Dimitrie Vatamaniuc** (1920) – prof. universitar, istoric și critic literar, membru de onoare al Academiei Române, pp. 130-133.

Documentarea s-a făcut utilizându-se arhiva Festivalului Internațional „Lucian Blaga”, colecții ale Bibliotecilor documentare din Alba Iulia, Aiud, Blaj, Tg.-Mureș, reviste literare, dicționare, antologii, tipărituri ale universităților din Alba Iulia, Cluj, Sibiu, Arad, Bistrița, Bihor, Timiș, periodice ale Bibliotecii Academiei, fondul de carte de la Muzeul Literaturii Române, operele literare ale celor incluși în această frumoasă, pilduitoare și primă panoramă a ... blagologilor și blagofililor.

Este, altfel zis, cum de altfel se și precizează în „Bibliografiaselectivă” o adevărată antologie: „De la Corneliu Blaga la Dimitrie Vatamaniuc”, ce ne amintește de lucrarea de interviuri a istoricului și criticului literar Ion Opreșan, „Lucian Blaga printre contemporani”...

Constituindu-se, așadar, într-o piesă de rezistență a Fondului documentar „Lucian Blaga”, prezenta antologie „21 pentru eternitatea Blaga” este întrutotul admirabilă atât prin concepția structurantă ce a prezidat alcătuirea ei, cât mai ales prin documentarea riguroasă, de

excepție chiar, în creionarea profilurilor consacrate în „ceremonia paginii”...



Ceremonia paginii -

21 pentru eternitatea Blaga

Alba Iulia - 2008

Festivalul Internațional „Lucian Blaga” - 2008



21 pentru eternitatea BLAGA

OVIDIANA

Închinăm aceste ofrande lirice marelui poet latin relegat la Tomis cu două milenii în urmă. Poemele sale de exil sunt o columnă în flăcări, la răspântia cugetului, acuzând împărații clipei care ostracizează sacrele muze. Avea dreptate Naso când scria poetei Perilla: Ingenio tamen ipse mea comitor fruorque/ Caesar in hoc potuit iuris habere nihil (Tristia III, 7, 47-48). Augustus e colb, dar harul poetului e nemuritor. Prin aceste versuri, Ovidiu a înnobilit spiritul nostru latin și european, refractar tiraniei.



Și tu
Aprinzi
Pe țărnam barbar
Litanii.

„Salve, Ovidiu,
Lasă molozul tristeții cu iz de iridiu.
Vino să bem,
Căci gloria lumii e călătoare
Ca un totem.
Bat
Călăreți în porți,
Măine ne vom trezi
Între morți.
Auzi?
Țipă norii la asfințit
Și eu duc pe scut
Un rănit.
Vino să bem,
Să ne spălăm de blestem
Suntem
Potcoave de cal barbar,
Căzute într-un templu din Tomis,
Lângă altar.

Ovidiu
Izgonit din Roma,
Ca din Eden,
Visează,
Ca Adam,
Mântuire,
Sărmane August,
Naiv copil,
Poetii sunt sacri prin fire
Și nasc pe Dumnezeu
În exil.

Conversezi
Cu peștii tăcuți despre
Tirani
Care sugrumă glasul iubirii.
O cometă
Îți taie tristețea
Și curgi ca Istru
În Pont.
Sânge
În cântecul mării
Care rostogolește pe plaje
Cranii
Și stele.

Fumegă
În cuvânt
Și se spală-n Danubiu
Cel sfânt.
Distihuri sună
Ca un galop pe un câmp
Fără lună.
Țipă
În suflet
Ciulinii
Și îl sperie, în media nopții,
Erinii.

Sunt
Ca o troiță
Pe un pământ străin.
Renasc
Când luna îmi varsă pe creștet
Ofranda divină,
Miresme și vin.
Surăde,
Secătuiță de lacrimi,
Umbra,
Sufletul meu latin.

Nisipul
Păstrează tiparul tălpilor mele.
Țipă,

Dincolo de umerii zării,
Pescărușii memoriei.
Sufletul
Se retrage în nostalgie
Și plutesc,
Printre zei, în pulcherrima Sulmo,
Ca-n copilărie.
Calc
Peste alge
Și peste ursită.

La Tomis,
Înfloresc pe mare
Catarge
Și eu,
Retras în propria lacrimă,
Scriu poeme
Sub roata de flăcări
A Soartei.
Cerule,
Ca un copac,
Scutură stele
În distihul
Meu
Elegiac.

Cuvinte
Nerostite
Tună
Peste cascade.
Mă tem
Că nu vor intra în balade
Și că nu vor vedea
Păduri înalte de tei
Și nici marea
Care naște din spume
Zei.

Poetul
Se prefacă
În albatros
Și se întoarce la Roma.
Augustus,
Sub un chiparos,
Citește
Tristia, liber secundus,
Și declară
După un bimileniu:
„Are dreptate,
Am relegat un geniu.”

Trec
Prin Tomis,
Sub tălpile mele
Cresc poeme
Și iarbă.
Sufletul meu
Visează și azi.
Chiar dacă,
În țara lui Papură Vodă
Latră peștii
În iaz.

L-am văzut,
Ascultând în tăcere,
Sufletul meu care recită
Versuri din Eminescu
Și Blaga,
Privea
Peste drumul fără de pulbere al mării
Și din palme-i
Țâșneau pescăruși,
Poeme
Scrise pe cer
În limba neadormită
A spumelor.
La Tomis,
Mai umblă în zale,
Umbra lui Naso.

Sufletul
Curge în singurătate.
Aripi
Îmi cresc în zori,
Le retez.
Vântul
Sapă în mine peșteri,
Clipe
Cad sângerând
În mare
Și soarele-i
Păianjen care vânează
Între cer și pământ.

Duhuri
Bat în poartă și strigă
Eu mă visez la Roma
Într-o cvadrigă.
Exilul
E rug și purificare.
Gândul meu
Rătăcește la Tomis
Ca meduza
În mare.

Calc
Pe frunze
Care murmură imnuri.
Arbori
Îmi cresc în suflet
Cu rădăcini în Sulmona.
Zei,
Ca niște păsări
Peste Istru,
Și eu
Deschid ferestre
Spre viitor.

Strig
Peste talazul mării
Și-mi răspund
Palmierii și chiparoșii
Din Sulmo.
Dialoghez cu mine
Ca un ascet
Și semințele orei
Se umflă
Și cresc, la marginea mării,
Prin iarbă.
Recitesc
Tristia și Pontica
Și ca într-o peșteră,
Îmi zurule
Țurțuri în barbă.

Pe țărnam
Mă oprește
Ovidiu:
„Dă-mi vâslă ta,
Căci vreau să mă-ntorc la Roma”
Îi răspund:
„Am doar o vâslă,
Nu și corabie.”
„Nu-ți face griji,
Sufletul poetului e corabie,
Dar ca să-ajung la Roma
Îmi trebuie o vâslă
Și-o sabie.”

Augustus
E duh
Și recită.
Cu glas de pasăre învâlvorată
Poeme
Din Ars amandi.
Stele,
Printre silabe
Și iarba-n neștire.
Zei

Marea,
În ceasul de har,
Recită poeme
Pe cer,
Izvoadește un curcubeu,
Între Sulmona și Tomis,
Sufletul meu.

Ovidiu,
În vârful picioarelor,
Merge pe plajă ca o idee
Și duhuri
Înundă văzduhul
Cu portocali și cu
Orhidee,
Soarele
Răsare din valuri
Ca un triton.

Sunt
Din Sulmo
Penații
Și locuiesc cu mine
La Tomis,
În mare, pe țărnam, în văzduh
Ca frații.
Ne binecuvântă cetatea
Și-adună poezii
În duh.
Sună,
În nopți de veghe,
Un clopot
Și nu știu, oftează
Sufletul meu
Sau marea în clocot.

Marea
Azvârle lanțuri albastre
La Roma,
Chiparoșii
Își clatină până la astre,
Aroma.
Vântul
Înțelege durerea
Și bate cu pumnii în cer
Să rupă tăcerea.
Clipe
Fulgeră stranii

«...Cu moartea pre moarte călcând...»



Sub acest generic cu adevărat liturgic, dl. col. @ Dumitru Dănu înalță un adevărat monument de cuvinte eroilor și veteranilor de război din Câmpofenii Gorjului, și nu numai acestora... Este o „misiune” încredințată militarului de profesie și consăteanului care, simțind cu tot sufletul povara jertfei și a cinstirii, realizează o

carte amplă, mai exact zis, un „dosar de existențe”, dezvoltând astfel „microcosmosul câmpofean în contextul celui De-al Doilea Război Mondial”.

Spiritul jertfelnic, iubirea de patrie, credința în măreția actului de dăruire și sacrificare constituie firul coordonator al cărții apărute recent la Editura „Măiastra” din Târgu-Jiu (A5, 530 pagini cu ilustrații, copertă color), având ca martori și informatori veterani de războim văduve, orfani, rude, prieteni ai eroilor, alți urmași...

Înțelegând ca „sfântă” participarea lor la acest război ce promitea... reîntregirea Țării în granițele ei istorice firești, eroii și veteranii lasă, în paginile cărții, mărturie pregnantă, autorul simțindu-se împlinit într-un fel de „transfuzie”, de vreme ce are de îndeplinit acest emoționant legatariat de conștiință și cuget. Din 1997 încoace, în urma unor riguroase și plene documentări, retrăindu-le viața într-un mod aparte, autorul încearcă și reușește să surprindă „odiseea” armată a „războiului doi mondial”, trăită pe viu de eroii și veteranii din Câmpofenii Gorjului.

Veniți, în general, dintr-un anonim al satului, tinerii de 20-30 de ani de altădată, aducându-și jertfa de sânge, „și-au luat cu ei în veșnicie inclusiv adevărata autobiografie de front”, urmașilor rămânându-le doar „schije” – de aceea evocarea acestora „devine o liturghie”, dar, în același timp, și o prețioasă „bancă de date” și informații privind „evenimentele istorice ale perioadei, personalitățile politico-militare, geostoria europeană a acestei conflagrații”. Se înțelege că, dincolo de caracterul „local” al acestui memorial, avem de a face cu o imensă scenă, pe care s-au jucat roluri tragico-dramatice – teatrul de luptă al celui de-al doilea război mondial în „ecartamentul Europei”.

„Dacă am reușit – scrie col.r. D. Dănu - , printr-o

trudă de zi și de noapte, timp de șapte ani, să ridic acest MONUMENT DE CUVINTE în memoria EROILOR, înseamnă că am devenit unul din mandatarii lor, îmbogățindu-mi sufletul cu trăirea faptelor lor eroice. Ceea ce este mai mult decât un privilegiu.” Un spiritual legatariat testamentar, așadar...

Dintr-o perspectivă septuagenară, omagiul are și o semnificație aparte, de „filială” și confraternă substrucție: „Fiilor” mei le-a fost dat să trăiască, murind, o pagină de istorie eroică, dar, până la urmă, în zadar... Nu prea târziu, pe urma EROILOR a plecat și MAREȘALUL...”

Cartea-document a dlui D.Dănu are și un sens restaurator, reconsiderând rolul major al Generalului Ion Antonescu și al monarhului Mihai I, implicați cu bună credință, cu dragoste de Neam și Țară, în cauza războiului ce promitea reîntregirea Patriei în granițele ei istorice... Însă, lucrurile s-au precipitat în așa fel și au luat o turnură cu totul străină de aspirațiile întregii țări, peste care a venit tăvălugul bolșevizării și comunizării, în expectativa unui Occident, ce nu însemna altceva decât complicitate și trădare...

„Țara, Regele și Comandantul” – triada de suflet și cuget din sângele eroilor căzuți în teatrele de operații din Basarabia, Crimeea și dincolo de Nistru, adânc în inima Rusiei, a fost trădată, anihilată, redusă la tăcere, de ofensiva spornică „eliberatoare” a Armatei Roșii, transformând, pentru o jumătate de secol, România – conform ticăloaselor pacte și înțelegeri – într-o „gubernie” rusească (Lucian Blaga – „Luntrea lui Caron”, roman postum, Humanitas, 1990). Vorba justițiarului rapsod popular D.V.Condoi: „Staline, n-ai avea parte / De lumânare și moarte...”

Nesocotindu-se și în 1946, la Conferința de pace de la Paris, drepturile legitime istorice ale României de țară cobeligerantă, odiseea oribilă a „războiului doi mondial” a continuat, sarabanda injustițiilor acoperind un număr mare de țări transformate într-un lagăr al comunizării sovietice, *Vae Vistis! Vae Victis!*

Abdicând, regele lăsase „poporului român libertatea de a-și alege noua formă de Stat”. Iar noua formă de Stat era după chipul și asemănarea celor ce ticluiseră „abdicarea”... Ba chiar, cu un cinism festivist și triumfalist, cu o ipocrită deferență i s-a întins Regelui *covorul roșu* pe peronul Gării de Nord, la scara trenului!

Toate aceste evenimente se regăsesc, într-un



atractiv și instructiv documentar secvențial, de multe ori de un inedit senzațional aparte, în paginile cărții, toate capitolele și subcapitolele reușind să reconstituie tabloul mai amplu al anilor de război, jocurile de culise și cele vizibile ale marilor puteri, modul cum România a răspuns la toate provocările și situațiile și felul în care a fost „răsplătit”...

Întorși în țărâna natală când nu au rămas în pământurile pentru care s-au jertfit, eroii și veteranii din Câmpofenii Gorjului și-au găsit în col. r. Dumitru Dănu o conștiință a neamului, un multăștept restaurator de vieți și biografii și, pe deasupra tuturor, pe condeierul care i-a imortalizat într-un „obelisc” de cuvinte, pentru o mai dreaptă cinstire și cu o exemplară prețuire.

Adevărat că, potrivit unei celebre ziceri, cinstirea eroilor izvor de veșnicie este!

Liviu Meseșan

Se plimbă pe plajă
Și vorbesc în limba latină
Despre iubire.
Ovidiu
Îmi pune mâna pe umăr
Și-mi spune:
„Moartea n-adoce tihnă.”

Crește
Din inima lui Ovidiu
Un chiparos.
Frunzele,
Ca niște vestale,
Recită poeme
În care
Vântul
Țășnește din for
Și aleargă pe mare
Ca un recrut.
Soarele
Răsare din valuri,
Zeu renăscut.

Ger
La Tomis
Și tu scrii epistole.
Azi,
La lumina de fulger,
Le citește un inger.
Augustus
E colb
Tu, hohot de floare,
La Tomis
Și-n sufletul meu.

Aș vrea
Să cobor în cetate
Să-mi spal în estuar
Sufletul meu
Milenar.
Țipă
Gândul și marea.
Vântul scandează
Versuri
Ca un strateg
Și eu, călător în durere,
Le înțeleg.
Bronzul
Îmi astupă suflarea
Și soclul asudă.

Ovidiu,
Cu un coif din Scitia Minor pe tâmplă
Visează.
Să nu-l treziți,
Urzește poeme
În limba getă.
Zeii
Îl laudă.
Și pe cer se mistuie
O nouă cometă.

Când dănuie sloiuri și nori se răzbună
Ovidiu mai vine și astăzi pe chei.
Visează o navă în noaptea cu lună

Și facla tertării trimisă de zei.

În zare, o proră, dar, pare-se, nu e
Și luna plutește pe val ca un corb.
Ironie, pe soclul, surâde-o statuie,
E însuși Augustus și rece și orb.

Smintită e clipa țipând pe-o colină,
Sleită lumina curgând într-un coș.
Ursita pândește cu pas de felină
Și vindecă visul un glas de cocoș.

- „Salve”,
- „Gratias” îmi zice măhnit.
Trecătorii
Mă-ntreabă:
- „Cu cine-ai vorbit?
- „Cu Ovidiu”, le spun.
Ei nu-l văd
Și mă cred nebun.
Le răspund așa:
- „Scandați epitaful cu mine
Și-l veți vedea.
Zilnic,
Naso coboară la plaje
Și stă într-un jilț
La umbra
Ursitei.”

Dorm
În țărână
Legiuni
Și răcnutul scit de războaie

Și tropotul cailor bistonieni.

Dar duhul
Poetului
Renaște din apele Lethei,
Rătăcește în noi
În sânge,
În spirit, în grai,
Peste cetate și peste coline,
Vigil
La marginea lumii latine.

Ovidiu
Nu are mormânt.
Arheologii
Sapă în vânt.
Poetul
Locuiește într-o stea
Și luminează
Izvoarele lumii
Și litera mea.

Timpul
Stă în genunchi
În sufletul său,
Poetul Ovidiu
În lumea aceasta.
Și-n lumea de dincolo
Este un zeu.

TRAIAN DIACONESCU
Iași, decembrie, 2008

Nicolae al Lupului se numește, de-adevăratelea, Nicolae I. Popescu. S-a născut la 2 octombrie 1881 în fosta comună Brădiceni de Gorj și a murit la 13 iulie 1963. Opera sa numără câteva titluri: *Posada Gurenilor sau Pământul cere sânge*, Craiova, 1929; *Pământul cere sânge* (Editura Fundația Culturală, Craiova, 1934); *Povești oltenesti* (Editura Fundația Culturală, Craiova, 1935); *Minunea de la Tismana*, *Povestirea Sfântului Ilie* (Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova). Există și niște manuscrise inedite: *Creștinuța*, poem folcloric, 350 strofe; *Lumea în viitor*, roman științifico-fantastic; *Povestea vieții mele*, roman; *Om și Șarpele în Grădina Fericirii*, povestiri oltenesti. A mai tipărit în *Oltenia literară*, nr.2, Craiova, 1955 *Povestea Bucurei* (pp. 6-17).

Șerban Cioculescu l-a caracterizat ca pe un Ion Creangă oltean și prețuirea ce i-a acordat-o marele critic interbelic e pe deplin motivată. Au mai scris despre el C.D. Fortunescu, Zenovie Cărlugea, Ion Căpruciu ș.a. E rândul meu s-o fac, ca unul care mă trag tot din Brădiceni și mă numesc tot ca dânsul: Popescu.

În studiul de față, mă voi referi la ce-am putut găsi mai repede: *Posada Gurenilor. Povestiri din alte vremi; Povestea Bucurei și Om și Șarpele în Grădina Fericirii*, în care Nicolae al Lupului ni se înfățișează ca un strălucit artist al povestirii inspirate din realitate sau pur și simplu imaginată pe de-antregul. Florea Firan îi subliniază calitatea de a-și fi alimentat narațiunile din tezaurul folcloric, din fabulosul și fantasticul popular, cu sonorități de lirică pastorală.

De altfel, eu însumi i-am reeditat în *Serile de la Brădiceni*, anul VII, nr. 7, pp.74-76 un ciclu de prozopoeeme transhomerice, transrealiste, transimaginare și transmoderne, extrase din *Posada Gurenilor. Povestiri din alte vremi* (Editura Tiparul „Prietenii Științei”, Craiova, 1933). În *Serile la Brădiceni*, anul I, nr. 1, Zenovie Cărlugea nu uită să amintească „viața tumultuoasă și aventuroasă” a excelentului prozator brădicenean, care a avut, printre altele, știința evocării locurilor, oamenilor, întâmplărilor și mentalităților din Gorjul de altădată, într-un limbaj autentic și cu naturalețe absolut personală a consemnării literare. Așa cum remarcă de altfel și Z. Cărlugea, povestirile lui Nicolae al Lupului sunt – citez – „bijuterii literare, cizelate cu arta vechilor meșteri făurari și cu credința iconarilor de demult”. Susțin, ca și distinsul meu coleg Z. Cărlugea, că Nicolae al Lupului s-a stins într-un anonim nemeritat, căci s-a vădit a fi unul dintre acei scriitori gorjeni viguroși în stil și autentici în viziune, cu multă dezinvoltură în expresivitate și dăruți cu harul specificității regionale/locale.

Ion Căpruciu, în *Serile la Brădiceni*, anul VII, nr.7, remarcă, la rândul său că învățătorul lui Nicolae Al Lupului i-a fost celebrul Ion Buligan, el însuși condeier și editor de talie națională. Tot Șerban Cioculescu s-a pronunțat favorabil și despre volumul *Povestiri oltenesti. Locuri și oameni din alte vremi*, scoasă în 1946 la Editura Cartea Satului, Fundația Regelui Mihai, cam în acest mod: „Arta autorului ridică povestirea la un adevărat epos pastoral, de o grandioasă primitivitate. Autorul însuși „este un scriitor, în toată puterea cuvântului, stăpân pe mijloace neobișnuite de înviere a largilor cadențe din eposul pastoral”.

Dar – aflăm de la același exeget Ion Căpruciu – Nicolae al Lupului a scris și teatru. Cu ocazia Congresului numismatic din 1945, ținut la Craiova, i s-au jucat, pe scena teatrului craiovean, piesele *Pământul cere sânge* și *Onorurile casei*. Ca să nu uit că nuvela *Despărțirea lui Rustoiu* i-a apărut în străinătate, în *Neue Züricher Zeitung* și *Miteg Hefta*, din Praga.

A fost, desigur, membru al Societății Scriitorilor Români și al Uniunii Scriitorilor din România, până la moarte, deși regimul comunist a refuzat să-i publice, la Editura de Stat, o antologie de autor pe motiv că povestirile sale ar avea un conținut retrograd și elemente mistico-religioase și rasiste. (Vezi Scrisoare către „Mult stimat Tov. Pienescu (?)”. Consecința: scriitorul Nicolae al Lupului și-a impus, în durerea sa, complicitatea tăcerii. Stă mărturie răspunsul său la propunerea dr. doc. Căciulescu de a fi sărbătorit cu ocazia 80 de ani pe tărâm sanitar. Din acest răspuns aflăm că lucrarea sa *Povestea unei vieți* –

Amintiri îl are ca erou principal pe dr. N. Gh. Laugier. Personajele despre care vorbește sau au existat de fapt, ba chiar și faptele lor, se pot controla prin arhive sau pe viu, printre supraviețuitori, căci adevărata literatură este istoria oamenilor.

C.D. Fortunescu crede, în consonanță cu epoca sa firește, aceea a impunerii notei oltenesti, că această notă „constă în expresiunea sentimentului de strânsă legătură dintre oltean și pământul brăzdat de Jiu și de Olt, cum și într-o tendință de a reînprospăta și a reîntineri mereu limba literară printr-o continuă transfuziune (s.m., I.P.-B.) de sevă a graiului popular oltenesc”. „Sub căldura, simplitatea și sinceritatea graiului său – subliniază același C.D. Fortunescu – lumi bătrâne și uitate se luminează, chipuri de altădată cresc și trăiesc înainte-ne ca din basme; alteori povestirea, pârâu săltăreț, de munte, înșiră, ca la clacă, întâmplări poznașe dintr-o copilărie, care aduce în multe cu a lui Nică a lui Ștefan a Petrii, din Humulești”.

Ca să continui, totuși, în ton original, acest mic studiu, voi aduce, în planul identității de scriitor a lui Nicolae al Lupului observația că îi sunt cu adevărat proprii acestui spumos și solid povestitor: rezolvarea fructuoasă a relației dintre ficțional și factual, dar și conjugarea productivă, literară, a imaginației cu fabulosul și fantasticul pur (mai ales în ineditele din *Om și Șarpele în Grădina Fericirii*).

Și aprofundez și alte însușiri ale semnăturii sale precum: reconfirmarea artei ca un absolut (în „Povestea unui pustnic”) definirea ei ca imaginarul-de-adevăr (în nuvela *În stuja împăratului*); ori precum: căutarea punctului zero al literaturii (în *Povestea unei bătrâne uitată de moarte*); clarificarea câmpului hazardului (s.m., I.P.-B.) prin acceptarea de către au(c)tor a timpului linear și logic al narațiunii, care impune simultan și securitatea unei întâmplări / unor întâmplări bine circumscrise ce, având un început, merg(e) cu certitudine către fericirea unui sfârșit, fie el și nefericit.

Însemne(urme)ale scriiturii sale real/fantastice s-au transmis urmașilor urmașilor săi scriitori olteni, dintre care i-aș nominaliza pe romancierii de excepție Gabriel Chifu, Titu Rădoi, Cristian George Brebenel, Silviu Doinaș Popescu și Aurel Antonie.

Indiscutabil un maestru al povestirii, ca produs al imaginației culte și al fabulosului popular, Nicolae al Lupului este adeptul unei morale integrate constant structurilor narative și al pustniciei în inimă de codru, al unei singurătăți spiritualizate, panteiste, sacralizante ale cărei peceți trionfice scot în relief o plăcere a fabulației, debordantă. Diegetica sa descinde orgolioasă dintr-o... intertextualitate / transtextualitate / preponderent mitică și accentuat simbolică-semnificanță. Ficțiunea se autoficționalizează, căci simți la tot pasul demersurile unui condei sigur pe tine, orientat exact în spațiotimp, care își transferă intelectualismul superior în captivante „scriitopii” pentru toți, care se transformă el însuși ca ființă liber cugetătoare în (meta)text de înaltă autoresponsabilitate a misiunii sale de po(v)estitor, care, în fine, se comunică pe sine pe această cale a invenției pure: de teme, motive, toposuri, intrigi, situații, acțiuni, personaje, atitudini etc. Astfel că transmodernitatea revitalizantă aduce, în cadrul unei „pustii postmoderniste”, un aer de prospețime... aurorală, tonul unei etici kantiene („cerul cu stele deasupra, legea morală în mine”) adaptat la o po(i)etică prozastică absolut personală, adică proemzială.

Printre tehnicile predilecte: visul în vis, transversalizarea subiectului / și a tramei/, recuperarea paradisului pierdut și a nemuririi – tot atâtea <<obsesii>> ale unei psihologii pozitive, constructive, paideice. Lumea povestirilor sale: o provincie pedagogică, bazată pe omul reracordat la temeurile naturii, o hermeneutică a transcenderii futilului, derizoriului, interesului meschin, păcatelor capitale, cauzate de încălcarea celebrilor legi ale lui Moise și Iisus Hristos; o religiozitate însă întotdeauna întoarsă către om, spre a-l salva și a-l mântui, dar și o deschidere fascinantă către Orient, ale cărui trăsături fundamentale sunt tocmai în stăpânirea fanteziei în perimetrul de altfel generos al cititului și scrisului; împletirea armonioasă „a împrumutului literar” cu creația propriu-zisă.

Se poate spune, ca în accepția gadameriană, că arta povestirii, la Nicolae al Lupului, este experiența

de adevăr, dacă experiența e autentică. În sens, acum hegelian, pentru a fi trăită ca experiență de adevăr, întâlnirea cu opera de artă trebuie să fie încadrată într-o continuitate dialectică a subiectului cu sine și cu propria istorie. Opera suferă, în noua interpretare pe care i-o dă Nicolae al Lupului, o sporire de ființă. Noua-i calitate estetică își exercită capacitatea modelatoare nu numai asupra gustului, ci asupra limbajului și deci, în cele din urmă, asupra cadrelor de existență ale generațiilor viitoare.

Dez-fondând istoricitatea artei sale narative, prozatorul brădicenean o refondează într-un sens mai transcendental, înzestrând-o cu calitatea de a prospecta posibilități alternative de existență, bazată pe tetrada lumii descompuse în pământ și cer, muritori și divini, cetățeni și pustnici (eventual călugări), ori pe teza limbajului retoric (și transretoric) văzut drept casă a ființei; ființa tinde să se dizolve în limbaj sau măcar să se rezolve în el, afirmându-se ca sferă etică.

Ion POPESCU-BRĂDICENI

Peștele

Arătându-i-se în vis lui C. Brâncuși

Vine din marea cea mare,
trece, pe rând, toți eonii,
lunecă blând spre izvoare
la Dunăre, cu sturionii.

Doamne, ce aripi lucioase,
trup de curenți șlefuit,
elice-i divină, din raze,
suflarea dintăi l-a pocnit!

De mături și alge departe
-n Oceanul de stele înoată
curat ca o lacrimă arde
primordială, nevinovată.

Ascultă, e ora-minune,
când Peștele-ncearcă izvorul,
urcă – începuturi de lume.
Fecioara-i departe și Vărsătorul...

Sclipăt, în apa cea dulce,
dus de un tainic îndemn,
ca fulgerul stă să se culce
în patul de fier, la un semn.

Domn peste ginta întregă
și rege-i, în mări neucis,
de grele gudroane, uleiuri,
Peștele – știmă, Peștele – vis...

Uite, străluce, pe boltă,
roiuri, șiroiuri de stele,
El e ca macul în holdă,
fulger, în apele grele...

ADRIAN POPESCU

O cercetare folclorică transfrontalieră – stabilirea autorului:

„TREUFEST PEREGRIN” – 1863

„60 de cântece românești din colecția Treufest Peregrin” este o ediție critică, cu *Introducere* și *Bibliografie*, realizată de Gottfried Habenicht și Ion Taloș (Ed. „Argonaut”, Cluj-Napoca, 2008). Ea cuprinde doar textele în limba română cuprinse în culegerea *Treufest Peregrin*, apărută în mai 1863 la Timișoara. Este vorba de o „culegere de cântece populare și de societate”, multinațională, cuprinzând așadar texte germane, maghiare, românești, sârbești, croate, slavone și cehe, realizată fiind de *Treufest Peregrin*, într-o societate în care coexistau etnii diferite, fiecare având cântecele sale de lume și de petrecere. Această „*Carte bănațeană de cântece / Banater Liederbuch*” include doar texte, nu și melodii (208 p.), fiind prevăzută de o „Prefață” de patru pagini și de cinci indicii alfabetici ai începuturilor cântecelor, în care materialul este orânduit începând cu cântecele germane (250 texte), urmate de cele maghiare (65), sârbești (64), românești (60), slave (61).

Așadar, „celor 250 de cântece germane le corespund tot 250 de cântece ale altor naționalități”, observă realizatorii ediției, care semnează *Introducerea*, preponderența cântecelor germane avându-și explicația în structura populației din acea vreme”. Să amintim că după cucerirea austriacă a Timișoarei, în 1716, populația musulmană și trupele turcești au părăsit orașul, acesta devenind în scurt timp un important centru politic, militar și cultural al noii provincii habsburgice – „*Jemescher Banat*” (abia în 1778, cu acordul Mariei Theresia, Banatul va fi anexat regatului ungar). Este evidentă, în tot sec. al XVIII-lea, politica de colonizare a provinciei bănățene cu populație adusă din regiunile vestice ale Germaniei de azi, dar și din Alsacia și Lorena – ceea ce a determinat dominanta elementului german în Timișoara (la 1854, orașul avea 20.560 de locuitori, dintre care 8.775 germani – 42 %, 3.807 români – 18,5 %, 2.346 maghiar – 11,4 % și 1.770 sârbi – 8,6%). La 1930 - numărul germanilor se cifra, dintr-un total de 91.960 de locuitori, la 29.926, iar al românilor la 23.740 (unguri - 23.709, sârbi - 1.800, evrei - 9.640, alte naționalități - 3.145).

În Timișoara din acea vreme circulau gazetele românești din Ardeal („*Foaie pentru minte, inimă și literatură*”, „*Gazeta de Transilvania*” ș.a.), iar în 1868 poposește aici cu trupa de teatru a lui Mihail Pascaly din București tânărul Mihai Eminescu, ajungând până la Arad, Lugoj, Oravița...

„*Treufest Peregrin*” a fost găsită la *Österreichische Nationalbibliothek* de la Viena (cota 54.635-A) și cercetată de Gottfried Habenicht și Ion Taloș cu toată rigoarea filologică și expertiza documentară. Încercând să identifice cine se ascunde sub pseudonimul de „*Treufest Peregrin*” (nume de negăsit în bibliografiile românești și maghiare), dl Ion Taloș trece în revistă mai multe ipoteze (Ion Codru Drăgușanu, autorul „*Peregrinului Transilvan*”, folcloriștii bănățeni E.B. Stănescu-Arădanul și Atanasie M. Marienescu ș.a.) și, - la sugestia cercetătorului german Eduard Schneider de la „*Institut für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas*” din München, - stabilește paternitatea pe seama tipografului timișorean Karl Gustav Förk, al cărui nume se găsește în josul paginii de titlu. Născut în Saxonia, la Altenburg, în 1825, și făcându-și ucenia în tipografia orașului, Förk, după ce a peregrinat mult prin întreaga Germanie ajungând până în țările scandinave, vine la Viena, unde obține cetățenia austriacă. În 1852 îl găsim, pe „*peregrinul european*”, strămutat la Timișoara, funcționând ca director al tipografiei Hazay (obținuse cetățenia Timișoarei și diverse

posturi onorifice). În 1857, împreună cu Ernst Steger, cumpără tipografia Beichel, care va funcționa câteva decenii fiind „cea mai importantă a orașului”. Aici se vor tipări diverse materiale, inclusiv calendare de interes public și obștești. Förk este acela care a conceput volumul și care a cules cântecele germane din cuprinsul ei, pe când acelea ale celorlalte popoare i-au fost oferite de diverși colaboratori, adică „ajutorului prietenesc al mai multor domni”, cum scrie în *prefață*. În 1884, Förk își vinde tipografia și moare curând după aceea...

Cele 60 de cântece românești reproduc repertoriul folcloric al Timișoarei din deceniul al șaselea al sec. al XIX-lea, fiind „cântece de lume”, „de societate”, „de petrecere” („*Gesellschaftslieder*”). Cele mai multe sunt cântece de dragoste și de petrecere (33), apoi cele de jale și funebre (12), patriotice (7), balade populare (2), cântece de autori cunoscuți (3), de joc și instrumentale (2) ș.a.

Pe când unele cântece au certă origine folclorică, altele „sunt populare doar prin circulația lor orală”. Astfel, au fost identificate texte patriotice aparținând lui Vasile Alecsandri („*Hora Ardealului*”), Andrei Mureșanu („*Destepă-te, române...*”), Buteanu („*Sub o culme de cetate*”), ba chiar „*Imnul Imperiului Habsburgic*” („*Doamne, ține și proteje / Patria și pe-mpărat...*”). Răspândite de lăutari și diferiți rapsozi în mediile orășenești, textele culte s-au „anonimizat”, concurând cu cântecele de lume, de societate și de petrecere, și devenind astfel „*folclor orășenesc*”, țargoveț (Gh. Ciobanu).

Alte texte au suferit transformări, amintind totuși de unele poezii de Iancu Văcărescu („*Ochilor, ajunge-atâr*”) sau Anton Pann (care a trăit vremelnice la Sibiu și Brașov)...

Scrise într-o ortografie latinizantă, cele 60 de cântece românești ale colecției *Treufest Peregrin* sunt transcrise de autorii ediției de față în ortografia actuală (încercând să reproducă fonetica originalului). Acestea sunt numerotate în ordinea în care au fost tipărite inițial, printre cântecele din altă limbă, adăugându-se fiecărui cântec câte o „notă explicativă” privind genul, autorul (dacă este cunoscut), unele concordante cu poezia cultă „care ar sta la baza respectivului cântec sau au alte variante” etc.

Beneficiind și de o aproape completă bibliografie românească, germană și maghiară, ediția se recomandă specialiștilor și publicului interesat printr-o formulă deopotrivă academică și atractivă.

Rod al unor cercetări și investigații bibliografice ample și amănunțite în bibliotecile românești, maghiare și germane, *Treufest Peregrin* readuce în atenție o realitate etno-folclorică provenind cam din aceeași vreme când, la Iași, în 1852-53, se publica prima culegere de folclor românesc – *Poezii populare, balade (cântece bătrânești), adunate*

și îndreptate de Vasile Alecsandri, care se deschide, cum se știe, cu remarcă „*Românul e născut poet*” și eponimica baladă „*Miorița*”...

Treufest Peregrin interesează, deopotrivă, pe etnofolcloriști și lingviști, recomandându-se, prin girul academic al universitarului român de la Universitatea din Köln, Ion Talpeș, drept o revalorificare rară în peisajul editorial al lucrărilor de profil.

Conferințele Academiei:

„LUPTA VOINICULUI CU LEUL – Mit și inițiere în folclorul românesc”



Lupta voinicului cu leul – Mit și inițiere în folclorul românesc reproduce textul conferinței pe care profesorul universitar dr. de la Universitatea din Köln, ION TALOȘ, a susținut-o în sala de consiliu a Academiei Române, la 20 mai 2004 (Editura Academiei Române, București, 2007, A4, 60 p.).

A d m i r a b i l ă prin amploarea, complexitatea și profunzimea sibiectului, cercetarea dlui Ion Taloș – indiscutabil de o rigoare metodologică de-a dreptul academică – aduce în atenție această mirabilă temă, de regăsit în folclorul românesc de pretutindeni, paleontologia și lingvistica fiind convocate „să contribuie la clarificarea numeroaselor semne de întrebare pe care le ridică textele folclorice”.

„Colindul leului” evocă o temă specifică folclorului autohton, de unde și ideea de „tipologizare” a textelor, avându-se în vedere circulația motivului în întreg

spațiul românesc, cu preponderență în etnofolcloristica din sud-vestul Ardealului, dar și în zonele subcarpatice ale Olteniei și Munteniei (ba chiar în Bucovina, Basarabia și Moldova).

În cadrul „*tipologizării textelor*” sunt precizate, așadar, ariile de răspândire a motivului, variabilitatea și contaminările în colindul leului, valoarea estetică și morală a colindului.

Precizând că acest *colind al leului* este „un colind de fecior”, autorul analizează motivele principale ale textelor (de la întâlnirea cu leul, la lupta și înfrângerea acestuia, scena finală constituindu-se nu într-un ritual de nimicire a fiarei, ci în „aducerea leului viu în comunitate”, forța lui magico-religioasă fiind pusă în folclorul societății).

Într-o „*Scurtă privire diacronică și sincronică asupra leului ca factor de cultură*”, folcloristul Ion Taloș amintește existența multimilenară a motivului leonin în Orientul Apropiat și Mijlociu, apoi în Antichitatea greacă și romană, iar de aici în eposul medieval și folclorul contemporan, la diferite popoare.

Privind *originea și vechimea temei* (a colindului românesc), cercetătorul observă prezența Leului în regiunea carpato-danubiană, care trebuie să fi existat în urmă cu mii de ani pe aceste meleaguri (cf. Aristotel, Platon ș.a.), de vreme ce imagologia și întreaga simbolistică ritualică a acestuia apare în

mentalul geto-dac din timpuri imemorabile.

Lupta dintre om și leu (atestată ca narațiune biblică, ca mit oriental, grec, dacic și iberic) este una exponențială și în folosul comunității, dănuind până în zilele noastre în cultura sud-est europeană, cele mai arhaice forme culturale păstrându-se în Grecia și Transilvania (unitatea culturală a Balcanilor fiind scindată, cum se știe, de venirea slavilor în sec. al VI-lea e.n.).

„Motivul luptei cu leul trebuie să fi circulat inițial, la daci, ca și la grecii vechi, sub forma unei povestiri în proză”, iar după cucerirea Daciei de către romani motivul a luat forma unui cântec ritual, menținându-se până azi – „ceea ce arată conștiința tradiției la populațiile sedentare”.

Dacă Vasile Alecsandri ar fi cunoscut colindul despre *lupta voinicului cu leul* – observă destul de corect dl Ion Taloș, - acesta ar fi făcut loc, în colecția sa din 1852-53, desigur, unei capodopere a folclorului nostru, exprimând „cele mai sublimе trăsături ale sufletului românesc arhaic”. Iar dacă acest text ar fi fost luat în considerare de către autorii de manuale de limba și literatura română, ceea ce nu e târziu, „el ar fi contribuit substanțial la cultivarea psihicului românesc din ultimul secol și jumătate” – „text excelent sub raport literar și sublim din punct de vedere comportamental.”

Z.C.



Cunoscutul estetician Grigore Smeu, autor al atâtor lucrări de referință și, recent, al primei „Istorie a esteticii românești” (Ed. Academiei, vol. 1, 2008), a abordat și registrele creației artistice propriuzise (poezie, proză), dezvăluindu-și astfel profilul complex al personalității scriitoricești, cu disponibilități reale ce ne surprind plăcut.

Transplant de vocație (Ed. Contrafort, Craiova, 2007, 312 pag.) este un roman de acută reflecție autobiografică, țesut pe o

ipoteză „transplantată” motivațional.

Scris cu acea limpezime de detașată senectute, scrierea aceasta în parte memorialistică acoperă o întreagă autobiografie, din anii '30 până în deceniul al nouălea al secolului XX și chiar puțin mai încoace (episodul exploziei reactorului nuclear ucrainean de la Cernobâl, aprilie 1986), metoda fiind aceea a rememorării secvențiale, episodice, interferată, pe baza memoriei involuntare, discontinuă, de plenary mărturisiri și vibrante evocări.

În ciuda acestor reveniri secvențiale, romanul are acea cursivitate antrenantă, rotunjindu-se într-o operă în care tremurul discret al amintirilor și ardoarea evocărilor se întrepătrund, grație dicțiunii artistice și reflexivității expresive. Nimic, în această proză de largă respirație narativ-autobiografică, nu pare forțat, frivol, ostentativ, nelalocul lui. În plus sau fără rezonanță; - totul este dezvoltat punctual și armonios, ceea ce trădează o reală conștiință artistică și o indiscutabilă vocație scriitoricească.

Departate de sentimentalismul și fadoarea întâlnite adesea în astfel de scrieri, *Transplant de vocație* aduce în proza românească de azi o imagine autentică a vieții dintr-un sat gorjean de sub geana Parângului, a cărui viață se reflectă într-o familie de gospodari neași, din care face parte și poetul.

Monografie subtilă și subiectivă a vieții rurale, romanul dă viață unei lumi văzută prin ochii unui copil, care, devenit adolescent și matur, nu se rupe niciodată de matcă, rădăcinile fiind atât de puternice încât nici un eveniment al vieții de gorjean bucureștenizat nu reușește a-l îndepărta, a-l înstrăina, a-l perverti...

Scris în preajma vârstei de 80 de ani, romanul topește în albia sa narativă trăiri și impresii din cele mai pregnante, rămase ca imagini votive într-o memorie care nu scapă absolut nimic din cele trăite și trebuie să dea seama despre timpul de altădată. Iată-l, așadar, pe puilul de gorjean în ambianța spațiului natal, fire melancolică și solitară, împătimit degustător al naturii înconjurătoare. Există, în sufletul personajului-narator, un puternic sentiment al naturii, însăși „intrarea în lume” producându-se printr-o „uimire devorantă” în fața acesteia. Atracția față de natură devine a doua „natură” a omului. Nu este vorba de o contemplație detașată, ci de o percepție infimezimal-organică, consensivă, conformă cu trăirea monumentată într-un orizont de plai, deschizător de largi perspective și cu ecoul ritmurilor și pulsațiilor cosmice. Suflet delicat și reflexiv, personajul trăiește într-o perpetuă reverie, între ierburii și flori, între arborii, vii și șipote de izvoare, între păsări și animale, între fluturii văzduhului și licărirea stelară... Totul este perceput cu un ochi pătrunzător, cu o acustică acută, cu o sensibilitate introvertită, cu ardoare și naturalețe, precum și cu un inspirat sentiment al trasfigurărilor ideatice. Această stare specială de încântare a sufletului în fața „frumosului natural”, de reverie „lunatică” generează pagini admirabile de mare forță și expresivitate artistică, de adevărată poezie. Privirea sa percepe în ceasuri de grație „sclipirea luciferică și fragilitatea monumentală a naturii”. Această atracție instinctivă și această comuniune deplină este uimitoare la un copil nevoiaș, apoi la un adolescent revenit la vatră în scurtele vacanțe ori la omul matur de mai târziu, devenit actor profesionist, care va regăsi tot în natură rezerva necesară de energie, dar și o înțelegere mai adâncă a propriei vieți, un antidot chiar împotriva bolii și morții („nevoia de natură fiind a doua inimă a spiritualității sale”).

Integrată în viața trepidantă a satului, gospodăria părinților reprezintă imaginea condensată a acestuia. Provenind dintr-o familie numeroasă, copilul descoperă mai întâi în bădătura casei viața reală, aspră, istovitoare, cu bucuriile și necazurile de fiecare zi. Dragostea pentru flori, poiana aglicelor de pe plai, liliacul timpuriu al primăverii ori culegerea mărgăritarului din pădurea de stejar, ca și atâtea percepții și trăiri aproape extatice, în miraculoasa Vale a Sohodolului (Valea Runcului), cu „seducția ei misterioasă” și „limpezimea fără limită a apei” - constituie episoade antologice și referențiale în ideatica romanului.

Panorama trepidantă a satului montan privit de pe Dălmă va rămâne în sufletul tânărului plecat la liceul din Tg.-Jiu drept o icoană intangibilă, în care se adună amintirea unei familii aflată mai tot timpul în iureșul muncii și într-o înclăstare permanentă cu tribulațiile existenței gospodărești. Impresionante sunt și paginile în care copilul părăsește satul la vreme de noapte, cu carul tras anevoie de boi, fie pentru a se duce să urmeze cei opt ani de școală la oraș, fie pentru a-și însoți părinții la cosit tocmai în lunca satului Bucureasa de dincolo de Târgu-Jiu (memorabile amintirile drumului cu vizualizarea lor perindate ritmic).

Vegheat de o mamă grijulie și un tată autoritar (de la care „încasează” prima bătaie târziu, la vârsta de douăzeci de ani!), dar crescut sub pavăza fratelui mai mare Gheorghe (cel ce va prelua dăruirea gospodăriei după rețagerea și stingerea celor bătrâni), tânărul se va simți încercat, odată ce a ieșit din arealul plaiului natal, de acel opresor sentiment al înstrăinării, căci orașul îi pune în față alte imperative și valori (școala, prima îndrăgostire, stângăciile adolescenței), o altă perspectivă a vieții și un orizont încă indescifrabil al propriei vieți.

Simțindu-se despărțit „nu atât de casă, cât de respirația ei naturală”, liceanul merge adeseori în Târgul de fân de la marginea orașului, un fel de izlaz comunal, să mediteze „în fânul înmiresmat din preajma Coloanei” (*Coloana Infinitului* pe atunci dată uitării!)

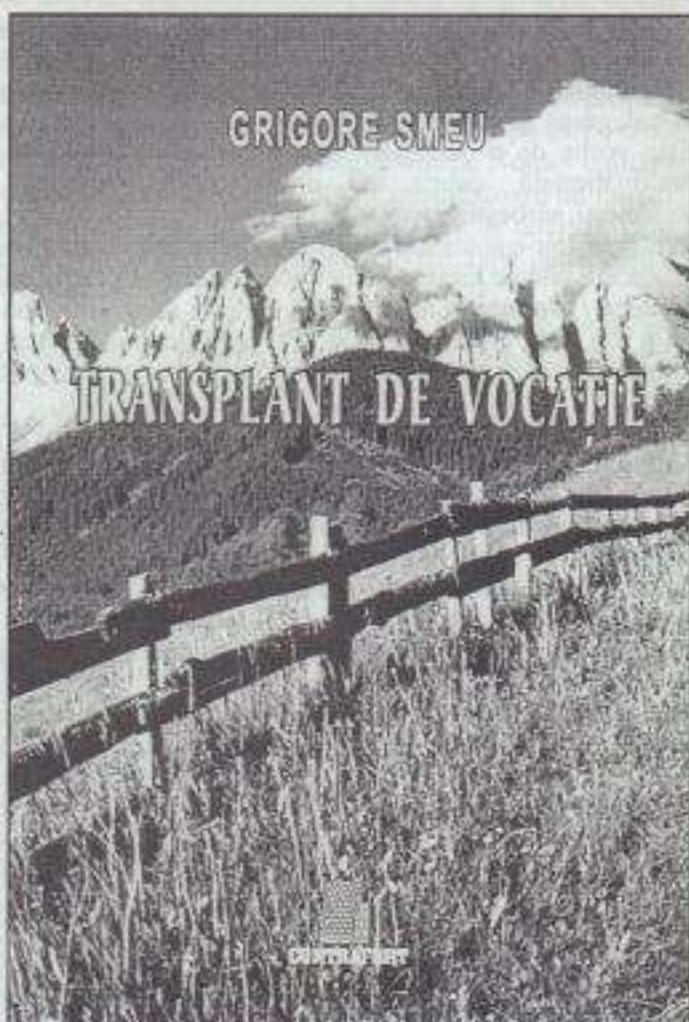
Urmând, apoi, un Institut de teatru, personajul devine actor profesionist într-un teatru din Capitală. Își întemeiază o familie (schițată cu discreție) și are prilejul, în pasiunea lui pentru artă, tot mai evidentă, să viziteze Moscova și Leningradul („șocol” Ermitajului îl va vindeca de impresia nefastă a „reproducerilor” din albumele consultate, - vezi cazul Rubens!). Mai târziu vizitează Cehoslovacia, colindă prin Bavaria și ajunge la Praga tocmai bolnav. Nici deplasarea în Bulgaria, mai târziu, nu reușește să-l scoată din matca propriilor sale convingeri, revenirea periodică la matcă fiind cea mai benefică.

În vremea când, în Ucraina, la Cernobâl, se producea teribilă explozie a reactorului atomic, în aprilie 1986, actorul profesionist se afla în satul din Subcarpații Gorjului, trăind „evadarea în natură drept o slăbiciune ineluctabilă” (XXI).

În aceste ultime capitole, reflecția recapitulativă asupra întregii sale vieți este deopotrivă urgentă, detaliată, clarificatoare. „De ce mă făcusem actor?” se întreabă acum personajul-autor, constatând cu o metalică luciditate că „fusesem un actor mediocru”: „Meseria de actor mi-o trăisem nu pe scena de scândură a teatrului, unde prea avusesem succes, ci pe aceea a unei vieți reale, neprevăzută și galopantă, saturată de reverie.”

Sărind din scena vieții în cea a teatrului (trimiterea spre ideea mai generală de *teatrum mundi* este evidentă, de *viață ca spectacol* pe scena lumii...), „nu-mi mai rămăseseră pentru spectacol ca artă, pentru arta în sine, decât surse palide. (...) Constatam uimit, cu un sentiment de perplexitate că greșisem tot timpul, inversând termenii: *viața ca atare o deturnasem spre trăirea artistică, pe când teatrul ca artă îl confundasem cu viața, inhibându-i - pe propria-mi piele - notele specifice. E ca și cum m-aș fi operat singur și mi-aș fi făcut un transplant de vocație, luând-o pe aceasta - asemenea unui organ - dintr-o parte a ființei și așezând-o în alta. Ei, da, ciudatul transplant de vocație era, probabil, una din concluziile funcționale ale vieții mele: trăisem pentru a-l înfăptui. Sau, mai degrabă, îl înfăptuisem pentru a putea trăi (...). Resimțeam «greșeala» ca atare, doar în exercitarea profesiei”, s.n. (Cap. XXIII, p. 280).*

Era aceasta „o inversare ciudată a raporturilor dintre artă și realitate”... Scrutându-și propria-i viață, aproape psihanalitic, autorul regăsește în anii copilăriei sale câteva puncte de sprijin (recitarea de poezii răsplătită de



cei mari cu urarea: „bravo, artist te faci!” sau trăirile interioare ale tatălui).

Așadar, protagonistul realizează că între „viață” și „artă” dăduse prioritate primeia, rămăsese așadar un „nepervertit”, o fire autentică, naturală, nesofisticată, nefalsificată de însuși spectacolul vieții și neispitit de reduplicări existențiale...

Emoționantă meditația din finalul romanului, rezumând ideea că realitatea trăită atât de intens nu era oare ea însăși o iluzie fascinantă, un iluzoriu popas ideatic, o „ceremonie a umbrelor, ca în acele picături saturate de aventuri spectrale”...

Revenind la vatra din plaiul de pe costiișele Sohodolului, - într-un decembrie slobozindu-și masiv și uniform zăpada peste întinderile nefârșite, nivelându-le, - romancierul-autobiograf retrăiește, cu împovărare emoțională, momentele esențiale ale vieții. Părinții se petrecuseră din viață la vârste înaintate, iar acum Gheorghe, fratele mai mare, împlinise 70 de ani și rămăsese să ducă mai departe rosturile gospodăriei. Meditația asupra tuturor celor trăite și care par a fi suspendate într-un timp irecuperabil, devine acută, răvășitoare, și la un moment dat taxată drept „ipocrizie melodramatică”...

„Și totuși, ultimul pogon al drumului nu mai e o iluzie”, constată autorul, „pândit de după colț de nețâșioasele tentacule ale ficțiunii” și începând a se întreba dacă însăși viața „o trăisem cu adevărat, drept realitate palpabilă, ori nu fusese decât rodul închipuirii”...

Împresurat de ninsoarea atât de „reală și totuși iluzorie”, privirea i se îndreaptă spre cimitirul depărtat și simte cum „sfârșitul palpabil întinde mâna-i de platină să mă bată pe umăr și parcă tot nu mă putea ajunge”.

Proptit în toporișcă și având sub priviri întreaga panoramă a satului, de pe coasta plină de castani înzăpeziți, personajul-narator se lăsase dus în natură de o chemare ineluctabilă. Meditând asupra „sfârșitului”, constată că în apele acestei nevinovate oglinzi „se zărește calea străbătută, pe care nu ai cum să o mai ascunzi”...

Scena cu proptitul în toporișcă, dinaintea casei, la margine de drum (amuletă salvatoare ori instrument justițiar în această mirabilă poveste a vieții?) nu e ea oare un gest reflex de disconfort și revoltă, ori de autoapărare reflexă, de existențialitate asumată, de luciditate repliată, de demnitate și împăcare, de înțelegere sophianică a vieții...

Transplant de vocație este o admirabilă scriere; un roman de autentică savoare autobiografică și de nebănuite străluminări sufletești.

Dan Radu ABRUDAN

TUDOR ARGHEZI

Arghezi cel oltean



O privire, fie și sumară, asupra literaturii noastre ne îngăduie a constata că reprezentanții săi, inclusiv cei mai de seamă, ilustrează nu o dată specificul unor provincii. În mănunchiul unei organicități etnice se distinge aportul lor simbolic, disociați conform nuanțelor psihice ale unor zone ale teritoriului românesc. A exa-

gera acest „localism” în intenția unei farimitări ostentative, a unei tentații polemice care și-ar propune a stabili cu orice preț care provincie e mai „importantă” pentru cultura națională n-ar fi decît un lucru zadarnic. Dar nici nu s-ar cuveni a trece cu vederea diferențierea creatorilor în virtutea apartenenței lor la nota spirituală a uneia sau alteia din provinciile noastre istorice, ramificații ale imanenței etnice românești. Pe bună dreptate, G. Călinescu enumera o serie de mari scriitori care, împărțiți pe provincii, alcătuiesc „cea mai clară hartă a poporului român”, iar Mihail Ralea delimita în cadrul acestuia cîteva „insule de sine stătătoare”, vădînd o „descentralizare sufletească”. Nici vorbă, această „descentralizare” nu merge atît de departe încît să impună „superioritatea” vreunei din componentele geografice ale României (avem impresia că G. Ibrăileanu manifesta un *parti pris* prea avîntat atunci cînd atribuia „marelui curent critic moldovenesc” un rol hegemonic). Nu mai puțin ea e reală și nu doar în legătură cu Moldova, Muntenia, Transilvania, ci și cu spații mai restrînse precum Bucovina sau Oltenia.

„Sufletul regional” alutan, spre a-l cita iarăși pe Ralea, e unul dintre cele mai impresionante dacă ținem seama de circumstanța că trăsăturile i se oglîndesc în creația a trei monștri sacri, Constantin Brăncuși, Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, cel din urmă, atît de trăsător moldav, fiind totuși oltean pe linie paternă, după cum subliniază Ralea. Același observă că Sadoveanu, autor, între altele, al unor proze ce trădează un viu simț justițiar, propune o sinteză spirituală a celor două teritorii. Am putea adăuga, desigur, doar că



prezența acestor genii a secătuit pentru o vreme pămîntul în care și-au înfipt rădăcinile aproape simultan...

A devenit un loc comun afirmația că Arghezi e cel mai mare faur al limbii române, comparabil întru aceasta numai cu Luceașărul. Faptul că familia tatălui său este originară de pe meleagurile gorjene, și anume de la Tg-Cărbunești, își va fi pus amprenta atît pe înzestrarea năzdrăvană a graiului izvorit din numita rezervație pur românească, cit și pe spiritul său dirz, „în răspar”, așezat „sub zodia polemicii”, cum el însuși precizează. Un duh pandur se străvede mereu în paginile argheziene, crestate de „cuțitul familial” cu care străbunii celui ce-a scris **Cuvinte potrivite** lucrau „nu în plîne, pentru că n-o aveau, ci în carnea altora”, aranjîndu-și cu „vocabularul restrîns” al tăișului „tărășeniile de dragoste sau interesele”. Cu toate că n-a văzut lumina zilei la Tg-Cărbunești, născut fiind „într-o împrejurare

de pripășire oltenească, gorjeană, la București”, Arghezi n-a încetat a se mîndri cu obirșia sa de pe acest tărîm cvasilegendar. Proclamînd că e din „neam de hoți”, bardul face apologia oltenilor, precizînd, *pro domo*, că, din rîndul lor, gorjenii ar fi „cei mai vioi și poate cei mai deștepti”. Ba chiar face un avans longevității, amintînd că e nepotul unui Tudor Cojocar, ajuns la rarissima vîrstă de 113 ani. Internarea sa în lagărul de la Tg-Jiu, în 1943, ca o consecință a pamfletului antigerman, **Baroane**, l-a apropiat suplimentar de mediul de care se simțea atașat pînă într-atît încît a dispus ca pe piatra de pe mormîntul său și al soției, de la Mărțișor, să apară mențiunea „cu origini în Gorj”. Fie și admițînd o doză de bravadă pitorească, de răsfaț genealogic, nu putem a nu recunoaște nostalgia oltenească reală a marelui creator, o „slăbiciune congenitală” pentru „juveții” care, prin pana sa, „au dat dovezi de sensibilitate inedită și o scriptură renovatoare (...) de cea mai originală calitate”.

Prin mijlocirea rîndurilor de mai sus îi invit pe cei interesați la lectura cărții de față, semnată de Zenovie Cărlugea. Am rămas impresionat de caracterul ei laborios, de investigația răbdătoare cu care cercetătorul își urmărește subiectul, răscolind nenumărate periodice vechi dar și parcurgînd o copioasă bibliografie, inclusiv colaterală, pînă la o tratare, am putea zice exhaustivă, a acestuia. Poet, autor al unor merituose studii închinat lui Blaga și Macedonski, talentatul meu concitadin Zenovie Cărlugea găsește de regulă o măsură justă între prezentarea faptelor și comentarea lor, niciodată lunecată în retorică encomiastică ori în exaltare mic-provincială. Arghezi e proiectat, așa cum se cuvine, pe un fundal de elemente ale mediului cu care e conștient, tratat cu o empatie admirativă dar sobră în expresie a exegetului care, abordîndu-l, n-ar putea exclama decît cu o sporită satisfacție „m-a făcut muica oltean”.

Gheorghe GRIGURCU

Arghezi redivivus



Sub impresia cărții dlui Eugen Negrici **Iluziile literaturii române**, mă gîndeam zilele acestea la cît adevăr și cît lux demonstrativ cuprinde afirmația privind destinul operei literare, de a trăi vîrste și – chiar în benefica situație de capodoperă – de a îmbătrîni și a ieși din

atenția generațiilor, prăfuite, uscate, fără șanse de comunicare cu alte și alte valuri de lectori. Persoana la care m-am gîndit a fost Tudor Arghezi, poetul, prozatorul, înnoitorul de limbă, spîrgătorul de convenții, în fine publicistul care a ținut afișul controverselor interbelice, cîștigînd în mod spectaculos un loc fruntaș în literatura română modernă, de-a lungul a două

orânduiri adverse. Tot mai rare ediții, reeditări, exegeze, pomeniri chiar în presa literară, par a da dreptate dlui Negrici, iar cazul de față ar fi cu atît mai ilustrativ cu cît opera lui Arghezi, în toate genurile, oferă un quantum ridicat de agrement estetic, precum și numeroase motive de a intra în categoria „X, contemporanul nostru”. Mă văd plăcut contrazis în pesimismul meu, deschizînd cartea dlui Zenovie Cărlugea, **Arghezi și spiritul Olteniei** (cu o prefață de Gheorghe Grigurcu, Editura și fundația „Scrisul românesc”, Craiova, 2008) nu fără a da o primă de consolare pesimistului în cauză, la constatarea că ne aflăm în fața unei exegeze concepută și apărută în provincie, deci într-o vatră conservatoare, cu altă curgere a timpului, volum cu excelentă punere

în pagină și numeroase, copioase, inedite ilustrații, tom admirabil cartonat, născut dintr-un abundent fișier – era să zic ca în vremurile bune. Două sunt tematicile în chestiune: Tudor Arghezi,

ca atare și oltean, primo, apoi spiritul Olteniei, desprins din categoria mai largă a spiritualității... Primul capitol al lucrării lămurește noțiunea materiei, respectiv și academic „Oltenia culturală, tradiție, specificitate, diferențiere”. Intrucît există în matca românească mai multe regionalisme distincte, cu profiluri patentate pînă la a deveni locuri comune – cel transilvănean, moldovenesc, bănățean, muntenesc, o cercetare a regionalismului oltean, operînd pe o arie mai restrînsă și cu particularisme de la munte la șes, din Gorj în Mehedinți și Vâlcea – clarificarea temei este cu atît mai bine venită. Cît îl privește pe Tudor Arghezi, „născut, într-o împrejurare de pripășire oltenească, la București”, dl. Cărlugea ne avertizează că oltenismul acestuia nu trebuie înțeles la modul reduționismului analitic sau al vreunui partizanat regionalist, ci drept «cale de acces» unică spre universul impresionant de bogat și deversificat al operei. Și, în orice caz, un element formativ recunoscut de către scriitor, ba chiar pus în față, cu repetiție. Dar care este istoricul cultural al Olteniei, în fuziune cu acele adânci fluide întregind o specificitate, aceea a „spiritului oltean”? Autorul ne pune la îndemînă opiniile unui mănunchi de scriitori, filosofi, sociologi, de la Nicolae Iorga la G. Călinescu, sintezele lui D. Drăghicescu, Petre Pandrea – și chiar Tudor Arghezi. G. Călinescu, bu-

năoară, într-o vedere de sus, nota adiacența de la românii puri fără discuție – Eminescu,

Titu Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga („ardelenii mai cu seamă și subcarpaticii au această calitate”), la alții, cu „tinctură mai mult sau mai puțin grecească”, reprezentativi pentru lumea noastră meridională. Aici, opina G. Călinescu, ar străbate, în fuziune cu lumea getocarpatică,

vîna traco- getică. Dl. Zenovie Cărlugea consideră, în perspectiva călinesciană, prezența în harta spiritualității românești a unui curent alutan, pe șleaul Macedonski – Arghezi – Brăncuși, un punct de vedere care ne depășește competențele. Alți cercetători emit teze îndrăznețe, precum Mihail Ralea (“Printre toate componentele spiritului românesc, spiritul oltean manifestă un puternic gust pentru epopee”) sau recurg la argumente istorice. D. Drăghicescu este mai întîi de toate interesat de latinitatea regiunilor patriei, majoritară în Oltenia, Banat și Transilvania: „între Oltenia, Banat și Transilvania apuseană nu este în această privință nici o deosebire”. Geneza spiritului oltean – sinceritate, vioioșie, fire aprinsă și aprigă, pragmatism – ar purta pecetea latină. La fel considera lucrurile filosoful C. Rădulescu-Motru, scoțînd în evidență, la bărbați, energia, asumarea de scopuri bine conturate în lumea realităților. Era, de altminteri clișeu al epocii, verificat de

Barbu CIOCULESCU

➤ Pag. 42

„TUDOR ARGHEZI – TREPTILE DEVENIRII”

(Editura – Fundația „Scrisul Românesc”, Craiova, 2008)

prezența olteanului cu cobilița la București – dar și la Iași! – nu mai puțin a emigranților (volantari) artistici, pe un evantai larg deschis: Brâncuși, Arghezi, Sadoveanu, Macedonski, Cezar Petrescu, până la Anna de Noailles! Ca să nu-i uităm pe „emigranții” politici: Constantin Brâncoveanu, generalul Magheru, Nicolae Titulescu – cu siguranță că lista e mai lungă, învederând, în termenii autorului, pendularea, printre altele, a spiritului oltean între tipul speculant și cel speculativ, ce ar putea conviețui și în aceeași personalitate. Să se încadreze Tudor Arghezi în această ultimă categorie? Mulți sunt cei ce și-au spus cuvântul, dar în ce privește simpla apartenență oltească a scriitorului dispunem de propriile-i declarații, încă de la o vârstă tânără – dl. Cărlugea mă citează cu volumul de corespondență emanând de la Tudor Arghezi, ca nepunând la îndoială opțiunea epistolarului. Într-o lume în care nu este oltean oricine vrea! Schimbător în multe, Arghezi nu s-a clintit în ceea ce făcea obiectul mândriei lui, la nici o vârstă. Am da dovadă de o anumită pedanterie afirmând că, totuși, Arghezi a fost numai pe jumătate oltean. „Oltenia face parte din religia mea ascunsă”, afirma poetul. Localizată, vatra de baștină era satul Cărbunești, din Gorj, bunicul, Tudor, cojocar, ar fi trăit 113 ani. Arghezi i-a împrumutat numele, adăugându-l la cel al mamei. Miezul studiului dlui Zenovie Cărlugea îl constituie însă obiectivarea spiritului oltean al lui Arghezi în relațiile acestuia cu scriitorii olteni, ades vizitați la ei acasă, cultivați cu simpatie de meșter, ungher din viață puțin cercetat de exegeții scriitorului. Capitolul cuplat cu o trecere în revistă a unor personalități prezente în paginile argheziene. Pe dl. Zenovie Cărlugea l-a pasionat legătura dintre scriitor și critica olteni de la „Ramuri” și de la „Scrisul românesc”, C. Șaban – Făgețel și Dumitru Tomescu. Personalități culturale de reală valoare, ambii au intrat într-un con de umbră. Nu însă și în memoria provinciei. Mai își au, totodată, locul alte personalități și personaje ale peisajului oltean, frecventate de Tudor Arghezi, bine cunoscute

autorului și rămase în conștiința a prea puțini contemporani ai noștri. Viața își are, astfel, surprizele ei, lui Arghezi i-a fost dat să revină la Târgu-Jiu în lagăr, în 1943, în urma scrierii articolului „Baroane”. Comandantul lagărului, colonelul Leoveanu, oltean el însuși, care ar fi putut face deținuților viața cea mai amară, s-a dovedit un gentleman. Dl. Cărlugea îl integrează în cercul admiratorilor poetului, depănându-ne povestea unui om de bine, vremuri care uitaseră de omenie. Și iată un mod de a completa biografia lui Tudor Arghezi! Spirit avizat, dl. Zenovie Cărlugea n-a pierdut din vedere împrejurarea că, asemeni tuturor muritorilor, Arghezi a avut doi genitori, cazul său, particular, mutând în zona incertitudinii tocmai mama. Ultimul capitol al suculentei sale cărți tratează spinoasa problemă, care a dezbinat timp de decenii cercetarea, cu veninoase tonuri, iar nu arareori cu insulte. Dl. Cărlugea vorbește de o dramă a poetului „care-și va fi luat numele, cu o mare taină, de la ambii părinți (Tudor de la bunic și Arghezi de la mamă)” – și nu de la un potolit râu din Țara Românească. Studiul se încheie cu un amplu citat din criticul care a luptat cel mai mult pentru impunerea geniului arghezian, Șerban Cioculescu: „Aruncat pe drumuri la vârsta de treisprezece ani, nevoit să pribegiască „după pâine” (cum zice în «Tatălui meu»), lipsit de căldura căminului familial, adolescentul se reculege însă, biruind într-însul vigoarea biologică a puiului de oltean, hotărârea indefectibilă de a răzbate, de a se cultiva și de a se afirma răsunător, chiar dacă a rămas cu studiile gimnaziale neisprăvite.” Lectorul nu are de unde ști cum, în această frază, un alt pui de oltean își povestea propria adolescență. Carte almanah, dublată de un admirabil album fotografic, lucrarea dlui Zenovie Cărlugea, scrisă cu măsură, vrem a zice cu conținută ardoare, cu o invidiabilă documentație, vine în ceasul în care provincia are ceva de spus centrului, unde se dezbate însăși problema existenței literaturii – a motivării ei.

(Cronică literară preluată din revista „Acolada”, an II, nr. 14, p. 4.)

Între oamenii din elita culturală a Craiovei de azi numele istoricului și criticului literar Florea Firan se recomandă de la sine. Autor al unor importante lucrări panoramice privind începuturile presei literare craiovene (v. edițiile din 1971, 1975 și 2007), cu o privire specială asupra revistei de tradiție „Ramuri” (*Corespondența „Ramuri”. Documente literare*, 1972; *Destinul unei reviste. „Ramuri”, vol. I: 1905-1947, vol. II: 1964-2005*), Florea Firan a coordonat și o *Istorie a Teatrului Național din Craiova* (1978).

Valorificând, după cum se vede, în primul rând, tradițiile culturale ale Craiovei și Olteniei, a publicat, în ultimii ani, în colaborare cu criticul literar craiovean C.M.Popa, câteva antologii comentate de interes didactic (*Literatura diasporei*, 1996; *Spirite enciclopedice în cultura națională*, 2005; *Modernism. Tradiționalism*, 1998), dar și o admirabilă ediție din scrierile lui Micu Klein, cu studiu introductiv – *Carte de înțelepciune latină / Illustrium poetarum flores*, de I.I. Micu Klein (Editura Științifică, 1992, - Premiul B.P. Hasdeu al Academiei Române).

În spiritul acestei impresionante munci de documentare, Fl. Firan a acordat o atenție deosebită contribuției culturale a Olteniei la marea literatură, realizând cea amplă lucrare panoramică despre scriitorii Olteniei. În acest sens, în 1975 publică volumul *De la Macedonski la Arghezi* (cu o prefață de Ovidiu Papadima). Era această prima realizare a unui dicționar de scriitori olteni, pe care ulterior a trebuit să-l amplifice, rezultând două volume de *Profiluri și structuri literare*, adevărate „contribuții la o istorie a literaturii române”, după cum precizează subtitlul – Vol. I, A-L, 1986; Vol. II, M-Z, 2003. Încercând să țină pasul cu dinamica fenomenului cultural-literar și artistic petrecut în cele cinci județe ale Olteniei (Dolj, Gorj, Mehedinți, Vâlcea, Olt), autorul a augmentat volumul al doilea cu o *Addenda*, promițând ca, la o eventuală reeditare, să dezvolte pe spații proporționale valorice profilurile consemnate deja, dar și altele care s-au afirmat între timp.

Se cuvine să amintim că universitarul craiovean a redresat în ultimii ani editura de tradiție a Olteniei („Scrisul Românesc”), căreia i-a realizat și o monografie aniversară (*Scrisul Românesc – 80*), înființând Fundația – Editură „Scrisul Românesc” cu o bogată activitate editorială și viabilă în condițiile existențial-concurențiale ale economiei de piață.

O pasiune mai veche a distinsului istoric literar a constituit-o destinul literar al lui Tudor Arghezi, despre care în 1981 a publicat un interesant documentar *Pe urmele lui Tudor Arghezi*, la Editura „Sport-Turism”. Ii acordă apoi un spațiu amplu în mai-sus pomenia panoramă a literaturii oltene, pentru ca în 2008 să revină cu lucrarea *Tudor Arghezi – treptele devenirii*, care „își propune să reconstituie etapele devenirii, a vieții și opereii, în mod cronologic, marcând momentele de răscruce ale existenței și activității marelui scriitor”. Apelându-se la propriile mărturii ale poetului, la articolele și scrisorile acestuia, criticul își permite „o discretă pătrundere în atelierul intim de creație arghezian, spre a fi mai aproape de modul în care poetul și omul Arghezi a gândit, a simțit și a lucrat”. Conștient că are de-a face cu „o personalitate de primă mărime a literaturii noastre”, Florea Firan înțelege să-și scrie cartea „pe temeiul unui bogat material documentar de referință, bibliografic, de studii și materiale”, reperând documentele semnificative ale vieții și activității „unuia dintre cei mai mari și mai autentici scriitori români din secolul al XX-lea”.

Cine a citit cartea precedentă despre Arghezi va constata că foarte multe din paginile cărții în discuție

nu sunt noi, ceea ce desigur trebuia specificat în „Argumentul” din care am citat (nu întâlnim menționate nici cărțile lui Barbu Arghezi, deși multe date se regăsesc acolo!). Nu înțelegem de unde atâta „reținere”, întrucât „Pe urmele lui Arghezi” a fost o carte apreciată la vremea aceea, cu unele date intrutotul noi și relevante (a se vedea corespondența cu col. Nicolae Theodorescu, fratele după tată al poetului, capitol reluat și în lucrarea de față identic: „Obârșia familiei noastre a fost Gorjul”).

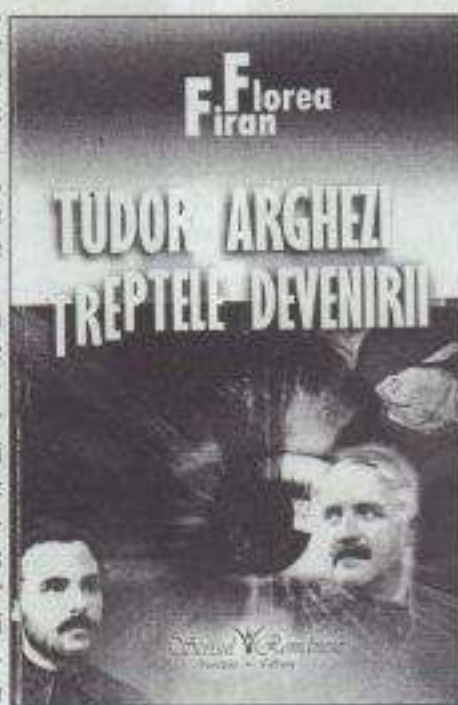
Dacă documentarul privitor la descendența pe linie paternă a poetului este corect, acela privind linia maternă aproape că lipsește. Iar dacă autorul ar fi consultat lucrarea lui Șerban Cioculescu (*Argheziana*, Ed. Eminescu, 1985, cap. „Filiația lui Tudor Arghezi după corespondență”, pp. 442-448) sau epistolarul îngrijit de Barbu Cioculescu (*Tudor Arghezi. Autoportret prin corespondență*, Ed. Eminescu, 1982, cap. II: „Către cei de-un sânge și de-o nădejde”, pp. 47-58), nementionate așadar în „Reperele critice” de la pp. 243-246, Florea Firan ar fi putut scrie pagini interesante privind „Numele poetului și identitatea mamei”, de care noi înșine ne-am ocupat în lucrarea *Tudor Arghezi și spiritul Olteniei* (Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, 2008, capitol la pag. 325-334).

În general, *Tudor Arghezi – treptele devenirii* este o carte fluentă și plăcută, evocând secvențial câteva etape esențiale din biografia scriitorului, chiar dacă sunt delimitate astfel și uneori aglutinate: *Copilăria și adolescența, Regăsirea de sine* (1905-1910, sejurul în Elveția și Franța), *Pamfletar de excepție, Cuvinte potrivite, Bilete de papagal, Mărțișorul, Apogeul creației* (începând cu *Flori de mușcagă* și continuând cu *Cărticica / Versuri de seară, Pe o palmă de sărână, Tablete din Țara de Kut, Icoane de lemn, Poarta neagră, Cimitirul Buna-Vestire, Ce-ai cu mine, vântule?, Hore...*), *Consacrarea academică* (1945 – Premiul Național, 1955 – primirea în Academie, 1960 – sărbătorit ca poet național), *Recunoașterea universală* (culminând cu propunerea la Premiul Nobel din partea Rosei del Conte, care însă „a venit prea târziu și nu a mai putut fi finalizată!”), *Cântecul toamnei târzii și În conștiința posterității*. Să precizăm că împrejurările în care s-a pus problema acordării Premiului Nobel sunt mai complexe și ele pot fi urmărite în lucrările editate în anii din urmă de Barbu Arghezi, fiul poetului, care trăiește la Lausanne în Elveția, participând în câteva rânduri, din 1980 încoace, la Târgu-Jiu, la manifestările culturale organizate în cadrul Festivalului Național „Tudor Arghezi” (*Povestiri din Mărțișor*, 1995; *Înainte uitării*, ed. II, 2000 ș.a.).

Lucrarea se încheie cu o „Bibliografie” a scrierilor lui T. Arghezi, transcriindu-se aparițiile antume și postume (poezie, proză, teatru), judicios întocmită și fiind aproape adusă la zi), precum și cu niște „Reper critice”. Lipsește, însă, bibliografia propriu-zisă a lucrării și aici este punctul critic al cărții. În ciuda fluentei asigurare de organizarea episodică a materiei (care dă impresia unui serial cronologist de gazetă) lipsesc din pagină (lucrarea nu utilizează deloc subsolul!) trimiterile exacte la foarte multe date evocate, cu toate că este limpede documentarea îndelungată ori strângerea de material bio-bibliografic. Iarși o „discreție” care nu își are rostul în lucrări de asemenea anvergură și proiecție istoriografică.

Dincolo, însă, de aceste observații (care nu sunt ușor de trecut pentru argheziologii împătimiți, riguroși și probi!), lucrarea *Tudor Arghezi – treptele devenirii* este o reușită editorială adresată marelui public, tinerețului studios îndeosebi, care aduce în actualitate destinul artistic și biografic al scriitorului pe care critica literară l-a așezat, prin revoluționarea liricii românești, în imediata vecinătate a geniului eminescian, unde se mai regăsesc, desigur, Lucian Blaga și Nichita Stănescu...

Cezar BRAIA-BARAȚCHI



ADRIAN VOICA:

„Dicționar cu distihuri”

Inserție în prefăcerea

Cuvinte vechi și regionalisme sar din „Dicționar” pentru a comunica ceva (adeseori cu expresivitate nebănuită) și pentru a forma rime în premieră – semn că limbajul, când nu mai e viu pentru lingviști, poate fi reînviat de poeți. Astfel că poezia poate salva de la uitare sau numai de la rugina vremii un cuvânt și menirea lui. Și mai ales muzica uneori stranie pe care o degajă.



COPIL SĂRAC

Flori galbene de brăncuță,
Buchețel pentru măicuță.

*brăncuță, brăncuțe = plantă erbacee
cu flori galbene.*

VĂRUL DIN AMERICA

Sunt prea ajuns acum; bos,
coană!
Nu mă mai sperii de-o boscoană!

*boscoană, boscoane = farmec, magie,
vrajdă.*

LA MARGINEA PĂDURII

Se odihnea țiganul pe un buștihan.
Române, tu, prin preajmă, nu știi
han?

buștihan, buștihani = buștean, butuc.

JOC DE CĂRȚI

Fiecare căbulă
Cere o vocăbulă.

*căbulă, cabule = superstiție (de jucător de
cărți).*

COCHETĂRIE

Ți-ar plăcea dacă în păr
Îmi prind flori de calapăr?

*calapăr = plantă erbacee perennă,
aromatică, cu frunze ovale și flori galbene;
calomfir.*

DIN LIGHEAN

Ca lupul
A sărit calupul.

calup, calupi = bucată de săpun.

BOIERUL CĂTRE IBOVNICĂ

...Și-acum mă crezi hapsân că
Nu ți-am luat casăncă?

*casăncă, casănce = broboadă, testemel de
lână cu franjuri și flori pe margini; basma
înflorată.*

REPROȘ

Soro, puțină cădenie!
Doar venim de la denie!

cădenie = cuviință, respect.

RECOMPENSĂ DOMNEASCĂ

În loc de căftănie,
Poftim o ștefănie.

*căftănie = privilegiu de a purta caftan;
boierie.
Ștefănie, ștefănie = lovitură dată cuiva cu
palma.*

DIALOG

Ei, cum este la bostană?
Totu-i stană.

bostană, bostane = pepenărie.

RUGĂ

Să trezesc cuvintele din somn –
Pentru-o clipă, Doamne, fă-mă Domn!

ARHAISMELE

Născute-s, toate, dintr-un DAR
Și nu respiră în zadar!

ODĂ

Limbă străveche, izvor de rime,
O strig pe una, vin felurime.

FILĂ DE DICȚIONAR

Vorbele stau ciucure,
Toate să ne bucure.

PLECAREA LA CÂMP

Atâtea gânduri vechi și amărute
Nu prididesc să urce în căruțe.

Amăruț, -ă, amăruți, -e = amărui

JUSTIFICAREA BĂTRÂNULUI POET

...Aici greșiți, căci nu sunt „anți”. Mi-s
Curat, în euget, ca un antimis.

*Antimis, antimise și antimisuri = bucată
din pânza sfințită de pe masa din altar, pe
care e zugrăvit Christos mort; pe ea se
pune potirul la slujba religioasă.*

RĂTĂCIT ÎN VIS

Unde duce strania potecă?
Colo-n deal, la apotecă.

Apotecă, apoteci = farmacie.

SENSURI

Sub însořit boglav
I-e sufletul boinav.

*Boglav = l. agrofă, paftă, podoabă de
aur;*

2. plantă veninoasă, cu flori mici,
galbene.

FLORICA DUMITRU

1956-1990

LEGENDĂ

Copiii se rătăciseră prin lume.
Unul uitase copilăria pe malul Jiului,
Trecuse înalt și frumos în adolescență
Și într-o zi plecase...

Bătrânul strângea piatra în pumni,
O frământa cu lacrimi, cu puțin soare
Și aștepta.

Un altul plecase cu ochii scăpărând scântei
și brațul inarnat
Să-nțoarcă dușmanul din drum -
O poveste era pentru fiecare din ei.
Bătrânul le strângea sub tâmplă pe toate.
Din zi spre noapte, din noapte spre zi
Strângea piatra în pumni, o frământa cu
lacrimi,
Cu puțin soare
Și aștepta...

Dar nu știu câte dimineți o să mai poată sta
Și atunci...

Atunci a cioplit o masă din piatră
Și un scaun din piatră
Și le-a așezat acolo unde fiul își lăsase
copilăria.
În jurul unei mese a făcut apoi alte scaune
Câte unul pentru fiecare lună a anului,
A frânt între trupul uriaș al castanilor
O porțică prin care să intre-n cetate -
Și fiii tot nu veneau.

Săruta în gând pe fiecare din ei și aștepta
Și pentru că nu era tânăr
Și nu putea să le strige:
„Hei, fiii mei,
Nu auziți cum vă cheamă Jiul?
Veniți, fiii ai mei!”
A cioplit o coloană înaltă,
Înaltă și dreaptă.
Ar fi vrut să o facă mai înaltă,
Mult mai înaltă
Până lângă pășunile albe ale cerului
Și pe ea să culeagă stele în nopți de
septembrie.
Îl dureau palmele de atâtea așteptare
Și ochii, și buzele.

Târziu,
Când au venit copiii
Au găsit tăcerea ascunsă lângă masă,
Sărutul lângă trupul castanilor
Și o coloană pe care Mășterul
Uitase s-o termine.



SINGURĂȚILE SUFLETULUI

Orașul e prea mic pentru două suflete care
Și-au cărpit singurătatea cu imagini
împrumutate.

Îți trimt dinte-un colț al sufletului
Singura rază care a rămas neatinsă
de ploaia de lacrimi. Salvează-o dacă poți
pentru zilele triste care vor veni – poate ...

Vei trăi
spălându-ți cămașa sufletului
în amintiri?

Bat clopotele mari ale sufletului
pentru toate prietenii apuse.

Am să-mi spal sufletul în roua
amintirii.

AȘTEPTARE

Voi care vă întoarceți acasă
ca legendarul Ulise după atâtea peripeții,
Voi nu știți ce înseamnă să intri
într-o cameră în care te așteaptă
doar amintiri.
Cu sufletul obosit de așteptări

N-ai puterea să le spui:
- Bună seara – sau bună
ziua –
Celor ce și-au întors
către perete
Speranțele...



POVESTE DESPRE COPILĂRIA MEA

Ningea pe noi cu flori
mici de cireș
Și-acum încerc de tot să-
mi amintesc...
Se legănau amurguri despletite
Și se-ndoiau de vârf albe răchite.
Ca totdeauna înainte de plecare
Mă sărutau acasă mic și mare.
Bunica ascundea- 'n năframă
O lacrimă prelinșă de sub geană.
Bunicu-mi dăruise pentru drum
O pâine mare și-un pahar de vin.
Toți frații mei uitaseră nisipul
Și se-norceau să-mi mai privească chipul:
- Ești cea mai fericită dintre noi, se pare.
Doar ți-a fost dat să fii tu cea mai mare.
Se legănau amurguri noi sub geană
Când mă-ndreptam cu mama către gară.
Am mers cu mama până la răscruce:
- De aici tu singură te-oi duce!
Plecăm la școală în oraș.
Mă despărșisem de casă și de frați,
Ningea mărunț cu albe flori pe străzi,
Copiii se jucau în pulberi cu zăvozi.
Un băiețel cu ochii mari de smoală
Ducea ca o povară ghiordanul către școală.
Mi-am amintit atunci de mine
Și de povestea mea
Ce-o știu eu bine.
De mică mi-a plăcut cititul
Să strâng în palme răsăritul.
Mă dăruiseră părinții cu vise mari sub tâmplă
Pe atunci nu bănuiam că vântul vieții alungă
Pe cei ce singuri nu știu să conducă
Și trec prin viață alba lor nălucă
Învăluită-n vântul serii
purtată către neagra poartă a tăcerii...

Duceam cu mine la oraș
copilăria mea, nu un copil poznaș
Sub tâmplă mai purtam în seara străvezie
închise ca-ntr-o albă colivie
copilăria mea ca pe un prinos
preasfânt și tinerețea oglindită
în bucuria că eu sunt –
sunt ființă dormică de poezie
îmi plac culorile din toamna cea târzie
când tot miroase a pâine caldă
și vinul fierbe în găleată
și nucile pe masă cad ucise
pe policioare puful de gutui îmi spune
că toamnă e și gândul lui
nu vrea să creadă de colindă alene
pe lângă porți cu albe crizanteme.
Peste puțin va ningea peste sat
Este târziu, s-a înnoptat
Fugarul gând mă poartă
La florile căzute în ogradă...
...Era iur bucuroasă buna mea bunică
Că a trăit să-și vadă o nepoțică
Cum pleacă acolo la oraș departe
Să descifreze litere pe-o carte.

RISIPĂ DIN BUZUNARUL SUFLETULUI

Măni lacome fură sentimentele
din preaplînul buzunarelor
pe care sufletul meu le poartă.

Suflete,
Corabie nebună
Între bine și rău,
Mereu te legeni
Și-mi lovești de iluzii
Toate pânzele albe
ale speranțelor mele
păstrate pentru uragane
ce vor veni – poate !

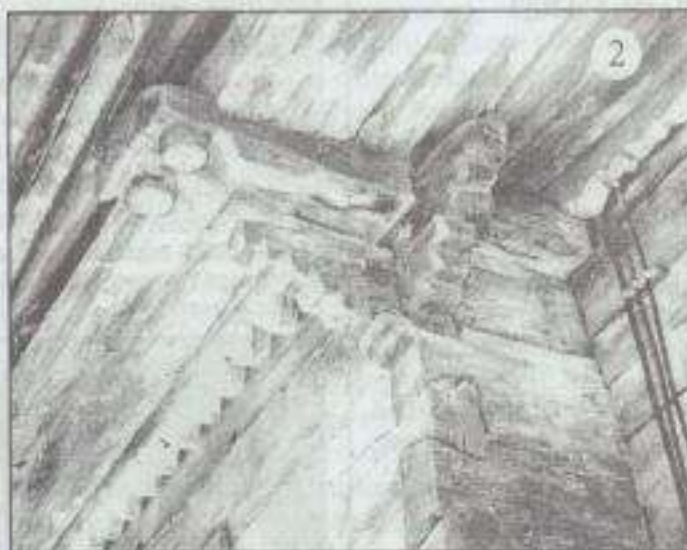
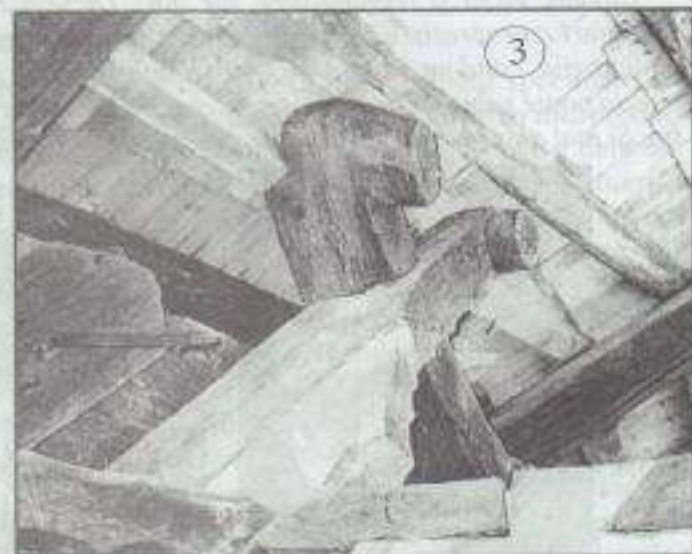
Am să-mi închid sufletul într-o scoică, mamă,
Tot ce vine din afară să ajungă la mine ecou
Mă simt atât de singură, mamă,
Și aş vrea să aștern pe hârtie
gândurile mele risipite ca nisipul pe țărături
să nu las să ajungă la mine nici o durere
Zvonuri despre dezastru
petrecute-n alte părți, nu mai vreau să aud.
Dacă ascuți o melodie lasă câteva
note să străbată până la mine
Pentru toți cei ce vor să-mi vorbească
Spune-le tu că pentru o vreme
sufletul meu e plecat într-o mare aventură.

Arhitectura tradițională. Dispare o civilizație

Lui Oscar Han i se oferă privilegiul prezidării unei Comisii, cu care, doi ani în fiecare sâmbătă, parcurge monumentele Bucureștilor însoțit de o stenografă care îi consemnează remarcile; nu-i place cum se restaurează monumentele și nici arhitecții și inginerii restauratori, inculți și odioși, care pretind avantaje nemărginite și dreptul de autor pentru intervențiile lor, adesea imixtiuni grosolane, considerându-se și ei creatori. El îi califică pe acești restauratori drept «berbeci», pe care ar trebui să îi poți plăti numai să îți lase monumentele în pace. Cam așa ține el să plătească polițele directorului restaurărilor, care face imprudența să vină și să îl întâmpine la Casa Melik. Întâlnirea scăpărătoare care a avut loc nu se poate descrie... Dacă mă refer la așa-zisa restaurare a bisericii de lemn din cimitirul satului meu din Bălănești Gorjului, îi dau dreptate absolută lui Han față de cele de atunci, înainte de cutremurul din 1977, dar cu o notă: berbecii restauratori de care amintea domnia sa nu se pot asemui acelor metaforici «berbeci», ucenicii cu care Epeus construiește mașinaria Calului Troian; aceștia știau totuși ce este pădurea, cum se curăță și cum se taie lemnul, cum se măsoară, se cioplește cu barda și cum se lustruiește. Dimpotrivă, nici unul dintre zișii mei restauratori n-a sădit un copac, n-a cioplit o grindă și nu știe nici câte tipuri de îmbinări posibile sunt proprii în savanta stereotomie a lemnului; nu le poți cere, deci, să înțeleagă în ce constă specificul vechii noastre arhitecturi și ce anume detalii își demonstrează sorginea lor precreștină, paleocreștină sau se afirmă ca rezultat al unei evoluții stilistice locale. Iată de ce, pe unde au trecut restauratorii mei nu se mai păstrează nici o șarpantă originală și nici o coroană a tâlpilor, dacă nu s-au demantelat și bolțile sau chiar totul.

Legende

1. Biserica din Timișeni, un monument strâmutat de două ori cu piese greșit remontate; «cai»
2. Biserica de lemn din Piștești din Deal, Județul Gorj, «cai» detaliu din ansamblul de îmbinări de piese din perioade diferite ale pridvorului
3. Biserica de lemn din Cloșani, Județul Gorj, «gloabe», capete de console, detalii care supraviețuiesc prefacerilor șarpantei
4. Oscar Han la una din comisiile sale
5. Biserica din Timișeni, Județul Gorj, astăzi în Muzeul Satului din București; vederea absidei cu evidențierea modului de demarcare a temeiurilor cu capetele de «urși»
6. Oscar Han în una din ședințele Comisiei, controlând consemnările stenografei
7. Bordei din Castranova-Romanați, prefăcut, adus în Muzeul Satului din București; «măgar», capăt de cosoroabă din gârlici



ADAM PUSLOJIČ



VARA LA ȚARĂ

Vezi aici în sat la noi unde sunt atâtea case frumoase – pe vremuri negre și grele odată când încă mai trăiau Balaurul și Moroiul ca frații au fost doar niște mușuroaie pe pământ

ce vremuri Doamne ce vremuri frumoase grele și negre cu lume bună înfrățită cu Moroiul prin Balaurul nostru

brusc și nechemat a venit unu Gheorghe și s-a apucat de treabă cu spada și sulita cu coiful și credința cu un inger alb și cu umbra lui vie

nu te cred dar treci mai departe frate cu povestea ta cu tot

n-am eu prea multe de spus și cam asta-i povestea mușuroaielor

mă ia spune-mi tu mie al cui mai ești când știi așa de bine povestea mușuroaielor

eu sunt strănepotul nepotului de umbră de Balaur

nu-mi recunoști umbra cozii mele de umbră de Balaur zis și Lăutarul

DESTĂINUIRE

Mă vezi, bunicule?

Să nu uiți ziua în care s-a terminat războiul.

Dacă în curând mai bei din apa satului nostru valah

aruncă în ea și tu o piatră albă, lustruită de buzele străbunicului adamian sau al Gruii din care ne renaștem ca o scoică din alta sau o stea din întuneric.

Mă auzi, tu, străbunule?

De ce ești atât de tare și așa de mare? Cum poți, mă?

Întreabă-mă orice acum! Ditează-mi, șoptește-mi ceva cu bucurie.

Nu mă uita aici, la marginea timpului nostru.

TĂIETORUL DE COPACI

Pentru țărani mei eu sunt un tăietor de copaci.



Pentru că la pământ (știi ei) nu mă pricep deloc.

Cu pământul trebuie să fii un savant sau cel puțin un gânditor.

Dar, totuși, un oarecare prestigiu aici am și eu. Inimă,am. La muncă țin ca la Dumnezeu.

Și cu mâna stau destul de bine. Încăpățânat sunt de ajuns. Mereu merg în pădure tot mai departe...

CA LA UN TORS

Frumos îmi este la țară – nu plec niciunde de-aici

văd petrecerea altora dar înmormântarea poate să dureze

eu particip doar la anevoie și numai după ordine

tot mai puțin ei vor să le vorbim mă bucur la toate ce trebuie așteptate

iau de la unii și dau la alții și așa în cerc ca la un tors

pentru corpul meu

țara e o sărbătoare fără rușine iubesc și sunt iubit

dar totuși mereu stau pe gânduri dure să mă înapoiez oare când nu știu unde?

DE VINEREA MARE

Mi-am retrăit patria ca o rană de mamă ca un râu de apă și cer ca un caier de stele

și acum pot iarăși să adorm liniștit undeva noaptea în câmp sau în pustiu

dar îmi este teamă să nu visez cumva

cum aud pasărea Măiaștră cântând



DIALOG, LĂNGĂ O GAURĂ

(cu Marin!)

Eu sunt acum numai un pui de prăpastie

la mine te sui ca la o pasăre direct în cer

vezi la Brâncuși cum s-a descurcat cu ea, Măiaștra

dar chiar nici El n-o cunoștea la începutul începutului

mult mai concret

IMPERIAL

lui Ioan Flora

Prestigiul tău ușor și o glorie ovidiană te-au adus până aici la țară Fără de Țară

Înconjurat de regi și înmormântat cu țărani micuța ta glorie acum îți stă bine la piatră

Dar atunci când plouă ori cade o zăpadă grea tu din nou vei fi văzut precum un rege adevărat

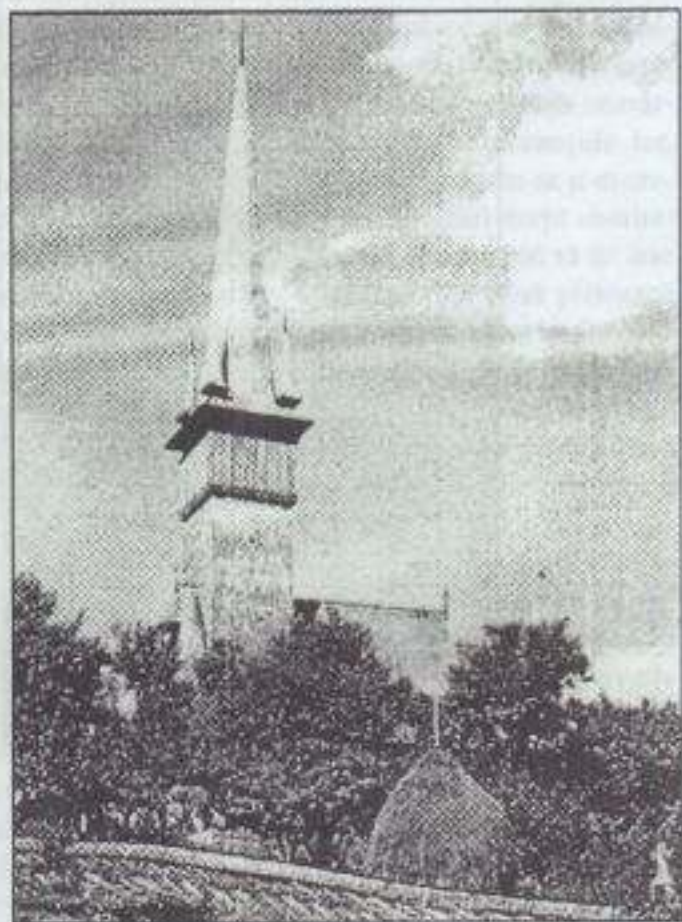
Un Rex fără de Imperiu și un Vodă fără Pământ dar ca aerul tău deschis la Pajură și la Scrisoare

Pentru gură și pentru cap spre tăcere și o liniște exact cum ai arătat –

pe coperta ta de Carte!

BISERICILE DIN LEMN DIN ROMÂNIA ȘI DIN NORVEGIA

- CONSIDERAȚIUNI COMPARATIVE -



1.- Considerațiuni introductive

Privind aspectele principale ale bisericilor din lemn din România și în mod special din regiunea Maramureș situată în NV țării, nu pot rămâne neobservate numeroase asemănări remarcabile dintre acestea și bisericile din lemn din Norvegia.

Aceste asemănări nu se bazează pe influențe reciproce dintre locuitorii acestor două țări îndepărtate, ci ele se datoresc modului în care ingeniozitatea constructivă a locuitorilor respectivi a reacționat la construirea locașurilor de cult creștin, ținând seama de materialul de construcție aflat la îndemână și de rigorile climei respective.

Într-adevăr, în ambele regiuni ale României și Norvegiei, în ultimul caz, la latitudinile nordice mai mici de 640, abundă pădurile, în special de conifere, iar în anotimpul rece, cad mari cantități de zăpadă, care solicitând structurile de rezistență ale bisericilor respective, trebuiesc grabnic îndepărtate pentru a evita acumularea lor.

Un alt aspect ce trebuie avut în vedere este data istorică a trecerii la creștinism a populațiilor respective și cultul creștin adoptat.

Creștinismul a pătruns pe teritoriul actual al României începând cu s.I-II d.Hr. odată cu venirea în Tracia a apostolului Andrei și apoi cu sosirea legiunilor romane în Dacia. Cultul creștin adoptat a fost cel bizantin ortodox care admite folosirea icoanelor.

Creștinismul a pătruns în Norvegia mult mai târziu, prin s.XI d.Hr. sub influența regilor Danemarcei și sub forma cultului romano-catolic, care însă a fost respins de populație, fiind adoptat cultul creștin lutheran care nu folosește reprezentări antropomorfe, ceea ce a impus anumite limitări în decorația locașurilor de cult.

Primele biserici din lemn din România și din Norvegia apărute în urmă cu 6-7 secole, nu au putut rezista timpului și ele, fie au fost distruse, fie au fost reconstruite, păstrând însă tradiția soluțiilor constructive inițial adoptate.

2.- Dispoziția constructivă și structura de rezistență ale bisericilor din lemn

Cele mai vechi biserici din lemn din România și din Norvegia s-au realizat sub formă dreptunghiulară în plan și cu acoperișul în două pante cu mare înclinare pentru a permite alunecarea marilor cantități de zăpadă căzute. Compartimentarea locașului în altar, naos, pronaos și pridvor, a apărut mai târziu păstrându-se orientarea creștină tradițională, altarul situat spre răsărit și intrarea spre apus. (rareori au existat și intrări laterale).

O diferență importantă dintre bisericile din lemn din România și cele din Norvegia, este că în primul caz pereții laterali ai navei sunt realizați din bârne groase de stejar sau de brad dispuse pe orizontală, îmbinate între

ele în diverse moduri ingenioase (în "coadă de rândunică", cu bârne rotunde, în "cățel" etc), oferind astfel o bază de sprijin rezistentă pentru susținerea acoperișului. Grinzile de lemn mai grosier finisate, lasă însă între ele interstiții, care inițial se astupau dinspre exterior cu mușchi și cu brazde de iarbă, dar cu timpul unele din ele mai cădeau.

Pardoseala bisericii realizată cu lespezi de piatră și pietriș, de regulă acoperite cu scânduri groase de 2,5-3,0 cm și late uneori până la un metru, face parte din fundația puțin ridicată de la sol a întregului locaș.

În Norvegia pereții laterali ai navei bisericii sunt realizați însă din scânduri dispuse vertical, capetele acestora intrând în caneluri realizate în lungul unor grinzi situate la baza și la vârful scândurilor. Grinzile de la bază erau inițial direct așezate pe sol și ulterior pe o fundație de piatră, dar pardoseala, realizată din scânduri, era fixată pe grinzi de bază, fără a se rezema pe sol. Deoarece pereții navei erau astfel executați, structura de rezistență a edificiului trebuia realizată în interiorul locașului.

Primele biserici din lemn din Norvegia cu o lățime redusă, dispuneau de puternici stâlpi de lemn, (numiți în norvegiană "stave") amplasați chiar în șir pe mijlocul culoarului central care despărțea grupele laterale de bănci pentru credincioși. Acești stâlpi, prin diverse sisteme de contravântuiri, legau pereții laterali ai navei între ei, susținând și acoperișul locașului. Acești stâlpi de mare rezistență se fundau direct în sol, ceea ce, ca și grinzi de la baza pereților navei și scândurile pereților respectivi, erau expuse în timp, putrezirii. Dintre toate cele 29 de biserici din lemn construite după s.XI în această soluție, nu s-a păstrat nici una, ele neputând dura mai mult de 200-300 de ani.

Din cauza degradării materialului de construcție folosit, nu este posibilă demontarea bisericilor din lemn din Norvegia și remontarea lor pe alte amplasamente. Ele trebuiesc dărâmate și reconstruite în întregime cu materiale noi.

Sistemul de construcție al bisericilor din lemn din România, permite însă demontarea în subsansambluri componente și remontarea acestora pe alte amplasamente, ceea ce se practică în numeroase cazuri, datorită necesității de a realiza locașuri de cult mai mari, dar și stimulării interesului turiștilor pentru astfel de monumente de artă populară care sunt răspândite astfel în diferite colțuri din țară.

Bisericile din lemn din România, din regiunea maramureșeană, păstrează de regulă unul sau două nivele ale acoperișului și dispun de un singur turn realizat peste pronaos sau peste pridvor. Aceste biserici sunt prevăzute de jur împrejurul navei și sub acoperișul acesteia, cu o „fustă” care depășește marginea acoperișului, având însă o pantă mai puțin înclinată decât aceasta, cu rolul de a depărta căderea zăpezilor de pe acoperiș, la o distanță mai mare de fundația edificiului pentru a nu se influența stabilitatea acestuia. Această dispoziție constructivă este numită "acoperiș cu dublă poală" (dublă streășină).

Lungimea bisericilor din lemn este limitată în România la 10-15m în funcție de grinzi ce pot fi obținute din pădure. Această limitare nu se impune în Norvegia unde pereții navei făcuți din scânduri verticale, se pot prelungi. În România în schimb aceste locașuri, prin săgeata turnurilor, ajung până la înălțimi de peste 50m. (ex: biserica din Surdești are 54m înălțime, iar biserica nouă din Bârsana are 57m înălțime), fiind de cca. 2 ori mai înalte decât bisericile din lemn din Norvegia.

Turnul bisericilor maramureșene înzestrat cu un foisor de observație, fiind cea mai înaltă construcție din zonă, este prevăzut, în anumite situații, cu alte patru turnulețe situate în colțurile acoperișului acestuia. După datina strămoșească, aceste turnulețe aveau pe vremuri semnificația că numai în aceste comunități, sfatul bătrânilor avea drept de judecată, mergând până la pedepsa capitală.

Bisericile din lemn din România și din Norvegia, inclusiv turnurile respective, sunt acoperite cu șindrile de brad, tăiate în diverse variante. În Maramureș se cunosc acoperiri cu șindrila dreaptă, rotundă, în "coadă de rândunică", în "cioc de rață", în "fagure" etc. Diverse anexe necesare pentru biserică (mese, strane, dar și șindrilele) se fixau pe vremuri folosind cuie din lemn de tisă (conifer cu lemn foarte tare). În pridvorul închis sau deschis al unor biserici maramureșene, este dispusă o

scară pentru acces la clopotele din turn, realizată prin cioplirea treptelor într-un singur trunchi de brad, dar fără "mână curentă" ceea ce dovedește abilitatea personalului de ajutor în biserică. Cu timpul, în capătul de răsărit al bisericilor, s-a realizat pentru altarul propriu zis o absidă cu formă poligonală (cu 4-5 laturi) în România și semicirculară în Norvegia, în ambele cazuri puțin mai scundă și mai îngustă decât naosul respectiv. Acest detaliu constructiv numit "cu absidă decroșată", pune în valoare compartimentul ofiterii serviciului religios.

În Norvegia bisericile din lemn mai spațioase au căutat să imite prin structuri din lemn, stilul gotic, împărțind longitudinal nava prin stâlpi intermediari în trei compartimente și realizând contraforții exteriori tradiționali prin realizarea la parter a unui culoar de jur împrejurul navei.

O astfel de biserică din lemn impunătoare, se află în parcul de distracții din capitala Oslo a Norvegiei. Acoperișul bisericilor din lemn din Norvegia capătă forme din ce în ce mai complexe, cu multe înălțimi diferite ale acoperișurilor și cu multe turnuri cu baza pătrată sau rotundă, dar lipsite de foisoare de observație.

3.- Decorații interioare și exterioare

Decorațiile utilizate în bisericile din lemn din România și Norvegia au drept scop realizarea unei ambianțe sărbătorești, mai plăcute adunărilor cetățenești, urmărind totodată și ameliorarea condițiilor de confort.

În bisericile din România de cult ortodox, un rol important în decorarea interioarelor îl au numeroasele icoane prezentând scene din Vechiul și Noul Testament și picturile naive realizate, fie direct pe bârnelor pereților, fie când între acestea se află discontinuități, realizate pe pânză care se lipește pe pereți. Multe astfel de picturi se găsesc și în biserica din Ieud din deal, cea mai veche biserică din lemn existentă în prezent din țară. (numită de localnici Susani adică "de sus", spre deosebire de

bisericile amplasate în vale, "de jos", numite de localnici Josani). Adeseori în tematica acestor picturi apar și simboluri pre-creștine. Astfel, sub forma unui cavaler împletos, apare Soarele simbol al vieții, al cunoașterii și al înțelepciunii, deoarece el vede tot, știe tot și deci știe adevărul. Alături de Soare apare uneori în pictură și astrul nopții, Luna prezentată în primul pătrar, cu un profil de femeie. Culorile utilizate în picturi sunt în general puține, preponderând albul, pe lângă care apare și roșul, albastrul, galben-ocru și verdele. Tonurile acestor culori sunt însă limpezi, curate, vii.

O ambianță interioară plăcută o constituie folosirea ștergarelor cu cusături multicolore ce împodobesc icoanele, dar și scoarțele groase din lână, colorate cu coloranți



vegetali, care se înșiruie în lungul pereților exteriori până la înălțimea șoldurilor credincioșilor. Ele îndeplinesc un rol de protecție în iernile mai aspre, când vânturile pătrund printre grinzile pereților navei.

În ceea ce privește decorațiile exterioare, bisericile din lemn din România sunt prevăzute cu mai multe cruci situate pe coama acoperișurilor. În regiunile care în decursul istoriei lor au cunoscut spaima invaziilor turcești, sub semnul crucii de pe turnul bisericilor apare, ca la biserica din lemn din Poienile Izei și o semilună cu colțurile îndreptate în sus, ca simbol al triumfului creștinismului asupra islamiciilor hrăpăreți.

În ceea ce privește decorațiile bisericilor din lemn din Norvegia, datorită cultului lutheran adoptat, nu se folosesc statui, icoane și picturi antropomorfe. Se utilizează în schimb în interior, vopsirea în culori vii a stâlpilor, a contravânturilor de susținerea acoperișului, a plafoanelor și a băncilor pentru credincioși. Cele mai valoroase realizări artistice sunt însă sculpturile în lemn, de regulă ale ușilor și ancadramentelor acestora, adesea având o vechime mai mare de 100 de ani. Motivele decorative utilizate sunt vrejurile de viță de vie formând o încrângătură foarte complicată, flori, dar și dragoni care se luptă între ei și a căror inspirație provine desigur din arta vikinelor.

Între decorațiile exterioare ale bisericilor din lemn din Norvegia, se remarcă utilizarea unor profile de bestiare (garguele de la catedralele gotice), dispuse la capetele coamelor acoperișurilor, reprezentând o moștenire a tradițiilor păgâne. În mod constant însă pe vârful celui mai înalt turn al bisericii este montat întotdeauna profilul unui cocoș ca simbol al lepădării de Iisus de către apostolul Petru.

Atât în România cât și în Norvegia se obișnuiește, în special în timpul efectuării serviciului religios, să se folosească clopote care prin semnalele lor sonore diferite, comunică credincioșilor începutul slujbei în biserică și tipul slujbei care se oficiază. Clopotele pot fi instalate într-o construcție separată sau chiar în turnul propriu zis al bisericii. În particular în România, dar nu și în Norvegia, se obișnuiește a se bate toaca, lovind cu niște ciocănele o scândură din lemn. Ritmul și intensitatea bătăilor cu ciocănele au un înțeles criptat, cunoscut de pe vremea persecuțiilor



religioase de către creștini. Exteriorul bisericilor din lemn din România este decorat adesea cu sculpturi artistice la uși și la ancadramentelor acestora, la îmbinările stâlpilor din pridvor cu acoperișul și prin brăul din lemn sculptat în formă de funie răsucită

ce înconjoară nava bisericii de jur împrejur, simbol al necuprinsului și al curgerii timpului fără încetare. Cu un înțeles similar, dar sub forma unei cruci ce brațele egale înscrise într-o roată, având tot un aspect de funie răsucită, constituind la origine un simbol atribuit celților, se întâlnește deopotrivă în cimitirele bisericilor din România și din Norvegia.

În regiunea Maramureșului din România se păstrează și în prezent o serie de obiceiuri care au un farmec deosebit și care au condus la o manifestare folclorică a cărei faimă a depășit hotarele țării. După slujba de înmormântare efectuată la locuința decedatului, sătenii merg la cimitirul din jurul bisericii și cineva, care l-a cunoscut mai bine pe cel mort, rostește în chip moralizator, dar fără menajamente, faptele atât cele bune cât și cele rele ale răposatului. Ca urmare pe crucea mormântului respectiv care conține și o pictură naivă, se menționează în versuri pe un ton satiric, dar cu o notă umoristică, comportarea în viață a celui dispărut. Cimitirul este cunoscut sub numele de "cimitirul vesel", obiectiv turistic de mare interes dovedind pe lângă simțul moral al locuitorilor zonei și caracterul fatalist al acelora care nu șovăie să rădă și în fața morții.

Caracterul maramureșanului este conturat cu mare talent de scriitorul George Cristea care menționează:

"Țăranul maramureșean este profund religios, dar nu-și manifestă credința cu ostentație. El o consideră ca făcând parte din existența sa, ca apa și aerul. Este prea comună ca să vorbească de ea în fiecare clipă și prea importantă ca să nu-și amintească de ea în tot ce face".

4.- Considerațiuni finale

Cele mai sus menționate subliniază felul în care cele două comunități de locuitori atât de depărtate unele de altele, din România și din Norvegia, au reacționat la aceleași condiții de disponibilitate locală a materialelor de construcții și la adaptarea la rigorile climatei, folosind soluții ingineresti similare la construcția locașurilor lor de cult.

Rezultă astfel nu numai că geniul uman nu este monopolul unor colectivități anume, dar că aceste colectivități au un fond spiritual comun, caracterizat prin credință, moralitate, obiceiuri, preocupări și spirit artistic.

BIBLIOGRAFIE

- 1.- CRISTEA G., În Țara bisericilor de lemn, Sibiu, Ed.Mitr.Ardealului. 1989
- 2.- HAKON CHR.The Staves Churches of Norway, Oslo, NORIN. FORM. 1990
- 3.- SVERRE K., Norwegian Wood Oslo, Royal Min.Forein Af. 1991
- 4.- + + +, La Norvege des Fjords, Bergen.Ed.Fjord Norge, 1998
- 5.- + + +, Skandinavien, Berlin.Ed.Atlantis Verlag, 1930
- 6.- LINDER R., The History of Christianity, Londra, Ed.Lion Publish. 1982, WRIGHT D.
- 7.- UBOLDI R., I Paesi del Mondo, Milano.Ed.Mondadori, 1976, BELLACCI M.
- 8.- + + + Patrimoniu 2001 - 2004, Buc.Min.Culturii și Cult, 2004
- 9.- + + +, România. Maramureș, Buc.Ed.Ad Libris, 2002
- 10.- VALEBROKK E., Norway's Stave Churches, Milan Bookscenteret, 1997
- 11.- ARNE EMIL CHR. Guide du Musee des Bateaux, Univ.OLDSAKSAMLING 1984, Vikings, Bygdoy Oslo Norvege

Nota:
Pentru micșorarea spațiului tipărit, s-a renunțat la trimiterile din text la bibliografie și s-a redus numărul de 17 figuri exemplificative din textul inițial al articolului la 3 figuri pentru România și la trei figuri pentru Norvegia. Fig.5 este caracteristica pentru bisericile de lemn din Norvegia (scheletul de rezistență apare în fig 4).

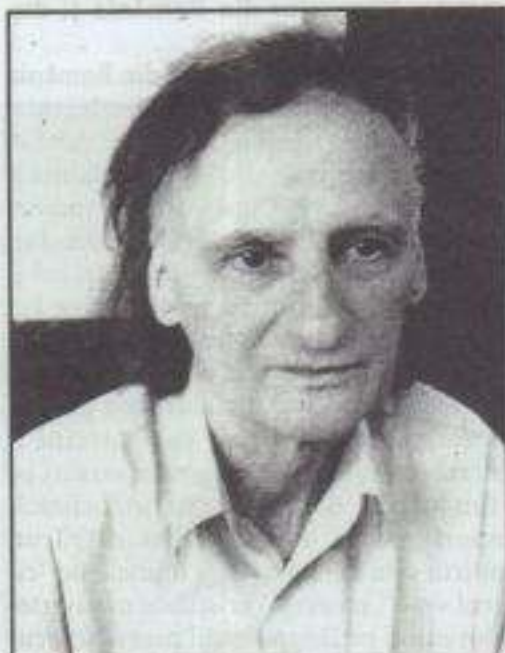
Bisericile din lemn din România și din Norvegia

Tabelul aspectelor comparative

Criterii de comparație: România (Maramureș) Norvegia

Data creștinării	s.I-II dHr.	s.XI dHr
Cultul adoptat	Bizantin-ortodox	Lutheran
Condiții generale	Păduri mari, furnizoare de lemn de construcții. Zăpezi mari în sezonul rece.	Păduri mari, furnizoare de lemn de construcții. Zăpezi mari în sezonul rece.
Vechimea locașurilor de cult	Bisericile vechi de sute de ani au fost refăcute în timp. Cea mai veche biserică existentă: Teud din deal Susani.c.1364	Bisericile vechi de sute de ani au fost refăcute în timp. Cea mai veche biserică existentă: Borgund. c.1150
Dimensiuni maxime	Lungimea: 12-15m Înălțimea locașului Bărsana-nouă 57m Surdești 54m	Lungimea până în 30m Înălțimea locașului până la 30m
Fundația bisericilor	Lespezi de piatră și pietriș acoperite cu scânduri din lemn.	Inițial fundare directă pe sol, ulterior din piatră, Stâlpii fundați direct în sol.
Aspecte constructive	Acoperiș foarte inclinat, cu dublă poală, acoperit cu șindrile. Una sau două coame de acoperiș. Nava executată cu grinzi orizontale. Un turn. Edificiu transferabil.	Acoperiș foarte inclinat cu pantă unică, acoperit cu șindrile. Multiple coame de acoperiș. Pereții realizați din scânduri verticale. Unul sau mai multe turnuri. Edificiu netransferabil.
Decorații interioare	Icoane, picturi, ștergare și scoarțe multicolore. Teme: biblice și pre-creștine	Vopsitorii în culori vii.
Decorații exterioare	Cruci pe acoperiș, sculpturi în lemn, uși, brău-funie pe navă, stâlpi în pridvor.	Bestiarii la capetele coamelor acoperișului. Pe turnul cel mai înalt, simbolul cocoșului.
Alte elemente	Clopote și toacă. Cruci cu brațe egale înscrise într-o roată. Cruci celtice. Cimitirul vesel. Săpânța.	Clopote. Cruci cu brațe egale înscrise într-o roată. Cruci celtice.

GRIGORE VIERU



Lucian Blaga

Numele-acest are ceva în el
care sună nespuse de frumos
E ca și cum
boabele copiilor semănându-se de
Anul Nou
s-ar lovi de trupul unei viori.
Numele-acest
are ceva nespuse de limpede-n el -
E ca și cum
te-ai uita la o stea prin altă stea.
Numele-acest
are în el ceva amețitor de adânc -
E ca și cum te-ai uita
în oglinda unei fântâni
prin altă fântână.

Numele-acest
e ca streșina casei noastre -
pe fiecare litera a lui
rândunica își poate clădi
cuiburi de lut:
Lucian Blaga...

Basarabie cu jale

În mine a lovit strainul
De Paști sau Denii.
Dar incolțitu-m-au bezmetici
Și moldovenii.
Ca nu suntem romani strainul
Pe-a lui o tine.
Și-ai mei mai tare-l cred pe dansul
Decat pe mine.
Basarabie cu jale,
Basarabie,
De pe deal și de pe vale,
Basarabie!

„Incalcă-ti este viața”,
Basarabie!
„Ca graul ce-l bate gheata”,
Basarabie!
În mine-au dat și moldovenii
Necrestineste.
Ci-s fericit ca-n ei romanul
Tot mai traiește.
Ei spun ca nu-s romani, ci lacrimi
În piept framanta
Când un Farcas sau Vicoveanca
Sau Gheorghe canta.
Basarabie cu jale,
Basarabie,
De pe deal și de pe vale,
Basarabie!
„Incalcă-ti este viața”,
Basarabie,
„Ca graul ce-l bate gheata”,
Basarabie!

A căzut cerul din ochii
tăi...

A căzut cerul din ochii tăi
Și s-a farîmitat.
A căzut de pe fata ta soarele
Și-a înghetat.
Încremenit e vîntul cel racoros
Fără harnicele tale mîini.
Cautîndu-te pe tine,
S-au tainuit izvoarele-n țărîni.
Ca un pom doborît
Însuși graiul
Parcă se aude cazînd.
Doamne, atît de singur,
Atît de singur
N-am fost nicicînd!

Ars poetica

Merg eu dimineata, în frunte,
Cu spicele albe în brate
Ale parului mamei.
Mergi tu după mine, iubito,
Cu spicul fierbinte la piept
Al lacrimii tale.
Vine moartea din urma
Cu spicele roșii în brate
Ale sîngelui meu -
Ea care nimic niciodată
Nu înapoiază.
Și totîsuntem luminați
De-o bucurie neînțeleasă.

Biblioteca de rouă

Frate,
am văzut țări bogate
în care-as fi rămas
la fel de sarac.
Frate,
e plină lumea de punți
pe care trebuie să le treci
înfratindu-te cu dracul.
Frate,
eu pot muri oricînd,
dar nu și oriunde.
Eu nu pot muri
decît cu chipul rasfrînt
„în acest geniu al ierbii
care e rouă”.

Autobiografie

Mama mea viața-ntreaga
A trait fără barbat.
Singurei eram în casa
Ploi cu grindina când bat.
Mama mea viața-ntreaga,
Stand la masa, ea și eu,
Se așază între mine
Și Preabunul Dumnezeu.
Oh, și crede-asa într-insul,
Ca-n albastru vazul ei
Chipul lui de pe icoana
Se străvede sub scantei.

Și eu tin atât la mama,
Ca nicicînd nu îndrăznesc
Dumnezeul din privire
Să mă var să-l mazgalesc.

Casa Părintească

Lui Mihai Ciobanu

Ascultați-mă, surori, pe mine,
Și voi, frații mei, ce va sfaditi:
E pacat, nu-i drept și nu e bine

Să vinzi casa care te-a ncalzit.
Bani ne-ar trebui la fiecare,
Toti avem copii și vremea-i grea.
Însă cum să vinzi fereastra oare,
Cea la care maica te-astepta?!
Casa părintească nu se vinde,
Nu se vinde tot ce este sfânt.
Din atatea lucruri dragi și sfinte
Ochii mamei încă ne privesc.
O vom da și vor schimba lacata
Și vor pune și ferestre noi.
Și trecînd pe langa ea vreodată,
Vă privi ca la străini la noi.

Casa părintească nu se vinde,
Nu se vinde tot ce este sfânt.
Din atatea lucruri dragi și sfinte
Ochii mamei încă ne privesc.
Vom pleca și noi cândva din viața
Și părinții sus ne-or întreba
Ce mai face casa lor cea dragă,
Cine are grija azi de ea.

Cât de frumoasă ești!

Nu sunt al tău. Al nimanuia nu-s.
Cocorii mei de mult de tot s-au dus.
Eu priveghez stravechiul cer senin
Ce-asteapta nori - el știe ca ei vin.

Asa-i ca nu-s de nici o folosință?
Ah! ce-am iubit. Cu cîta suferință!
Un diavol mai mă-mpinge spre prăpastii -
Tot n-am scapat de marginea napastii?

Frumoasa ca-n cîntări la Solomon
Ori la vr-un David, roaba chiar de suferi,
Ești, scumpo, trandafir, din Ierichon,
Un fir de lotus ești pe-un lac de nuferi.

Iubeste-mă. Ori nici nu mă iubi.
Zic și eu doar: "To be or not to be!"
Dar lînga tine vorba n-are rost,
As vrea să fiu ori nici să nu fi fost.

În limba ta

În aceeași limbă
Toată lumea plange,
În aceeași limbă
Rade un pamant.
Ci doar în limba ta
Durerea poți s-o mangai,

Iar bucuria
S-o preschimbi în cant.
În limba ta
Ți-e dor de mama,
Și vinul e mai vin,
Și pranzul e mai pranz.
Și doar în limba ta
Poti rade singur,

Și doar în limba ta
Te poți opri din plans.
Iar când nu poți
Nici plange și nici rade,
Când nu poți mîngăia
Și nici canta,
Cu-al tau pamant,
Cu cerul tau în fata,
Tu taci atuncea
Tot în limba ta.

Omul Duminicii

Lui Fanus Baileșteanu

Sunt omul duminicii.
Nu dau nici un sfat

Glontelui
Și nu primesc nici eu

Vreun sfat de la el.
Îmi ajunge o singură paine
Cum zilei

Un singur soare.

Reaprindeți candela

Reaprindeți candela-n rascruce
Lînga busuiocul cel mereu -
Degerat la mîni și la picioare
Se întoarce-acasă Dumnezeu.

Doamne, Cel din slavi creștine
Ce pacate oare-ai săvîrșit
Ca te-au dus acolo și pe Tine
În Siberii fără de sfîrșit?!

Refren:
Toate le ierti,
Doamne de sus,
Cu blîndete mareata
Chiar și pe cei care te-au dus
În Siberii de gheata

Ninge frigul și pustiul ploua
Degerată-mi este inima
Doamne, bine nu ne-a fost nici noua
Fără sfatul și lumina Ta

Doamne, intră și-n a mea chilie
Și-amîndoi, raniti și înghetati
Să ne încălzim cu bucurie
Unul lînga altul ca doi frați.

Refren:
Toate le ierti,
Doamne de sus,
Cu blîndete mareata
Chiar și pe cei care te-au dus
În Siberii de gheata.

Tămâie și licheni

A murit tamaia,
Duhoarea sta să crească.
Ne-a umplut ca raia
„Limba moldov'neasca”.
Mi-a pierit și somnul,
Pacea creștinească.
Maraie spre Domnul
Limba moldov'neasca.
O biata batrana
N-are nici de pasca.
Sta cu halca-n mana
Limba moldov'neasca.
Isi crește frumosul
Limba romanească.
Îi arata dosul
Limba moldov'neasca.
Gangava, tot linge
Cizma muscalească.

Spre Evropi se-mpinge
Limba moldov'neasca.
Palida mi-e fata
Sub un cer ce casca.
Îmi mananca viața
Limba moldov'neasca.
Voi muri, se pare,
Pentru-a mea lumina...
„Ma va plange oare
Limba cea romana?!”

Vânătoarea de vrăjitoare



În lumea antică vrăjitoria era răspândită din Babilon și Egipt până în Grecia sau la Roma, iar împotriva ei erau prevăzute pedepse foarte severe. În Evul Mediu timpuriu și mijlociu vrăjitoria a câștigat din ce în ce tot mai mult teren; pentru ca începând din secolul al XIV-lea fenomenul să ia proporții considerabile, atingându-și culmea în secolele Renașterii (al XV-lea și al XVI-lea) și prelungindu-se apoi și în următoarele două secole.

Primul element definitoriu al vrăjitoriei era credința că cel care face farmece își datorează rezultatele vrăjilor sale ajutorului pe care i-l dă diavolul, - înțelegerea cu diavolul comportând supunerea, ascultarea și adorarea lui; precum și refuzul credinței, pierderea credinței, - deci căderea în erezie. În același timp, oamenii Bisericii, precum și mulți laici instruiți, iar nu numai oamenii simpli și inculti, cu toții erau convinși de realitatea "sabatului" - a reuniunilor nocturne ale vrăjitoarelor (sâmbăta de la miezul nopții spre duminică), în cursul cărora aveau loc diferite rituri blasfematorii, acte imorale, obscene, de incest, infanticid și canibalism, declarații de abjurare a credinței și parodii ale liturghiei, gesturi scabroase de adorare a diavolului și raporturi sexuale ale vrăjitoarelor întreținute cu el... Al treilea element al conceptului global de vrăjitorie era zborul nocturn al vrăjitoarelor, ducându-se la întrunirea "sabatului", unde ele ajungeau în zbor rapid purtate de puterea demonilor călare pe un țap, un câine sau pe o coadă de mătură. În prealabil, pentru a putea "zbură" ele își aplicau pe corp (sau pe coada măturii) alifii ce conțineau substanțe toxice, excitante, halucinogene, care erau ușor absorbite prin piele (de tipul aconitinei din omag, al alcaloizilor din rădăcină de beladonă, sau al atropinei, alcaloid prezent în excrementul de broască răioasă); substanțe care provocau tulburări funcționale sau dereglări psihice, până la delir.

Toate aceste fantasmagorii erau acceptate de persoane din toate categoriile sociale. În acest sens, pe lângă binecunoscutele tablouri și gravuri ale timpului (de Dürer, Goya ș.a.), foarte numeroase sunt descrierile din epocă a modului în care se desfășura un "sabat"; descrieri care alcătuiesc un tablou lugubru, dezgustător, oribil și grotesc, asemenea viziunilor patologice, dementiale, ale unui Hyeronimus Bosch.

Începând din secolul al XIV-lea atitudinea Bisericii devine foarte dură. În 1320, papa Ioan al XXII-lea emite bula prin care stabilește ca tribunalele Inchiziției să aplice celor învinuiți de practici vrăjitoarești aceleași pedepse ca și ereticilor, - ca închisoarea, confiscarea bunurilor, spânzurătoarea sau arderea pe rug. Cu toate acestea, vrăjitoria a cunoscut o răspândire sporită în toată Europa secolului al XV-lea. Papa Inocențiu al VIII-lea trimite în Germania doi inchișitori care acționează cu atâta zel contra vrăjitoarelor (reale sau doar bănuite), încât câteva sate rămân complet depopulate de femei. Următorii papi, din secolele XVI și XVII, au emis și ei, unul după altul, asemenea bule criminale, care au intensificat persecuția contra vrăjitorilor, magilor, alchimiștilor și necromanților.

Firește că nici conducătorii Reformei protestante, persoane cu o serioasă formație intelectuală ca Luther sau fanaticul Calvin, nu s-au dovedit deloc a fi mai toleranți.

(În 1545, deci când autoritatea lui Calvin asupra orașului Geneva era absolută, au fost arse pe rug aici pentru vrăjitorie nu mai puțin de 34 de femei). La incităriile celor două Biserici (catolică și protestantă) s-a adăugat și acțiunea represivă a autorităților laice. Codul de drept penal din 1532 al lui Carol Quintul prevedea pedeapsa cu moartea și chiar arderea de viu pe rug a celor ce fac farmece și maleficii; la fel și statutele sau codurile din Saxonia, Franța sau Anglia. Nu «Întunecatul» (I) Ev Mediu, ci rafinata epocă a Renașterii a fost cea în care credința în vrăjitorie a fost mai răspândită, iar represiune a autorităților laice și ecleziastice mai sălbatică.

Pozitia umanistilor se exprima în mod clar în numele rațiunii și al spiritului de toleranță. Spirite mari ca Leonardo da Vinci erau categorice: «Vrăjitoria, scria el, nu generează nimic altceva decât lucruri asemenea ei, adică minciuni». În schimb procurorii generali laici, ca francezii N. Remy sau H. Boguet, deși înalți magistrați cu o rafinată cultură umanistă, au fost de o cruzime uimitoare: primul, în 15 ani a condamnat 900 de persoane, iar al doilea, a trimis pe rug 1.500 de vrăjitoare!

Primul caz cunoscut de ardere pe rug (la Toulouse) a unei vrăjitoare, învinuită de a fi întreținut relații carnale cu diavolul, datează din 1275. În următoarele trei secole, calamitățile naturale, războaiele frecvente, urmările Reformei; răscoalele populare, au întărit în mase convingerea că diavolul completează, cu concursul vrăjitorilor, contra Bisericii, a moralei, a ordinii naturale și sociale. În marea lor majoritate acuzațiile de vrăjitorie vizau femeile (de obicei văduve și femei bătrâne); în multe regiuni din Europa procentul vrăjitoarelor în raport cu vrăjitorii depășea 75%; iar în unele zone (în Anglia, Elveția, Țările de Jos) trecea de 90%. Dar în sinistra «vânătoare de vrăjitoare» au fost uneori implicați și zeci de copii; iar sub raportul condiției sociale și economice, imensa majoritate a persoanelor acuzate și condamnate pentru vrăjitorie aparținea categoriilor cele mai umile și mai sărace.

Acuza de vrăjitorie era adusă și ereticilor - și viceversa. Vrăjitoria fiind deci asimilată cu erezia, ambele cazuri erau de competența tribunalului Inchiziției, iar procedura judiciară era identică (inclusiv tortura, autorizată și de Biserica catolică). Majoritatea vrăjitoarelor condamnate la moarte nu au fost arse de viu - decât în Italia și Spania. În celelalte țări, erau executate prin sugrumare, înecare, spânzurare, mai rar prin decapitare; dar întotdeauna cadavrele erau arse pe rug, în cadrul unui impresionant ceremonial religios (*auto de te* - «act de credință»), organizat în piața mare a orașului cu ocazia unei sărbători sau festivități importante.

«Vânătoarea de vrăjitoare» a culminat între anii

1580-1650. Trei sferturi din numărul total al proceselor de vrăjitorie au avut loc în Germania, Franța și Elveția. (Numai tribunalul din orașul Ellwangen - și numai în șapte ani - a condamnat la moarte 400 de persoane acuzate de vrăjitorie). În Austria, numărul total, probabil, de execuții a fost de circa 1.500; iar în Boemia, de 1.000. S-a calculat că în Elveția au fost aduse în fața tribunalului Inchiziției peste 8.800 de vrăjitoare (și vrăjitori), dintre care peste 5.000 au fost condamnate la pedeapsa capitală.

În Franța, afirmarea unei puternice monarhii centralizate și a Parlamentului din Paris a făcut ca numărul acestor procese să fie mai mic. În Anglia, unde tribunalele Inchiziției erau absente, numărul total al proceselor de vrăjitorie n-a trecut de 5.000; iar al condamnărilor, de 1.500. Dar în țările scandinave, «vânătoarea de vrăjitoare» a fost, în raport cu numărul populației, mai intensă: 5.000 de procese, dintre care aproximativ 1.800 cu condamnări la ardere pe rug. În Italia și în Peninsula Iberică procesele contra vrăjitoriei au dus doar la 300 de execuții capitale. Căci în Italia, cercurile intelectuale acceptau cu rezerve viziunea stereotipă asupra vrăjitoriei; iar Inchiziția spaniolă era mai ocupată cu problema evreilor.

În Europa Centrală și Orientală, «vânătoarea de vrăjitoare» s-a prelungit până în secolul al XVIII-lea. Țara în care intensitatea acestei «vânători» aproape că poate fi comparată cu cea din Germania a fost Polonia: un cercetător polonez stabilește cifra (probabil însă exagerată, până la dublu) a vrăjitoarelor executate la 10.000. În Rusia, în secolul al XVII-lea, cele 47 de procese contra vrăjitoriei au dus doar la 10 condamnări la moarte. (Spre deosebire de Biserica catolică și



protestantă, care au înscris asemenea pagini oribile în istoria civilizației europene, creștinismul ortodox a crezut infinit mai puțin în demonologie și vrăjitorie). În Ungaria și în Transilvania, procesele contra vrăjitoriei au fost mult mai blânde decât în Polonia. Până spre sfârșitul secolului al XVI-lea nu se semnaleză aici cazuri de condamnări la moarte; dar după această dată și până în secolul al XVIII-lea inclusiv, circa 400 de persoane au fost condamnate la ardere pe rug. În schimb, în Valahia și Moldova nu s-a semnalat nici un proces de vrăjitorie.

După anul 1700, numărul proceselor contra vrăjitoriei începe să scadă; pentru ca ultimele execuții legale ale unor vrăjitoare să aibă loc în 1782 (în Spania și Elveția) și în 1767 (în Polonia). În mai bine de cinci secole de existență activă, «vânătoarea de vrăjitoare» s-a soldat după estimările cele mai plauzibile - cu un total de aproximativ 100.000 de victime!

Ovidiu DRIMBA

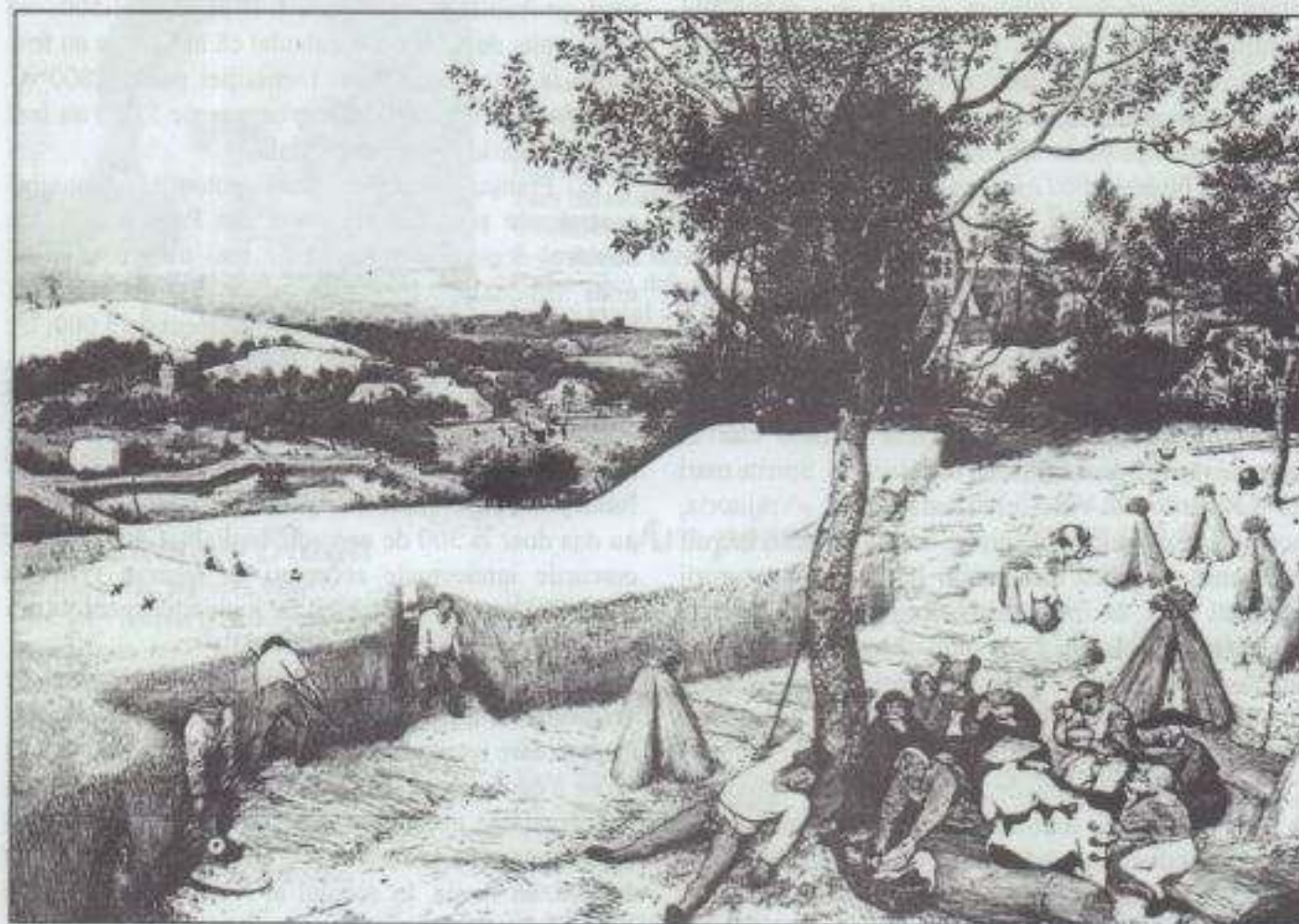
Ovidiu DRIMBA: Bruegel

Urmare din pag. 52

evenimente care însângerau țara - și la care va face transparente aluzii în operele sale. Mișcările libertare populare, agitate și de fanatismul sectelor

de furie Margret" - Anvers), personifică rezistența populară contra opresorului. Figură apocaliptică, încarnând spiritul de violență, Griet îi pune

concepția italiană a "Triumfului morții" și tema nordică a „Dansului macabru”. Accentuată tragic imaginea și ideea morții, de armata de schelete care se grăbesc să-și termine cât mai repede victimele, de planurile secundare ale tabloului, cu văile în flăcări, și folosind limbajul plastic de coșmar al maestrului său Hieronymus Bosch, poetul a realizat una din cele mai impresionante opere ale Renașterii flamande (Spre sfârșitul vieții Bruegel a mai realizat și alte tablouri inspirate din realitățile crude ale timpului, dar temându-se că violența lor prea clar aluzivă i-ar pune în pericol familia, le-a distrus).



protestante, s-au intensificat progresiv, atingând momentul culminant în 1564. Pentru a le reprima, Filip II îl trimite pe sadiicul duce de Alba - și represaliile se traduc în atrocități, arestări, torturi și mii de execuții capitale.

Aceste evenimente dramatice au găsit un viu ecou în sufletul artistului, care le-a tradus, aluziv, în următoarele opere.

Regimentele spaniole staționate în Lombardia trec Alpii îndreptându-se spre Țările de Jos; și tabloul, care ia drept pretext o temă biblică și titlul *Convertirea Sf. Pavel* (Kunsthist., Viena) face o aluzie directă la acest marș. - Peisajul este grandios. Nici o altă operă a lui Bruegel nu acumulează atâtea sugestii spațiale: "Este cel mai bogat și mai complet tablou al lui Bruegel" - exclamă cu entuziasm criticul Delevoey.

Căderea îngerilor răzvrățiți (Muz. Bruxelles) - din nou un subiect biblic ca pretext - împrumută, ca procedee, morfologia și fantasticul lui Bosch pentru a stigmatiza nebunia omenească reprezentată de sumbrul cortegiu al demonilor care îl asaltează într-una pe Sf. Mihail. Amintirea vechiului maestru este atât de prezentă încât, privit de la distanță, tabloul parcă ar fi, într-adevăr, semnat de Hieronymus Bosch. - *Drumul pe dealul Calvarului* (Viena) narează pregătirea unei execuții capitale. O mare mulțime de oameni simpli, bărbați, femei, copii chiar sunt păziți și brutalizați de soldații spanioli - și un grandios cadru de peisaj asociază natura la această dramă a mulțimii care se îndreaptă spre locul Răstignirii.

Ororile ocupației spaniole se întesesc, tot mai atroce, - și Bruegel pictează o altă capodoperă care-l definește din plin și în care aduce din nou elemente bizare din lumea fantastică, de coșmar, a marelui înaintaș Bosch. Personajul central - punctul de gravitate al întregii compoziții - al cărui nume dă și titlul tabloului: *Dulle Griet* (în traducere: "Turbata

spectatorului în față nebunia și bestialitatea umană gata să se alieze și cu forțele Infernului, evocate într-o viziune care prefigurează parcă *Guernica* lui Picasso - *Margret nebuna* e un crâmpci de infern, demență și sabat. Din jerbele incendiilor, din roșul violent al fondului, apar făpturi drăcești, torturate, convulsive, se învâlmășesc gesturi de nebuni, se deslănțuie creaturi de halucinație, într-un tumult orb, fără țintă, fără sfârșit").

Teroarea continuă în întreaga țară - și *Uciderea pruncilor* (Kunsthist., Viena) ne introduce în iadul represiunii ducelui de Alba. Tabloul biblicului „*Masacru al inocenților*” (pentru Bruegel, toate istoriile biblice sunt evenimente din timpul său) ia drept cadru un liniștit și pașnic sat din Brabant, într-un peisaj de iarnă. (Albul zăpezii din acest tablou - care se repetă și în *Numărătoarea din Betleem*, și în *Vânători pe zăpadă*, este de un efect unic în întreaga pictură a Renașterii). (Una din cele 4 replici ale acestei opere se află în Muzeul Brukenthal din Sibiu. Una este la Hampton Court; a patra într-o colecție particulară în Japonia).

Bilanțul acestui carnaj din Țările de Jos, pictorul îl încheie după zece ani, către 1568, în ultima capodoperă a acestui ciclu aluziv la evenimentele contemporane, alegoria sumbă ilustrând atotputernicia ineluctabilă a morții: *Triumful morții* (Viena). - Deși au mai rămas aici multe trăsături caracteristice primei perioade a creației pictorului, tabloul poate fi considerat cel care anunță faza ultimă a picturii lui Bruegel. "Masacre colective, suplicii și spânzurători, fanfare de schelete și căruțe pline de crani, incendii și naufragii, dărâmurii fumegânde, lumini de apocalips: nimic nu scapă acțiunii unificatoare a celei mai uimitoare magii picturale" (R. Delevoey, *op. cit.*). - Cunoscutul critic Ch. de Tolnay observa că această compoziție se fonda simultan pe două tradiții iconografice:

colidată alib...
în privirea...

Bruegel este, substanțialmente, pictorul vieții rurale, pictorul țăranilor. În perioadele de senină evadare din obsesia tragicelor evenimente ale vremii el a creat opere care l-au și consacrat în ochii posterității în această ipostază. De altminteri, creația sa nu se repartizează, tematic și tehnic, în perioade succesive net distincte.

Ca om, Bruegel era un caracter integru, intransigent, plăcându-i să se amuze², dar conștient de valoarea lui și ostil oricărui concesi sau compromisuri; refuzând profiturile pe care i le-ar fi putut aduce comenziile de tablouri religioase, de portrete sau de nuduri: nu se cunosc lucrări de aceste genuri care să i se poată atribui. "Bruegel a fost primul care a reușit să elimine reminiscentele cucemiciei religioase, expresia și gravitatea solemnă a figurilor și a gesturilor. El a fost primul care a observat rânduiala treburilor zilnice, cu umor, dar fără să-și bată joc sau să denatureze; și mai ales, fără părtinire" (Max Friedlander, *op. cit.*). Se pare că n-a lucrat decât pentru un cerc relativ restrâns de prieteni, de amatori, de colecționari.

Un asemenea colecționar, bancher, i-a comandat, pentru a-și împodobi locuința, 6 tablouri cu tema *Anotimpurile*, în care pictorul arăta că percepe, cu o rară perspicacitate, spiritul, specificul, sufletul fiecărui anotimp. S-au păstrat 5 din această serie: *Întoarcerea turmelor*, *Zi întunecată*, *Secerișul*, *Strânsul fâmului și Vânători pe zăpadă*, - pe care unii critici o consideră capodopera sa supremă³.

Ansamblul - "grandioasă simfonie pastorală" - cum a fost numită - și, fără îndoială, culmea artei flamande din sec. XVI, operă care prezintă în gradul cel mai înalt spiritul Renașterii, "este un fel de epopee clasică a vieții rurale și a țăranului legat de ritmul anotimpurilor. Bruegel i-a citit pe Homer și pe Hesiod" (5). Este un ansamblu pictural care ilustrează și simbolizează nu doar imersiunea pasivă a omului în natură, ci și nevoia pe care el o resimte de a făptui, a munci, a exista potrivit legilor pe care i le impune natura. De a construi, pentru sine, sau să

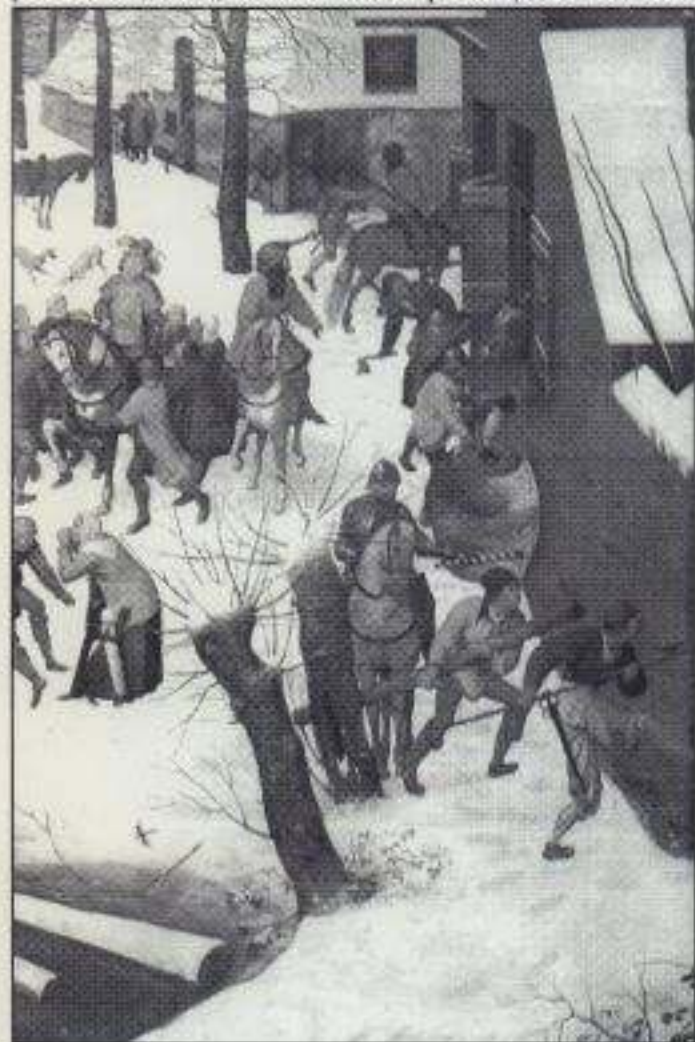
² "Bruegel era un om foarte calm și rezervat, vorbea puțin, dar știa să fie vesel în societate. De fapt, sunt rare tablourile pe care le poți privi fără să râzi, și chiar cel care e grav și serios nu te poate împiedica să zâmbești sau să pufnești în râs... Bruegel mergea adeseori la țară pentru a-i vedea pe țăranii și a lua parte la bălciurile și la nunțile lor; îi plăcea să se îmbrace ca țăran și să le ducă daruri, ca și cum ar fi făcut parte din rândurile sau din familia lor. Atunci îi plăcea să-și observe gazdele în felul lor de a mânca, a bea, a danșa, de a se iubi, de a petrece; toate astea le-a pus în pictură cu multă iscusință și veselie" - relatează celebrul biograf contemporan Karel van Mander.

³ Fascinantă este într-adevăr frumusețea peisajului, - peisaj mai amplu decât în oricare altă operă a pictorului. - Momentul trebuie reținut: "Până la el, peisajul continua să aibă o importanță secundară. În arta flamandă a secolului al XV-lea, oamenii sunt mari ca dimensiuni, iar peisajul e mic. Făptura umană este în primul plan. Bruegel răstoarnă relația. El dă peisajului ceea ce ia de la om. Reducând făptura omenească, pictorul dilată peisajul la dimensiuni gigantice. Găsim largime și adâncime în peisaj ele lui" (M. Friedlander).

➤ Pag. 51

lucruze, să trudească pentru alții, - "rămânând un tip anonim, un pur simbol al efortului și al acțiunii" (R. Delevoy). O afectuoasă descriere a trudei omului, adevărații protagoniști ai narațiunii fiind forța marilor cicluri ale naturii și implacabila reîntoarcere a anotimpurilor sub care omul trăiește.

Producția artistică a lui Bruegel care se situează între ultimii 3-4 ani ai vieții pare că ar fi vrut să evoce afectuoasă seninătate a vieții de familie într-o serie de tablouri inspirate de o nuntă dintr-un sat și de petrecerile țărănești: *Alai de nuntă, Dans țărănesc, Ospăț de nuntă, ș.a.*, - o pasionată și cordială celebrare a sănătății morale a lumii țăranilor. - Intervine și în acest ciclu de scene rurale nota caracteristică artei pictorului, care „dă mai multă importanță elementelor



secundare decât subiectului principal ca atare, și în acest ciclu "Bruegel se decide să pună accentul pe împrejurările care însoțesc un eveniment decât pe evenimentul însuși. Pentru el e mai important să descrie un dans țărănesc flamand decât nunta care este pretextul dansului" (R. Genaille).

Ultima perioadă a creației pictorului este marcată de umbrele melancoliei și pesimismului, exprimate de trei dintre operele cele mai cunoscute, - toate trei create în 1568, ultimul an al vieții. *Cerșetorii* (Louvre) simbol al degradării fizice și al păcatelor săvârșite, compoziție de o foarte puternică vigoare expresivă - prezentând trăsăturile veridice ale celei mai deplorabile decăderi fizice. Nu la fel de tragic spectacol al mizeriei omenești îl prezintă *Parabola orbilor* (Mus. Muz. Napoli), dureroasă meditație asupra destinului: cinci orbi conduși de o călăuză, orb ca și ei, amenințați să se prăvălească în prăpastie - asemenea oamenilor orbiți de propriile patimi ... Prin ultima operă, *Mizantropul* (Napoli) pictorul își exprimă amara concluzie a întregii sale vieți: un bătrân într-o mantie neagră lungă până la pământ - căruia un hot îi fură punga cu bani - meditează, spunându-și în gând (cuvinte adăugate pe tablou): „Pentru că lumea e atât de perfidă umblu eu îmbrăcat în doliu”.

„Considerat până în 1890 ca un „maestru plin de haz”; până în 1923, ca un martor al rezistenței flamande față de modelele artistice italiene, respingând nudul, portretul, tema religioasă, subiectul mitologic, istoric, grandios, arhitecturile Renașterii, Bruegel a fost definit, în sfârșit, începând din 1930, în relațiile sale cu umanismul. Nu fusese până atunci decât un fel de comediant brutal și fanfaron; după care va fi considerat, dacă nu un filosof, măcar un literat, un gânditor” (R. Genaille). - “N-a fost socotit un mare

artist de contemporanii săi. Artei lui îi lipsea stilul grandios, erudiția romană, tot ce făcea din pictorul meșteșugar un artist, - noțiune care a apărut tocmai în acel timp. Pentru vechea generație, arta lui era lipsită de finisaj atent și de tehnica vemiului, - pe când generația tânără se întreba, probabil, de ce vizita lui în Italia n-a reușit deloc să rafineze gustul artistului. Căci în timpul vieții lui, arta sa a plăcut mai ales omului de rând; și aceasta, mai mult prin conținut decât prin formă” (Max Friedlander).

Marele său aport în arta flamandă a Renașterii este “lumea lui Bruegel”.⁴ Nu-l interesează să realizeze un studiu pătrunzător al persoanei umane; îl interesează mai mult aspectul fizic decât cel psihologic; *tipul*, mai mult decât *individul*. “Nu analizează deloc articulațiile corpului și musculatura; el redă forma globală, linia, care exprimă concis o masă, care sugerează o forță”. În timpul lui, ecourile artei italiene pătrunseseră deja și în Țările de Jos. “Lucrând în spiritul Renașterii italiene, pictorii neerlandezi din secolul al XVI-lea porneau de la figura nudă. Veșmântul era aranjat pe suportul format de trup, dezvăluindu-l sau ascunzându-l, dar rămânând subordonat lui. La Bruegel nu găsim un asemenea dualism. Trupul și haina, asociate întâmplător, sunt privite ca un singur tot” (Max Friedlander).

Bruegel este singurul (sau aproape) artist neerlandez a cărui operă nu însumează portrete; a refuzat sistematic să dea un portret, pentru că “nu era abil să sesizeze expresia unui zâmbet sau conținutul psihologic al unei priviri”. Figurile lui sunt în general îndesate, văzute de sus, în racursi, late, grosolane, dar întotdeauna agile, sprintene, iuți în mișcare, contorsionate chiar în unele din capodopere. “Capacitatea lui de a sesiza și de a reda mișcarea este evidentă, este frapantă; iar imaginația lui inventivă este atât de bogată încât printre o mie de figuri nu găsim două cu aceeași atitudine”. Bruegel nu se repetă niciodată. Presat de bogăția copleșitoare a ideilor sale, artistul n-avea timp să finiseze detaliile. Trasează figurile cu o trăsătură de creion sau de peniță, analitică, nervoasă. Totul îl împingea la grabă, și maniera sa de ilustrator, și permanenta sa dorință de a înfățișa *ceva nou*. - În corelație necesară cu această aplicație este sobrietatea unei reprezentări. În privința aceasta, în desenele sau în picturile sale el este - s-ar putea spune - un pionier, prin îndrăzneala de a ignora amănuntele; între maeștrii flamanzi este primul care neglijează, omite, abandonează desenul tradițional neerlandez, amănunțit, exhaustiv, cu o totală indiferență față de detaliu. Faptul esențial îl constituie capacitatea artistului de a sesiza ansamblul. Formele sunt totdeauna ferm conturate. “Această soliditate a desenului se îmbină cu utilizarea primitivă și pozitivă a tonurilor locale, dând tablourilor lui o robustețe populară și o notă de superficial arhaism”. (Max Friedlander).

Un caracter țărănesc, frust, plebeu are și umorul pe care îl degajează pictura lui Bruegel: mai degrabă ponderat decât exploziv, ironizând dar nu ridiculizând în maniera rabelaisiană (cu excepția, firește, a umorului fantastic și grotesc din operele în care persistă influența lui Bosch). În schimb, este un umor prin care se exprimă o satiră în spiritul lui Erasm. “Bruegel a introdus hohotul de răs al poporului în pictura timpurilor moderne; și dacă a știut să se degajeze de o lungă

⁴ “Bruegel a fost, rând pe rând și adeseori în același timp, jovial și tragic, realist și extravagant în imaginație, fabulos, convulsiv, demonic, subtil, tortuos, dar păstrând totdeauna savoarea populară” (Ib.).



tradiție religioasă este pentru că a putut “să coboare din etern în prezent”; a știut să trăiască intens obiectivele oferite meditației sale” (R. Delevoy).⁵

NOTE:

1. - Alessandro Niccolli: *Enciclopedia dell'arte Tumminelli*. - Ist. Editoriale del-Europeo, Roma, 1968.
2. - Alberto Martini: *Breugel*, Ed. Skira, Geneve, 1959.
3. - Robert Delevoy: *Breugel*, Skira, Geneva, 1959.
4. - Max Friedlander: *De la Van Eyck la Bruegel*, Meridiane, 1978.
5. - Robert Genaille: *Arta flamandă*, Meridiane, 1975.
6. - Ion Biberi, *Breugel*, Meridiane, 1969.
7. - Alberto Martini: *Breugel*, în *Capolavori nei Secoli*, vol. VI, ed. Fabbri, Milano, 1963.

⁵ Pieter Bruegel cel Bătrân a avut doi fii, și ei pictori: Pieter Bruegel cel Tânăr (“Bruegel al Infernului” - cum a fost numit pentru frecvența cu care a pictat scene oribile în tablouri de dimensiuni mici și în gravuri pe cupru); și Jan, zis “Bruegel al catifelelor”, care a trăit 4 ani în Italia, a pictat nenumărate peisaje de natură decorativă, dar în care nu lipsește elementul realist. A fost și un abil pictor de flori, la fel ca cei doi fii ai săi, Ambrosius și Jan cel Tânăr; acesta din urmă, autor de tablouri cu subiecte sacre și profane, în care continuă stilul părintelui său. - Din cei 7 fii ai lui Jan cel Tânăr, 5 au fost și ei pictori; cel mai cunoscut dintre ei este Abraham zis “Napoletanul”, care, după un lung sejur la Roma, s-a transferat la Napoli, unde a contribuit la dezvoltarea genului de pictură de flori, domeniu în care s-a dovedit a fi un pictor foarte valoros (96). Pieter cel Tânăr a copiat o parte din lucrările tatălui său cu o excepțională fidelitate, unele fiind atribuite părintelui său. Muzeul Brukenthal p ~ un cu totul deosebit *Peisaj de iarnă cu capcană de păsări*. - Muzeul Național de Artă Modernă din București posedă patru lucrări de Pieter Bruegel cel Tânăr (*Primăvara, Vara, Toamna, Iarna*); iar de la Jan Bruegel cel Bătrân (1586-1625), un *Vas cu flori*.

Portal **Măiastra**

I.S.S.N.: 1841-0642

www.portal_maiastro@yahoo.com

TRIMESTRIAL DE CULTURĂ EDITAT DE CENTRUL JUDEȚEAN PENTRU PROMOVAREA ȘI CONSERVAREA CULTURII TRADIȚIONALE GORJ (DIRECTOR: ION CEPOI) ȘI SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA - FILIALA GORJ (PREȘEDINTE: ZENOVIE CĂRLUGEAL CU SPRIJINUL CONSILIULUI JUDEȚEAN GORJ)

COLECUL DE REDACȚIE

OVIDIU DRIMBA - PREȘEDINTE DE ONOARE

GHEORGHE GRIGURCU, MIHAELA ALBU, MIHAI CIMPOI, ION MILOS, ADAM PUSLOJIC, ION POGORILOVSKI, M.N. RUSU, NINA STĂNCULESCU, SORANA GEORGESCU-GORJAN, LUCIAN GRUIA, DUMITRU DABA, CONSTANTIN ZĂRNEȘCU, TRAIAN DIACONESCU, ROMEO MAGHERESCU, ION CEPOI, ALEXANDRA ANDREI ELENA ROATA, ION POPESCU-BRĂDICENI, ZOLA ELENA DEAL, GEORGE DRĂGHESCU, ROMILUS IULIAN OLARIU, ȘTEFAN STĂNCULESCU.

COORDONARE PROIECT: ZENOVIE CĂRLUGEAL

EDITURA CENTRULUI JUDEȚEAN PENTRU CONSERVAREA ȘI PROMOVAREA CULTURII TRADIȚIONALE GORJ, TO-JIU 210135, Calea Eroilor, Nr. 15, tel/fax: 0253/213710



Bruegel

Singurul autentic urmaș al lui Bosch, cu care avea o profundă afinitate, a fost Bruegel, al cărui unic cu adevărat precursor a fost Hieronymus Bosch.

Pieter Bruegel (pronunță: "Broaighel") supranumit "cel Bătrân" fiind capul unei familii de mai mulți pictori, cunoscuti, - s-a născut (în 1525, m. 1569) în Bogel - sau Brögel, - un sat lângă Limbourg, în Brabant. În lipsa unui nume de familie - fapt frecvent în acea epocă, mai ales în mediul popular și rural - și-a luat ca nume patronimic pe cel al localității în care s-a născut. După o tradiție locală, era un copil găsit, adoptat de o familie de țărani și pe care l-a avut în grijă și preotul satului. Copilul care se arăta a fi foarte înzestrat pentru desen (preotul îl ajuta și să-și poată vinde desenele la târgul din Eindoven, din apropiere), a fost dat ucenic la Anvers, în atelierul lui Pieter Coecke, mare admirator al lui Rafael și traducător al tratatului lui Serlio, - în curând începând să lucreze pentru editorul și gravorul Hieronymus Cock, umanist format în Italia și bun cunoscător al artei italiene. Anvers era un mare centru tipografic unde se tipăreau mai mult de jumătate din cărțile editate în Țările de Jos și care exporta în cantități considerabile gravuri în Italia, Franța, - aceiași negustori importând masiv gravuri din Italia și Germania. Trei sute de pictori, gravori și sculptori din Anvers aveau calificarea și titlul de "maestri".

Bruegel și-a început activitatea ca ilustrator și desenator de gravuri, înainte de a începe să picteze, devenind maestru în 1551. Doi ani mai târziu face o călătorie la Roma (probabil și la Veneția, Napoli, în Calabria și Sicilia) unde lucrează intens, gravuri, desene, miniaturi. O călătorie care "a dat viziunii sale pictorice gustul pentru distribuirea liberă a spațiului, sensul decorativ, bogăția nuanțelor coloristice și definirea plastică a ființelor în mișcare, - fără să îi atingă măcar cea mai genuină și mai originală genialitate a sa, constând dintr-o incisivă, acută, dramatică viziune realistă a oamenilor și a lumii lor" (1).

După alți doi ani se reîntoarce la Anvers, lucrând ca gravor și desenator, totodată ocupându-se și cu comerțul de artă. «Desenele și gravurile sale, cu subiecte de istorie sacră, folclor flamand sau proverbe populare în care, alături de reminiscențe din arta folclorică a lui Bosch¹ apare dramaticitatea discretă și fără retorism, capacitatea de a sesiza cu un amar realism tipurile umane în ceea ce au mai caracterizant și mai individual, care vor constitui apoi datele inconfundabile ale picturii sale în ulei

¹ Dar dacă ambii ajung să realizeze o viziune a lumii bizară și pesimistă, Bosch ajunge la aceasta introducând fructele fanteziei lui halucinante, populată de stranii demoni și de monștri grotesci. Bruegel, dimpotrivă, găsește fantasticul și extravagantul în substanța însăși a realității, în gesturile oamenilor, în figurile grosolane, de țărânoi neciopliți, pe care penelul său le fixează cum n-a mai făcut-o nimeni înaintea lui" (A.Martini).



sau tempera, cărora i s-a dedicat numai după 1557" (2).

De la această dată desenatorul și ilustratorul Bruegel se consideră pictor. (De fapt, pictase încă din 1553 câteva piese simple, pictură de gen, cu teme ușor accesibile). Primele lucrări - *Parabola semănătorului* (Washington, Gallery) și *Prăbușirea lui Icar* (Muz. Bruxelles), singura sa pictură cu un subiect mitologic, - sunt opere cu totul remarcabile. - Capodoperele sale, semnate, se grupează între anii 1557-68, într-o perioadă de creație de numai 11 ani.

Seria marilor opere (primele - fapt semnificativ - bazate pe teme populare) în care pictorul va aglomera



zeci de personaje într-un tablou de format obișnuit, 1,20 x 1,65 m. - este inaugurată de *Mantia albastră* (Berlin), titlu dat de personajul central în albastru, purtătorul semnificației tabloului: "Centru moral, centru cromatic, centru fizic al compoziției *Mantia albastră* este emblema nebuniei lumii. O nebunie pe care pictorul nici nu o stigmatizează, nici nu o aprobă. Analistul moravurilor face un rece proces-verbal al acestora" (3). Bruegel pune în scenă peste o sută de episoade moralizatoare, maxime, sentințe, locuțiuni proverbiale, toate luate din sfera obiceiurilor, a

limbii și a literaturii populare flamande. Interpreții acestora din tabloul lui Bruegel sunt mulțime de țărani, mesteșugari, bărbați, femei, copii, animale domestice, mulțime angajată în zeci de scene variate, interesante, pitorești, amuzante, narate într-un ritm epic și descriptiv antrenant.

*
Carnavalul și Postul mare, următoarea capodoperă a seriei, atestă încăodată "simțul prezentului" care îl domină pe artist; în acest caz, înfățișând o altă față a vieții cotidiene populare. Este una din primele picturi ale artistului caracterizată de o mare acumulare atât de detalii cât și în bogăție de colorit. Subiectul, luat dintr-o tradiție flamandă, este un pretext pentru a prezenta aspectele colorate ale vieții dintr-

un sat. Figuri de toate tipurile, de toate vârstele, din toate zonele sociale, întreagă această antologie figurativă de o asemenea diversitate, este unificată de un colorit care transcende nenumăratele anecdote narate aici. "Inventarul este excepțional, inepuizabil, fără echivalent în arta întregii lumi" (3). - Motivul major al acestui tablou derivă dintr-un *fabliau* medieval, care l-a inspirat și pe Bosch - și care face aluzie, probabil, la luptele religioase care însângerau epoca.

Jocuri de copii este singurul tablou pe care pictorul l-a lipsit de orice înțeles, căruia nu i-a atribuit nici o intenție politică sau moralizatoare. Peste 200 de copii sunt prinși în zeci de jocuri copilărești, cu o vervă de un dinamism infatigabil (și cu atribute de atractivitate asemeni celor din tabloul anterior)¹. Și din sutele de copii, nu este unul a cărui atitudine să nu fie expresivă, savuroasă și perfect adecvată acțiunii respective. - Ceea ce este de asemenea de notat aici, ca și în următoarele tablouri, este capacitatea pictorului de a sesiza și fixa mișcarea personajelor; iar imaginația lui inventivă este atât de bogată, încât din sutele sale de figuri nu găsim două surprinse într-o aceeași atitudine. "În comparație cu personajele sale, cele ale înaintașilor săi chiar și cele ale lui Bosch - ne apar, cu toată pretinsa lor animație, slabe, monotone, rigide și afectate" (4).

Fiind atât de strâns legat, prin structura sa psihologică și morală, de viața cotidiană a satului Bruegel nu a putut rămâne impasibil la dramaticele