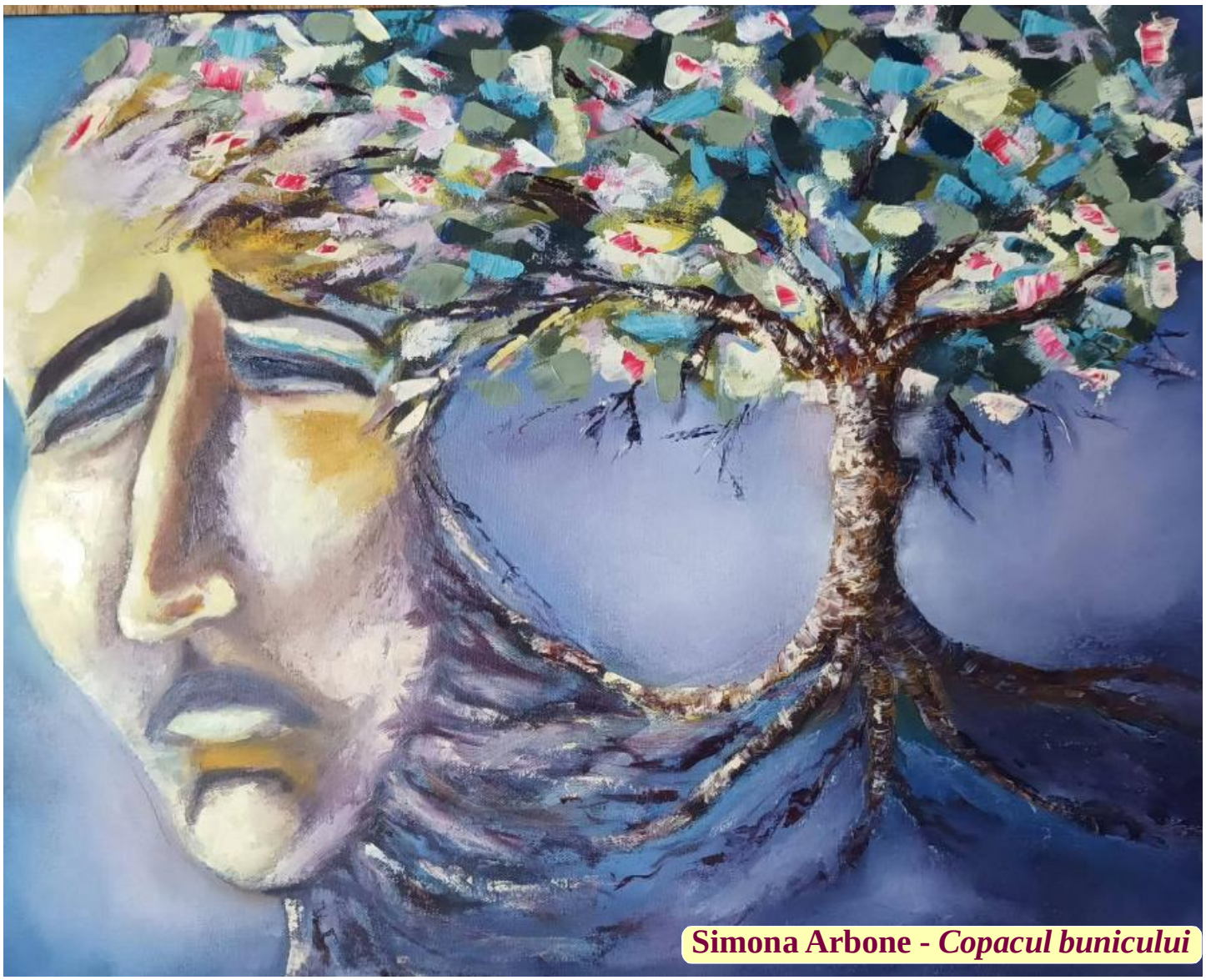
Per aspera ad astra

Constelații diamantine

Revistă de cultură universală
editată sub egida Ligii Scriitorilor Români
și a Uniunii Ziariștilor Profesioniști din România

Anul XVII, Nr. 12(196)
Decembrie 2026



Simona Arbone - *Copacul bunicului*

Semnează:

Petru Ababii, Madalina Virginia Antonescu, Constanța Apetroaie, Marin I. Arcuș, Mihai Caba, Nicolae Dima, Ana Dobre, Gelu Dragoș, Doina Drăguț, Răzvan Ducan, Simona Gemeneanu, Mihai Gîndu, Stelian Gomboș, Nicolae Grigorie-Lăcrița, Mieczyslaw Jastrun, Constantin Lupeanu, Carmen Manea, Nicolae Mareș, Radu Moțoc, Camelia Oprița, Ion Pachia-Tatomirescu, Ioan Aurel Pop, Liliana Popa, Florentin Smarandache, Radu Șerban, Filip Tudora, Al. Florin Țene, Titina Nica Țene, Ovidiu Țuțuianu, Constantin E. Ungureanu, Ioan Ursu

Sumar

Mihai Caba, *Ioan Alexandru, neuitatul poet al "Imnelor"* pp.3-6
Nicolae Mareș, *Prietenia dintre Brâncuși și Maria Tănase* pp.7,8
Doina Drăguț, *Jocul minții* p.8
Ioan Aurel Pop, *Costin Murgescu* pp.9,10
Nicolae Dima, *Cum l-am cunoscut pe Paul Goma* p.11
Radu Șerban, *Poeme în piatră de Marian Sava* pp.12,13
Petru Ababii, *Creația onirică (romantică) - ca artă poetică pură* pp.14-16
Ioan Ursu, *Poeme* p.17
Doina Drăguț, *Rombul poetic al infinitului brâncușian* pp.18,19
Marin I. Arcuș, *Noua școală vieneză* ...pp.20,21
Constantin E. Ungureanu, *"Brâncuși - Marea Operă" - o carte despre Titanul de la Hobița* pp.22-24
Ion Pachia-Tatomirescu, *De la gaie și ghion, la sfântul munte al Daciei, Cogaion...* pp.25-28
Sebastian Golomoz, *Îngerii zidiți în veșnicie - între mărturisire, memorie și lumină* pp.29,30
Ion Pachia-Tatomirescu, *Drept-Zalmoxianul Donares > Dunăre din Dacia / Aethicus Ister* p.30
Titina Nica Țene, *Poeme* p.31
Madalina Virginia Antonescu, *Baroc chinez al perioadei medievale timpurii (baroc Tang)* pp.32-35
Carmen Manea, *Laureații Concursului Internațional "George Enescu" 2026* ..pp.36,37
Nicolae Mareș, *Maxime și aforisme* p.37
Gelu Dragoș, *Între istorie, ideal și memorie. O dramă a destinului național și a Revoluției de la 1848* pp.38,39
Mieczyslaw Jastrun, *Poeme* p.40
Liana Popa, *O proză scrisă cu bucurie, cu tristețe, cu sfială, cu smerenie, dar mai ales cu iubire* pp.41,42
Ovidiu Țuțuianu, *Visul unui emigrant* p.42
Ana Dobre, *Parcă te iubesc - sertarul cu poezii* p.43
Constantin Lupeanu, *Lao Zi, Cartea despreTao și virtute*.....p.44
Stelian Gomboș, *Noul Testament relevat prin 365 de sonete* pp.45-47
Răzvan Ducan, *Romb coborât de pe coloană (versuri)* p.47
Radu Moțoc, *Emisiunile de bancnote ale B.N.R. în perioada 1896-1929* pp.48,49
Simona Gemeneanu, *Poeme* p.49
Camelia Oprița, *Meditație metafizică asupra identității* p.50
Al. Florin Țene, *Istoria - între adevărul trecutului și judecata prezentului* pp.51,52
Constanța Apetroaie, *Poeme* p.53
Florentin Smarandache, *Societatea Neutro-sofică: Grade de Evoluție, Indeterminare și Involuție* pp.54,55
Nicolae Grigorie-Lăcrița, *Cum moare un popor fără să fie învins* pp.56,57
Mihai Gîndu, *Despre filosofia taoistă și despre sensul artei contemporane* pp.58,59
Filip Tudora, *Picătură de pictură* p.60

Fondatori: Doina Drăguț, Al. Florin Țene, N.N. Negulescu, Janet Nică

Constelații diamantine

Revistă de cultură universală

Fondată la Craiova, în septembrie 2010

- apare lunar -

Redactor-șef: DOINA DRĂGUȚ

Secretar general de redacție: NICOLAE MAREȘ

Redactori literari: LIVIA CIUPERCĂ
IULIAN CHIVU
SILVIU DOINAȘ POPESCU
IONUȚ ȚENE

Redactor artistic: FILIP TUDORA (UK)
Redactor muzical: CARMEN MANEA
Grafica & DTP: DOINA DRĂGUȚ

Consilier editorial: ION POPESCU-BRĂDICENI

Redactori asociați:

FLORENTIN SMARANDACHE, SUA
PETRU ABABII, R. Moldova
CHRISTIAN W. SCHENK, Germania
MARIANA ZAVATI GARDNER, Anglia
GALINA MARTEA, Olanda
LIDIA GONȚA GROSU, R. Moldova

Pe site-ul Academia Premium, la adresa https://www.academia.edu/179496633/Constelatii_Diamantine_Nr_195_2026 se poate citi:

Constelatii Diamantine is one of the best Romanian literary journals of today. It has an international editorialship and collaborators from all over Romanian diaspora around the world. Poems, prose, essays, illustrations.

[Constelații Diamantine este una dintre cele mai bune reviste literare românești ale zilelor noastre. Are o redacție internațională și colaboratori din toată diaspora românească din întreaga lume. Poezii, proză, eseuri, ilustrații.]

Responsabilitatea privind conținutul materialelor publicate în revista *Constelații diamantine* aparține strict autorului care semnează textul.

Materialele se vor trimite la adresa:
doinadragut2014@gmail.com

Adresa redacției:
Bd. Decebal, bl. S2, ap. 13, Craiova, Dolj, cod: 200440

ISSN 2069 – 0657

***Ilustrația revistei:* Simona Arbone**

Mihai CABA



Ioan Alexandru, neuitatul poet al "Imnelor"

„A fi poet înseamnă a lua în grija ta totul; tot ce fiinţează într-o patrie." **Ioan Alexandru**

Dacă ar mai fi trăit, la 25 decembrie 2026, de sărbătoarea Sfântului Crăciun, poetul Ioan Alexandru ar fi împlinit 85 de ani. Dar n-a fost să fie... Trecut la cele veşnice în vârstă de numai 58 de ani (*ce stranie coincidenţă a inversării celor două cifre!*), poetul Ioan Alexandru, pe care istoriografia românească îl consideră, deopotrivă, *poet, filolog, eseist, traducător şi om politic*, rămâne în contemporaneitatea noastră drept „o candelă vie", ce ne îndeamnă mereu şi mereu întru rememorarea sa, astfel şi acum, fiind un numai bun prilej de creştinească pomenire „al celui mai însemnat poet religios al României postbelice", cum indubitabilă îi este şi aprecierea prezentului.

Şi dacă tot am ajuns la momentul *aprecierilor* exprimate de-a lungul timpului de numeroşii critici şi exegeţi despre însemnătatea creaţiei lirice a poetului Ioan Alexandru, atunci să începem, mai întâi de toate, cu cele exprimate cu autoritatea-i recunoscută de către doamna acad. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, admirabila slujitoare a literaturii şi culturii româneşti în plan naţional şi internaţional, cea care avea să-l denumească pe poetul Ioan Alexandru - *„vulturul iconic al poeziei româneşti"*.

La baza acestei aprecieri sintetizatoare despre poetul Ioan Alexandru, doamna Zoe Dumitrescu-Buşulenga a pus, atât perioada în care i-a fost mentor al studentului - poet, *„căruia i-a încurajat poetica militant-creştină"*, cât şi perioada de după absolvire în care acesta *„a fost luat ca asistent la catedra Eminescu a domniei sale, oferindu-i posibilitatea de a ţine un curs de ebraică veche, prin care Ioan Alexandru a putut să facă, în plin regim comunist, o puternică misiune creştină, datorită căreia foarte mulţi dintre studenţii de atunci s-au bucurat de comoara de sacralitate a Bibliei"*, dar mai ales în perioada *„doctorală"*, când i-a îndrumat poetului iconic elaborarea strălucitei sale teze. Mai mult, în 1972, editarea volumului *„Cântarea Cântărilor"*, în traducerea din ebraică a lui Ioan Alexandru, a fost însoţită şi de un admirabil studiu introductiv, semnat: Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

O altă voce critică semnificativă despre poetul şi poezia lui Ioan Alexandru este, desigur, cea a regretatului academician Eugen Simion, care se exprimă cât se poate de elocvent printr-o sintagmă de sine stătătoare: *„**Poetul Apostol**, care a făcut o muncă de apostolat la Universitatea din Bucureşti, comentând textele vechi biblice sau de inspi-raţie biblică, prin intermediul limbilor ebraică, greacă şi germană"*. Privitor la personalitatea lui Ioan Alexandru şi activitatea lui poetică, domnia sa, cu admiraţie şi preţuire, cu echilibru şi obiectivitate, evitând interpretările extremiste, vede în el: *„pe unul dintre marii lirici ai Generaţiei ´60, unul dintre cei mai eruditi poeţi pe care l-a dăruit Ardealul neamului românesc"*.

În subsidiar, Eugen Simion îşi nuanţează comentariul său critic: *„Ioan Alexandru este un remarcabil poet al universului mic, un poet din tagma aleasă a Sfântului Francisc, coborât pe colinele Transilvaniei, în preajma Apusenilor, un poet în fond al luminii, al colinelor, un admirabil, fin miniaturist, poet al naturii, cu preferinţă pentru viziunile crepusculare, un tradiţionalist spiritualizat (…), un expresionist rural, după ce i-a citit pe Blaga şi pe Hölderlin, un mare liric recuperator, dominat, ca şi Heliade Rădulescu, de un sfânt nesaţiu, decis să îmbrăţişeze universul şi ceea ce există dincolo de el în versuri care curg, uneori, nestingherite, în ample imne profetice. "*

Pe lângă aprecierile critice exprimate mai sus de Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi Eugen Simion, dosarul critic al poetului Ioan Alexandru mai consemnează şi alte numeroase aprecieri ale unor *„condeieri"* valoroşi, între care: Eugen Barbu, N. Băciuţ, G. Grigurcu, N. Manolescu, Ioan Negoiţescu, Adrian Păunescu, Al. Piru, Ion Pop, Edgar Papu, Alex. Ştefănescu ş.m.a.

Din respect pentru cititori, mă voi opri în continuarea aprecierilor doar la cele ale istoricului şi criticului literar Nicolae Manolescu, care are meritul, în calitate de autor al monumentalului volum, *„Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură"*, Ed. Paralela 45, 2008, de a-i fi definitivat locul poetului ION (IOAN) ALEXANDRU, ocupat în posteritate în literatura română. Astfel, pe acesta, Nicolae Manolescu îl aşează în *SECOLUL XX, Noua literatură. Generaţia ´60. Poezia. Remake* modernist, între poeţii: MIHAI URSACHI şi ANA BLANDIANA, rezervându-i aproape 7 pagini pentru analiza critică a operei sale (pag. 1040-1046).



Ioan Alexandru

Iniţial, ca şi în cazul poetului Vasile Voiculescu, Nicolae Manolescu este şi aici tranşant: *„Două voci sunt perceptibile de la început (de la debutul cu volumul Cum să vă spun din 1964) în poezia lui Ion (Ioan) Alexandru. Cea mai ambiţioasă este aceea prin care tânărul poet se situează în cadrul generaţiei sale. Izbitor e amestecul de sinceritate şi de poză, de răsfăţ şi de naturaleţe, dar gesturile cele mai spectaculoase sunt făcute cu atâta ingenuitate încât nu poate fi vorba de cabotinism. (...) A doua voce vorbeşte despre un univers făcut din materii aspre, poroase, de molecule uriaşe.*

Spiritul apare strivit de o gravitație colosală, înecat în materialitate ca într-o smoală groasă. Pretutindeni e o extraordinară capacitate de a trăi suferința materiei, uscarea aerului, pietrificarea lemnului, putrezirea pietrei, creşterea unei ierbi sârmoase; «...şi se aude seceta cum se naşte / din piatră în piatră şer-puind;»."

Trecând la creația *imnică* a lui Ioan Alexandru, N. Manolescu se arată la fel de tranşant: *„Există în poezia lui Ion (devenit Ioan) Alexandru o linie de partaj care trece prin Vămile pustiei, şi care lasă de o parte lirica expresionistă din primele cărți, iar de cealaltă spiritualismul tot mai pronunțat din Imnele bucuriei. Primul semn este chiar aspectul ceremonial, coral, pindaric (Alexandru a tradus Ode riupjabe), dar şi romantic holderlinian (şi din poetul german Alexandru a tradus). Spiritualismul acesta nu e străin de acel sentimentalism ardelenesc - nostalgia plaiurilor natale, a satului şi a casei părinteşti, a străbunilor din cimitire - pe care-l ştim de la Coşbuc, Iosif şi Goga."*

Şi continuă Nicolae Manolescu: *„Cu* Vămile Pustiei *începe, de fapt, schimbarea la față* (nu încă şi la nume) *a poetului. Ea se va desăvârşi până la necunoaştere în* Imnele Bucuriei, Imnele Transilvaniei, Imnele Moldovei *şi* Imnele Țării Româneşti. *Cum se vede de la titluri, şi cum au observat toți comentatorii, poetul a sacrificat vizionarismul său. tulbure-expresionist, bazat pe un mare instinct al materialității lumii, cu ecouri din Blaga, din* Infernul discutabil, *pentru o lirică solemnă şi festivă, de caligrafii bizantine pe filieră gândiristă."*

Să notăm şi faptul că între Ioan Alexandru şi Nicolae Manolescu au existat în contemporaneitatea lor numeroase momente de colaborare sau de frecventare comună ale aceloraşi medii culturale sau redacționale, cum se va vedea şi în *„excursul biografic"* al vieții poetului *imnic*, la care invităm pe toți cititorii bibliofili interesați să ne însoțească în demersul propus, spre a-i cunoaşte îndeaproape firul vieții şi germenii creației sale.

Punctul de plecare al *„Retrospectivei Ioan Alexandru"* îl constituie noaptea Sfântului Crăciun din 25 decembrie a anului 1941, când în familia românească maghiarizată de agricultori Şandor, Janoş - tatăl - şi Valeria (n. Kozar) - mama -, din satul Topa Mică (Pusztatopa), jud. Cluj, de pe la poalele munților Apuseni, se naşte cel de al doilea copil din cei trei ai familiei, care a primit numele Ion (Janoş) Şandor, precum şi al tatălui său. Era perioada când încă mai avea valabilitate Dictatul de la Viena., din 30 august 1940. Totuşi, înscrierea naşterii în registrul comunei Mihăileşti este data de 1 ianuarie 1942. Explicația întârzierii declarației naşterii o va da mai târziu chiar el însuşi într-un interviu la Iaşi, ce va fi publicat în *Convorbiri literare* din 3 martie 1987:

„Întâmplarea a fost să fie în noaptea de Crăciun. Mama, ostenită de pregătirea sărbătorilor, a trebuit să se despovăreze şi nu m-a trecut în acte ca să nu mă îmbătrânească cu un an de cinci zile. Aşa că apar în acte la 1 ianuarie 1942.."

Copilăria şi-o petrece în satul natal, Topa Mică, acolo unde, la vremea învățăturii, urmează cursurile şcolii din localitate. Şi despre anii copilăriei sale poetul Ioan Alexandru se va confesa mai târziu, cu simțire: *„Pot să spun că întreaga mea copilărie este legănată de tradiția teribilă a Transilvaniei, a unui sat, aş putea spune ancestral, de dealuri ce premerg Munții Apuseni, cu oameni viguroşi, păstrători de tradiție şi rânduieli. (…) Satul transilvan, cu toată austeritatea şi sacralitatea lui, este o permanență în scrisul meu."*

Şcoala elementară, pe care o absolvă în 1958, *„l-a apropiat de literatură şi în special de Eminescu"*, astfel că, devenind elev al Şcolii Medii *„G. Barițiu"* din Cluj, *„frecventează mediile literare clujene şi citeşte la cenaclurile literare de aici."* Aici şi aşa, are fericirea să-l cunoască pe poetul Lucian Blaga, ce va fi încântat de această cunoştință:

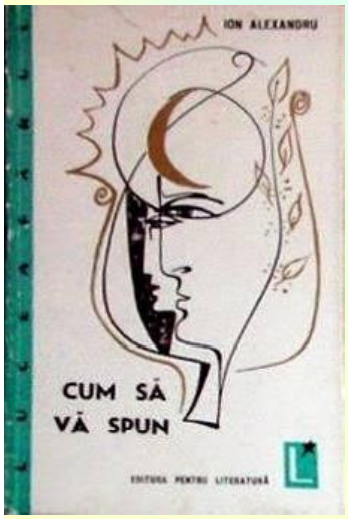
„Mi-l amintesc pe liceanul de la „G. Barițiu" de prin 1959 citind cu vocea gravă şi avântată în fața câtorva redactori entuziasmați ai revistei Steaua."

În atari condiții privilegiate de freamătul cenaclurilor literare şi de prietenia cu poetul Lucian Blaga, n-a fost de mirare debutul său din 1960, cu poezia *„Floarea mea"*, publicată în revista *Tribuna* de la Cluj, din 7 aprilie 1960, semnată Ioan Alexandru, elev, care avea să dezvăluie cititorilor un potențial poet. Succesul debutului l-a determinat să persevereze, publicând în revistele literare şi alte poezii ce confirmau treptat un veritabil talent poetic.

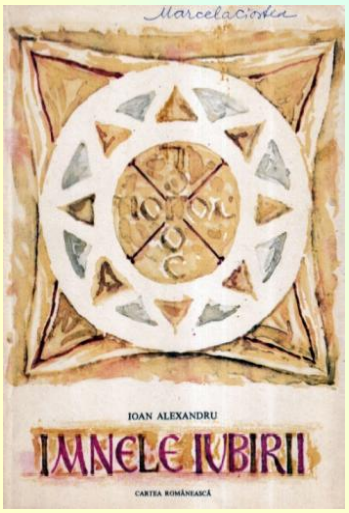
Din nefericire, trecerea neaşteptată la cele veşnice a poetului-filosof şi prieten, Lucian Blaga, din 6 mai 1961, îi produce tânărului poet, de numai 19 ani, Ioan Alexandru o mare durere în suflet şi *„sub semnul admirației profunde, participă la funeralii, însoțind sicriul până la momentul înmormântării acestuia în cimitirul din Lancrăm"*.

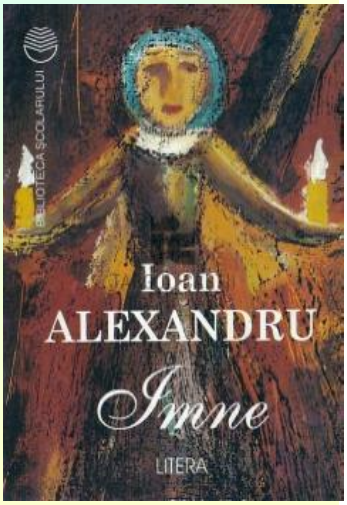
După absolvirea din 1961 a liceului clujean, Ioan (Alexandru) Şandor devine student al Institutului Pedagogic de la care., în decembrie se transferă la Facultatea de Filologie a Universității din Cluj. Aici, însă, *„aflat la vârsta boemă a iubirii"*, studentul-poet *„nu se acomodează cu rigoarea programului universitar"*, astfel că la sfârşitul anului 1962 / 63, Rectoratul îl exmatriculează pentru *„neîndeplinirea sarcinilor de studiu"*. Reprimit în anul următor, la terminarea acestuia, în 1964 se transferă la Facultatea de Filosofie a Universității bucureştene..

Anul 1964 avea să fie unul norocos pentru poetul *„cel blond, cârn şi cu urechi barbare"*; cum îl descrie biograful Ion Pop pe Ioan Alexandru, deoarece, pe de o parte, este anul debutului său editorial cu volumul liric *„Cum să vă spun"*, Editura pentru literatură, în care îşi adună poeziile din revistele literare, fiind prefațat de poetul Mihai Beniuc, pe atunci Preşedintele Uniunii Scriitorilor (la care a apelat fără să-l cunoască)) şi ilustrat grafic de Mihu Vulcînescu, iar, pe de altă parte, este anul când se căsătoreşte cu Ulvine-Grete Spitz, *„originară din*









Sântcraiul Almaşului, cu care va avea 5 copii, fiindu-i devotată şi susținătoare în toate încercările vieții, până la sfârşitul ei”.

Volumul de debut a întrunit cronici favorabile în revistele literare ale timpului şi semnalări ale apariției *„unui nou poet”*. Înflăcărat, cum a fost şi poetul Nicolae Labiş, va scrie dezinvolt: *„Sunt primul cântăreț în acest neam / Ce nu cunosc războiul şi nicio exploatare. / Cânt bucuria aspră, ce-o poartă un țăran / Venit în şcoli înalte direct de pe ogoare.”* (*Copilul păcii*). Volumul îi conferă şi primirea sa în Uniunea Scriitorilor. Şi ca un *„bonus”* al anului ´64, în octombrie citeşte în cenaclul *„Nicolae Labiş”* un amplu ciclu de poeme, *„ce va fi publicat în revista Luceafărul, din 23 octombrie”*.

Debutul editorial îi dă forță şi aripi creative, astfel cî în anul următor scoate volumul *„Viața deocamdată”*, Editura Tineretului, 1965, *„care marchează trecerea la o viziune mai gravă şi mai profundă asupra existenței.”* Pentru exemplificare, mă opresc la poezia *„Lumină lină”*, de o profunzime spirituală aparte: *„Lumină lină lini lumini / Răsar din codrii mari de crini / Deasupra stinsului pământ / Lumină lină, Logos sfânt.”*

Deja integrat în grupul tinerilor scriitori, în mai 1965, participă, alături de Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Ion Gheorghe, Ileana Mălăncioiu şi Florența Albu, la întâlnirile literare din Dobrogea. În următorul an apare revista lunară *„Amfiteatru”*, inițiată de Uniunea Studenților, fiind cooptat de la primul ei număr în Colectivul de redacție, condus de Ion Băieşu - redactor şef, alături de Ana Blandiana, Adi Cusin, Nicolae Manolescu, Adrian Păunescu, Al. Piru ş.a., încredințându-i-se rubrica *„Am citit în această lună”*, pe care o inaugurează cu *Hronicul* lui Blaga şi *Cuvintele* lui J.P. Sartre. Activează intens în cenaclul *„N. Labiş”*, alături de Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu, Ileana Mălăncioiu ş.a. şi participă la prima şedință a cenaclului „Junimea” a Universității bucureştene. Face o călătorie la mănăstirile din Moldova, *„cunoscându-l pe părintele Cleopa”* şi se opreşte la Mănăstirea Rohia, *„cunoscându-l pe starețul Justinian Chira, cu care va întreține apoi o bogată corespondență”*. La sfârşitul anului 1966 îşi preschimbă oficial în acte numele de Şandor Ioan în Alexandru Ioan.

Rodnic îi este şi anul 1967, prin scoaterea la Ed. Tineretului a volumului *„Vina”*, ce cuprinde poezii antologate din volumele anterioare. Cu prilejul centenarului morții poetului Charles Baudelaire, traduce şi publică în *„Amfiteatru”* (nr.20, august) trei poezii ale acestuia. Vizitează iarăşi Rohia, *„însoțit de poetul Ioan Negoițescu”*, iar mai apoi, ajutat de prof. lingvist Paul Miron de la Universitatea din Freiburg şi *„însoțit de N. Manolescu şi Marin Sorescu”*, călătoreşte în Germania, *„având prilejul cunoştinței cu celebrul Martin Heidegger, fiind interesat de lucrările lui filosofice”*.

În 1968, obține licența cursurilor universitare şi *„fiind remarcat din studenție, este reținut ca asistent la Catedra Eminescu a doamnei Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postură în care la seminarii îşi obişnuieşte studenții cu metoda sa de <lucru pe text>.”*. Cu studenții doritori face clandestin *„în podul Universității, interpretări din Biblie şi studii ebraice”*. Pentru a-şi perfecționa cunoaşterea limbii ebraice, Ioan Alexandru face o deplasare la Ierusalim. Rod al acestor intense preocupări, mai târziu, în 1972, traduce din ebraică celebra *„Cântarea Cântărilor”* şi o editează la Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, colecția Orientalis, *„având un studiu introductiv semnat de Zoe Dumitrescu-Buşulenga”*, cum deja s-a menționat.

Şi anul 1969 este unul prolific pentru Ioan Alexandru, însemnând rubrica *„Jurnal de poet”* la revista *Luceafărul*, obținerea bursei Universității din Freiburg, *„unde audiază cursurile lui Martin Heidegger, dar şi ale lui Hugo Friederich”*, cum şi apariția volumului *„Vămile pustiei”*, Ed. Tineretului, 1969, dedicat mamei sale. Critica literară consemnează că *„Vămile pustiei”* ale lui Ioan Alexandru *„reprezintă o punte de trecere de la lirismul teluric spre poezia de esență spirituală, imnică şi bizantină, deschizându-i poetului calea către marile Imne”*. O poezie revelatoare din acest volum este *„Lumina lumii”*, din care reiau ultima strofă: *„Răsai, Lumină, şi ne mântuieşte, / Căci sufletul în pustie tânjeşte / Şi dă-ne pacea Ta ca pe un scut, / Să trecem vama care ne-a durut.”*

Aflat la studii postuniversitare în Germania, la Freiburg şi la Aachen, *„unde, aprofundează opera lui Hölderlin şi este interesat de cultura vechii Elade, dar şi de imnografia orientală”* găseşte timp să viziteze şi marile orașe europene: Paris, Roma, Vatican, Basel şi mai târziu Biserica Sf. Sofia de la Istanbul, *„fiind animat de dorința cunoaşterii”*.

Bine documentat spiritualiceşte, Ioan Alexandru se arată preocupat în continuare de creația imnică, pentru care îşi face un plan cuprinzător de 307 titluri de Imnuri lirice. Într-o scrisoare din sept, 1970, se confesează Părintelui Justinian Chira: *„Dacă voi trăi să le pot împlini aceste trei sute de imnuri datoria vie?ii mele va fi încheiată.”*

În țară, în 1971, i se publică o antologie a creației sale, intitulată *„Poeme”*. În același an vizitează şi locurile sfinte ale Ierusalimului.

Îndrumat ştiințific de profesoara Zoe Dumitrescu-Buşulenga, în 1973, Ioan Alexandru îşi susține cu brio teza sa de doctorat în Filologie: *„Patria la Pindar şi Eminescu”*. Deloc întâmplător, scoate la Cartea Românească primul volum din seria imnică, intitulat *„Imnele Bucuriei”* Primit elogios de către Critică, dar şi de Biserică, iată cum îl aprecia atunci pr. Ioan Miclea pe poetul transilvan: *„El este poetul Bucuriei, căreia îi închină bucuria unui suflet care i-a intuit Izvorul; este poetul bucuriei, pentru că este poetul Luminii line neapuse. […] Acestei lumini (Cristos) i-a închinat poetul cele mai înaripate versuri, care ating uneori perfecțiunea.”*

În 1974, editează la *Univers* traducerea sa a *„Odelor pindarice”*, care i-au fost de folos la elaborarea tezei sale de doctorat. În mai-iunie călătoreşte în Uniunea Sovietică, vizitând Moscova, Leningrad (Sankt Petersburg) şi bisericile din nordul Rusiei. În anul următor scoate *„Gramatica limbii ebraice”* şi în august, împreună cu familia, revine la Rohia, *„hotărât să-şi construiască aici o casă, loc de reculegere şi de creație, unde să-şi aducă manuscrise şi cărți, exprimându-şi şi dorința de avea aici şi locul de veci”*.

Consecvent dorinței sale *„imnice”*, în 1976, scoate la *Cartea Românească* volumul *„Imnele Transilvaniei”*, dedicate *„Părinților mei, Ioan şi Valeria”*. Considerate *„un monument liric al spiritualismului românesc”*, volumul *Imnele Transilvaniei* al poetului Ioan Alexandru *„transformă istoria în rugăciune, iar identitatea românească devine o formă de manifestare a divinului în lume”*. Afirmația poetului în primele versuri ale Imnului Transilvaniei este în fapt o declarație a iubirii ținutului transilvan: *„Am început de peste două mii de ani / Să spun ceva în istorie şi să rămână, / Am socotit să tac întâi să făptuiesc / Şi-apoi să-mi slobod vorba la fântână”*.

Un moment de referință l-a constituit pelerinajul său din 1977 la Muntele Athos, acolo unde *„leagă multe punți duhovniceşti cu călugării de pe Sfântul Munte”*.

Cu o largă deschidere spre traduceri (*Odele pindarice*, vol. II şi *Scrisori către un tânăr poet*, de Reiner Maria Rilke) şi spre noi editări (*Iubirea de patrie. Jurnal de poet*, *Albumul Luchian*), Ioan Alexandru continuă creația *„imnică”*, astfel că apar *„Imnele Moldovei”* (1980) şi *„Imnele Țării Româneşti”* (1981), fiind urmate de *„Imnele Putnei”* (1985), precedate de o laborioasă activitate literară, între care şi apariția volumului antologic *„Pământ transfigurat”*, cu o notă bibliografică a soției Ulvine, dar şi perioada în care s-a aflat *„bursier Humboldt”* la vestita Universitate de la Heidelberg, fiind *„străduitor”* în biblioteca acesteia. Recunoscut peste hotare pentru poezia sa religioasă, în 1987, la Tokio, primeşte *Medalia de Aur*, *„conferită unui poet religios”*.

Termină şi editează în 1988 şi *„Imnele Maramureşului”*, o carte la care ținea foarte mult, *„fiind scrisă din interiorul unei lumi, nu despre*

ea”, denumind Maramureșul, căruia îi aparținea de drept, *„o matcă primordială a Europei”*. Și chiar îi dau dreptate.

Un alt moment crucial al vieții poetului, *„luptător până atunci să-și scoată cărțile creștine într-o țară atee”*, este cel din noaptea de 21 decembrie 1989 din Piața Universității, când *„cu o cruce în mână, cu Sfânta Scriptură și cu Icoana Mântuitorului”*, a participat la manifestațiile revoluționare de la Universitate, *„unde se trăgea și se vărsa sânge”* (după cum și mărturisește), fiind martor la evenimentele care au schimbat a doua zi soarta României. Încurajat de Ulvine, soția sa: *„dacă așa își este soarta, Dumnezeu să fie cu tine, eu merg acasă la copii!”*, Ioan Alexandru a rămas în stradă toată noaptea *„făcând slujbe celor căzuți și predici soldaților să nu tragă”*. Intrând în sfera politicului, a doua zi a mers la Televiziune, după care s-a întors acasă, *„iar în seara aceea, în casa mea, s-a înființat Partidul Național Creștin Țărănesc”*, cum va dezvălui, ulterior, în numeroase *Interviuri*. Luând cuvântul în 8 aprilie 1990, la Catedrala Mitropolitană de la Timișoara, a denumit orașul care a aprins prima scânteie a Revoluției: *Ierusalimul Neamului Românesc*. Astfel și așa, poetul religios Ioan Alexandru, reprezentant al PNȚCD, este ales deputat de Hunedoara în noul Parlament al României, constituit după Revoluție. În această calitate el se arată a fi un militant activ și influent în slujba promovării în societatea românească a valorilor strămoșești creștin-ortodoxe, prin care România să poată promova în lume.

Potrivit crezului său nestrămutat de reconciliere spirituală a românilor, n-a fost de mirare că la *„mineriada din 13-15 iunie 1990”* sediul PNȚCD, cum și locuințele liderilor opoziției, au fost devastate de minerii aduși la București, iar însuși Ioan Alexandru și familia lui *„au trecut atunci prin momente de cumpănă fizică și de hărțuire pe motivul poziției sale politice și civice intransigente”*. Poate de aceea, la 21 septembrie 1991, la cea de a 4-a *„mineriadă”*, Ioan Alexandru are un al treilea moment crucial al vieții sale, cel de la intrarea în forță a minerilor în sala plenului Parlamentului din Dealul Mitropoliei, *„când acesta, de unul singur, ridicându-se în picioare, i-a oprit pe mineri ținând în mână* ***o cruce mare de lemn*** *(aceeași cruce pe care a purtat-o și la Revoluție!), adresându-le un apel solemn la calm, pace și credință”*, spunându-le răspicat: *„Noi vrem să fim un neam sfânt între toate neamurile pământului. Sunt cu crucea de la Revoluție spre voi. Fiți liniștiți și liniștiți-vă”*. Astfel înduplecați, minerii au părăsit sala, iar deputatul Ioan Alexandru a rămas de atunci în conștiința colectivă drept *„un simbol al rezistenței pașnice, care a opus brutalității fizice forța dialogului și a credinței”*. Tot de atunci crucea lui stă de pavăză la Parlament.

În vălmășagul politic al acelor ani, Ioan Alexandru găsește timp și pentru scris și în 1991, scoate la Ed. Făt Frumos volumul *„Bat clopotele în Ardeal”*, o carte minunată despre satul transilvan și copilărie: *„De-atâtea clopote la gâtul turmelor / trase pe jos de miile de ani / pământul este / cea mai curată / lacrimă / din univers.”*

La noile alegeri din 1992 este ales senator de Arad, postură în care, în 1993, participă la Washington la Micul Dejun cu Rugăciune al Președintelui SUA, iar în 1994 se întâlnește cu Președintele Bill Clinton și vizitează comunitățile românești din diferite orașe americane, *„în fața cărora susține conferințe și recitaluri de poezie”*. Drept urmare va scoate broșura *„Cu Biblia în America”*, dar și volumul *„Căderea zidurilor Ierihonului sau Adevărul despre Revoluție”*, prezentând participarea sa la Revoluție, cum și *„meditații asupra unor întâmplări ulterioare, axate în mod esențial pe textul biblic”*.

Fatidic, însă, la 13 iunie 1994, la sfârșitul discursului său rostit în adunarea populară cu caracter religios de la Casa de Cultură a Sindicatelor din Arad. *„la care a participat și cosmonautul american Charles M. Duke jr. (Apollo 16)”*, Ioan Alexandru suferă un atac cerebral. Aflat în comă, a fost transportat de urgență la Spitalul din Arad și a doua zi, cu elicopterul, a fost transferat la Spitalul Universitar din Szeged (Ungaria), iar de acolo, *„după o oarece stabilizare”*, a fost transferat la o clinică de recuperare din Karlsruhe (Germania), de unde, după externare, *„se stabilește împreună cu familia la Bonn”*.

În 1995, în țară, i se editează la București volumul antologic *„Imnele iubirii”*.

Din nefericire, la Bonn, pe 16 septembrie 2000, în vârstă de 58 de ani, poetul Ioan Alexandru trece în veșnicia Împărăției luminoase a lui Dumnezeu. Cu un avion militar, prin grija Președintelui României, sicriul cu trupul neînsuflețit este adus în țară, dar, culmea (!), nici Parlamentul, nici Uniunea Scriitorilor și nici Patriarhia nu se îngrijesc de funeraliile și înmormântarea sa, cum s-ar fi cuvenit. Depus pentru scurt timp la biserica Sfântul Gheorghe Nou din București, din inițiativa arhiepiscopului scriitor, Bartolomeu Anania, de la Mitropolia Ardealului *„coșciugul lui Ioan Alexandru a străbătut țara într-o ultimă călătorie, prin plaiurile pe care le-a cântat în Imne, spre inima Transilvaniei, cu un popas mai lung de reculegere în Catedrala Întregirii din Alba Iulia”*, fiind înmormântat în micul cimitir al Mănăstirii Nicula din jud. Cluj, *„în prezența întregii familii, a soției Ulvine, cernită de multă suferință, a câtorva scriitori și a mai multor țărani locali, incomparabil mai mulți decât domnii care n-avuseseră timp pentru petrecerea dincolo a poetului Ioan Alexandru”*, așa cum evocă scriitorul Constantin Cubleșan, prieten cu defunctul din liceul clujean, în textul *„La mormântul lui Ioan Alexandru”* scris în sept. 2000 și publicat abia în 2025 (!). La momentul cernit al înmormântării au curs, abia șoptite, și întrebările: *De ce nu la Bellu?, De ce nu la Rohia?, De ce nu la Topa?*, toate rămase fără răspuns...

La un an de la sfârșitul poetului, în 2001, la Baia Mare, a fost editat volumul *„Scrisori, Ioan Alexandru - Justinian Chira”*, iar la Arad a apărut, sub îngrijirea lui Cristian Moisescu, o antologie din poezia lui Ioan Alexandru. Nici orașul Bistrița nu se lasă mai prejos și, în 2002, *„apariția primului număr al revistei <Grai> este dedicată lui Ioan Alexandru, cuprinzând semnăturile unor redutabili <condeieri>, precum: Ion Pop, Eugen Simion, Nicolae Breban, Ion Cocora, C. Cubleșan, J. Chira, N. Manolescu, I. Pintea, A. Rău ș.a.”*

Mai departe, în 2003, la Ed. Palimpsest din București apare volumul *„Amintirea poetului”*, alcătuit *„într-o îngrijire sentimentală”* de Ion Cocora și prefațat de Aurel Rău. Și tot așa, ani de-a rândul, în reviste literare în numeroase reeditări ale operei sale, posteritatea *„celui mai însemnat poet religios al României postbelice”*, Ioan Alexandru, rămâne de-a pururea luminoasă.

N-aș putea să-mi închei eseul dedicat aniversării postume de 85 de ani a poetului Ioan Alexandru fără să-i consemnez fie și un vers de profundă simțire românească:

„Un singur rost plinește graiul meu,/ Încerc să-l spun mai cu tărie,/ Că neamul meu, părinții din părinți,/ Cred în lumină și în veșnicie.”



Simona Arbone - *Suflarea munților*

Nicolae MAREȘ



Prietenia dintre Brâncuși și Maria Tănase

În anul 1957, la moartea lui Constantin Brâncuşi, marea cântăreață Maria Tănase a suferit foarte mult. Ea ar fi dorit să ridice în memoria lui Brâncuşi o şcoală de muzică folclorică la Târgu Jiu, sperând să aşeze în oraşul în care Brâncuşi ridicase Poarta Sărutului şi să transmită mai departe dragostea ei pentru cântec prin intermediul şcolii. Dar visul său a rămas doar o dorință, fără ca autoritățile românești să întreprindă vreo acțiune în acest sens.

Maria Tănase a murit pe 22 iunie 1963. Decesul său a intervenit cu câteva luni înainte de a împlini 50 de ani.

Scriitorul Petre Pandrea, în cartea sa *„Brâncuşi - Amintiri şi exegeze”*, afirmă că *„Brâncuşi şi Maria Tănase s-au întâlnit pentru prima dată la Paris, în 1938, în cadrul unei expoziții organizate de Dimitrie Gusti, şi că între ei s-a înfiripat rapid o relație pasională.”*

Pandrea a avut o relație de prietenie cu Brâncuşi şi a participat la diverse întâlniri şi discuții în cercuri culturale, ceea ce i-ar fi permis să adune informații direct de la artist sau din discuțiile cu apropiații acestuia.

În anul 1938 a fost un eveniment cultural important şi anume Expoziția Internațională din Paris.

Cei doi artişti s-au cunoscut la Pavilionul Românesc, coordonat de Dimitrie Gusti. Maria Tănase fusese trimisă să reprezinte tradiția românească prin vocea ei.

Constantin Brâncuşi era deja un artist consacrat şi a declarat: *„Când am văzut-o prima oară, mi s-a părut că în glasul ei este cuprins tot neamul nostru. A cântat şi pentru mine şi pentru Dumnezeu”*.

De asemenea, a mai declarat: *„Când a cântat Maria, am văzut sculpturile mele plutind. Parcă era până şi Coloana Infinitului acolo, în glasul ei.”*

Petre Pandrea, crede că a fost o iubire pătimaşă, fulgerătoare: *„Mă, Marie, tu eşti ca o pasăre de aur. Când cânți, lumina se face altfel.”*

La rândul său, Maria Tănase nu şi-a ascuns iubirea: *„Brâncuşi era un om minunat, bun ca pâinea caldă. În preajma lui, simțeam că trăiesc toate iubirile lumii.”*

Totuşi, celebrul sculptor ar fi intuit că nu va fi ceva permanent: *„Mă, Marie, eu sunt cu dalta mea, tu eşti cu vocea ta. Fiecare are lumea lui, dar când ne-ntâlnim, facem lumină.”*





Tensiunile n-au încetat să apară între cei doi, din cauza celor două temperamente de artişti.

„Nu pot să fiu doar femeia lui Brâncuşi, că eu sunt şi a publicului şi a României” - explica Maria Tănase.

Brâncuşi, deşi gelos, a înțeles: *„Maria e ca un izvor. Nu-l poți prinde într-un vas, căci izvorul trebuie să curgă.”*

Despărțirea a fost inevitabilă. După doi ani de iubire tumultuoasă, drumurile lor s-au separat. Maria şi-a continuat cariera, strălucind pe scenele lumii, iar Brâncuşi s-a întors la sculpturile sale nemuritoare.

„A fost o iubire mare, dar iubirile mari ard ca un foc de paie. Rămâne doar căldura lor”, explica Petre Pandrea.

Mai târziu, după câțiva ani, Maria Tănase, deşi căsătorită, nu l-a uitat niciodată pe Brâncuşi: *„Când eram lângă el, parcă mă năşteam în fiecare zi din nou.”*

În acelaşi timp, Brâncuşi, de la Paris, gândindu-se la ea, a spus doar atât: *„Maria a fost în viața mea ca o pasăre care mi-a cântat o vreme la fereastră. O ascultam cu drag, dar ştiam că-ntr-o zi va zbura.”*

Istoricul de artă Doina Lemny contestă realitatea acestei povești şi afirmă că Brâncuşi şi Maria Tănase s-au întâlnit o singură dată, în anul 1939, la Expoziția Universală de la Paris şi că nu există dovezi concrete ale unei relații amoroase între ei. Ea subliniază: *„Legendele sunt frumoase, dar uneori sunt dăunătoare. Brâncuşi a cunoscut-o o singură dată pe Maria Tănase, în 1939.”*

Maria Tănase a fost apreciată şi ca Mata Hari a României.

Maria Tănase era cunoscută ca o adevărată seducătoare de bărbați. La 15 ani a rămas însărcinată cu un medic, dar din păcate, sarcina s-a terminat cu un avort, care a traumatizat-o pe viață.

*

O altă legătură pe care a avut-o artista a fost cea cu jurnalistul şi spionul francez Maurice Negre, pentru care a ajuns să-şi vândă bijuteriile, ca să-i plătească eliberarea din închisoarea în care fusese condamnat.

După mai multe dezamăgiri în dragoste, Maria Tănase s-a căsătorit cu Clery Sachelarie, un fost moşier şi magistrat, cu o situație financiară proastă, care era cu 13 ani mai în vârstă decât ea. Relația lor a durat totuşi până la moartea artistei, în 1963.

Se pare că sculptorul C. Brâncuşi a iubit aşa cum a sculptat, căutând esența, fără compromisuri. Pentru marele sculptor, femeile din viața sa, precum muzele care i-au inspirat capodopere, au fost, doar aventuri trecătoare.

*

Sculptorul Constantin Brâncuşi a trăit o iubire pătimaşă, umbrită de gelozie, cu artista Maria Tănase, de care s-a despărțit cu vorbe grele.

Fascinanta poveste de iubire dintre aceşti doi mari artişti a început la Paris, în anul 1938, când Constantin Brâncuşi avea 62 de ani, iar Maria Tănase 25 ani. S-au întâlnit cu ocazia unei expoziții de artă populară organizată de Dimitrie Gusti, care a invitat-o pe Maria Tănase să facă o vizită la atelierul sculptorului, doar că întrevederea a luat un

alt curs din clipa în care cei doi mari artişti români s-au îndrăgostit nebuneşte unul de celălalt. Marea artistă şi interpretă de muzică populară nu a mai plecat din atelierul sculptorului două zile şi două nopţi, ratând chiar un important recital programat, lucru care l-a înfuriat peste măsură pe Dimitrie Gusti.

Iată ce scrie scriitorul şi avocatul Petre Pandrea, în cartea *„Brâncuşi amintiri şi exegeze”*: *„Brâncuşi a cunoscut-o intim pe Maria Tănase. S-au întâlnit pe linia folclorului muzical, a inteligenţei şi a mondenităţii. S-au văzut prima dată la Paris. Era fatal ca să se întâlnească la o expoziţie din 1938, pe care o serveau sub dirijarea lui Dimitrie Gusti, să se împrietenească fulgerător, să se iubească, să se despartă cu invective din partea neichii Costache”.*

*

Din relatările contemporanilor, reiese că diferența de vârstă n-a fost un obstacol între cei doi, iar dragostea pe care Brâncuşi i-a purtat-o Mariei Tănase e cum nu se poate mai frumos redată în cuvintele de alint pe care sculptorul le spunea frumoasei interprete a folclorului românesc. Iată ce spunea: *„Când te ascult cum le zici, Mărie, aş fi în stare să dăl-tuiesc pentru fiecare cântec de-al nostru o Pasăre Măiastră!… Am colindat toată lumea, mă cunoaşte tot pământul prin ce m-am priceput să fac, dar când aud cântecele noastre, mă apucă un dor de ţară, de oltenii tăi şi-ai mei, de apa tânguitoare a Jiului, de satul meu…”*

Dar gelozia a fost cea care a pus capăt poveştii de iubire dintre cei doi, iar de la dulcile cuvinte de alint, sculptorul a trecut la vorbe dureroase.

Constantin Brâncuşi i-a spus Mariei Tănase că ea nu cântă, ci boceşte, a acuzat-o că îşi iroseşte talentul prin cârciumi şi i-a cerut să meargă la Operă, dacă vrea să se considere artistă.

„Casandră antică, o plângătoare profesionistă, ajunsă bună pentru zaiafeturi de trântori”, acestea au fost vorbele spuse de sculptorul gelos artistei.

Aceste vorbe, puse în gura celebrului sculptor, m-au cutremurat. Am stat în cumpănă, dar le-am reprodus întocmai, pentru că au fost comunicate de Petre Pandrea, care a fost un scriitor, avocat şi om politic, ce se bucura de încredere şi respect.

Povestea lor de iubire s-a încheiat la doar un an de relaţie, după ce Maria Tănase a participat la Expoziţia Internaţională de la New York, unde a şi cunoscut un succes fulminant.

„A durat până când ne-am plictisit definitiv unul de celalalt”, spunea sculptorul despre relaţia cu Maria Tănase.

*

Maria Tănase a interpretat cântece populare româneşti, vreo câţiva ani şi la Craiova, unde a fost angajată la Filarmonica de Stat „Oltenia” „Doina Olteniei” şi la Ansamblul de Cântece şi Dansuri „Nicolae Bălcescu”. Era simpatizată şi iubită de către populaţia Craiovei, unde găsise un loc de muncă.

Aceasta s-a întâmplat la rugămintea ministrului oltean Ilie Murgulescu, de a o angaja la aceste instituţii muzicale, întrucât în Bucureşti, artista nu a găsit un loc de muncă. I s-a reproşat că în repertoriul ei nu are şi melodii muncitoreşti, aşa cum se pretindea la acea vreme.

Maria Tănase a declarat că nu poate cânta melodii cu tractoare, macarale şi cu strunguri.

Doina DRĂGUȚ

Jocul minții



prelungire în existență

spațiul din jur se modelează
după relieful sufletului meu
trupul se cizelează
până la forma zborului
timpul pare suspendat
iar dimprejurul concentrat e
doar într-un singur punct
absolutul se lasă atins
de cel mai îndepărtat
cerc al minții mele
lumina se conturează în aură
și mă poartă indecis

tăcerea din volbură pică
și sparge în clopot chemări
se rotesc vârtejuri albe în spirală
muzici vagi descind în dans
emoții cristalizate în armonii
materializează împrejurul
strâns în ore vechi bătute-n turn
ce trec abstract în clipe vremea
printr-un ochi evanescent
cu acumulări de noțiuni
ce triumfă pur în ideal

un cânt atins de aripi
decantare de imagini
pierdere în consistență
răsfiră-n cercuri de lumină
prelungirea-n existență

în ecoul ondulat al mării
bogății demente-n orizonturi
se scufundă
iar arborii în arcuiri geometrice
amețesc de înălțime

îngânări telurice ritmează
veșnicia în clepsidre
nopți târzii germinate-n melodii
sparg în sfere întâmplări
dintr-un spațiu depășit
ziduri albe de tăceri lunecă
subtil spre adevăr

Prolongation into Existence

the space around me is shaped
by the relief of my soul
the body is chiseled
into the form of flight
time seems suspended
and all around concentrated
into a single point
the absolute lets itself be touched
by the farthest
circle of my mind
light takes shape in an aura
and carries me, undecided

silence from the whirl drops
and shatters into a bell of calls
white whirlwinds spin in a spiral
vague musics descend into dance
emotions crystallized into harmonies
materialize the surroundings
gathered in old hours struck in the tower
that pass abstractly, time into moments
through an evanescent eye
with accumulations of notions
that triumph purely in the ideal

a song brushed by wings
decanting of images,
loss of substance
scatters into circles of light
the prolongation into existence

in the undulating echo of the sea
mad riches in horizons
sink,
and trees in geometric arches
grow dizzy with height

telluric murmurings rhythm
eternity in hourglasses
late nights germinated in melodies
burst into spheres of happenings
from a space surpassed
white walls of silence glide
subtly toward truth

Versuri din volumul bilingv (română - engleză), în curs de apariție, *Exerciții de iluminare.*

Ioan Aurel POP



Costin Murgescu (1919-1989)

Doamna Ileana Tureanu, fiica marelui economist **Costin Murgescu**, a îngrijit recent trei volume din opera de căpătâi a acestuia, prin efortul financiar al Băncii Transilvania din Cluj-Napoca şi cu onoranta egidă a Băncii Naţionale a României. Primul volum se referă la „drumurile unităţii româneşti” şi la acest volum mă voi referi aici.

Costin Murgescu, dincolo de meseria sa de economist, a fost un reper cultural de prim rang al României. Calitatea sa de istoric al economiei rămâne impresionantă nu numai prin studierea mersului ideilor economice la români, ci şi prin accesul pe care l-a avut la drumurile unităţii româneşti. În acest domeniu, s-a situat alături de marii istorici şi geografi, de la Dimitrie Onciul, Ioan Bogdan şi Constantin Giurescu (urmat şi de fiul Constantin C. Giurescu) la Simion Mehedinţi şi George Vâlsan. După Marea Unire a fost în România o efervescenţă a studiilor închinate unităţii româneşti, atât de contestate de unii, mai ales în anii şi după anii 1919-1920, când s-au stabilit frontierele ţării, cu precădere cele controversate dinspre vest. Atunci, unii dintre experţii străini - între care de prim rang a fost geograful francez Emmanuel de Martonne (1873-1955) - au căutat temeiurile economice ale unităţii româneşti, spre a putea argumenta fruntariile unei Românii care se crease în 1918, prin voinţa naţională, la Chişinău, Cernăuţi şi Alba Iulia, dar care, spre a fi recunoscută, consolidată şi perpetuată în plan internaţional, avea nevoie şi de un suport ştiinţific puternic. Recunoaşterea a venit la Conferinţa de Pace de la Paris din 1919-1920. Pentru aceasta, savanţii români s-au pregătit temeinic.

Românii s-au pregătit cu aceeaşi seriozitate şi pentru a doua Conferinţă de Pace de la Paris, din 1946-1947, când s-a recunoscut aceeaşi margine de vest a României. De-atunci, din 1918 şi până astăzi, nu au încetat deloc discuţiile privitoare la unitatea românească. Ele s-au desfăşurat în contextul afirmării mişcării revizioniste europene din perioada interbelică, al unor pretenţii teritoriale afirmate (direct sau tacit) faţă de România şi după Al Doilea Război Mondial, al unei anumite nesiguranţe create de ideologia proletcultistă, prin care se urmărea crearea „poporului muncitor mondial unic”. Asemenea studii au fost exacerbate în perioada „naţionalismului comunist”, când predomina lozinca „permanenţă, continuitate, unitate” şi când românii trebuiau să fi fost uniţi „de două mii de ani”. În tot acest lung interval de timp de peste un secol, s-au elaborat studii numeroase şi valoroase despre unitatea românească. Unele nu au avut neapărat un fundament ştiinţific solid, fiindcă au fost elaborate la comandă politică, ca să servească unor interese ale propagandei de partid din anii comunismului, mai ales din ultimul deceniu al „domniei” lui Ceauşescu. Dincolo de aceasta, însă, se impun o seamă de cercetări foarte serioase, ilustrate de savanţi autentici, mai ales istorici şi geografi, cum au fost Nicolae Iorga, Constantin C. Giurescu, Ioan Lupaş, Silviu Dragomir (care a creat la Cluj, în epoca interbelică, Centrul de Studii şi Cercetări privitoare la Transilvania şi periodicul „Revue de Transylvanie”) sau Gheorghe I. Brătianu (cu lucrarea fundamentală „Originea şi formarea unităţii româneşti”). Preocupările serioase au continuat şi în perioada regimului comunist, înainte de a fi caricaturizate, în parte, spre finalul acestuia. Economiştii s-au antrenat mai puţin în acest efort, din mai multe motive, unul fiind acela că - după cum se credea atunci - prin istoria economiei nu se prea putea demonstra unitatea românească. De aceea, economistul Costin Murgescu a venit pe un teren considerat arid şi aproape virgin, de prin anii 1975-1980, mult ideologizat. Acestea au fost şi două handicapuri ale studiului său dedicat drumurilor unităţii româneşti. Studiul drumurilor unităţii era marcat de neîncrederea în rolul unităţii economice româneşti şi de implicarea factorului politic în cercetare. Unitatea economică românească fusese supralicitată prin comanda de partid, iar publicul simţea că în tot acest efort exista o doză foarte mare de elemente artificiale, forţate, interpretate „pro domo”. Cu atât mai important, delicat şi dificil a fost rolul lui Costin Murgescu, care a fost obligat de soartă să-şi desfăşoare întreaga sa activitate ştiinţifică sub regimul comunist. În ciuda acestui fapt, a avatarurilor ideologiei care a oscilat de la „internaţionalismul proletar” la România „geniului Carpaţilor”, savantul şi-a păstrat rectitudinea şi a respectat adevărul omeneşte posibil. Studiul drumurilor unităţii româneşti a fost, astfel, determinat de interese exclusiv ştiinţifice şi a condus la rezultate remarcabile. Nimeni nu se mai aplecase anterior cu atâta expertiză asupra păstoritului transhumant, asupra celui sedentar şi local, asupra celui pendulator la munte, nimeni nu mai teoretizase oaia ca „mijloc de producţie” a păstoritului, cu tipologia stânelor, cu sâmbra oilor, cu nedeile păstorilor, cu odăile destinate practicării acestei meserii. În opera savantului, şi-au făcut loc toate drumurile: cel muntenesc „de pe sub dealuri”, drumurile Bucureştilor, ale Olteniei, marele drum al Siretului, drumul Nistrului, drumurile negoţului moldoveano-transilvan, drumurile de munte ale fostului judeţ Săcuieni, porţile de la miazănoapte şi de la miazăzi, drumurile oilor în complexitatea lor.



Costin Murgescu

Costin Murgescu a înţeles un lucru aproape ignorat până la el în economie, anume rolul drumurilor în unitatea românească. Se afirmase locul şi funcţia simbolică a dru-

murilor în literatură, de la Ioan Slavici până la Liviu Rebreanu, dar drumul ca vector al unității românești fusese tratat doar tangențial. Savantul a așezat drumul la temelia unei unități concrete, palpabile. Se studiaseră anterior unitatea românească bazată pe nume, cea ivită din originea comună romană, cea așezată pe limbă, pe unitatea de credință, de obiceiuri, de tradiții. Dar toate aceste componente ale unității românești se formaseră și se păstraseră prin drumurile de legătură, de la cele bătătorite de oi, de care, de potcoavele cailor până la vămile cucului, știute numai de păsări și de oamenii locurilor, de români. Costin Murgescu a dovedit, în ciuda prejudecăților, că oamenii medievali și moderni timpurii circulau mult, uneori din Pind până în Carpații Păduroși, că satele noastre erau vii, că economia bazată pe creșterea vitelor mici și mari ne-a ținut în viață nu doar ca indivizi, ci și ca popor și națiune, că păstoritul oilor a fost o ocupație de bază la români, că am fost cei mai mari crescători de ori din sud-estul Europei, că am făcut cea mai bună brânză din regiune, că drumurile ne-au ținut împreună. Doar cea mai importantă dare a românilor cuprinși în Ungaria către rege era datul oilor („quinquagesimaovium") adică o oaie cu miel și cu mioară la fiecare 50 de oi. În anii aceia, apăruse tradusă în românește lucrarea lui Fernand Braudel despre Mediterana în timpul lui Filip al II-lea, unde autorul trata transhumanța popoarelor din sudul Europei în secolul al XVI-lea. Cam tot atunci, Gheorghe I. Brătianu scria lucrarea sa fundamentală despre Marea Neagră, cu toate procesele istorice desfășurate în arealul ei. Drumurile unității românești ale lui Costin Murgescu se înscriu, în ciuda regimului restrictivc, într-o arie de preocupări concordantă cu mișcarea de idei europeană a timpului.

Costin Murgescu arată statornicia și sedentarismul păstoritului pendulator, arată seriozitatea mutărilor pentru locurile de vărat și revenirea la locurile de iernat, precum și marea civilizație agrar pastorală pe care au creat-o românii. Drumurile acestea de legătură peste Carpați au făcut ca în profunzimea societății din Transilvania să se dezvolte același tip de civilizație românească precum în Țara Românească și Moldova. De aceea, prin lucrarea sa, Costin Murgescu demonstrează falsitatea teoriei lui Samuel Huntington (formulate în acei ani 1980) privind separarea civilizațiilor europene printr-o linie care vine din nord și trece pe crestele Carpaților spre Balcani. Teoria aceasta pierdea din vedere cel puțin două lucruri: mai întâi, că nu o elită transilvană catolică și protestantă, care reprezenta cel mult o treime din populația țării, dădea tonul în definirea esenței civilizației locului și, în al doilea rând, Transilvania nu era deloc separată de cele două Țări Române extracarpatice, legate de regiunea intracarpatică prin aceeași structură de civilizație agrar-pastorală practicată de două treimi din populația



voievodatului și apoi principatului desprins (în 1541) de Regatul Ungariei destrămate. Carpații nu exprimau o simplă linie nici măcar geografică, fiindcă ei nu separau, ci uneau, creând o zonă largă de interferențe între cele două arii principale ale continentului: cea apuseană, catolică și protestantă, de limbă oficială latină și cea răsăriteană, ortodoxă, de limbile greacă și slavonă. De exemplu, episcopiile catolice și ortodoxe erau adesea egale ca număr pe cele două laturi ale munților, pentru că așa cum românii reprezentau două treimi din populația Transilvaniei, germanii și maghiarii reprezentau un mic procentaj din populația țării Românești și Moldovei, mai ales în orașele, târgurile și satele de sub munte, din afara arcului Carpaților. Costin Murgescu a cercetat civilizația agrar-pastorală a românilor de la finele Evului Mediu și din Epoca Modernă, dovedind că aceștia, prin creșterea oilor, au acoperit o arie largă de civilizație sedentară, în cadrul căreia Carpații erau o axă, erau coloana vertebrală, străbătută de căi ale comunicării umane prin toate trecătorile munților. Demult, când un istoric rău intenționat a vrut să-i defăimeze pe români ca fiind un popor rătăcitor, nestatornic, crescător de oi și făcător de brânză, un mare istoric francez prezent a întrebat dacă acești români știau cumva să facă și vin. Când a aflat că da, că românii făceau și vinuri, atunci francezul a tras concluzia: dacă știau să facă brânză bună și vin bun, românii erau, ca toate popoarele medi-teraneene, un popor civilizat.

Costin Murgescu a demonstrat prin cercetările sale cât de vrednici erau românii de demult, cum i-a unit pe ei drumurile și cum s-au prezentat ei uniți în secolul al XX-lea, la judecata istoriei. El i-a învățat pe elevii săi să cerceteze cu asiduitate și sete de adevăr istoria economică a românilor, din care puteau reieși atâtea motive de a iubi România, dincolo de toate meandrele istoriei. Aceasta este lecția unui mare savant și mare patriot, care așa ca mai toți cărturarii cinstiți a închinat un imn muncii: „Munca zilnică, lipsită de spectaculozitate, închinată bunului mers al treburilor publice, firește cu interesele personale ale celor care o duc, trebuie să intre și ea, cu drept de cetate, în istoria social-politică a țării". Costin Murgescu ne spune că acești protagoniști ai muncii cotidiene tăcute, adică păstorii, păcurarii sau ciobanii români, au ținut odinioară în mâinile lor țara și ne-au dat-o nouă.



Simona Arbone - *Drumul spre liniște*

Nicolae DIMA
(SUA)



Cum l-am cunoscut pe Paul Goma

In luna martie 1958 s-a făcut o nouă repartizare a deținuților politici din țară și cei neafiliați din Aiud au fost transferați la Gherla. Între aceștia era și grupul nostru de frontierişti. La gară am fost întâmpinați de securişti cu armele îndreptate spre noi deși, după câte știu eu, nu se încercase niciodată vreo evadare de sub escortă...

Am ajuns la închisoare unde am fost primiți de gardieni cu înjurături și urlete. *Fața la perete, bandiților, că sunteți la Gherla!* Am fost mânați către clădirea principală a închisorii toți cei circa 130 de deținuți care veniserăm în acelasi vagon-dubă, și în aceeași dimineață, unii din Jilava, alții din Aiud. La închisoare, am fost împinși cu multă răutate într-o încăpere neobișnuit de mare de la parter.

În acea cameră, ceva mai mare decât o clasa de școală, erau deja vreo zece paturi, o masa și, într-un colț, o putină cu apă de băut și un hârdău mare pentru necesități. Eram atât de înghesuiți încât aproape că nu ne puteam mișca printre corpuri umane. Unii deținuți și-au descoperit vechi cunoscuți, dar cu greu se puteau apropia de ei pentru a-i întâlni. Am trăit în acea cameră cel mai mare vacarm din întreaga mea detenție. Era un zumzet continuu, de parcă ne aflam în mijlocul unui stup de albine, dar acel zgomot era deseori întrerupt de tunetul înfundat al unei voci venită, parcă, din altă lume. Refac din memorie acea litanie: *NKVD-ul sovietic şi criminalii de la Interne şi Securitate care au schingiuit la Piteşti, Gherla şi Canal vor fi traşi la răspundere. Asasinii din M.A.I. şi din închisori vor plăti pentru crimele lor...* Și sentința dantescă a lui Cornel Grosu răsuna apocaliptic în acustica acelei camere... Când Cornel își recita sentința se făcea o liniște mormântală. Toți rămâneam înmărmuriți de parcă țineam un minut de reculegere pentru victimele ziselor reeducări din închisori.

Apoi, treptat și cumva sfios, reluam discuțiile și ajungeam din nou la același vacarm. Cât timp am stat în acea încăpere, circa 10 zile, numai Cornel Grosu a întrerupt infernalul uruit al existenței noastre. Noi nu am îndrăznit să-l întrerupem, iar el își repeta litania de multe ori pe zi. Am aflat foarte recent ca tânarul Cornel a murit la Gherla în 1960 la varsta de 31 de ani.

În acea cameră, paroxismul a fost atins, însă, în zilele următoare, când prin ușa larg deschisă ni s-a aruncat porția de hrană rece. Mici bucăți de pâine și de slănină râncezită. Câte una din fiecare, pentru fiecare dintre noi și pentru două zile. Am prins și eu un coltuc de pâine și o porție de slănină, dar nu știu dacă toți deținuții au fost la fel de norocoși; unii le-au cules de pe jos...

Apoi, s-a deschis din nou ușa și ni s-au adus circa o suta de saci de pânză care, potrivit regulamentului, se numeau saltele. Și peste cir-ca o oră, prin aceeași ușă, ni s-a împins o căpiță de paie cu care să ne umplem saltelele. Fiecare a luat cum a putut și cât a putut, dar în acea îmbulzeală unele paie au fost pulverizate și pluteau deasupra noastră...

Și totuși, iadul nu era complet. În timpul zilei era o coadă nesfârșită la hârdăul pe post de toaleta și când se umplea și începea să dea pe dinafară, băteam în ușă și ceream pazei să vină să scoată și să deșerte hârdăul plin cu urină și fecale. Uneori, însă, gardienii și deținuții de drept comun, care prestau serviciile zilnice ale închisorii, nu se grăbeau...

Apoi, noaptea începea alt calvar. Deși după numai o zi administrația scosese vreo 20 dintre deținuții inițiali și îi mutase în alte camere, nu puteam sub nici o formă să ne întindem toți pe jos ca să dormim. Orice încercare am fi făcut, câțiva deținuți rămâneau fără loc pe podea, deși eram lipiți unii de alții ca sardelele...

În final, după vreo zece zile, am fost mutați în alte celule, iar eu am ajuns pe zarca Gherlei. Cum poți să uiți o asemenea amintire? De fapt, am crezut că am uitat-o, dar soarta mi-a reamintit de ea exact 20 de ani mai târziu și mi-a produs un alt șoc.

În 1978, când eram de acuma redactor la *Vocea Americii*, împreună cu fostul diplomat și profesor universitar Brutus Coste, făceam *lobby* la Washington și promovam cauza României. În acel scop, am adus în Statele Unite mai mulți lideri din țară și din Basarabia și unii dintre ei au depus mărturii în Congresul American.

Între aceștia a fost și scriitorul **Paul Goma**, care la Washington a locuit în apartamentul meu de lângă Capitoliu. Împreună am organizat întruniri și audiențe cu mai mulți lideri americani și am fost primiți de renumiții senatori: Jackson, Helms, Thurmond și Dole. Deputatul Dante Fascell din Florida, care era președintele Comisiei SUA pentru Acordurile de la Helsinki, a organizat o sesiune specială de audieri cu Paul Goma, sesiune dedicată problemei drepturilor omului în România.

Delegația noastră a fost de asemenea primită de renumitul lider sindical George Meany, președintele marilor sindicate Ame-ricane AFL-CIO, precum și de alte perso-nalități. Vizita scriitorului Goma a fost un succes și a a avut ecou în presa românească din exil, fiind menționată și în unele publi-cații americane...



Paul Goma

Într-una din seri, după o zi de lobby pe la birourile senatorilor americani, m-am înapoiat împreună cu Paul Goma în apartamentul meu și seara am început să ne depănăm amintirile. La un moment dat ne-am amintit amândoi de o cameră sinistră din Gherla, unde un deținut care își pierduse mințile în închisoare, repeta periodic cu o voce tare și spartă, ca venită parca din iad: *...Criminalii din NKVD şi din Securitate, care ne-au schingiuit şi omorât la Piteşti, la Gherla, la Canal şi în alte închisori, îşi vor primi pedeapsa...*

Paul Goma și cu mine fusesem în aceeași cameră, dar ne-am întâlnit și cunoscut doar după 20 de ani la Washington!

Radu ȘERBAN



Poeme în piatră de Marian Sava

Sculptând miraculos, Marian Sava stoarce poezie din piatră seacă. Se spune despre el că face marmura să cânte.

Născut la Galați în 1950, artistul și-a dedicat viața unui crez artistic endogen inimii de român, devreme ce, la centenarul de grație și glorie al Marii Reîntregiri, a dăruit orașului Alba Iulia un simbolic monument denumit „Unitate”. În atriumul primăriei putem admira „poezia patriotică” în granit a lui Sava. Tare ca spiritul românesc, sculptura surprinde simplitatea celor patru zări cardinale ale genezei noastre, marcând simbolistica Sarmisegetuzei și a nemărginirii, în înțelesul cel mai spiritual. Trăinicia granitului probează valoarea peste veacuri a unor sacrificii și martirii din Cetatea Bălgradului.

Din vremea sincretismului ancestral când poezia și sculptura făceau casă comună într-un palat de marmură și emoții, arta a produs miracole. Convins că palatul poeziei a ieșit din mâini de sculptor, Marian Sava a zămislit din marmură neagră opera „Source”, punctând primordialitatea cuvântului: dezvelită migălos din rocă, o carte lucioasă redă cuvântul „pace” în trei sensuri diferite de scriere. Magic, parcă intuiește viabilitatea superioară a versului în fața pietrei, consonant sonetului shakespearian: *„Nici marmura cavoului regal/ Nu va dura cât versul meu curat”* (Shakespeare - *Sonetul 55*, traducere Octavian Cocoș).

Mirajele sculpturii se corelează cu poezia încă de pe vremea lui Ovidiu. În primul an după Hristos, un sculptor anonim a dezvelit cu migală, din blocul de marmură, bustul poetului Ovidiu Naso (43 îH - 17 dH), expus astăzi la Galeria Uffizi din Florența - Italia, exprimând spiritul poemelor sale.

Încă din Biblie, poezia invoca marmura: „picioarele lui sunt niște stâlpi de marmură albă, așezați pe temelii de aur curat” (*Cântarea cântărilor*, 5/15).

În lucrarea „Tandrețe”, sculptorul Sava a dezvelit din marmura neagră o inimă în care se oglindesc unduios fețele unei perechi de tineri îmbrățișați. Pe mâna sa, fiecare bloc de piatră își dezvelește inima.

O inimă de piatră a sculptat natura, ca prin farmec, la poarta Mănăstirii Hodoș Bodrog, încremenind durerea mamei la trecerea în sihăstrie a fiului ei iubit.

Simbolul mamei l-am regăsit într-o lucrare în lemn a lui Marian. În Duminica Mironosițelor, pe 7 mai 2006, am vizitat o expoziție de sculptură în sud-vestul Belgiei, la Ploegsteert. Marian Sava mi-a prezentat propriile sculpturi, printre care una în lemn, intitulată „Pod”, o femeie stilizată care, spunea el, simbolizează „podul între generații”, având rădăcini în jos, spre generația trecută și în sus, crescute din păr spre ceruri, spre generațiile viitoare. Era simbolul femeii, al mamei, spunea el. Mi-a explicat că a sculptat-o într-un lemn de nuc, ținut câțiva ani la uscat. Apoi, deodată, s-a luminat la față exclamând: este nucul de la tine! Într-adevăr, în toamna anului 2002 îi adusesem trunchiul nucului din Cerghid, pe care îl tăiasem din curtea părinților. Deranjată de umbra prea mare a coroanei imense, care nu mai lăsa nici iarba să crească, Mama își dorise să scape de el. Cu regret (conținea o parte din copilăria noastră), l-am tăiat împreună cu fratemeu și, având semiremorca fără bagaje, l-am luat cu mine la Bruxelles, să i-l ofer lui Marian, sculptorul, care își exprimase cu câteva luni în urmă dorința de a avea un trunchi de nuc. Știam că-i voi face o surpriză.

În aceeași zi de 7 mai 2006, Duminica Mironosițelor, fratele Mircea îmi scria pe e-mail despre preotul care a amintit în biserică, de ziua mamelor, că mama nu moare niciodată, ci trăiește prin copiii cărora le-a dat naștere.

Astfel intuise că în aceeași zi, atingând sculptura în care se transformase nucul părintesc, gândeam și eu la mângâierea mamei!

Bucuria de a descoperi, în Duminica Mironosițelor, nucul atins de mama, transformat în „simbolul mamei”, ca pod între generații, m-a înfiorat.

Deși sincronicitatea trăirilor pare atribuibilă doar hazardului,unii le-ar numi fenomene paranormale.Noi mergem cu gândul la *„intersecția dintre calea omului și voința divină”*.

La Ploegsteert, asistasem la botezul unei sculpturi ce ne amintea de mama.

Miracolul nu s-a oprit acolo. Am mers „incognito” la Ploegstaert și am cumpărat sculptura, fără să-i spun maestrului Marian, apoi l-am invitat la noi acasă, pe Rue Souveraine, în Bruxelles, unde mare i-a fost mirarea să o descopere. Acum sculptura a ajuns la origini, în casa din Cerghid.



Marian Sava

Site-ul ArtParkS prezintă această operă a „virtuozului artei contemporane moderne in piatră, lemn și marmură” drept „o sculptură monumentală contemporană reprezentând o femeie abstractă într-o rochie lungă” etc.

Poezia sculpturilor lui Marian a sesizat-o și Andrei Codrescu, atunci când a compus pentru el aceste versuri: *„E piatra aceasta un vechi meteor/ Ce vrea să se-ntoarcă-n celestele sfere?.../ Din ea voi extrage esența de zbor -/ O aripă suplă bătând peste ere...”* (anul 2021, la expoziția „Vibrații în 3D” din Bruxelles).

În orele de creație, prin dialog tăcut între o lume materială și una imaterială, Marian cizelează marmura până o convinge să se

exprime liric, să transmită emoții specifice omului, să vibreze. Durabilitatea pietrei, neagră sau albă, modelată ziua sau noaptea, contrastează cu efemeritatea formelor delicate, aeriene.

O bună parte din opera sa o reprezintă sculpturile bicolore în marmură, sau mai exact incolore, căci albul și negrul nu aparțin spectrului luminii.

Sculptura „Bolero” pune în balanță mișcarea cu echilibrul, sugerând pașii mărunți de balet, pe vârful picioarelor, în ritmul unui poem nerostit, dar vizualizat. Mângâind privirile, linele linii invită la mângâiere, iar rezonanțele emotive ale marmurei străbat materia spre simțurile noastre...

O feciorelnică mlădiere am descoperit în această lucrare, un tandem aproape în oglindă - o sculptură din marmură neagră, cealaltă albă. După ce i-a intuit forma în blocul de piatră, cu „gingășia dălților subțiri”[1], în zile și nopți de febril travaliu, Marian a eliberat-o. Zveltă, levitând angelic, tânăra înfruntă vântul potrivnic, sau mai degrabă îl primește cu extaz, despletită, chiar îl seduce, îmbrățișându-l cu mâinile nevăzute. Perechea de sculpturi gemene trimite instinctiv spre eminescianul „Înger și demon”, sau poate spre „Dr. Jekill și Mr. Hide”, prin dedublarea omului în bine și rău.

Într-o altă magnifică lucrare în alb-negru, „Andalusian”, un laitmotiv al sculpturii clasice, calul, prin corpul stilizat sugerând galopul, ne trimite la legende, cu cornul de inorog, în prelungirea unui zâmbet grațios, feminin, racordat la coama bogată și bretonul drept, în stil Mathieu. Zonele șlefuite în curbe mlădioase îi accentuează nota de grație, chiar feminitatea. Incongruența alb-negru scade în zonele unde marmura neșlefuită, în striații definitorii pentru Sava, materializează mitul că demonii au fost cândva îngeri. Paradoxal, această alternanță de textură, șlefuit brut, reiterează un alt contrast, de data aceasta sonor, între ropotul copitelor și tăcerea pietrei. Coada lungă a calului până la pământ decodifică însuși numele lucrării, provenit de la rasa andaluziană de cai.

L-am cunoscut. Marian rostește cuvântul de parcă l-ar șlefui. Vocea sa blândă ca mângâierea marmurei lucitoare dă sclipiri amicale dialogului. Francheța vorbirii ca și a operei se regăsește în simplitatea prieteniei noastre de peste 20 de ani. Fără întrebări, explicații sau orgolii inutile, când îl vizitam la el acasă, pe Chaussee de Waterloo 311, după ce îi admiram atelierul și curtea din spate plină cu materiale și sculpturi, ne invita la masă. Plăcerea de a găti și a ne servi, într-un ritual condimentat cu zâmbete și glume, trecând volubil de la creație la recreație, făcea parte din arta bunului simț, din francheța firii lui empatice.

Îmi amintesc vara anului 2002, când ambasadorul m-a trimis să-l reprezint la vernisajul unei expoziții de sculptură în centul Bruxellesului, am luat cu mine, pe lângă scurtul discurs, o sticlă de pălincă dublu distilată, rămasă în anecdotica prieteniei noastre.

Poetizând clipa, pe Sava l-aș supranumi Marian Mamoreean.

[1]Referire la poezia lui Radu Gyr (1905-1975) „Marmură”.



Marian Sava - *Source*



ANDALUSIAN
black and white marble
67 x 26 x 09 cm
Majestic animal



BOLERO
black and Belgian marble
83 x 34 x 07 cm
Elegant dance steps

Petru ABABII
(R. Moldova)



Creația onirică (romantică)- ca artă poetică pură

Poezka onirică (creația onirică) este apogeul artei pure, al artei pentru artă. Imaginația onirică a creatorului se rupe atât de mult de realitate, încât putem spune că depășește în totalitate posibilitățile de reflectare obișnuite ale primului nivel de recepție a creierului uman - cel al perceperii primare a semnalelor venite din mediul înconjurător. Percepția onirică a artistului se naște din interiorul temeliei sensibilității în stare să creeze un sistem de reproduceri de imagini subiective, a fenomenelor ce au loc în afară și care se încadrează într-o matrice cu o structură mult mai sofisticată de interpătrundere a formulelor lingvistice de exprimare apărute în rezultatul acestui proces. Atare metamorfoză creează astfel un areal imagistic (un sistem imaginar) de prim nivel și de primă importanță pentru întreaga capacitate de asimilare și de redare a celor acumulate de către omul de artă.

Chiar și de la această treaptă de simplă contemplare, el este în stare să se aventureze într-un angajament de trăire estetică mult îndepărtată de tiparele de recepții rigide venite din realitatea directă înconjurătoare, dobândind astfel un anumit grad de purificare subiectivă a elementelor ei. Fenomenul oniric se naște în urma unor transformări mult mai complicate a proceselor ce se petrec deja la nivelul analizei și sintezei rezultatelor unei astfel de reflecții. În sferele înalte neurogene ale omului de creație se produce, de fapt, o imaginație a imaginilor, o imaginație a imaginațiilor.

Când capacitatea de reflecție primară sintetizează rezultatele proceselor de înregistrare directă a fenomenelor realității în deducții lingvistice expresive, logice și coerente, atunci trăirea suprarealistă onirică se ridică cu o treaptă sau două mai sus, în sferele imponderabile ale spiritului pur, unde identitățile imaginilor care creează primul nivel de reflectare cedează rolul lor determinant, pe care l-au avut asupra capacităților de creație ale artistului, noilor posibilități de sinteză - acelea ale deducțiilor noi extrase din deducțiile vechi, dând astfel naștere unui fenomen rar numit creație onirică.

În felul acesta, are loc o purificare, o simplificare și o esențializare a simbolisticii elementare subiective din primul sistem de percepere prin mijlocirea unor mecanisme de reflectare a reflectării (de percepere a perceperii), care o apropie de componentele câmpurilor formate de trăirile sensibile ale sferelor înalte spirituale. Astfel, structura semnificațiilor semantice ale imaginilor ce participă la alcătuirea și formarea sistemului suprarealist oniric (subiectiv) conține numai elemente de logică lingvistică de exprimare, ce țin de aceste sfere superioare spirituale ale omului de artă.

Manifestarea unei astfel de stări abstracte a artistului va crea o modalitate de exprimare (nouă) vis-a-vis de cea obișnuită, cunoscută în creația tradiționalistă. Așa cum limba este un produs al cizelării rafinate a imaginilor vizuale și auditive venite din exterior subiectiv exprimate și prelucrate la cele mai înalte niveluri ale capacității de abstractizare a creierului uman, ea se va manifesta obligatoriu în forma cea mai desăvârșită în expresia compozițională onirică. Capacitatea unică astfel formată a omului de artă va crea un limbaj specific (oniric): o limbă a limbii, o limbă a metaforei, o limbă a imaginilor abstracte alcătuite din expresii lingvistice imponderabile.

În definitiv, ea va edifica o etică nouă a scrisului (a artei), o etică a sferelor onirice de creație. Etica onirică va antrena apariția unui ambalaj lingvistic, și a unui fond logistic pe măsură. Imaginile care se formează în rezultatul reflectării subiective la primul nivel de recepție nu sunt neglijate, dar sunt selectate și purificate de cea de-a doua treaptă a acestui proces foarte complicat neurologic în categorii simbolice mai consistente, dar în același timp și mult mai frumoase, mai fine, mai elastice, mult mai simple și mult mai curate. Atare purificare atinge apogeul frumuseții prin simplitatea expresiilor, dar în același timp și prin substanța relevantă a lor.

Consistența lingvistică excesivă de exprimare a logicii în arta obișnuită tinde să se abolească parțial de la sine, transformându-se într-o succesiune aproape agnostică a valorilor superioare expresive în arta onirică.

Mesajul logistic nu iese la lumină numai datorită interdependențelor sensurilor expresiilor în context, dar răzbate spre suprafață mai mult din substanța organică evoluată a manifestării onirice a simțirii artistului. Pentru receptarea mesajului lăuntric al conținutului artei onirice este nevoie de o putere de intuiție (de imaginație) aproape egală cu cea a creatorului. Dar, în pofida acestui fapt cititorul va percepe întotdeauna, dacă nu cu rațiunea, cel puțin cu inima, profunzimea simțirii onirice înscrisă în esențele textuale ale ei.

Expresia lingvistică onirică aproape că nu are nevoie de fire care să lege semnificația cuvintelor. Dacă ele apar totuși, atunci numai la intersecțiile semantice subtextuale, acolo unde are loc trecerea gândului de la o formulă plastică onirică la alta.

„Buciumă toamna / Agonic din fund - / Trec păsările / Și tainic s-ascund” (G. Bacovia, *Pastel*); *„Dormeau adânc sicriile de plumb, / Și flori de plumb și funerar veșmânt - / Stam singur în cavou... și era vânt... / Și scârțâiau coroanele de plumb”* (G. Bacovia, *Plumb*).

„Nimic nu este altceva. / Totul este totul / iar eu sunt tu. / Nimic nu este altceva” (N. Stănescu, *Nimic nu este altceva*).

Simbolistica onirică creează mai puțin o logică onirică, dar mai mult o sinteză a esențelor și sensurilor simțurilor poetului. Căci, dincolo de logica și coerența expresiilor verbale se găsesc sensurile și esențele sentimentelor omului de creație, nu atât ascunse în interiorul acestora, cât în imaginația creată de ele. Expresia onirică este capabilă să selecteze, să curețe de banal conținutul unei logici care, în mod obișnuit, în opera de artă tradițională are nevoie de timp și spațiu pentru a se realiza, și care în arta onirică se acumulează în două-trei formule onirice magice.

„Cu mine zilele-ți adaugi / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi”. (M. Eminescu, *Cu mine zilele-ți adaugi*).

„Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie / Era pe când nu

⇨

s-a zărit / Azi o vedem şi nu e.” (M. Eminescu, *La steaua*).

„Uşoară maică, uşoară / C-ai putea să mergi călcând / Pe semințele ce zboară / Între ceruri şi pământ” (Gr. Vieru, *Făptura mamei*).

Aceste expresii mai mult ca perfecte sunt atât de imponderabile, încât formează o stare specifică de receptare, care uneori nu poate fi conştientizată în totalitate, chiar de însuşi creator, fiind ascunsă în subconştient, dând de ştire despre existența ei numai în situații de profundă inspirație sufletească. Ea serveşte drept lăcaş pentru intuiția artistică (pentru inconştientul artistic creator) .

În arta onirică intuiția (inconştientul) este permanent vie(u), manifestându-se în toată profunzimea şi subtilitatea ei (lui), exprimată printr-un act de creație de o simțire supersensibilă ce naşte arta de cea mai mare puritate.

Realismul, neorealismul, abstracționismul, modernismul şi postmodernismul în artă nu sunt decât nişte etape evoluționiste din lungul drum pe care îl parcurge interpretarea artistică spre perceperea onirică. Toate aceste curente în artă, mai mult sau mai puțin bine delimitate una de alta, nu reprezintă nişte stări complementare de reflecție artistică cu starea percepției onirice, dar sunt rezultatul acțiunilor unor capacități estetice ale omului de artă, ale căror particularități formează nişte modalități de manifestare aproape incompatibile una cu alta de o sensibilitate a simțirii artistice mult diferită de la caz la caz.

Căci, cu foarte mult efort, un poet modernist sau postmodernist va putea să creeze o poezie onirică autentică, dar niciodată un poet autentic nu-şi va permite să facă o poezie postmodernistă, punându-şi capul până şi sub „ghilotină” numai cu scopul de a crea cu orice preț o poezie ieşită din poezie, o poezie „neobişnuită” (ca să nu pară tradițional). Ei nu ar putea face acest lucru, nu din motivul că nu ar dori-o în cele din urmă, dar din cauza incompatibilității reflexive a felului lor de a interpreta ceea ce percep şi simt.

Arta modernistă (postmodernistă) şi arta onirică se exclud una pe alta. Arta onirică se găseşte pe o scară ierarhică a valorilor mult deasupra celorlalte tipuri de arte. Dacă postmoderniştii se impun mai mult pe sine de a excela printr-o creație suprasolicitată de orgoliul personal materializat într-o dorință aprigă de a ieşi din comun, şi de a crea o poezie competitivă cu orice preț (după cum mărturisește cu bună dreptate A. Suceveanu într-un vers: *„Pentru a supraviețui ca poet / la sfârşitul secolului XX / trebuie să fii profund antiliric / ori să faci ceva trăsnit de tot / de exemplu, să-ți cumperi o ghilotină / Numai aşa capul îți va sări / tot mai spectaculos în poeme / sângele scurs se va închega într-un text / roşu postmodernist”*), atunci poetul oniric excelează prin organicitatea sa naturală aparte, prin capacitatea sa unică de a sintetiza *esențialul* din *general*, învelindu-l în culorile unei senzualități cromatice alese.

Gradul de sensibilitate a creației onirice este superior gradului de sensibilitate a celorlalte tipuri ale creații. Există o delimitare clară dintre aceste tipuri de creație, deoarece creatorul de artă onirică se află nemijlocit în bătaia suflului inspirației divine, pe când creatorii de artă modernistă şi postmodernistă culeg reziduurile metamorfozelor fenomenelor Realității trecute printr-un travaliu reflexiv obositor pe care şi-l impun pentru a excela şi a părea netradiționalişti.

Arta postmodernistă se împotmoleşte atât de mult în materialul foarte vâscos al reflectărilor directe ale Realității, încât caută să-i descifreze şi să-i evidențieze nenumăratele fibre subțiri sau mai puțin subțiri ale substanței din care este compus, făcând din lumea descoperită în interiorul lui o construcție perceptivă sofisticată. Astfel are loc o supraestimare a ei de către autor, foarte des făcută chiar intenționat printr-o supradozare şi o supraetajare metaforică, care creează impresia falsă că acestea ar fi adevăratele cuceriri ale spiritului creator.

La poeții postmoderniști exprimarea versificată este absorbitoare de materie, timp şi spațiu, producătoare de coerențe lingvistice narative, generatoare de înțelesuri şi subînțelesuri ascunse (subterane) dublate sau chiar triplate. Ea impune pe cititor să se implice într-un lung travaliu mintal de recepție şi percepere, solicitând de la el o inventivitate imaginistică din ce în ce mai complicată care, în loc să-l apropie de conținutul mesajului scris, ea îl îndepărtează, astfel introducându-l în nişte circumstanțe logistice dificile din ce în ce mai antrenante şi împotmolitoare. De exemplu: *„nepereche în nopțile când îşi desface picioarele, unul mai fără-nceput şi sfârşit decât altul, ca două războaie / mondiale înscrişi între ele, cei douăzeci-şi-unu de ani ai lui, când a intrat la ea, de perioadă / interbelică, taie măsura exactă a pasului, linia coapsei, măiastra de aer a golului dintre / picioare, cum ai şlefui cu germana Ewig Weibliche pronunția / franțuzească (Chercher la femme) - şi care-i vor fi inspirat comparația grație semnului / din născare în formă de tanc de pe latura interioară a gambei, cu țeava îndreptată în sus, țintind sexul…”* (Em. Galaicu-Păun, *poema concepției imaculate*).

Pe când la poetul oniric versul este concret, concentrat, dar frumos şi uşor (aproape imponderabil), creator de succesiuni verbale şi metaforice superbe, foarte uşor asimilabile, plăcute, sensibile şi în acelaşi timp pline de consistență, curate şi proaspete.

„Iubind în taină am păstrat tăcere / Gândind că astfel o să-ți placă ție, / Căci în priviri citeam o veşnicie / De ucigătoare visuri de plăcere” (M. Eminescu, *Iubind în taină*).

Logica şi coerența verbală narativă lipsesc cu desăvârşire, arareori ele impunându-se a fi subînțelese. Arta onirică de cea mai bună calitate impune ca mesajul să fie mai mult simțit intuitiv, uneori chiar agnostic cu subconştientul. Ea niciodată nu stârneşte la cititor un sentiment de respingere sau indispoziție. Atare sensibilitate este de natură spirituală. În aceste cazuri, ideea este favorizată de frumusețea, finețea, dar în acelaşi timp şi de trăinicia temeiniciei ei profund sufletească.

„La-nceput, pe când ființa nu era nici neființă, / Pe când totul era lipsă de viață şi voință, / Când nu s-ascundea nimica, deşi totul era ascuns / Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns” (M. Eminescu, *Scrisoarea I*).

„Ah, din cămaşa ta / Foşnind ca frunzarele / Trupul tău gol ieşea / Ca din nouri soarele” (Gr. Vieru, *Ieşi, soare, ieşi*).

Limbajul oniric se impune fără a obosi, pătrunde involuntar în cuget, mişcă şi sensibilizează receptivitatea, naşte o stare de entuziasm şi optimism lăuntric neînțeles. El produce bucurie prin frumusețe, plăcere prin simțire, emoție prin sensibilitate şi cuget prin esențialitate.

„Ce e amorul? E un lung prilej pentru durere, / Căci mii de lacrimi nu-i ajung / Şi tot mai multe cere” (M. Eminescu, *Ce e amorul?*).

„- Vreau să te văd, bărbate, / Sau vino să mă vezi / E timpul coasei, iată, / În ochii mei să-i vezi. / Coseşte, hai - ca iarba / Cu rouă şi cu stea, / Mai deasă şi mai verde / Să crească-n urma ta.” (Gr. Vieru, *Vreau să văd*).

La prima vedere, poezia (arta) onirică autentică poate fi considerată de cititorul neinițiat drept poezie (text) de plăcere. Dar aceasta este o apreciere superficială numai a frumuseții ei. Sensul acestei plăceri de suprafață, dar şi a cugetului ascuns în ea se cuprind în conținutul foarte profund al expresiei onirice, fiind perceput în toată amploarea lui de o senzualitate pe măsură. De aceea mesajul oniric pare uneori neînțeles, ca un vis viu, conştientizat în cotidian, produs nu de o intuiție obişnuită şi nici de inconştient, dar de toată puterea supraconştientului, care nu este altceva decât conştiința intuitivă mereu vie a creatorului de artă onirică.

„Eşti tu nota rătăcită / Din cântarea sferelor, / Ce eternă neființă / Îngerii o cântă-n cer?” (M. Eminescu, *La o artistă*).

„A plecat pe mări s-o uite, / Dar sub lună, dar sub stea, / Răsărea la loc pădurea / Iar corabia-nfrunzea” (Gr. Vieru, *Pădure verde pădure*).

Am putea spune, fără nici o rezervă, că creatorul de artă onirică posedă o dublă conștiință, o conștiință ascunsă care este intuiția gata oricând să se deschidă în toată măreția ei, și o conștiință produsă de cultura (cunoașterea) acumulată pe parcursul vieții. Dar el rămâne întotdeauna la apogeul simțirii, în principal pe baza intuiției sale, și infinit mai puțin pe baza cunoștințelor provenite din cultura sa, căci ceea ce omul poate intui (simți) cu inima, nu poate percepe (cunoaște) cu rațiunea. Adevărul se găsește nu în creier, dar în inimă. Și acolo simțirea onirică îl descoperă și de acolo îl extrage.

Din acest motiv arta onirică este departe de a fi numai un produs al culturii. Mulți exploratori ai artei au o cultură remarcabilă, stăpânind un potențial imens gnoseologic, și totuși foarte puțini dintre ei sunt capabili să facă artă pură. Pe aceștia îi vom găsi în diferite puncte ale numeroaselor drumuri ce duc spre perfecțiune, însă nici unul nu va fi în stare să o atingă.

Arta pură necesită de la artist o capacitate aparte de simțire și pătrundere în simțire, de simțire a simțirii, de sensibilizare și cunoaștere profundă a ei. Atare percepere este o calitate printre calități - esență manifestă ce produce efectul oniric al revelației divine. Ea ține de domeniul spiritului și rațiunii pure, de cunoaștere a cunoașterii, de gândire a gândirii.

Dacă unii oameni de artă produc așa numitele texte de plăcere, fără a poseda atributele unei culturi vaste și profunde, atunci poetul cu o cultură înaltă, înze-strat cu o suprasensibilitate onirică, va produce o creație de înaltă ținută estetică.

Ca artă pură, poezia onirică (romantică) nu este estimată la deplina ei valoare și putere de seducție. Să recunoaștem că nu numai poezia care a fost considerată până acum onirică este rezultatul unor contemplări visătoare ale cugetului uman, dar toată poezia (toate tipurile ei) este (sunt) într-un grad sau altul produsul unei astfel de contemplări. În acest context să ne întrebăm care poezie nu este visătoare?

Visul poeziei onirice este extracția esențială a sensurilor conținutului lu-crurilor exprimată concis, laconic, adevărat, frumos și sen-sibil, spre deosebire de logica calculată și acomodată la criteriile impuse de necesitatea de a crea o poezie cu orice preț în stare numai, de fapt, să destrame și să decimeze esențele epuizându-le și pierzându-le.

Prin fărâmițarea excesivă a substanței de care se ocupă o astfel de poezie, omul de artă postmodernist riscă să piardă esența conținutului, amestecându-se fără urme și el cu masa ei amorfă. Or, poate el se consideră capabil de a-i descifra tainele nu adunând-i sensurile, ci diluându-le prin felul său de a înțelege opera artistică? Un astfel de creator demolator de materii riscă prin truda sa să devină el singur un subiect impersonal.

Arta onirică nu este un fruct în afara fructului, dar este un fruct în fruct, sămânța lui - gena embrionului ei care im-primă fenomenului de creație sens și unicitate. Atingerea acestei culmi constituie scopul suprem al artistului.

Plăcerea produsă de textul oniric este substanța sublimă a lui, ea fiind tot atât de voluptoasă, dar și de simplă ca și satisfacția trăită în sublimul unei frumuseți cuceritoare, cauza puterii de seducție a căreia rămâne o taină.

„Când s-a întors la puii ei cu hrana / Găsise cuibul gol și amuțit / I-a căutat până-i albise pana, / Și-n cioc sămânța a încolțit” (Gr. Vieru, *Pasărea*).

„Pier stele neatinse / Noi stele se vor naște. / Am cunoscut durerea / Nu am ce mai cunoaște” (Gr. Vieru, *E o liniște iubirea?*).

Textul oniric nu produce plăcere de dragul plăcerii plimbării închipuite pe traseul unui bulevard îmbrăcat în podoabele foșninde ale unor trăiri și senzații tari, pe cât de ușoare, pe atât de pătrunzătoare și răscolitoare, dar plimbări pe viu pe acest bulevard senzațiile acumulate ale căreia nu-ți produc durere și disperare, ci visare și înălțare. Din acest motiv poezia (arta) onirică poate fi considerată poezie adevărată - artă pură.

„Dispar și ceruri și pământ / Și pieptul tău se bate, / Și totu-atârnă de-un cuvânt / Șoptit pe jumătate” (M. Eminescu, *Ce e amorul?*).

Poezia onirică devine astfel un exercițiu lingvistic pur, nu al unei poezii de plăcere (promenadă), dar al unui fenomen estetic curat și înălțător. De aceea creația onirică (poezia onirică) nu este numai o artă a plăcerii (este în ultimul rând artă a plăcerii). Textele onirice sunt contexte obiectivizate ale spiritului uman pur, trecute prin simțirea supraconștientizată (intuiția împreună cu conștiința vie bazată pe cultură) a artistului, care nu pot să nu creeze în același timp și plăcere - plăcerea asimilării și savurării spiritului ideii trăită adânc. Mesajul textului oniric este curățit de impuritățile unei reflectări simpliste a fenomenelor realității.

În felul acesta sensul pe care îl conține ideea textului oniric este profund încadrat în realitate, în fenomenele ei, în materia primordială a elementelor care o compun, și numai prin formula extrem de perfectă, dar în același timp și extrem de senzuală și plăcută, textul oniric poartă o coloratură aparent superficială. Mesajul artei onirice este o extracție a luminii spiritului trecută prin simțirea onirică a creatorului. Or, scopul suprem al oricărui artist este atingerea piscurilor strălucitoare ale adevărului absolut în artă - idealului ei suprem.

Ceea ce a fost calificat până acum drept onirism estetic pur este mai degrabă un fenomen al esteticismului hazardat, halucinant (un exercițiu, o joacă a raționalului cu irațional, a raționamentului cu amprenta lui).

Fenomenul oniric adevărat este pe nedrept atribuit unor creatori din prima jumătate a secolului al XX-lea. Fenomenul oniric bazat pe o cultură vastă și pe un raționament socio-uman angajant este, de fapt, mult mai profund, mai esențial, mai identificat, căpătând o semnificație mult mai largă și mai puternică în lumea valorilor artistice adevărate. Din aceste puncte de vedere, creația onirică capătă o nouă valoare, un nou sens, o nouă importanță, acelea ale delimitării definitive a calității actului de creație în general, ale diferențierii categoriilor de artă, ale detașării și separării conceptelor de artă pură și artă impură.

În această ordine de idei nu trebuie să ne fie teamă să atribuim fenomenului artei onirice o altă interpretare - o interpretare mai largă pentru întreg actul de creație în general. La nivelul perioadei sale istorice un poet adevărat oniric (romantic) a fost M. Eminescu. Capacitatea de angajare onirică (romantică) a lui Eminescu a izvorât din însăși natura spiritului său impus să se manifeste și să se realizeze într-o realitate specifică a timpului pe care l-a trăit.

Dintre poeții basarabeni ai timpului nostru Gr. Vieru este incontestabil, unul dintre cei mai sensibili creatori de poezie pură.

Din cauza duplicității din ce în ce mai semnificative a operelor de artă, devine din ce în ce mai imperativă necesitatea găsirii unui nou mijloc de evaluare a creației artistice a modernității. Acest mijloc îl vom putea găsi dacă vom definitiva, în principiu, conceptul de poezie adevărată - ca artă pură.

Așa cum onirismul este o calitate indispensabilă a artei pure, criticul de artă va trebui să descopere și să evidențieze gradul de puritate al operei artistului, reieșind din conceptul *onirismului pur*, ca deziderat suprem al oricărui creator.

Căci, trebuie să fixăm o determinantă, un reper, un sens, ca să putem racorda la ele un scop suprem, care să complementeze, să acumuleze, să sintetizeze și să concentreze, ca apoi să simplifice, aducând la același numitor comun tot potențialul capacităților de creație a unui poet.

Ioan URSU



Poeme

Ce este poezia

Poezia e mereu ceva în spatele unei uşi **(Carl Sandburg)**

Dacă inima se încălzeşte când muşcatele înfloresc la geam
Aceasta e o stare poetică.
Dacă ochii feminini cu care te încrucişezi pe stradă
Cată fugar spre ai tăi, tu trăieşti, nimic altceva, decât o emoție poetică.
Dacă citeşti o carte cu poeme de Bacovia şi în minte îți apare
Pisica leneşă din grădina cu trandafiri a casei sale memoriale,
Asta înseamnă că trăieşti o visare poetică.
Dacă un gând care se urcă spre galaxii când stai întins pe iarbă noaptea,
Cu ochii spre baldachinul înstelat,
Îți declanşează kantianul imperativ categoric al legii morale,
Asta este mai mult decât o visare, e o concordie poetică,
În care inima se conjugă cu mintea.
Când sondezi în arheologia unui cuvânt poetic, ca focul, bunăoară,
(Şi asta înseamnă, în particular,
Că ți-ai însuşit lecția lui Călinescu din *Universul poeziei*)
Gândul peregrinează, deci, printr-o vastă simbolistică,
Şi, trecând dincolo de poetul care a dat foc Romei
(Ce spectacol magnific va fi fost!), gândul, aşadar,
Ajunge la meditația asupra combustiilor uriaşe de la originea universului,
Şi asta înseamnă că încet-încet accezi la o estetică filosofică a poeziei
Şi te vei convinge că există cunoaşterea poetică şi că
Imaginația umană, aidoma rațiunii, n-a inventat nimic care să nu fie adevărat,
Adevăr cu care rezonezi împreuna cu un poet, Gérard de Nerval,
Dar şi cu Sir Arthur Stanley Eddington, matematicianul.
Dacă ai făcut tot ce puteai face: ai iubit, ai urât,
Ai urcat Muntele, ai traversat Mările,
Şi dacă ceva din tine spune că nu e de ajuns,
Că mai trebuie să urci, poate mai trebuie şi să cobori
În peşteri, să desenezi urşi şi bizoni pe pereți,
Asta, da, e o împlinire etică, po-etică!
Deschizi uşa, şi în spatele uşii e Îngerul Poeziei,
Care şoptește: Poezia este acel miracol pe care îl secretă Poeții
Ca mine, şi îl trăiesc muritorii... Poezia, ca şi matematica, singura,
Sunt teritorii de maximă libertate a spiritului,
Acea libertate care îți permite să scrii, să gândeşti
Că te doare un cal măiastru
Şi, pornind de la poetul anonim care se laudă
Sau se plânge de capul lui pătrat,
Să concepi un poem în întregime pătrat
În care toate sunt pătrate
Piciorul pătrat, în papucul pătrat,
Peştele pătrat în apa pătrată,
Gara pătrată în orașul pătrat
Cu şeful de gară cu chipiu pătrat
Rostind cuvinte pătrate ca trenul pătrat
Să plece din gara ... hiperboloidală din Predealul
Îndrăgit de poetul Ion Mureşan,
Autorul brevetului cu pătratul universal!

Ut pictura, poesis

Oare de ce a spus Horațiu, în *Arta poetică*
„Poezia e precum pictura”?
E drept, sunt arte surori, una, pictura, e a ochiului,
Un fenomen vizual, sincronic, adică
Văd dintr-o privire un spațiu ce mi se oferă
Imediat şi pe deplin, pe când poezia
E o artă diacronică, a urechii, a auzului
Care depinde de săgeata timpului,
pentru a se deschide
Şi a fi revelată.
Deci, ce mai, nu trebuie confundate
Ci apreciate ca două bune prietene.
Iată, să pictez un vers:
Cămaşa descheiată îi flutura,
sub boarea zefirului.
Acum pictez un peisaj:
Meandrele râului şerpuiesc triumfale
Ocolind râpa şi dealurile.
Şi iarăşi pictez un vers:
Clipeşte abia, în zodii, ochiul unei stele.
Acum e rândul unui portret:
Ochii tăi, cu genele prelungi
Şi părul negru ondulat, peste umeri
Şi împreunate mâini în nuferi şi legende…
Un text ciudat vă propun acum, în final,
Fără poezie şi fără pictură,
Doar absurd şi moarte:

De neînțeles, ce creaturi…
Copii tribali dau foc unei poiate,
E foc, e foc!
Şi-i plin de uscături!
Amin, amin, poiată damnată!
Stinsă-le-i viața prin foc, o, tragedie!
O, şoricei, o, gâze, deolaltă, deolaltă.
Te-ntrebi ce e viața (s-aude-o psalmodie)
Viața e o haltă între două trenuri.
Sau o dublă paranteză între două neanturi.
Un mare poet al poporului rus!
Da, mă rog, ce-i cu asta?
Ei bine, s-a dus în moarte poetul,
Ca mulți în acele vremi cumplite
De roşu holocaust.
De la versuri ticluite
I s-a tras, la adresa cumplitului osetin
Pe care sute de mii de morți îl desfătau pe deplin.

Doina DRĂGUȚ



Rombul poetic al infinitului brâncușian

Volumul lui **Răzvan Ducan**, intitulat *Romb coborât de pe coloană*, apărut în 2026 la Editura Vatra Veche, într-o ediție omagială dedicată împlinirii a 150 de ani de la nașterea lui Constantin Brâncuși, se înscrie într-un teritoriu de interferență între lirism, meditație culturală, ironie și pamflet, având drept centru de gravitație ansamblul monumental de la Târgu Jiu și, prin extensie, universul spiritual al marelui sculptor român.

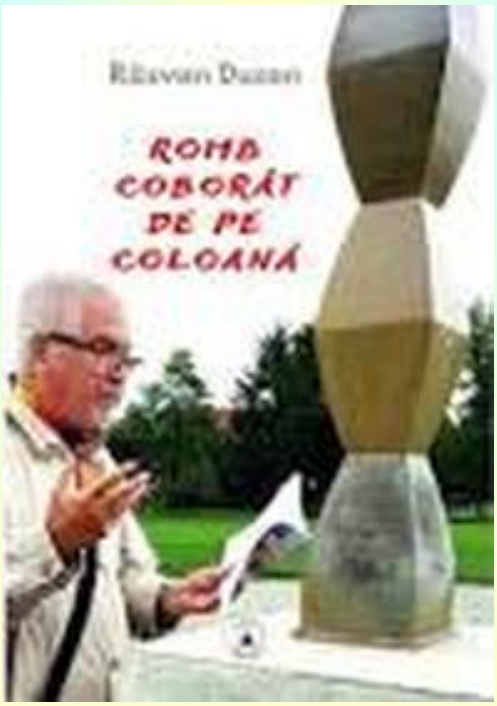
Cartea este, de fapt, o întâlnire între poezie și artă plastică în care prin cuvânt se încearcă să se pătrundă mecanismul interior al operei vizuale, să i se descopere tăcerile, să i se interpreteze formele și să i se prelungească vibrația în conștiința cititorului.

Titlul volumului are valoarea unei metafore generatoare. Rombul, formă geometrică esențializată, desprinsă imaginar din succesiunea modulelor Coloanei fără sfârșit, devine semnul unei revelații poetice. Coborârea nu presupune diminuarea sacrului artistic, ci apropierea lui de sensibilitatea omului contemporan. Forma sculpturală intră în circuitul limbajului, se desprinde de imobilitatea materialului și capătă o nouă existență, aceea a imaginației. Rombul devine, astfel, o unitate simbolică între materie și spirit, între geometrie și emoție, între patrimoniul cultural și conștiința prezentului.

Răzvan Ducan nu abordează opera lui Brâncuși din perspectiva comentariului critic tradițional. El nu urmărește o descriere sistematică a sculpturilor și nici nu construiește o interpretare estetică în sens strict. Preferă dialogul liber, asociativ, uneori paradoxal, în care opera sculptorului devine punctul de plecare al unor aventuri ale gândirii. Poetul intră în rezonanță cu formele brâncușiene și le transformă în imagini surprinzătoare, capabile să deschidă perspective inedite asupra artei.

În poemul titular, Coloana fără sfârșit este imaginată drept „singurul coș de fabrică ce mai fumegă”. Metafora industrială, aparent prozaică, este convertită într-o imagine a creației perpetue. Monumentul nu mai reprezintă doar o structură verticală, ci un organism simbolic din care se degajă energia zborului și a devenirii. Păsările măiestre își încearcă zborurile în spațiul imaginar al coloanei, iar partea nevăzută a acesteia devine expresia efortului de a-și inventa propriul aer.

Această tehnică a asocierilor neașteptate constituie una dintre particularitățile volumului. Poetul apropie universuri aparent incompatibile - atelierul și cosmosul, metalul și respirația, geometria și afectivitatea -, anulând distanțele dintre concret și abstract. În această privință, sculptura lui Brâncuși nu este doar obiectul admirației, ci și un principiu de organizare a imaginației poetice.



În imaginarul cărții, rombul, coloana, cercul și axa dobândesc o funcție simbolică. Ele nu sunt simple elemente geometrice, ci forme prin care poetul încearcă să înțeleagă raporturile dintre finitudine și infinit, dintre pământesc și celest, dintre vizibil și invizibil.

Coloana brâncușiană devine un reper cosmic, un „axis mundi” în jurul căruia se organizează simbolic lumea. În poemul *În geometria neeuclidiană*, poetul își permite să depășească limitele percepției obișnuite și să imagineze o verticalitate care nu se epuizează la extremitățile sale vizibile. Susul și josul nu se întâlnesc, iar monumentul dobândește dimensiunea unei axe care depășește geografia locală și intră în ordinea universalului.

Această geometrizare a imaginarului nu elimină emoția, ci îi oferă o arhitectură. În spatele formei riguroase se află fascinația în fața misterului. Romburile Coloanei fără sfârșit sunt reinterpretate ca elemente ale unei structuri vii, generatoare de timp, de energie și de posibilități. În poemul *Să privim altcum*, „fiecare romboid ascunde un pântec”, iar succesiunea formelor capătă sensul unei deveniri neîntrerupte. Sculptura este imaginată ca o „fabrică de timp”, formulă care concentrează una dintre intuițiile fundamentale ale volumului: arta nu conservă numai o formă, ci creează o experiență a duratei.

În aceeași logică se înscrie poemul *Masa tăcerii*, în care tăcerea devine un principiu originar, anterior cuvântului și chiar apariției lumii. Poetul o pune în relație cu echilibrul, cu nașterea sunetului și cu ordinea elementelor chimice. Asociațiile sunt îndrăznețe, uneori deliberat ludice, însă intenția lor este limpede: descoperirea unei unități imaginare între artă, știință și metafizică.

Universul brâncușian este reconstituit printr-o rețea de simboluri recurente. Masa Tăcerii, Poarta Sărutului și Aleea Scaunelor alcătuiesc, în viziunea poetului, un traseu al experienței umane, de la interiorizare la comuniune, de la meditație la iubire.

În poemul *Aleea scaunelor*, spațiul aparent secundar al ansamblului devine „Cenușăreasa / de la tăcere la sărut”. Metafora recuperează un loc pe care privirea grăbită îl poate ignora și îl transformă într-un culoar simbolic al apropierii dintre oameni. Tăcerea nu mai este absență, ci o formă de comunicare lăuntrică, purtată de fiecare în propria conștiință.

În *Poarta sărutului*, imaginația poetului îl readuce pe Brâncuși în spațiul viu al creației. Sculptorul pare plecat temporar din atelier, poate în căutarea unei noi forme, poate în căutarea materialului capabil să primească spirit. Dincolo de jocul fanteziei, poemul su-

gerează că opera autentică nu se închide în trecut: creatorul continuă să existe în formele sale, iar acestea rămân deschise unor noi interpretări.

Un loc aparte îl ocupă raportarea la timp. În *Homeopatica pâine*, lucrările lui Brâncuși sunt proiectate peste milioane de ani, conservate în chihlimbar și integrate imaginar în bijuteria unei galaxii. Este una dintre imaginile prin care poetul exprimă încrederea în supraviețuirea valorilor autentice. Opera de artă depășește durata vieții individuale și devine o mărturie adresată unor lumi viitoare.

Memoria culturală se extinde și asupra altor figuri emblematice. În poemul *Fără sfârșitul, urmărindu-ne încă*, Eminescu intră în dialog simbolic cu universul brâncușian. Poetul și sculptorul sunt reuniți într-un panteon al spiritului românesc, iar imaginea stelei eminesciene, a cărei lumină continuă să ne ajungă după stingerea astrului, devine analogia persistenței operei de artă. Cartea capătă astfel o dimensiune identitară: Brâncuși nu este doar un creator admirat, ci o expresie a capacității culturii române de a produce forme cu valoare universală.

O componentă esențială a volumului o constituie revolta împotriva ignoranței, a impostorii și a vulgarizării patrimoniului. Tonul lui Răzvan Ducan se schimbă atunci când contemplarea operei este tulburată de comportamente care îi compromit demnitatea simbolică.

Poemul *Romb coborât de pe coloană* conține o asemenea secvență polemică, pornită de la gestul unui demnitar care se fotografiază așezat pe Masa Tăcerii. Poetul sancționează confundarea operei de artă cu un simplu obiect de decor și denunță incultura mascată de gestul publicitar. Formula „Nu-i marketing, ci incultură crasă” rezumă direct această atitudine.

Pamfletul nu reprezintă, în economia volumului, o abatere întâmplătoare de la lirism. El este expresia unei conștiințe culturale care refuză să trateze patrimoniul ca pe un simplu decor destinat consumului de imagine. În această perspectivă, apărarea lui Brâncuși devine și o apărare a criteriilor valorice, a educației estetice și a responsabilității publice față de operele fundamentale ale culturii.

Poemul *Obolul cu tractorul* dezvoltă, printr-o construcție alegorică și satirică, tema rezistenței operei de artă în fața agresiunii ideologice. Încercarea de a smulge „romburile din geometrie”, pentru a elimina presupusa „decadență burgheză”, este transformată într-o parodie a obtuzității doctrinare. Monumentul rezistă, iar ridicolul celor care încearcă să-l distrugă devine o demonstrație poetică a forței durabile a creației.

Uneori, vehemența expresiei și recursul la registrul colocvial pot domina subtilitatea lirică. Totuși, această disproporție este legată de opțiunea estetică a autorului: Răzvan Ducan nu urmărește permanent armonia discursului, ci acceptă contrastul, șocul verbal și caricatura ca instrumente ale unei atitudini polemice asumate.

Originalitatea volumului se manifestă și în vocabularul său. Poetul recuperează cuvinte din limbajul tehnic, industrial, științific sau cotidian și le introduce în contexte metaforice neobișnuite. Ciocanul, dalta, menghina, fierăstrăul, metalul și instrumentele atelierului devin personaje ale unei mitologii a creației.

În poemul *Menghina*, unealta este imaginată ca instrument de fixare a unor „văzduhuri”, a unghiurilor de aer și a îndrăznelilor artistice. Obiectul utilitar se spiritualizează, devenind martor al procesului prin care materia este supusă transformării. În *La Paris, pe Impasse Ronsin*, zgomotele atelierului sunt recuperate ca parte a unei memorii a creației, iar sunetul privirii admirative ajunge să depășească, simbolic, zgomotele lucrului propriu-zis.

Procedeul amintește de tradiția poetică în care limbajul comun este ridicat la rang de expresie artistică prin forța asocierii. Nu obiectul în sine este poetic, ci perspectiva care îl reinterpretează. De aici provin atât farmecul unor imagini, cât și caracterul lor surprinzător. Unele metafore au o forță vizionară autentică; altele mizează mai ales pe ingeniozitate, joc verbal și efectul imediat al paradoxului. Tocmai această alternanță conferă volumului o dinamică aparte, deși poate produce și o anumită inegalitate a intensității lirice.

Romb coborât de pe coloană este, în esență, o carte despre felul în care opera de artă continuă să existe dincolo de materia care o susține. Brâncuși devine interlocutorul imaginar al unui poet care nu se mulțumește să admire, ci încearcă să refacă, prin cuvânt, experiența întâlnirii cu sculptura.

Volumul reunește omagiul și ironia, reverența și revolta, reflecția filosofică și jocul verbal. Uneori, discursul se apropie de meditația metafizică; alteori, cedează impulsului satiric sau exuberanței asociative. În spatele acestor schimbări de registru se păstrează însă o convingere fundamentală: arta autentică nu poate fi redusă la obiect, la funcția sa decorativă ori la utilizarea sa conjuncturală. Ea deschide un spațiu al libertății interioare și al continuității spirituale.

Prin această carte, Răzvan Ducan propune o lectură personală a universului brâncușian, în care sculptura se transformă în poezie, geometria devine metafizică, iar tăcerea capătă forța unui limbaj universal. Rombul coborât de pe coloană nu este, în ultimă instanță, un fragment desprins dintr-un monument, ci o formă simbolică readusă în circulația vie a culturii. El poartă în sine memoria întregului și sugerează că infinitul nu se află exclusiv în înălțimea monumentului, ci și în capacitatea conștiinței de a-i descoperi, mereu, noi sensuri.

Într-o epocă în care patrimoniul riscă adesea să fie redus la imagine și consum turistic, volumul lui Răzvan Ducan readuce în atenție necesitatea unei întâlniri autentice cu opera de artă. Nu este doar o carte despre Brâncuși, ci și o pledoarie pentru responsabilitatea de a privi, de a înțelege și de a prețui.



Simona Arbone - *Suflarea munților*

Marin I. ARCUȘ



Noua școală vieneză

E vorba de o nouă trinitate muzicală din capitala Austriei formată din Arnold Schönberg, Alban Berg şi Anton Webern - pandant modern a celei clasice reprezentată de Haydn, Mozart, Beethoven.

Fără a neglija influența părintelui muzicii seriale/ dodecafonice, cei doi elevi la care ne vom referi în acest material au urmat metoda muzicii seriale/atonale inaugurată de Arnold Schönberg[1], având însă - cum vom vedea - şi opțiuni personale.

Tânărul Alban Berg, la 19 ani, întâlnește în anul 1904 pe Schönberg de care s-a atașat ca discipol şi prieten, simțind cristalizată propria năzuință spre un limbaj muzical radical înnoit. Contactul cu noua muzică serială îi aduce emanciparea față de triseculara tutelă a centrului tonal.

Stimulat de exemplul maestrului care în cele *Cinci piese pentru orchestră* şi monodrama *Aşteptarea* (1909) în care se încercase a se lichida rămășițele sistemului tonal, Berg face şi el paşi repezi spre lumea atonalismului în care se instaurează ferm cu *Cele trei piese pentru orchestră, op. 6* (1914), simțindu-se - spune el - marcat de influența expresionismului schönbergian în care destrămarea logicii tonale intră într-o intimă legătură cu un mesaj impregnat de presimțiri catastrofice, panică şi coşmaruri. În conştiința lui Berg se manifestaseră unele înclinări care-l deosebeau simțitor de Arnold Schönberg

Ascultând fragmente din drama *Wozzeck* de Büchner, Berg avu revelația subiectului care ar fi permis maxima valorificare a acestor trăsături personale. Prin drama *Wozzeck*, ca moment culminant în istoria operei inspira căutări specifice în afara sistemului tonal, cu atât mai mult cu cât Berg - dintr-o sentimentală slăbiciune față de vremurile de altădată - lasă să răzbată ecouri ale vechilor tradiții vieneze, de la aluzia tonală neechivocă la reproducerea mişcării dansante a valsului.

Construind *Concertul pentru pian,vioară şi 13 suflători* (1925), inversând, răsturnând temele astfel rezultate şi supunându-le unei continui variații, Berg rămâne uimit în fața savantei elaborări la care îl împingeau noile preocupări. În legătură cu această nouă lucrare, Alban Berg scrie lui Arnold Schönberg: „Dacă toate acestea ar fi aduse la cunoştința publicului, reputația mea de compozitor ar scădea în măsura în care va creşte cea de matematician".

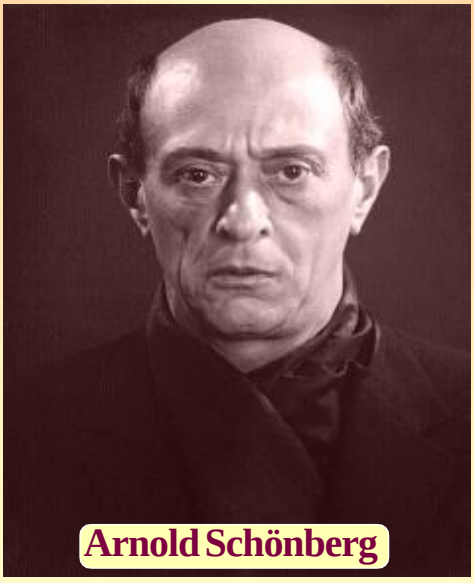
Adoptând tehnica dodecafonică preconizată de maestru, Berg va substitui tonalității din muzica clasică şi romantică seria celor 12 semitonuri din care face baza structurală a lucrărilor sale următoare: *Suita lirică*, opera *Lulu*, *Concertul pentru vioară şi orchestră*. Gândind compoziția cu o formidabilă luciditate arhitectonică, Berg, suflet turmentat şi duios din fire în cel mai înalt grad, nu poate concepe aceste scheme decât în funcție de mesaj, totdeauna tulburător. Despre aceste operații, în aparență constructiviste, Berg spunea: „Dacă s-ar putea afla câtă cordialitate şi dragoste, ce univers de emoții am închis în această muzică, partizanii programatismului - presupunând că mai există - ar jubila".

Caracterul mişcărilor din care este alcătuită suita lirică vorbeşte elocvent despre orientarea romantică a procesului creator la Berg, de la *allegretto giovane* la *presto delirando-largo desolato* reprezentând profilul spiritual al compozitorului. În epoca trecerii de la sistemul tonal la cel serial, Alban Berg gândeşte şi trăieşte muzica aşa cum ar fi făcut-o sentimentalul şi avântatul Gustav Mahler, dacă s-ar fi născut şi ar fi murit cu unul-două decenii mai târziu. Ceea ce aduce în plus Berg este un simț mai accentuat al demonilor, al cosmosului şi al „florilor răului" exprimate în aria de concert *Vinul* după Baudelaire şi în tipic expresionista muzică a operei *Lulu* după Wedekind.

Paradoxal - pe măsură ce insista în preocupările sale seriale - Berg se simțea irezistibil ademenit de chemarea trecutului exprimat în *Concertul pentru vioară*, ultima lucrate scrisă în 1965, anul morții sale. Seria şi-o alcătuia din sunete astfel grupate încât dădeau o succesiune de patru acorduri alternative minore şi majore, încât tonalitatea se



Alban Berg



Arnold Schönberg



Anton Webern

strecoară ca un cal troian în cetatea serialismului, iar în finalul lucrării se cântă melodia unui coral de Bach.

În aceste condiții, se poate spune că ceea ce se făurește trebuie nu opus, ci asimilat tradiției și ceea ce a făcut Berg a îndemnat pe Schönberg - profesorul său - spre o sinteză a sistemului tonal și serial; „On revient toujours".

Unii muzicieni de avangardă au recunoscut la Berg unele calități în ceea ce a întreprins. Igor Stravinski consideră că „ceea ce a lăsat e pre puțin pentru a servi bază de construcție. Integrarea prezentului în trecut este o soluție pentru compozitor într-o vreme când între avangar-da muzicală și marele public se crea o distanță din ce în ce mai îngrijorătoare."

xxx

Dacă Alban Berg spre finalul creației sale nu a putut face apel și la integrarea prezentului în trecut (atonalitate-tonalitate), iată că Anton Webern - într-un fel - este adeptul muzicii seriale curățită de orice rudiment tonal. Webern este compozitorul care a urmărit cea mai profundă și totală primenire din câte cunoscuse muzica până la el. A trebuit să accepte destinul unei existențe neluată în seamă de contemporani - izolare al cărei dramatism creștea odată cu instaurarea regimului hitlerist care prea devreme - la 62 de ani i-a adus sfârșitul.

Începuturile creației sale nu-l fac pe Webern adept al pasionalității romantice și al unei expresivități din ce în ce mai întinse; de la patetismul brahmsian din *Passacaglia, op. 1*, el, Webern, evoluează în cele *Șase piese pentru orchestră, op. 6* spre o viziune vehementă, turmentată. Ascultătorul de formație romantică va percepe atitudinea weberniană din *Simfonia, op. 21* sau *Concertul pentru nouă instrumente, op, 24* ca expresie neatrăgătoare a unui cerebralism arid - unul din reproșurile principale aduse compozitorului.

Puțin importă că o lucrare nu este pe placul lui x sau y, dacă izvorăște dintr-o gândire serioasă, adâncă, ea nu are nevoie de votul lor pentru a-și justifica existența și a căpăta drept de cetățenie în artă. O operă poate să apară și ca o autoexprimare a unui proces spiritual, funest chiar; *Suferințele tânărului Werther* sau *Tristan și Isolda* erau imaginea unei afectivități exacerbate, dezvăluiau o boală a vremii, iar *Florile răului* înfățișau această afectivitate chinuitoare și chinuită ca sursă a viciului, crimei și demonismului. Artistul acționa ca un purtător spontan de cuvânt al operei sale. Obiectivitatea muzicii weberniene poate fi înțeleasă ca o expresie a unui proces opus secolului nostru. Afirmarea crescândă a unui spirit intelectualist poate să însemne eliberarea de balastul retoric al romantismului și asimilarea tendințelor scientiste definitorii pentru timpul nostru . O situație similară cu vociferările celor care i-au imputat lui Beethoven sau lui Wagner excesul de intensitate afectivă generatoare de pretinse monstruozități sonore.

Inevitabil, vremurile se schimbă în plan social-politic, schimbare care se produce și în artă!

Webern pare așadar a propune ascultătorului a-și modifica atitudinea față de muzică, a gusta această artă nu numai ca strigăt al sufletului, dar și ca ingenioasă construcție a intelectului.[2] A-l respinge pe Webern ca abstract și sec pe motivul că din muzica sa nu iradiază ca la Chopin sau la Wagner efluvii sentimentale învăluitoare este facil și primitiv; cei care o fac nu înțeleg mare lucru nici din Chopin, nici din Wagner.

Care ar fi soluția față de această operă enigmatică, abstractă, aparent imposibil a-i descifra mesajul?

Repetând audiția trebuie să ne străduim a descoperi nestematele spirituale care zac în adâncimile unei sensibilități dificile prin calitatea lor cu totul neobișnuită. După cum se confesează marele muzicolog George Bălan, „încă departe de miezul muzicii weberniene a cărei înțelegere continuă a-mi pune multiple probleme, întrezăresc în ea o poezie a zăpezilor veșnice, a tăcerilor grele de sensuri, a furiilor olimpic stăpânite, a iubirii spiritualizate până la ascetism, a rațiunii care se autocontemplă minunat în sine".

Pentru a avea ceva de spus neobișnuit, Webern s-a servit de mijloace cu totul ieșite din comun, în flagrantă contradicție cu limbajul uzual al retoricii simfonice. Au dispărut temele și, implicit, posibilitatea de a repeta ceva, o idee care să se întipărească în conștiința ascultătorului de care el se simte călăuzit în înțelegerea discursului muzical. Principiul repetării este negat de Webern cu o consecvență pe care nu o întâlnim la ceilalți doi exponenți ai școlii vieneze moderne, expresia autentic artistică trebuie să stea sub o perpetuă înnoire, într-o continuă evitare a celor deja rostite.

Atunci, de facto, care este noutatea, dacă teme nu mai există și repetarea transmisă de la un compartiment sau instrument la orchestră sau instrument, nu există, ci doar suita celor 12 sunete care înlocuiesc tonalitatea cu infinite posibilități combinatorii?

Spre deosebire de Schönberg și Berg, care au căutat o modalitate de a integra serialismul gândirii tonale (sau invers), Anton Webern a tins spre o continuă purificare a dodecafonismului de orice rămășițe și aluzii tonale, de aici impresia de rigoare vecină cu pedantismul din unele opusuri în care se făcea trecerea de la atonalismul expresionist liber la unul organizat și contradictoriu conform ciclurilor de lieduri pentru soprane și ansambluri instrumentale între op. 13 și op. 19, adică 1915-1926. Renunțând la tot ce se socotea ca umplutură, Webern cifrează un limbaj în care toate vocile au spus ceva individualizat și semnificativ, un limbaj estrem de condensat și lapidar. O asemenea concluzie, cu totul insolită, nu mai cunoscuse muzica.

Simfonia sa durează cât o mișcare nu prea lungă dintr-o simfonie beethoveniană, iar cele trei părți ale *Concertului pentru nouă instrumente* sau ale *Cvartetului pentru coarde , op. 26* se întind pe o perioadă de aproximativ 6 minute. Despre *Șase bagatele, op. 9* care țin 3 minute și 37 secunde, Schönberg spunea că „exprimă un întreg roman printr-un singur suspin".sau cum ar fi zis Pitagora *Multum in parvo* („mult în puțin").

Performanță în adevăr formidabilă, dar, pe de altă parte această exprimare nu restituie posibilitatea compozitorului de a comunica cu un public larg care simte nevoia ca muzica să ofere idei limpezi, conducătoare care să revină în forme nu prea greu de recunoscut, ca sunetele să se ierarhizeze funcțional în jurul unui centru tonal. Fără toate acestea, ascultătorul se pierde în mulțimea caleidoscopică a elementelor sonore și percepe discursul muzical ca pe o incoerență în ciuda unei rigori logice care poate sta la baza lui.

Cum se știe, reprezentanții **Noii școli vieneze** - prin creația lor - se revendică din Bach, trecând prin Wagner și ajungând la Gustav Mahler. Toată evoluția lui Webern, de la *Passacaglia, op. 1* la *Cantata a II-a, op 31* s-a produs sub semnul unei dramatice contradicții, năzuind spre o cât mai clară dezvăluire a structurii muzicale, eliminând progresiv tot ceea ce poate oferi muzica lui ca accesibilitate și a opta pentru forme care intensificau caracterul ermetic, abscons al expresiei.

Ne aflăm în vremea când compozitorul era flancat de tentația comercială și amenințarea totalitaristă, vreme în care Webern a rezistat înaintând prin noaptea neînțelegerii, ignorării și opresiunii pe drumul pe care i-l lumina conștiința lui de artist intransigent.

În acest context general, Igor Stravinski era îndreptățit să vorbească în numele tuturor confraților săi când spunea: 15 septembrie 1945, ziua morții lui Anton Webern ar trebui să fie o zi de doliu pentru orice muzician ce a cunoscut acest nume. Salutăm în el nu numai un mare compozitor, dar și un adevărat erou condamnat la un faliment total într-o lume surdă, hărăzit ignorării și indiferenței; el a continuat fără încetare să scoată diamantele sale, orbitoarele sale diamante din minele pe care le cunoștea atât de adânc.

---

[1] Marin Arcuș, *Popasuri muzicale*, Cv., Editura Info, p. 185-193

[2] Vezi poezia / arta modernă ca loc al minții (cerebrală) ce pare mai greu sau imposibil de receptat în raport cu poezia / arta clasică / tradițională...

Constantin E. UNGUREANU



"Brâncuși - Marea Operă" - o carte despre Titanul de la Hobița

La Editions Spectre, Paris, 2011, a apărut cartea cu titlul „Brâncuși - Marea Operă", antologie și ediție Vincenzo Bianchi, Ion Deaconescu, Costin Crețu și Constantin Barbu, scrisă în limba franceză și, pe alocuri, în limba română, mai rar, în limba engleză. Apărută în ediție de lux, format mare, academic, cu dimensiuni în centimetri 21/29, însumând 838 de pagini, această carte este structurată în mai multe capitole.

Fără un Cuvânt înainte, cartea se deschise cu „Cronologia Brâncuși Brâncuși în România", de Barbu Brezianu, unul din importanții exegeți ai operei brâncușiene. Această diviziune cuprinde principalele evenimente dispuse în ordinea succesiunii în timp (1872-1997) din viața și activitatea artistică a lui Constantin Brâncuși, începând cu părinții acestuia, Nicolae C. Brâncuși (1833-1885) și Maria Deaconescu (1851-1919). După cum observăm, cronologia este extinsă și după decesul marelui sculptor (16 martie 1957), cu prezentarea acțiunilor întreprinse în țară și străinătate post mortem: expoziții retrospective, studii apărute. Exemple: 26 aprilie 1966 se toarnă filmul „Brâncuși la Târgu-Jiu", scenariu: Mircea Deac, autorul monografiei „Constantin Brâncuși; comentariu Tudor Arghezi"; realizator Erich Nussabaum; muzică Anatol Vieru.

Concomitent cu datele despre Brâncuși, sunt prezentate evenimente și din viața altor personalități din domeniul artelor. Dăm două exemple: 27.12.1970 - moartea criticului și istoricului de artă, Petru Comarnescu; 18 aprilie 1972 - moartea lui Erza Pound, la 87 de ani.

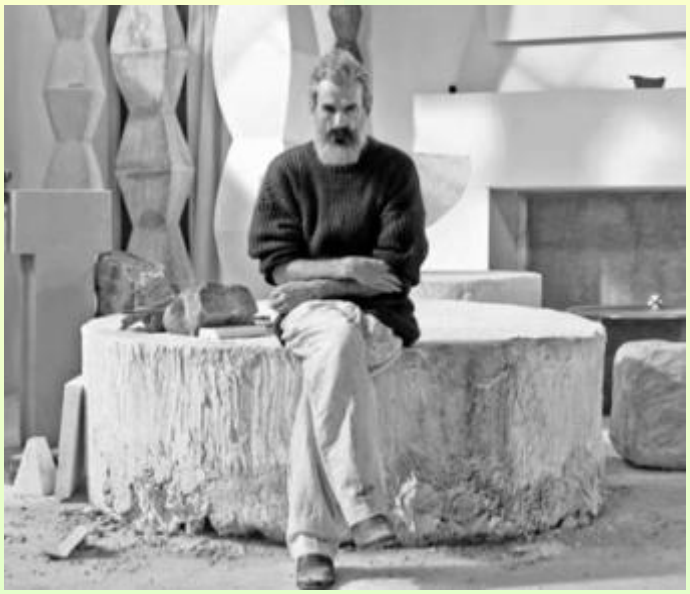
Barbu Brezianu continuă cu o cronologie a expozițiilor colective și personale începând cu expoziția Școlii de Arte și Meserii de la Craiova (1898). Se continuă cu opere din colecții românești, desene în creion: autoportrete, portrete (Peter Neagoe), schițe de portrete, schițe anatomice (nuduri în diferite poziții, schițe ale unor componente ale corpului uman: cranii, clavicule, omoplați, degetele mâinii, fragmente ale coloanei vertebrale).

Douăzeci și trei de pagini conțin copii după unele documente: certificatul de căsătorie a părinților lui Brâncuși, certificatele de naștere și naționalitate ale lui Constantin Brâncuși, copii din registrele școlare cu rezultatele la învățătură, copii de pe diplome, adrese, procuri, scrisori primite de la amicii săi (Camil Ressu), Testamentul dictat de sculptor la 12 aprilie 1956.

Urmează al doilea capitol, „Arhiva Petru Comarnescu - Lucrări brâncușiene". La început, în limba engleză, sunt date sumare din viața criticului și istoricului de artă Petru Comarnescu, după aceea, este prezentată o omagiere a activității acestuia din partea unor renumiți brâncușiologi străini: Carola Giedion-Welcker, pentru care Petru Comarnescu a fost un mesager al lui Hermes, un inspirat al lui Apollon, Sidney Geist și Jacques Lassaigne, ambii apreciindu-i pasiunea pentru artă, „o energie legendară", și viața rodnică.

Petru Comarnescu descrie frumoasele cartiere ale Parisului, Montmartre și Montparnasse, de unde au ieșit la iveală creațiile picturii și sculpturii moderne. Brâncuși a locuit în cea mai mare parte a vieții în Montparnasse. S-a mutat din Place Dauphine numai după ce a avut norocul unei comenzi venite din partea compatriotei sale, Elisa Petra Stănescu. Atelierul în care s-a mutat și unde a creat primele lucrări cu adevărat înnoitoare: „Rugăciunea", „Sărutul", „Cumințenia pământului" și altele, se află în Rue de Montparnasse, 54. Aici venea tânărul pictor italian Modigliani, spre a învăța arta de a ciopli în piatră, aici veneau poetul Guillaume Apollinaire, scriitorul Max Jacob, sculptorul german Wilhelm Lehmbruck, pictorul Marcel Duchamp și alții. În atelierul din Impasse Ronsin veneau rude și prieteni din țară și străinătate: James Joyce, Jean Cocteau, Raymond Radiguet, Carola Giedion Welcker, căpătând conștiința românității și universalității operei lui Constantin Brâncuși. Într-un articol publicat în „Tribuna", decembrie 1966, Petru Comarnescu relatează aspecte din activitatea lui Constantin Brâncuși, de la sfârșitul vieții.

La finalul acestui capitol, apar câteva documente: o scrisoare a lui Petru Comarnescu, expediată din California, 1929, o legitimație de ziarist, în limba franceză (Pierre Comarnesco) și o copie de pe scrisoarea Ceciliei Cutescu-Storck către Petru Comarnescu, referitoare la „Domnișoara Pogany" (III), 1933.



Peste trei sute de pagini sunt destinate capitolului cu titlul „Dosare și documente din Arhiva Brâncuși, Paris". Sunt desene cu proiecte pentru „Poarta sărutului" (frize, socluri), nuduri de femei privite din mai multe unghiuri, portrete (James Joyce, mama lui Brâncuși), piramide, cercuri, spirale, flori, planuri pentru ateliere, copii de pe scrisori și cărți poștale, corespondență cu personalități ale timpului: pictori, sculptori, scriitori, critici de artă, artiști, compozitori din cercul său de amici (Walter Pach, Marcel Duchamp, Joseph Brummer, John Quinn, Henri-Pierre Roché, Fernand

Léger, Blaise Cendrars, Raymond Radiguet, Jean Cocteau, Erik Statie), copii de pe extrase din reviste avangardiste, „Integral” și „Contimporanul”, corespondență. Capitolul se sfârșește cu inventarul arhivelor personale ale lui Constantin Brâncuși.

În aproape o sută de pagini, Sorana Georgescu-Gorjan pune în lumină aspecte din viața tatălui ei, Ștefan Georgescu-Gorjan, constructorul Coloanei infinite, un inginer în slujba artei. Fiica reputatului inginer pomenește de „rădăcinile” distinsei familii, cu referire la anii de școală și de studenție.

Eminent elev al Liceului „Carol I”, din Craiova, își însușește cu ușurință limbile străine studiate în școală, alte limbi le învață singur. Polivalent, cu aceeași pasiune studiază și științele exacte, îndrăgind mai ales matematica, de asemenea, are și preocupări artistice. Absolvent al Politehnicii bucureștene, secția electromecanică, cu rezultate foarte bune, este angajat la Societatea „Petroșani”, cu sediul în București, este trimis la Viena pentru specializare, o practică de șase luni, învățând rapid și dialectul vienez. Înapoiat în țară, insistă să meargă în Valea Jiului, să lucreze în subteran, dornic să învețe meserie, apoi trece la Atelierele Centrale Petroșani.

Concomitent cu munca de inginerie, predă electrotehnica la Școala de Maeștri Mineri și Mecanici, pentru care elaborează manuale, are mai multe ieșiri în Europa, în misiuni de serviciu, prilej de a se întâlni cu Constantin Brâncuși și de a cunoaște civilizația și cultura țărilor vizitate. Sorana Georgescu-Gorjan insistă asupra colaborării dintre artistul Constantin Brâncuși și Ștefan Georgescu-Gorjan, constructorul tehnic al Coloanei infinite, apoi evidențiază activitatea editorială a tatălui său.

Un loc aparte îl ocupă contribuția lui Ștefan Georgescu-Gorjan la cunoașterea operei brâncușiene, începând cu anul 1964 până marți, 5 martie 1985, când inima celebrului inginer încetează să mai bată, la ora 22,30. Cu uimire, fiica inginerului, Ruxanda, a constatat că ceasul casei se oprise la aceeași oră. După decesul tatălui, Sorana și-a îndreptat atenția spre continuarea activității celui care a fost „Parter familias”, în legătură cu viața și opera lui Constantin Brâncuși. A preluat arhiva, a contactat Editura „Scrisul Românesc”, pentru continuarea muncii la cartea tatălui său. O parte din manuscris va fi tipărită în 1988, cu titlul „Amintiri despre Brâncuși”, la „Scrisul Românesc”, cealaltă parte, în 1996, la Editura „Eminescu”, cu titlul „Templul din Indor”. Acest capitol se continuă cu lucrările tehnice elaborate de inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan și cu lucrări referitoare la Ion sau Ștefan Georgescu-Gorjan. Urmează biografia Soranei, autoarea monografiei. Capitolul se încheie cu o prezentare iconografică, fotografii de familie și cu imagini de pe șantierul Coloanei infinite. Sunt documente din arhiva Ștefan Georgescu-Gorjan privind Coloana infinitului, planul și distribuția atelierelor din cătunul artiștilor. Ștefan Georgescu-Gorjan rămâne un reper pentru ingineria românească, prin multitudinea și exemplaritatea faptelor sale, un inginer iubitor al artelor. Într-adevăr, așa cum se preciza în raportul UNESCO din 1997, „Coloana infinită” din Târgu-Jiu este „nu numai o capodoperă a artei moderne, ci și o extraordinară operă inginerească”.

Amănunte privind colaborarea dintre artistul Constantin Brâncuși și inginerul Ștefan Georgescu-Gorjan se regăsesc în capitolul „Coloana recunoștinței fără sfârșit”, de Ion Mocioi, un exeget de seamă al operei brâncușiene. Autorul evidențiază detalii privind realizarea „Coloanei”, „punct de vârf al artei moderne” a cărei construcție a început la Petroșani, spre sfârșitul lui iulie 1937: turnarea elementelor, confecționarea stâlpului central din mai multe tronsoane, apoi, la Târgu-Jiu, turnarea fundației de oțel și montajul. Sunt relevate modelele sculpturilor de la Târgu-Jiu: masa joasă rotundă din gospodăriile țărănești, scaunele și băncile, obiecte folosite în întreaga lume, porțile înalte gorjenești cu ornamente simbolice (cercuri, rozete, linii drepte, flori etc), biserica lăcaș de meditație.

Cubul și oul reprezintă motivele existente în operele Ansamblului de la Târgu-Jiu, care cuprinde: „Calea Eroilor”, „Masa rotundă cu 12 scaune”, „Aleea scaunelor”, „Poarta Sărutului”, „Biserica Sfinții Apostoli” și ,,Coloana fără sfârșit”.

Interpretarea componentelor „Ansamblului sculptural” de la Târgu-Jiu a fost cea mai dificilă, iscându-se o diversitate de opinii. Autorul expune opiniile mai multor exegeți ai operei lui Constantin Brâncuși, români și străini. Se continuă cu nomenclatura operelor din Ansamblul monumental „Calea Eroilor” și cu prezentarea unor documente emise mai ales de Primăria orașului Târgu-Jiu. Capitolul se încheie cu ilustrații ale sculpturilor Ansamblului de la Târgu-Jiu, fotografiate în ani diferiți. Multe fotografii prezintă imagini de pe șantierul Coloanei: locul de amplasare, elementele „Coloanei fără sfârșit”, pregătirea pentru amplasarea primului tronson, fixarea bazei de încastrație, prezența lui Brâncuși la amplasarea și montarea „Coloanei”, echipa de realizatori ai montajului. Câteva fotografii prezintă aspecte de la inaugurarea „Porții Sărutului” și a „Coloanei fără sfârșit”.

„Brâncuși la Craiova”, de Paul Rezeanu, este capitolul următor, scris în limba română și în limba engleză. Venit în Craiova în 1889, cu gând de „pricopseală”, Constantin Brâncuși este angajat mai întâi la birtul fraților Spirtaru, apoi la bodega și băcănia lui Ioan Zamfirescu, iar, după aceasta, pentru scurt timp, la prăvălia lui Enache Manea și, în continuare, la magazinul de mărfuri coloniale al lui Ghiță Ionescu. Realizând o vioară cu briceagul din scândurile unei lădițe de portocale, Ion Georgescu-Gorjan, Ghiță Ionescu și Enache Manea, impresionați de talentul lui, l-au ajutat material și moral să intre în toamna lui 1894 la Școala de Arte și Meserii din Craiova. Pe timpul școlarității, a executat câteva lucrări sculptate din lemn: două rame pentru tablouri, o casetă, un scaun colțar, un gherghef, un joc de loto și obiecte de creație artizanală. A modelat după o fotografie bustul ilustrului om politic Gheorghe Chițu. După absolvire, a continuat studiile la Școala Națională de Arte Frumoase din București. La Craiova și-a descoperit vocația artistică, aici și-a început activitatea sa artistică, aici „s-a născut a doua oară”, așa cum declara artistul. Și după ce s-a stabilit la Paris, ori de câte ori a venit în țară, a trecut prin orașul de suflet al tinereții sale. După aceasta, Paul Rezeanu relevă „Suvenirurile personale” de la Brâncuși: o scrisoare de la Brâncuși către pictorul Gheorghe Petrașcu, Rotativa, o masă de lucru pentru modelat, un aparat de fotografiat, un creion negru de tâmplărie, toate aflate la Muzeul de Artă din Craiova. O altă categorie de suveniruri personale o constituie actele scrise de el și aflate la Craiova: cereri, procuri, certificate, documente cu situații școlare, recompensele primite. Capitolul se încheie cu cei șase „Brâncuși” din colecția Victor N. Popp, cea mai importantă colecție de „Brâncuși” din România, cu referire la formarea și destrămarea acesteia. Urmează ilustrații: opera artizanală, casetă, scaunul, Rama I și II, gherghefful, aparatul de fotografiat, creionul, copii de pe cereri, procuri, scrisori, cărți poștale, „Ecorșeul”, „Vitellius”, „Orgoliu”, „Cap de băiat”, „Sărutul”, „Coapsa”, „Domnișoara Pogany”, desene, portretul lui Ion Georgescu-Gorjan, portrete ale lui C. Brâncuși, portrete ale unor personalități din Craiova, case construite în Craiova. Paul Rezeanu dă și bibliografia.

Această importantă lucrare se continuă cu capitolul „Brâncuși fotografii”, diviziune prefațată de Pontus Hulten și cu o prezentare de Marielle Tabart și Isabelle Monod-Fontaine. Sunt 96 de fotografii cu imagini diverse.: „Brâncuși muncind în atelierul său”, vederi de ansamblu din atelier, Brâncuși și una din amicele sale, Brâncuși muncind la „Coloana fără sfârșit”, nenumărate vederi din atelier cu sculpturi și separat sculpturi: „Fântâna lui Narcis”, „Leda”, „Negresa blondă”, „Pasărea în văzduh”, „Somnul” etc. Două fotografii îl prezintă pe Constantin Brâncuși în atelierul său.

Penultimul capitol are ca titlu „Dosar Brâncuşi” de Pavel Ţugui şi se deschide cu „Donaţia lui Constantin Brâncuşi” (1950).

După zece ani de când Brâncuşi a oferit în dar patriei sale Ansamblul de la Târgu-Jiu, în regimul comunist, arta lui Constantin Brâncuşi era considerată formală, decadentă, burgheză. Au fost aduse ofense, în presă, la adresa operelor marelui sculptor, culminând cu încercarea neizbutită a primarului din Târgu-Jiu de a doborî Coloana pentru a fi topită. Aşa s-a ajuns la respingerea donaţiei lucrărilor aflate în atelierul din Impasse Ronsin, ofertă adresată probabil Academiei Române, „neacceptată însă, pesemne din cauza referatului negativ întocmit de fostul subinginer de poduri şi şosele, Mihail Roller, devenit istoric şi mentor oficial al partidului, pe temeiul discuţiilor purtate în cel mai înalt for cultural: Academia Republicii Populare Române, în cele două şedinţe ţinute ad-hoc în zilele de 28 februarie şi 7 martie 1951”.

În procesul-verbal al şedinţei Academiei Române din 28 februarie 1951, se reţine faptul că Ion Jalea a prezentat o comunicare asupra sculpturilor lui Constantin Brâncuşi, după care au luat cuvântul: George Oprescu, Victor Eftimiu, George Călinescu, Al. Toma, Camil Petrescu, Alexandru Graur şi Geo Bogza. Se precizează că unele intervenţii au fost pline de reproş la adresa sculptorului Ion Jalea, pentru că „nu-i mulţumise pe aceia care aşteptaseră... desfiinţarea lui Brâncuşi”. În situaţia aceasta, Brâncuşi a renunţat la cetăţenia română şi a oferit totul statului francez.

După aceasta, Pavel Ţugui ne face cunoscută o vizită a lui C.S. Nicolăescu-Plopşor în Franţa, cu preocupări de arheologie şi paleontologie. Se întâlneşte cu Vasile Blendea şi împreună îl vizitează pe Constantin Brâncuşi, pentru a-i transmite „o căruţă de sănătate” din partea prietenului său, V.G. Paleolog. Apoi ne aduce spre ştiinţă operele brâncuşiene incluse în patrimoniul statului român, despre „Domnişoara Pogany, între adevăratul proprietar - statul român - şi mistificatorii din umbră” şi despre „Pregătirile pentru deschiderea primei Expoziţii retrospective Constantin Brâncuşi în România şi Europa”. Pavel Ţugui continuă cu ,,Odiseea dispariţiei operelor „Sărutul” şi „Mille Pogany” din Muzeul de Artă „Frederic Storck şi Cecilia Cuţescu-Storck”.

În partea a doua a capitolului, Pavel Ţugui include articolele şi studiile închinate lui Constantin Brâncuşi în anii 1956-1957 şi rămase în paginile unor publicaţii din respectiva perioadă: Ion Jalea („Brâncuşi”), Ionel Jianu („C. Brâncuşi”), Ion Frunzetti („Expoziţia Brâncuşi”), Eugen Schileru („Brâncuşi la Muzeul de Artă din Bucureşti”), Radu Bogdan („Omagiu lui Brâncuşi”), Petru Comarnescu („Brâncuşi”), Geo Bogza („Medalion”), Militza Petraşcu („Amintiri despre Brâncuşi”), W. Siegfried („Ultima întâlnire cu Brâncuşi”), George Oprescu („Sculptura la sfârşitul secolului al XIX-lea), Scarlat Callimachi („Ultima întâlnire cu C. Brâncuşi”).

Această carte se încheie cu „Brâncuşi - o bibliografie nesfârşită” de Doina Frumuşelu şi cu un ,,Album Brâncuşi, Bucureşti - Târgu-Jiu”. În introducere, Doina Frumuşelu aruncă o lumină asupra cercetării brâncuşiologice efectuate de specialişti români şi străini. „Osatura bibliografiei”, afirmă Doina Frumuşelu, o constituie lucrările a trei mari exegeţi ai operei lui Brâncuşi: V.G. Paleolog, Petru Comarnescu şi Barbu Brezianu. I. Pogorilovschi a adus o contribuţie valoroasă în privinţa originii şi moştenirii româneşti a artei lui Brâncuşi. Alexandru Vlahuţă, Lucian Blaga şi Tudor Arghezi au fost primii care au intuit genialitatea sculptorului. Autoarea bibliografiei înşiră, în continuare, autorii unor lucrări valoroase despre opera lui C. Brâncuşi: I. Frunzetti, Mircea Deac, Ion Mocioi, Nina Stănculescu, D. Grigorescu, A. Petringenaru, R. Bogdan, Ştefan Georgescu-Gorjan, C. Zărnescu, Dan Hăulică şi alţii.

Chiar şi criticii lui, George Oprescu şi G. Călinescu, au sfârşit prin a fi admiratorii sculpturilor lui C. Brâncuşi. C.R. Velescu, M. Stârcea Crăciun, D. Gheorghiu, L. Gruia şi alţii reprezintă noua generaţie de cercetători în brâncuşiologie.

Cercetarea brâncuşiologică străină este reprezentată de: E. Pound, R. Vitrac, C. Zervos, S. Geist, Carola Giedion-Welcker, J. Cassou, Sanda Miller, Marielle Tabart, curator la Muzeul Naţional de Artă Modernă din Paris. „După această scurtă prezentare a cărţii, afirmă Doina Frumuşelu, constat cât de greu este să mai scrii ceva despre Brâncuşi, faţă de cât s-a scris...”.

Urmează o cronologie biografică şi bibliografică între anii 1897 şi 2006, care debutează cu următoarele enunţuri aparţinând autoarei: „Săpând necontenit fântâni interioare, am dat de izvorul vieţii fără bătrâneţe. Aşa e arta, tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte!”.

Această imensă carte se sfârşeşte cu un Album Brâncuşi Bucureşti - Târgu-Jiu, fotografii: „Ecorşeul” (1902 ghips -Academia de Artă Bucureşti), Bustul generalului doctor Carol Davila, amplasat în curtea Spitalului Militar, Bucureşti, Pavilionul României la Expoziţia Internaţională de la Paris, 1937, Biserica Sf. Apostoli Petru şi Pavel, monument istoric şi de artă legat de Memorialul „Calea Eroilor” Târgu-Jiu, Şantierul „Coloanei fără sfârşit” din Târgu-Jiu, 1937 (arhiva Ştefan Georgescu -Gorjan), Verificarea Coloanei fără sfârşit de către specialiştii INCERC, Bucureşti, 1984, Delegaţia UNESCO în vizită pe şantierul „Coloanei fără sfârşit”, 1998, Participanţii la Simpozionul „Brâncuşiana”, 1998, Lansarea albumului „Brâncuşi în România”, Târgu-Jiu, 1998 Barbu Brezianu şi soţia, alături de prof.doctor Ion Mocioi, Casa memorială „C. Brâncuşi, Hobiţa”.

Cartea „Brâncuşi - Marea Operă” se impune prin autenticitatea şi bogăţia informaţiilor, prin valoarea documentară şi prin prezentarea iconografică.

Această lucrare îmbogăţeşte bibliografia brâncuşiană.



Simona Arbone - *Suflarea munţilor*

Ion PACHIA-TATOMIRESCU

De la gaie și ghion, la sfântul munte al Daciei, Cogaion...



Folclorul literar, etnologia, mitologia, descoperirile arheologice din întreaga „vatră veche” a Pelasgimii>Valahimii pun în evidență nenumărate „mituri“ (ori „miteme”) și idei / credințe dinspre „panoul” central-religios, dinspre Perechea Primordială, *cu prioritate de matriarhat*, despre *Mama-Pământ*, în ipostaza de *Atoatenăscătoare* și, mai ales, în cea de *Mamă-Ga*(*i*)*e* (și de „Baba-Gaia” / „Babacai[a]”), și, mai apoi, *cu autoritate de patriarhat*, despre Tatăl-Cer / Dumnezeu, Atoatecreatorul, dens-înrădărite idei / credințe religioase, mituri, care au străbătut mileniile până la noi, chiar din orizonturi temporal-culturale culturale / civilizatorii anterioare anului de debut al epocii geologice Holocen.

Miteme (Mama-Pământ în ipostaza de Mama-Gaia / Baba-Gaia), în jocurile copilăriei din Pelasgime>Valahime, în etnobotanică, toponimie, onomastică. Reamintim că din *Pela*(*s*)*g*(*i*), etnonim care, în lucrarea legilor lingvistice prin milenii, se relevă contemporanul *V*(*a*)*lah*(*i*), mereu „interzis” de cancelariile imperiilor (antice, evmezice, capitaliste, socialiste etc.), ca și numele de țară a Pelasgimii > Valahimii, Dacia, spre a nu se trezi cumva conștiința *valah-națională* (în Valahii, sau *dacoromânii* nord-dunăreni, din Dacia-de-România, din Dacia-de-Republica-Moldova etc., dar și în V[a]lahii sud-dunăreano-balcanici: *istroromâni*, *aromâni*, *meglenoromani* ș.a.),chiar dacă, herodotic spus, desemnează „oamenii pământului / locului” - de-au drept strămoși faimosul neam de *Homo sapiens Olteniensis-Neanderthalensis / Denisovaensis*. Pentru că *Pela*[s]*g*>*Valah*>*Vlah* a fost, mai este și va mai fi numele celui mai vechi popor (de-aprope două milenii „hăcuit de imperii“) din Europa, popor considerat de părintele istoriilor, Herodot (484-425 î. H.), și cel mai mare de pe continentul nostru, popor din care, oficial, „mai suntem în viață vreo treizeci de milioane” (Distinsul Receptor poate afla mai multe din „constelația Adevărului Pelasg > Valah“ în lucrările noastre mai vechi - *infra*, sub siglele: PTGae-I, -II, -III, PTSâg, PTPVal, I, II, III; PTPeV, 1-15 etc.).

În toate ariile dialectale ale limbii valahe, atât în cele nord-dunărene și pontic-nordice, cât și în cele sud-dunărene, apelativul *gŕie* (pl. *găi* - în Oltenia, se mai întâlnește pronunția cu hiat, *gá-e*, fără diftongarea ascendentă - generalizată, pare-se, în celelalte graiuri) se bucură de un deosebit circuit datorită, în primul rând, expresiilor: *lua-te-ar Gaia* („lua-te-ar moartea”), *mâncate-ar Gaia* („mânca-te-ar Pământul / Muma-Pământ”), *m-a luat Gaia* („am pățit-o rău” / „m-a luat Dracul”), *a se ține Gaie după cineva* („se zice despre o persoană de care nu poți scăpa”), *de-a Baba-Gaia*, în sinonimie la „jocul copilăriei / prunciei”: *de-a Mama-Gaia*. Există și un arhicunoscut joc de copii, *De-a Pui-á-Gaia* (unde -á- are valoarea prepoziției „la”, păstrată din limba pelasgă și la Francezi). O variantă dunăreano-pindică / thracică a jocului, dar „pentru flăcăi și bărbați”, ne-o atestă Tache Papahagi, la Vlahii sud-dunăreano-balcanico-anatolieni, îndeosebi, la aromânii / macedo-românii din Avdela-Pind. Jocul este permis numai în după-amiaza sărbătorii de 6 august și este cunoscut sub numele: *Cu cămila-mproastă-muma își apără puii* (cf. PIer, 218). *Gaie* mai apare și ca element secund de compunere prin subordonare atributivă: I*arba-Găii* («plantă erbacee cu flori galbene și cu frunze dințate, acoperite cu peri aspri», *Picris hieracioides* - DEX / DLRM, 325); *Iarba Găilor* (sau: *Iarba-Eretei*, *Vulturoancă*, *Buruiană pentru Trântitură* / *Călcătură*-*Hieracium pilosella*, plantă medicinală - în medicina umană: pentru tratarea ulcerului, catarului intestinal, bolilor de ficat etc.; în medicina veterinară: «pentru tratarea avortului epizootic la bovine» - PUpl, 738). Statutul de „cuvânt arhaic” l-a impus și în toponimie: *Gaia* (în Dolj), *Gaiu Mic*, *Gaiu Mare* (în Timiș; *gai* / „pădurice“), *Găieşti* (localități în județele Dâmbovița, Mureș) etc., și în onomastică: *Ga*(*i*)*e*, *Gaia*, *Gaieș*, *Gaiu* (în latină: *Caius* / *Gaius*), *Găescu*, *Găianu* etc. (cf. IDnfr, 213); apare și ca poreclă: *Găiosu* - de la Polovragi (cf. PGgor, 168), *A lu' Gaie* / *Gaiță* etc.; ca „epitet” depreciativ este aplicat și unor copii «urâcioși din fire», ca în „zicerea”:

„Colăiță-Laie, / pui de Gaie,/ dă cu ciocu' p'in tigaie / ș-adună jumările,/ și-ntârâtă ciorile” (Anc-T-1).

Gaie - sferă semantic-sincretică. La cuvântul „gaie” este impresionată sfera semantic-sincretică, „stufoasă”, „câlțoasă”; dicționarele de la cele mai recente (cf. DEX; Mder, II; DLRM etc.), la cele mai vechi (ȘDU, PAHV etc.) - reține „dominanta” semantică de „pasăre răpitoare”, dar „cultivă” confuzia între soiuri: *Milvus milvus*, *Garrulus glandarius* etc.; nu atfel stau lucrurile în vorbirea de toate zilele. Răspunsurile la „chestionarul Baba-Gaia” (siglă, *infra*: Anc-T*) relevă „variabilitatea semnificatului / semnificantului” de la o zonă la alta, impunându-se - după frecvență - seriile sinonimice:

a) - la Valahii-munteni și la vorbitorii din regiunile deluroase: *gaie* (*Milvus milvus*) -*pajură* (*Aquila chrysaëtos*) -*negraică* (ori „țipătoare” / „ghionoaie-de-munte” - *Dryocopos martius*) -*ciocănitoarea-mare* / *pestriță* (*Dendrocopos major*) -*gaiță* (*Garrulus glandarius*) -*corb* / *șoavă* (*Corvus corax*);

b) - la Valahii-de-câmpie (ori de la „confluența” *deal-șes*): *gaie* (*Aquila heliaca*) -*gaiță* (*Garrulus glandarius*) -*uliu* („erete” / „porumbar” - *Accipiter gentilis*; „vulturul cu oglindă” - *Hieraaëtus pennatus*) -*cioroi* (*Corvus frugilegus*).

Cei ce au văzut și știu cum arată *gaia* afirmă că „este o pasăre răpitoare cât vulturul de mare...” (Anc-T-2); un vânător mărturisește:

„... e o pasăre ca vulturul, dar mai puternică; am împușcat o gaie în zăvoi, la Bâzdâni; cu aripile desfăcute, arată cam la doi metri, dacă nu mai mult; m-a înjurat un pădurar bătrân c-am împușcat-o; gaia nu trebuie împușcată; eu n-am știut c-așa e credința vânătorească; ea este bună pentru ogoare; distruge hârciogii; are niște gheare puternice de zici că-s țapine; un iepure ți-l înhață și zboară cu el; puii de căprioară îi topește; la pene e pestriță... cam ca ghionoaia; coada e mare cam ca a de curcan și e foarte frumoasă; este..., cum să zic, șatirată, adică o combinație de culori: negru, gri, alb; cum vin solzii la pește, cam așa vin brâie de culori pe coada gaiei...” (Anc-T-3).

O descriere „de specialitate” ne lămurește că este vorba de *Aquila heliaca*, numită și „pajura de câmp”, „gaia de câmpie” ; ca și *Aquila*

crysaëtos, sau „gaia de munte”, rămâne:

«cel mai mare răpitor de la noi»; «nu ajunge mărimea unui vultur, dar nu e departe de el; lungă de un metru, de la plisc la coadă, cu aripile întinse măsoară doi metri; de aceea şi poporul nu o deosebeşte, adeseori, printr-un alt nume; pentru el e tot vultur; de altfel, se lasă aşa de greu văzută de aproape, încât şi obiceiurile ei nu sunt prea bine cunoscute; se deosebeşte de vultur nu numai prin cângile mari, dar şi prin felul cum stă, când e liniştită; pe când vulturul e cu corpul plecat, învăluit în aripi, pajura stă dreaptă, încât pune în evidenţă pieptul ei lat, ca şi muşchii mai puternici de la picioare, necesari să ridice prada [...]; pe când vulturul se mulţumeşte cu cadavre, pajura este spaima animalelor de tot soiul, dar mai ales a iepurilor; toate însuşirile legate de un răpitor adevărat: vioiciunea, agerimea şi mai totdeauna izbânda, concentrându-se în această pasăre, explică de ce în imaginaţia poporului nostru ca şi la altele, pajura ţine un loc foarte însemnat, stăpână de la munte până în deltă.» (SFR, 170 sq.).

Gaie - pajură - vultur. Sinonimia *gaie-pajură-vultur* se arată „perfectă”. Supranumită „ministrul morţii” (Jules Michelet -*apud* SFR, 170), *gaia* preferă „boarea cărnii proaspăt sfâşiate [...]” ; are:

«privirea ageră, dar şi cruntă; chiar capul mic, cu fruntea turtită, împlineşte cruzimea reflectată prin ochi, arătând că puterea nu are numaidecât nevoie de inteligenţă» (SFR, 170).

Ar mai putea fi vorba de gaia„acvilă-de-stepă”, a cărei prezenţă „este accidentală” în spaţiul carpato-dunărean (*Aquila rapax*), ori de gaia „brehancă”, „ţipătoare” (*Aquila clanga*).

Să nu ameninţi, să nu loveşti, să nu ucizi Gaia...! Interdicţia relevă în gaie o „protectoare” a încolţirii şi rodirii semănăturilor. *Gaia* pedepseşte pe cei ce o întâmpină cu „ameninţări”, „lovituri” etc., distrugându-le semănăturile şi trimiţându-le molime ucigătoare de hoare (*hoară* = „păsăre de curte”):

«o ***gae*** ieste o pasăre şi trăieşte în pădure; am auzât, când ieream copil, că o babă a pus şi iea boabe în pământ; când sămăna porumbu', a venit o *gae* şi i-a scos boabele pusă-n brazdă; baba a dat cu bolovani în *gae*; a doua zî, a(u) început să-i moară găinile; iea a zâs la lume că i-a(u) murit găinile c-a dat cu bolovani în *gae*...» (Anc-T-4).

Ar fi de reţinut şi „sinonimia” *gaie-corb / cioară*, ca şi la *V(a)lahii*-sud-dunăreano-balcanici - care-şi spun Vlahi, dar, oficial, după statele în care trăiesc sunt: aromâni (în Albania, Bulgaria, Serbia), *macedoromâni* (în Macedonia, Serbia, Muntenegru), *meglenoromâni* (în Grecia, Bulgaria), *istroromâni* (în Slovenia, Croaţia, Bosnia-Herţegovina - cf. PDar, 579).

***Gaia* înfige ghearele-n om**:

«*Gaia* e o pasăre care atacă şi omu'; înfige ghiarăle-n iel şi nu-i dă drumu' până nu-i rupi ghiarăle...» (Anc-T-5); «Gaia ie o şoavă care mănâncă oole şi puii la găini; o aripă a iei bate la cincizăci dă centrimetri; n-o poţ' prinde decât cu puşca; altfel, te muşcă dă nu-ţ' vezi vindecu'...!» (Anc-T-6).

***Gaia* mănâncă prunci**:

«Copilu' loat de gae nu scapă din ghiarăle iei până-ntr-o pădure mare ş-acolo-l mănâncă...» (Anc-T-7).

Un caz similar, de un zguduitor realism, este abordat în arhicunoscuta nuvelă a lui Gala Galaction (1879- 1961), «La Vulturi !».

„Lua-te-ar Gaia !” - un blestem de moarte:

«Baba-Gaia însamnă moarte... Lua-te-ar Gaia ! e un blăstem..., o răutate de blăstem de să zâcea de părinţ' ăi nejudecaţi la copiii neastimpăraţ'...» (Anc-T-8); «...când vreau mamele să ascundă câte-un lucru pe care copiii puneau mâna, zâceau: uşş-uşşş! îl loă *gaia*...» (Anc-T-9).

„De-a Baba-Gaia”:

«La şcoală, ne jucam „De-a Baba-Gaia”, da' noi îi zâceam „Cloţa cu pui”. *Gaia* zâcea: O să-ţ' fur un puişor! *Cloţa*-i răspundea: O să-ţ scot un ochişor! Noi ieşeam din şir şi, ca să nu ne prindă *gaia*, fugeam şi îi făceam minciuni...» (Anc-T-10).

În 1885, Petre Ispirescu inserează „De-a Baba-Gaia” între «Jucării şi jocuri de copii», cu precizarea:

«Preste Olt se zice „De-a Cloaţa”; preste Milcov, „De-a Pui-ŕ-Gaia...”» (IO, 432 sq.).

„Jocul de codănei, amestecaţi cu fete” presupune alegerea celor mai ageri, „mai răsăriţi”, în rolul Cloşcăi şi în rolul Babei-Gaia, spre a angaja „lupta pe viaţă şi pe moarte”; „puii” se înşiră „ţinându-se bine unul de altul, de brâne mai ales”, „ca şi cel dintâi, de brâul Cloşcii”; un dialog între Cloşcă şi Baba-Gaie se derulează „pe tema” căutării acului Doamnei probabil acul „magic”, sau „andreaua” / „undreaua” cu firul vieţii / morţii, din basme: vârât în păr

(«un simbolism acvatic este atribuit şi Părului, legat în general de vegetaţie şi femeie» - ECSM, 189),

aduce moarte; scos din păr, ori „din cap”, viaţa îşi reia pulsul; cu un băţ în mână (sau „baston”, „ciomag”, „bâtă”, „măciucă” etc.), Baba-Gaia trece pe la fiecare, prefăcându-se a căuta ceva:

«- Ce cauţi, Babo? / - Acul Doamnei. / - O fi ăsta? (arătându-i piciorul drept...?) / - Ptiu! Nu e ăsta...!».

Baba-Gaia «arată cu beţişorul la picioarele copiilor»

(căutând, poate, talpa „voinicului” din care şi-a smuls bucata spre a hrăni-o pe înaripata Babă-Gaie / Pajură, ca să-l readucă - Făt-Frumos - pe tărâmul luminii);

„căutarea” terminată la „ultimul pui” din rând, Baba-Gaia se întoarce la Cloşcă şi îi dă băţul, simbolul „puterii” Babei-Gaia

(inducţie semantic-sincretică - pentru: băţ, bâtă, măciucă, baston etc. - relevând simbolul puterii; măciucile / ciomegele Căluşarilor, măciuca lui Vishnu - solar zeu în mitologia vedic-timpurie, măciuca lui Dagda, zeul celtic, Marele Druid, cu un capăt dur şi cu celălalt moale, pentru «omorârea celor vii, ori pentru învierea celor morţi» etc. - cf. ECSM, 42 et passim);

băţu-i aruncat cât se poate de departe…

În varianta valah-moldovenească, Baba-Gaia „sapă o groapă” cu băţul, spunând:

«am să fac un foc [...] să pun ceaunul [...], să opăresc un pui de-al tău...»;

în vreme ce Baba-Gaia îşi caută băţul spre a putea să se reîntoarcă la Cloşcă, puii se rotesc, zicând:

«Trei, trei, / Colăcei, / Până vine Baba-Gaia / Cu tigaia.»;

reîntoarsă, Baba-Gaia începe lupta cu Cloşca, încercând să-i smulgă un pui din rând:

«…dacă izbuteşte, îl duce mai colea, unde se face că-l ciocăneşte [...] ca să-l mănânce; iară de nu izbuteşte, apoi zice: „Mă duc la viorele!”» (IO, II, 433);

puii se rotesc din nou şi jocul reîncepe.

Viorelele la care se duce Baba-Gaia antrenează prin „codul floral”, semantic-sincretic, „re-naşterea” / „re-învierea” (ca şi la împodobirea bradului mire / mireasă), primăvara cu exploziile vegetale, seninătatea celestă de re-Înviere unde are convergenţă şi expresia populară: „limpede ca vioreaua…!” (Anc-T*).

Baba-Gaia - „budihacea” de la groapă. La Ion Creangă, în bidungsromanul realist «Amintiri din copilărie», întâlnim un oralo-text valah-moldovenesc în care este vorba despre trecerea în „lumea de dincolo”, dând „budihacei”, Babei-Gaia, „vama de carne”. Oralo-textul, cu circuit în Moldova secolului trecut, este rostit de protagonistul-copil, Nică, în august 1848, când „cinstita holeră” făcea ravagii prin Humuleşti:

«Chiţigaie, Gaie, ce ai în tigaie? / Papa puilor duc în Valea Socilor. / Ferice de gangur, că şede-ntr-un vârf de soc / Şi se roagă rugului şi se-nchină cucului! / Nici pentru mine, nici pentru tine, / Ci pentru budihacea de la groapă, / Să-i dai vacă de vacă şi doi boi să tacă.» (CP, 202).

Nică „boscorodea” cimilitura „la pârlaz”, când treceau cu mortul spre biserică. Probabil, în viziunea Valahilor humuleşteni din veacul trecut, mortul intra în „seama” / „grija” *Gaiei-budihace* («fiinţă groaznică, sperietoare, pocitanie» - CP, 346), stăpână peste Valea Socilor / Morţilor (cu cimitirul satului), căci medicinala plantă pelasgo- > valaho-dacă, *Seoax>Seoăcs>Soăc*, adică „socul nostru cel de toate anti-gripele” (*Sambucus nigra*- cf. PTZpl, II, 263 sqq.) este în anumite împrejurări şi „plantă infernală”. Pelasgimea > Valahimea mai crede despre această plantă că:

«…are rădăcina ca un cap de om, cu ochi etc.; el e cap şi vra cap; mori dacă nu-i dai pace...» (VDcpr, II, 415).

În realitate, *tulpina* socului este curată, făcându-se din ea, prin scoaterea miezului, un substitut de țeavă, ori „fluiere ce zic cu foc” (aidoma celor ciobăneşti, din balada «Pe-o Gură de Rai» / «Miorița»). Este „curată şi sfântă” tulpina deoarece Prometeu a adus focul din ceruri „într-o țeavă de soc” (cf. EICIR, I, 267). Transplantarea socului este interzisă (altfel, „…sau mori, sau nebuneşti…”) fiindcă în *rădăcina-craniu* îşi are casă Dracul. „Stârpirea” se face totuşi, punându-i-se foc la rădăcină.

Baba-Gaia, gheonoaia / ciocănitoarea şi fiul ei ghion („**târnăcop**”). În prima serie sinonimică a apelativului *gaie* - „seria muntelui” -, se află şi sintagmele: „ghionoaia de munte”, „ciocănitoarea mare” / „ciocănitoarea pestriță”. La Vlahii din Macedonia („macedoromâni” / „ar[o]mâni”) şi din Meglen (Grecia / „meglenoomâni”), s-a păstrat o legendă „extrem de sumară” despre *Gheonoaie şi despre fiul ei, Ghion*:

«…această pasăre cântă numai noaptea - în nopți de primăvară şi de vară - şi prin cântecul ei, din care se desprinde silaba repetată de „ghioni”, ea îşi cheamă îndurerată fiul pierdut, care se chema *Ghioni*. Aşadar, la origine, această pasăre era om, iar azi e o „piccola civetta di pasaggio in estate”. Iată, în rezumat, o altă variantă tot aromânească: o mamă bătrână avea un singur fiu, care s-a îmbolnăvit de moarte. Ea s-a rugat de Dumnezeu ca să moară ea. Moartea a sosit, dar bătrâna nu s-a îndurat să moară şi a spus Morței ca să ia sufletul fiului ei - ceea ce s-a şi făcut. Având remuşcări, s-a rugat din nou (la Dumnezeu) să fie prefăcută în pasăre. De atunci, ca pasăre, zburând din arbore în arbore, ea îşi cheamă în timpul nopților pe fiul ei strigând *Ghion, Ghion*! În folclorul albanez avem a face, în fond, cu ceva identic.» (PMdf, 271 sq.).

Legenda consemnată de Tache Papahagi de la de la Vlahii-macedomâni / Vlahii-aromâni, cu precizarea că ea este în circuit şi la Albanezi, aduce tot mai multă lumină între straturile semantic-sincretice ale *mitului Babei-Gaia*, „dezintegrat” în mileniile scurse de la apariția divinității-pasăre între reprezentările rupestre din Peştera Gura Chindiei II, adică de pe la anul 10.000 / 8175 î. H. şi până în zilele noastre. La Albanezi, firește, legenda „Baba-Gaia-Gheonoaia şi fiul ei Ghion”, după cum confirmă Cogaionul, muntele sacru din Carpați, a pătruns din mitologia pelasgo- > valaho-dacă / thracă.

Baba-Gaia (Gheonoaia / Pajura), Făt-Frumos şi axis mundi / Bradul Lumilor, al cerurilor, al cosmosului etc. Basmele Pelasgo- > Valaho-Dacilor / Thracilor relevă sub „controlul Babei-Gaia” -*ca zgripțuroaică, pajură, vulturoaică* etc. -, spațiul dintre *împărăția terestră şi împărăția celestă*, dintre *tărâmul întunericului zmeiesc* şi *tărâmul luminii făt-frumoase*; este un „spațiu strașnic vămuit”, împărăția păsărească - după cum sublinia şi G. Călinescu - fiind «cea mai organizată» (CEB, 137 sq.).

Muma-Pământ în ipostază de Mamă-Ga(i)e / Baba-Gaia - adică şi de *sgripsoroaică, pajură, vulturoaică*, în general, de „împărăteasă a păsărilor” - ca ființă psihopompă pentru cei „muritori”, dar şi ca vehicul „de trup” al Făt-Frumosului, al *Nemuritorului-Dac*

(şi cel cu știința de a se face nemuritor trebuia să revină „în carne şi oase”, confirmându-se astfel învățăturile lui Salumasua > Salmos > Zalmas / Zalmox I din orizontul cogaionic al anului 1600 î. H.),

de regulă, pentru „transportul“ dintre cele două tărâmuri, cere „*nouă* care de carne, *nouă* cuptoare de pâine”, sau „*nouă* bivoli şi nouă butoaie cu apă / vin”

(*nouă* se corelează semantic-sincretic-zalmoxian / cogaionic celor *nouă vămi* pentru fiecare cer din *nouă* câte una - că în cel de-al Zecelea stă doar Dumnezeu -, cele *nouă ceruri ale Pelasgimii* > *Valahimii* fiind susținute de *axis mundi, Bradul Cosmic*):

«Peste nouă zile voinicul pune toate acestea pe spinarea pajurei care, zburând spre tărâmul nostru, înghite o dată câte un bivol şi apa dintr-un butoi, şi rămânând fără mâncare, capătă o bucată din piciorul lui Zorilă.» (CEB, 132 / Zorilă Mireanu);

«Atunci puii îl scoaseră şi i-l arătară. Pajura îl întrebă ce vrea să-i dea în schimb, iar el zise că nu vrea nimic în schimb, ci numai să-l scoată pe lumea albă de pe tărâmul ăsta. Zis şi făcut. Pajura aduse nouă bivoli şi nouă cuptoare de pâine şi nouă butii cu vin, le puse în spinare şi-l luă şi pe el şi plecară, dar când era să ajungă aproape, pajura nu mai avu nimic de mâncare şi mai ceru să-i dea ceva în cioc că altfel cad şi se prăpădesc amândoi. El scoase (sabia) şi tăie o bucată de carne din tălpile sale şi i-o aruncă în cioc. Pajura înghiți şi ajunse la lumină cu el, dar îl întrebă de unde are carnea asta aşa de bună...» (BasSL, 174 - „Craivisin fiul vacii”).

În cazul de față, Făt-Frumosul Craivisin este scutit de vamă pentru că i-a salvat puii:

«... dete de un cuib de pajură în jurul căruia se încolăcise un balaur grozav ca să mănânce puii. Ei, sărăcuții, țipau şi făceau o larmă de te asurzeau, dar nu avea cine să-i audă, că mama lor era dusă peste nouă mări şi nouă țări să le aducă mâncare. Atunci Craivisin se luă şi tăie balaurul bucăți şi-l făcu două grămezi mari cât casa...» (BasSl, 173).



a



b

Fig. 1 (a, b). Cogaionul *Dintâi*, politeist şi, mai apoi, henoteist, al Mamei-Pământ / Ga(i)e: „Babele” (**a** / foto: Georgian Nicolae, 2020) şi „Sfinxul din Masivul Bucegi” (**b** / apud, https://ro.wikipedia.org/wiki/Sfinxul_din_Bucegi.jpg).

Alteori, ca răsplată, Făt-Frumosul salvator al puilor este înghițit „de trei ori” de Gaia-Pajură și scos tot de-atâtea ori, evident, *de bucurie* - „nașterile” și „renașterile” sporind („de trei ori”) puterea și frumusețea voinicului. Dar oricare ar fi ipostazele Babei-Gaia, monstruoasa-i foame - „lăcomia de carne”, îndeosebi, de om, „că-i mai dulce” - rămâne „constantă”. Puii Găii / Pajurei (ori ai corboaicei, zgripțuroaicei, vulturoaicei etc.) se află în cuibul din vârful Arborelui Cosmic, «expresia cea mai răspândită a lui axis mundi» (EICIR, I, 42 sqq.), de vreme ce vârful arborelui «atinge bolta cerului» (CEB, 133).

De la Arborele Cosmic, unde își are reședința, zeitatea-Gaie (Pajură, Sgripsoroaică, Ghionoaie) își exercită controlul, vămuiește nouă mări și nouă țări (în reprezentările plastice pelasgo- > valaho-dace / thrace ale Babei-Gaia, întinderile acvatice sunt simbolizate prin peștele ținut în plisc și întinderile uscatului - prin ierbivorul - iepure, căprior, țap etc., ținut în puternicele-i gheare / cângi).

În toate basmele autentic-pelasge > valahe, faptele eroice ale Făt-Frumosului se circumscriu *triumfului Binelui* / *Luminii* (*Soarelui* / *Yang*) *asupra forțelor Răului* (*Genunii* / *Yin*) de pe tărâmurile zmeiești, infernale.

Pentru faptele sale benefic-eroice, Baba-Gaia (în diferite ipostaze: sgripsoroaică, pajură, vulturoaică etc.), dovedindu-și neprețuita-i „funcție ascensională / descensională, dus-întors”, după ce primește „vama”, „o vamă a Luminii”

(că bivolii, taurii, bourii, boii etc. simbolizează forțele creatoare solare, fertilizatoare ale pământului, fiind animale benefice, implicate în ritualul hierogamic dintre Samasua > Samos, „Soare-Moș” / „Tatăl-Cer”, și Dacia / Baba-Dochia, adică Mama-Gaie / Mama-Pământ - cf. EDZG, 148 sq. / ECSM, 107 sq.),

adică o „vamă de trup”, o vamă de carne-vie tăiată de Făt-Frumos chiar „din talpa-i de piciorul stâng / drept”, face să se renască protagonistul, să revină de la întuneric la lumină, de pe tărâmul zmeilor

(din ghearele cărora își eliberează, deseori mireasa, ca Zalmoxian pelasgo- > Valaho-Dac, având mai mare tărie decât Orfeu, pelasgo- >valaho-thracul),

în Lumea Albă, unde *se împlinește prin nuntă* (cu *Simziana* / *Cosânzeana*, „spuma laptelui”, „Sora Soarelui” - cf. PZfbr, 141 sqq.). Așadar, în realitatea / irealitatea pelasgo- > valaho-dacă / thracă, „imediată” (faună, mitologie, mitosofie etc.), *gaia* se înfățișează ca fiind *cea mai cumplită pasăre răpitoare* din Pelasgime > Valahime, mai puternică decât vulturul / condorul, spaimă a munților și a câmpiilor Dunării, groaza animalelor de tot soiul, preferând „boarea cărnii proaspăt sfâșiate”.

Se mai prezintă și ca *gheonoaie*, *corboaică*, *șoavă* etc.; dar și astfel este „bună și pentru om, și pentru ogor - că distruge hârciogii” etc. Jocul *De-a Baba-Gaia* / *Cu cămila-mproastă - muma își apără puii*, „cimilitura“ trecerii spre Valea Socilor ne-o arată pe Mamă-Gaie / Babă-Gaie ca divinitate thanatică, pândind permanent spirala / firul vieții și încercând tertipuri variate ca să-și potolească urieșeasca-i foame, „prin smulgerea viului”. În basme, în legende etc., își dovedește atât natura „dual㔠, „funcția ascensională” (vectorizată dinspre întuneric spre lumină, nu și invers), în diferite chipuri: *zgripțuroaică*, *vulturoaică*, *pajură*, *corboaică* etc., cât și calitatea de „vameș” între cele două lumi - „lumea neagră” și „lumea albă”, „Țara-fără-Dor” și „Țara-cu-Dor” etc. -, având-și reședința, cuibul cu puii, în Arborele Cosmic și, bineînțeles, controlându-l. La Pelasgo- > Valaho-Daci / Thraci, *Cosmicul Brad*, sau *Bradul Zânelor* / *Lumilor*, *axis mundi*, *arborele vieții*, după cum subliniază și Romulus Vulcănescu, *rămâne* (din arborime) *cel mai drept*:

este «înfățișat în poziție naturală, drept, având ramurile înfipte în cer și coroana confundându-se cu întregul univers» (VCol, 35).

Eroii mitici, Făt-Frumos și Cosânzeana, îndeosebi, în copilăria lor (mai rar la maturitate - cf. «Cele trei rodii aurite» etc., în BasSL, 221 sq.), când, vitregiți de soartă, sunt „uciși”, în procesul de metempsihoză - potrivit concepției autohton-cogaionice - cunosc **bradul** (cf. BFIZ, 25 / VCol, 14) ca „haltă mitică”, sacrul arbore reprezentând și înaltul spirit justițiar (de unde și valența semantic-sincretică a expresiei cu mare circuit în valaha contemporană: *...drept ca bradul*).

În esență, Mama-Pământ în ipostaza de Mamă-Ga(i)e, ori de Baba-Gaia-Gheonoaia, aparține primelor serii de divinități feminine din panteonul pelasgo- > valaho-dac / thrac, sau, și mai exact spus, din *panteonul* ***Cogaionului*** - „vechi”: *politeist*, mai apoi, *henoteist* și, în ultimă instanță religioasă, după *Reforma Zalmoxianismului* din orizontul anului 1600 î. H., *monoteist-tetradic*.

Pentru lăcomia ei nemărginită, pentru răutatea ei fără asemănare, a fost pusă de Dumnezeul (Daciei / Cogaionului) într-o situație-limită: de a decide între *moartea ei* și *a fiului său*, *Ghion* (*>Io*[*a*]*n*). Lipsită de sentimentul profund-matern, deși „avea chip de om”, Gaia (Baba-Gaia / Gheonoaia) hotărăște să-i moară fiul. Chiar și în ipostaza de Babă-Gaie / Pajură, își lasă puii pradă balaurului. Chiar și Făt-Frumosului înghițit de ea și „renăscut”, de trei ori ceea ce și în perimetrul mitic echivalează cu a-i fi mumă -, ea îi cere vamă de carne / trup (pe care el i-o dă, tăindu-și din talpă). Metamorfozată în Babă-Gaie / Pajură („împărătească a păsărilor răpitoare”), arhaica divinitate feminină își ispășește răutatea, lăcomia etc., între cele două tărâmuri, între Genune și Lumină.

Mama-Pământ în ipostaza de Mama-Ga(i)e / Baba-Gaia și Bradul Cosmic în arta Pelasgo- > Valaho-Dacilor, a Zalmoxianismului. La strămoșii noștri cu „știința de a se face nemuritori” pe cele două căi - fie *în calitate de Sol* (*Mesager Celest*) la Samasua > Samos („Soare-Moș”, „Tatăl-Cer”) / Dumnezeu-Unul, fie *în calitate de Războinic* / *Erou*, apărând cu jertfa supremă pământurile Patriei cu sanctuarele Dumnezeului Cogaionului, Unicul, *Întregul* în care suntem *parte* -, firește, modalitățile ascensiunii în ceruri, în Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte, se constituiau într-una din „fundamentalele probleme“. Legat de puternicul cult al Soarelui și apoi de Zalmoxianism, *Bradul Zânelor* / *Lumilor*, sau *Bradul Cosmic*

încă de la Pelasgii Dunării de Jos (ai mamei-Gaia, Gaeți > Geți), locuitori ai Peșterii Gura Chindiei, care reprezentau sacrul arbore cu cercul „Soare-Moș” în vârf -,

oferea o aspră cale „de aburcat” la cer. Calea cealaltă, *calea zborului*, tot autohtonă, a fost „exersată semantic-sincretic”

(până dincoace de *zborul pelasg>valah cu aripi confectionate din șindrilă*, nu din penele de păsări moarte lipite cu ceară de la albinele Daciei, zbor al zidi-torului de mânăstiri, Meșterul Manole)

de pe când divinitatea-pasăre, Mama-Gaia / Baba-Gaia, era reprezentată în peșterile Pelasgo- > Valaho-Daciei / Thraciei, din orizonturile rupestre ale anilor 10.000 și 8175 î. H. La puțină vreme de la domesticirea cabalinelor, calul Pelasgului > Valahului, sub protecția Mamei-Ga(i)e (Pajură, Măiastră), ori colaborând cu aceasta, ajunge „să zboare”, să devină Cal Năzdrăvan, „înaripat”

(cu trei viteze: *cabalin-terestră, ca a vântului și ca a gândului*, ultima trecând de „pragul” de 300.000 km / sec., așadar, depășind viteza luminii).

CultulMamei-Ga(*i*)*e* / *Babei-Gaia* (la Pelasgimea > Valahimea Dunării de Jos și din Nord-Estul Mării Negre / Masageția, cunoaște prescurtarea în monosilaba *Ga*: *Ga-Anica*, *Ga-Ioana*, *Ga-Măria* etc.), *cultul Bradului*, *Cerbului* etc., în sublimă asociere sacră, au o uimitoare reprezentare în arta Pelasgo- > Valaho-Dacilor, mai exact spus, în arta aurului, argintului, ceramicii etc., circumscriindu-se principiilor Zalmoxianismului. Admirând scenele sacre surprinse, reflectate în *arta metalelor nobile ale Daciei*, nu trebuie să pierdem din vedere bogăția reprezentărilor din *arta celorlaltte metale*, din *arta ceramică*, din *arta* (*de fundament cosmic-valah a*) *lemnului* etc.

continuare în numărul următor

Sebastian GOLOMOZ



Îngerii zidiți în veșnicie - între mărturisire, memorie și lumină

La granița dintre confesiune și meditație spirituală, volumul *„Îngerii zidiți în veşnicie”*, de **Ileana Nana Necșuțiu Filip**, se configurează ca un demers de recuperare a memoriei și de reconciliere cu propriile răni. Experiențele profesionale, pierderile personale și credința se reunesc într-o reflecție asupra fragilității umane și a continuității iubirii, iar scrisul devine spațiul în care trecutul este asumat și transformat în înțelegere. Ori-ginalitatea mărturisirii se conturează prin întâlnirea dintre experiența profesională a unei polițiste și sensibilitatea unui om confruntat cu suferința celorlalți. Uniforma simbolizează responsabilitatea, disciplina și autoritatea, însă în spatele fiecărui accident, al fiecărei anchete sau tragedii se află destine individuale și drame familiale.

Capitolul *„O femeie într-o lume a bărbaților”* evidențiază dificultățile afirmării într-un mediu profesional predominant masculin, în care competența trebuie susținută prin perseverență. Fermitatea se împletește cu empatia, iar autoritatea nu exclude bunătatea. Dincolo de autobiografia profesională, volumul propune astfel o reflecție asupra identității și a fidelității față de propriile valori.

Un reper fundamental al memoriei afective îl reprezintă figura tatălui, evocată în capitolul *„Ziua în care am devenit omul casei”*. Dispariția sa prematură provoacă o ruptură biografică și grăbește maturizarea fiicei, obligată să preia responsabilități înainte de vreme. Portretul patern se construiește prin gesturi cotidiene, prin muncă, generozitate și grija pentru familie. Imaginea pâinii calde, aduse acasă în ultimele ore ale vieții, concentrează simbolic o întreagă etică a dăruirii. Moștenirea tatălui continuă să existe prin valorile transmise și prin felul în care acestea îi orientează fiicei alegerile.

Tema vocației completează acest parcurs identitar. În capitolul *„Când chemarea devine destin”*, drumul spre Poliție este marcat de încercări și dezamăgiri, dar și de întâlniri care contribuie la definirea personalității autoarei. Interesul pentru teologie, pasiunea pentru literatură și experiența profesională se reunesc într-o căutare a înțelegerii omului. Studiile umaniste și activitatea de polițistă oferă perspective complementare asupra realității: una cultivă expresia, cealaltă apropie de complexitatea destinelor individuale.

În capitolul *„Oameni care trec prin viața noastră pentru a ne schimba”*, memoria se transformă într-un exercițiu de recuperare morală a unei existențe. Portretul celui dispărut evită idealizarea, surprinzând atât calitățile, cât și slăbiciunile sale. Întâlnirea petrecută înaintea accidentului fatal aduce în discuție regretul și limitele responsabilității personale. Întrebarea dacă un cuvânt sau un gest ar fi putut schimba cursul evenimentelor rămâne suspendată între durere și nevoia de împăcare. Iertarea oferă posibilitatea eliberării interioare, în timp ce promisiunea de a scrie despre cel plecat transformă memoria într-o formă de fidelitate.



Evocarea pierderilor din copilărie, a rudelor dispărute și a tradițiilor funerare extinde doliul individual către dimensiunea familială și comunitară. Ritualul prin care tinerii plecați înainte de căsătorie sunt conduși simbolic pe ultimul drum în haine de mire sau de mireasă dezvăluie forța tradițiilor de a da suferinței o expresie colectivă. Lumânările, rugăciunile, scrisorile adresate celor plecați și trandafirii plantați la mormânt devin semne ale unei legături care continuă dincolo de absența fizică. Prin intermediul acestor gesturi, memoria capătă formă concretă, iar cuvântul prelungește dialogul interior cu cei iubiți.

Credința constituie principalul orizont interpretativ al volumului. Experiențele percepute ca prezențe inexplicabile sunt relatate din perspectiva sensibilității personale, fără a impune o explicație universală. Această deschidere păstrează autenticitatea mărturisirii și evidențiază rolul spiritualității în procesul de acceptare a pierderii. În capitolul final, *„Dumnezeu zideşte în noi Lumina, Știința”*, reflecția se desprinde de succesiunea evenimentelor biografice și se concentrează asupra cunoașterii, iubirii și renașterii interioare. Știința și credința sunt reunite într-o căutare a sensului, în care cunoașterea presupune și responsabilitate morală.

Formula finală - *„Și revenim. De fiecare dată. Mai întregi.”* - sintetizează simbolic întregul parcurs. Revenirea sugerează posibilitatea reconstruirii sinelui prin asumarea trecutului și integrarea experiențelor dureroase într-o nouă înțelegere a existenței. Suferința nu este anulată, ci transformată într-o sursă de luciditate, compasiune și disponibilitate pentru bine.

Din punct de vedere stilistic, volumul se înscrie în registrul confesiunii autobiografice, cu deschidere eseistică și spirituală. Scriitura se remarcă prin accesibilitate, adresare directă și formulări aforistice, iar recurența motivelor luminii, îngerilor, rugăciunii, tăcerii și iubirii asigură coeziunea universului simbolic. Tonul sincer și cald susține apropierea de cititor, transformând experiența individuală într-un prilej de reflecție

Ion PACHIA-TATOMIRESCU

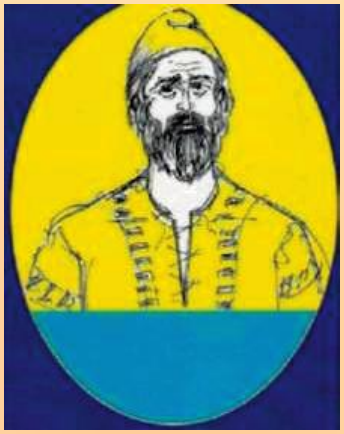


Drept-Zalmoxianului Donares >Dunăre din Dacia / Aethicus Ister

(aprox. 21 iunie 424 d.H. - 30 sept. 499)

Deasupra şi-ntru răsărirea-i într-un punct

Şi cu carul Soarelui
de-a dreptu-n drumul stelei polare,
înaintând până-n zenit
şi [apoi] cu faţa-i,
întotdeauna, din amiază, uitându-se-napoi,
câtă vreme spre-amurg o ţine-ntins -
şi să facă finele zilei,
şi revenirea numai cât fost-a mângâiere oceanului -
alături, în prea mare
strălucire, sau foc,
iarăşi, pe-acesta,
deasupra şi-ntru răsărirea-i într-un punct.



Ac reditum quo supra

...Solis axemque
recto itinere poli
partem mediam gradientem
faciemque eius
semper meridiem respicientem,
donec ad occasum tendat
et finem diei faciat,
et reditum tantum palpato oceano -
propter nimiam
ardorem vel calorem
per eum it[er]um
ac reditum quo supra.

(Din «Cosmografie», Waldpress, 2019, p. 295 sq.; traducere din limba latină de Ion Pachia-Tatomirescu)

asupra unor trăiri universale.

În ansamblu, *„Îngerii zidiți în veşnicie”* urmăreşte devenirea unei conştiinţe în care identitatea profesională, experienţa familială, pierderea şi credinţa se întrepătrund. Poliţista care îşi îndeplineşte datoria, fiica rămasă fără tată şi femeia care păstrează vie amintirea celor dispăruți sunt ipostaze ale aceleiaşi personalităţi, unite prin dorinţa de a transforma suferinţa în înţelegere şi memoria în dăruire.

Miza profundă a cărţii constă în afirmarea iubirii, a responsabilităţii şi a iertării ca repere ale continuităţii interioare. Nemurirea nu este înţeleasă literal, ci simbolic, prin binele care supravieţuieşte în conştiinţa celor rămaşi. Imaginea omului care aprinde o lumină pentru celălalt concentrează această viziune, în care scrisul devine mărturisire, rugăciune şi modalitate de a păstra vie legătura cu cei iubiți.

O carte a sincerităţii şi a luminii interioare, în care memoria se transformă în iubire, iar scrisul devine o formă de împăcare cu viaţa şi cu pierderea.



Simona Arbone - *Ecouri atenuate*

Titina Nica ȚENE

Poeme



Suflet rătăcit

M-am întors acasă pe un drum de țară
și-am stat de vorbă cu pădurea
mi-a spus cum cucul cântă în fiecare vară
de când eu am plecat aiurea.

Am croit cărare prin boabe de rouă
și m-au copleșit aducerile-aminte
razele de soare au spart pădurea în două
și mi-am spus atunci: totu-i ca-nainte!

Am trecut tăcută pe sub merii-n floare
ce mi-au nins cărarea semn de bun venit
ziua-ntreagă, parcă, era o-ntrebare:
ai venit acasă suflet rătăcit?

Ce dimineață, Doamne...

Ce dimineață, Doamne, și ce zori!
Privirile cu toamnă se-nconjoară
și simt tristețe adâncă deseori
când florile se pregătesc să moară...

Și curge timpul, se subțiaza ața,
doar Someșul rămâne veșnic viu
și trece, așa, pe nesimțite viața
și simt deja că-mi este prea târziu...

Trecurăm pragul...

Suntem atât de singuri pe pământ,
Ne aplecăm ca salcia pe ape,
Haina moarte e tot mai aproape,
Iar vorbele ni-s pulbere în vânt...

Și ne târâm, încet, ținuți de un baston,
Suntem un tată, sau poate o mamă,
Dar nimenea nu ne mai bagă-n seamă,
Ne înconjoară ziduri de beton...

Noi pe pământ nu mai avem un rost,
Ce-a trebuit să facem - am făcut,
Ne doare că prea iute a trecut
Și nu putem să fim precum am fost...

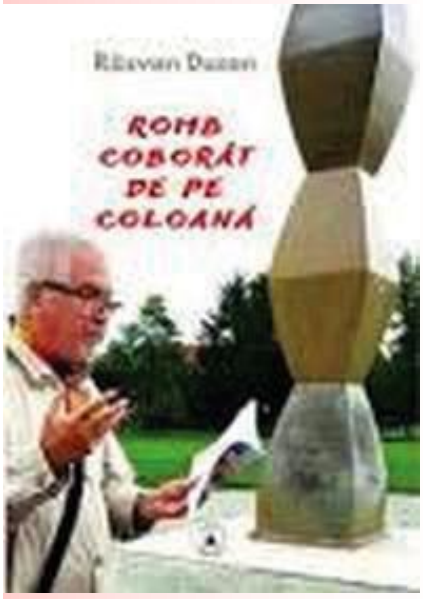
Nu ne mai încântă azi un răsărit,
Ne deranjează razele de soare,
Nu mai simțim nici corpul care doare,
Iar sufletul ni-e tot mai răvășit...

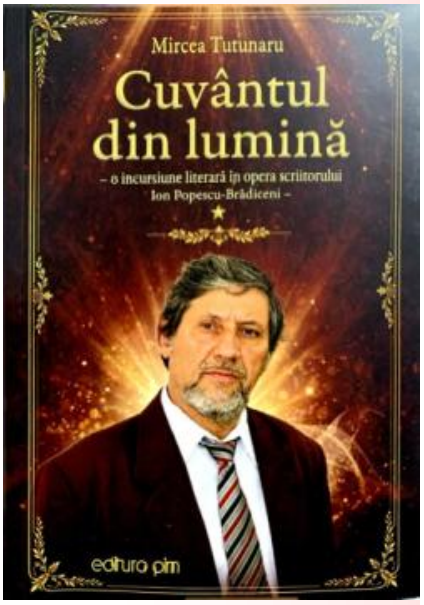
Ne ținem, strâns, de mână, cu tot dragul,
Lăsând în urmă vise și amintiri,
Pe care le-am clădit din ce te miri
Și, curajoși, trecurăm iarăși pragul...

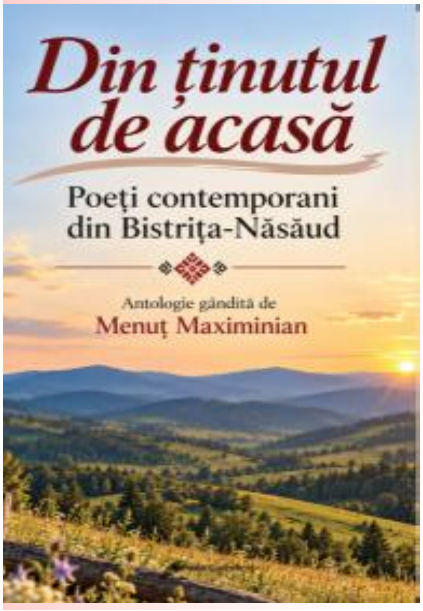
Cărți primite la redacție

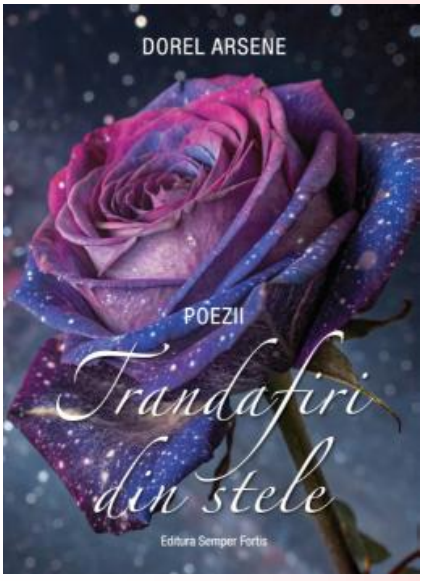












Madalina Virginia ANTONESCU



Baroc chinez al perioadei medievale timpurii (baroc Tang)

Pornind de la premisa existenței unui curent literar denumit aici *„baroc universal”*, cu *specificități* datorate particularităților civilizaționale și evoluției istorice a diferitelor continente, *distingem, în opinia noastră, mai multe tipuri de baroc*, în funcție de anumite criterii; astfel, conform criteriului teritorialității, se poate vorbi de un baroc *european* (conturând o Europă incluzând parțial zone de interferență culturală precum Țările Române ale sec. al XVII-lea și al sec. XVIII-lea[1]), de un *baroc eurasiatic* (cuprinzând zona geografică sudică a continentului european, de la Mediterana la Adriatica, precum și Asia Centrală, inclusiv Turcia otomană); de *un baroc african* (cel specific sensibilității lirice a continentului african și civilizațiilor *indigene* ale acestora, distinct de barocul colonial african); de *un baroc sud-american* (unul non-european, rezultat al evoluției culturilor indigene sud-americane prin *experiențe proprii* de tip artistic-baroc; de un baroc colonial sud-american); de un *baroc extrem-oriental* (cuprinzând partea extrem-orientală a Chinei, a Indiei, Japonia, Birmania, Java, Vietnam, Indonezia, Coreea).

Din perspectivă cronologică, în opinia noastră, se pot decela elemente baroce în diferite epoci istorice ale civilizațiilor globului (ceea ne conferă posibilitatea de a vorbi, în opinia noastră, despre: *baroc mughal; baroc persan; barocul Chinei Tang; barocul european al perioadei 1660-1750; un baroc moldovean*[2]*; de un baroc latino-ame-rican al perioadei coloniale spaniole; de un tip postmodern de baroc, împletit cu realismul magic, specific romanelor sud-americane*)[3].

După criteriul autorului, se pot identifica stiluri baroce specifice operei literare *ale unui autor*, precum în cazul artelor dramatice și al literaturii (barocul lui Calderon de la Barca; baroc eminescian; barocul lui Fănuș Neagu; barocul lui Giambattista Marino, barocul lui Quevedo sau Góngora, al lui Saint-Amant, Théophile de Viau, Gryphius, Lohenstein, Donne, Crashaw, Chiabrera, Gläser, Chassignet).

În eseul său intitulat *Disputa barocului la Pontigny*, Eugenio D'Ors teoretizează barocul sudic distingându-l de barocul nordic, pe cel protestant de cel catolic, pornind de la observarea domeniului artelor plastice; ulterior, el introduce o clasificare între stilurile *istorice* (goticul), aparținând anumitor epoci și sfere de activitate, și stilurile *de cultură* (barocul), expansive, influențând numeroase sfere ale artisticului, ale eticii, având posibilitatea de a reveni în timp, periodic[4]. Conform lui D'Ors, barocul este o stare artistică de celebrare a *vitalismului, a mișcării*, ilustrând dinamica forței umane și a naturii privită ca *mod de evadare din determinismele existențiale*, ca o asumare a unei libertăți vesele, scandaloase, burlești, irațională până la absurd, pline de savoare. În unele epoci istorice marcate de spleen, blazare, de decadență culturală, barocul devine *o ilustrare a societății sale*, propovăduind un stil literar artificial, teatral, carnavalesc, al omului *incapabil să se afirme decât prin aparență*, ascunzându-și esența, *interesat de ludic până la un arlechinesc existențial, al veseliei-triste*, ca neputință de afirmare a vitalismului anterior.

Pentru Eugenio D'Ors barocul face posibil *transferul unei arte în altă artă* (a literaturii în muzică, a teatrului în poezie, a dansului în pictură, a caligrafiei baroce în muzică), ceea ce este *și cazul complexei poezii shi Tang*, bazată pe multitudinea de sensuri ale hieroglifelor-picturi compunând poezia, cât și rădăcinilor multi-disciplinare ale stilului shi antic (interpretarea poeziei cu ajutorul dansului, gesturilor, muzicii vocale și instrumentale).

Din perspectiva *stilurilor de cultură*, D'Ors distinge *mai multe feluri de baroc*, precum: barocul arhaic, alexandrin, roman, budist, pelagic, gotic, franciscan, nordic, rupestru, manierist, iezuit, rococo, romantic, vulgar, *fără a avea pretenția epuizării identificărilor formelor de baroc*, observând anumite *cicluri istorice ale acestuia* și considerând că numeroase curente literare nu sunt *decât dialecte, variații ale barocului*[5]. D'Ors descoperă *nu mai puțin de douăzeci și două de tipuri de baroc*, pornind de la distincțiile dintre manierismul sec. al XVI-lea - al XVII-lea și barocul ajuns la apogeu, în perioada 1660-1750.

Barocul specific *medievalității timpurii a Chinei, epoca Tang*[6], este ilustrat în opinia noastră, prin poezia lui **Wang Wei** (**Wang Monjie**), originar din Yuanjiqi (provincia Shanxi), care a trăit între anii 701-761. În compoziția shi intitulată *Mulan zhai* (*Terasa Mulan Zhai*), poetul aduce ca pretext liric o faimoasă *terasă împrejmuită de magnolii*, vopsită în roșu cinabru, spre a ne descoperi o natură luxuriantă, în sălbatica sa splendoare, motiv preferat de autorii barocului universal, conectat cu motive lirice ale tristeții, reveriei, ale însingurării poetului, cu simboluri ale fanteziei libere, ale expansiunii afectivității, ale fascinației formelor non-geometrice, învârtejite, rotunde, transfigurate de elemente cețoase, diafane, jocuri ale clar-obscurului.

În cadrul versurilor laconice ale poemului *apar combinații de elemente ale curentului manierist universal* (preferința pentru elipse și hiat-uri, sintetizând până la contracție versul, asemeni unui proto-univers *in statu nascendi*: „Munte-ntomnat.”; „Amurg.”) *cu elementele baroce* (vitalism, mișcarea puternică a luminii, imagini de amploare cinetică umplând spațiile într-o evitare a golului; predominanța vegetalului urmărit sub diferitele nuanțe ale cromaticii luminoase; împletirile de gerunzii și verbe la indicativ prezent potențând efectul dinamic al peisajului).

Tema budistă venită pe filon sanscrit-indian și mai adânc, pe filon vedic, a maya, a vieții-iluzie, a efemerității dar și a multiplelor metamorfoze ale naturii (ciclicitatea germinativă a naturii) capătă sub impulsul liric baroc aspecte grandilocvente, de teatralitate (*tema vieții-scenă*) în care personajul principal este *natura, ca o supremă actriță*, fermecătoare, capricioasă, surprinsă în ipostaze mărețe, spectaculoase, *ce covârșesc poetul până la senzația insignifianței sale* (tema nimicniciei vieții, de unde și o debusolare, o tristețe a observației lirice conștiente de limitele sale).

Limbajul baroc este saturat de imagini cinetice, vizuale, aglomerate în sinestezii difuzând sensibilitatea specifică a universului *simțit, mai degrabă decât descris lucid* (precum în limbajul clasicilor): „raze scăldînd se-adună”. Verbele sunt grupate în *aranjamente de prezenturi cinetice derulându-se rapid în jurul poetului*, depășit de mișcările capricioase, neștiute ale naturii hiperbolizate până la dimensiuni *acoperind vidurile cosmice*: totul este însuflețit, *vegetalul urcă spre ceruri* sub forma „muntelui întomnat” (termen metaforic desemnând reliefuri personificate, îmbrăcate în straie cronologico-vegetale efemere și ele): „scăldînd se-adună”, „grăbesc”, „împrăștie”, „plutesc”. Împrumutate din categoria planului ceresc, verbele definesc o *verticală plină de lumină*, „hoinară”, cinetică, dominată de păsări, raze, amurg, nori. Epitetele simple („nori irizați”, „verde smarald”), inversiunile („în zborul lor grăbesc”, „hoinar plutesc”) sporesc senzațiile de distanțare, melancolia difuză, în pofida vitalismului susținut de omniprezența *cernerii razelor luminoase peste peisajele muntoase* observate panoramic, în *mișcări cinematografice* (munte-raze-păsări-verde-amurg-nori).

Combinațiile între *cromatica verdelui strălucitor, a culorilor aprinse ale toamnei* (sugerate în mii de nuanțe prin metafora „munte-ntomnat”), potențate de *aprinse culori ale amurgului*, descris eliptic, printr-*un singur substantiv-peisaj*, sunt dispersate pe întreg orizontul observabil, cu ajutorul elementelor aeriene („păsări perechi în zborul lor grăbesc”; „nori irizați hoinar plutesc”). Bolta celestă este una ardentă, grandioasă („raze scăldând se-adună” (...); „Amurg.”), până la culori bizantine ale amurgului. Această bătălie de culori (între verde și roșu) marchează frumusețea toamnei ce îmbracă munții; întreg poemul devine o *descriptio* a efectelor vizuale ale *mărilor de arbori devenite metaforic, conglomerate de lumini smaragdine* („verde smarald împrăștie lumină”), peste care *culorile amurgului se așează* în alte imagini vizuale dispersante („nori irizați hoinar plutesc”), construind antiteze cromatico-dinamice exotice, specifice poeziei baroce Tang.

În poemul *Torent în cînt de păsări* (*Niao ming jian*), ca o exprimare metaforică a armoniei *primăverii, odă adusă anotimpului preferat de poeții barocului universal* (alături de alte simboluri specifice precum: dimineața, culoarea albă, perle, cristale și diamante, apă, stropi de rouă, ploaie, ceață, aburi), observăm folosirea adresării directe, la persoana a doua, ca o contemplare a frumusețiilor naturii nocturne, *într-un tablou feeric extrem-oriental*, cu focalizarea privirii pe *aspectele efemere și grațioase ale existenței* - căderea florilor arborelui de scorțișoară). Remarcăm aceeași senzație de acoperire melancolică a pustietății muntelui cu elemente *delicate ale vegetalului și ale elementalului aerian* (păsări, luna, cînt, flori de guihua căzând de undeva, din bolți celeste în inflorescențe parfumate). Este folosită o stilistică simplă, elegantă, construită din aluzii, epitete, învolburări gracile de arborescențe și flori simbolizând *primăvara*, care alcătuiesc un *peisaj surprins noaptea*, sub domnia astrului selenar, prilej de evocare a luminii difuze, a intercalărilor de clar-obscur peste priveliștea exotică a sălbăticiei grandioase a naturii („Munte gol. Pustiu”, „se-arată luna”) versus elemente ale micro-planului terestru, ale detaliului, sporind inefabilul selenar („florile *guihua*, păsări se-nfioară).

Din descrierea ființei cuprinse de reveria nopții feerice („Te odihnești. Cad florile de *guihua*./ Tihnită noapte.”), a *contemplării orientale a „căderii florilor de scorțișor”*, într-o filozofie taoistă a efemerului, a suavelor petale traversând înmiresmat planurile ceresc și teluric, se conturează *antiteza* cu dimensiunea *verticală absconsă*, pustie, sumbră, *aferentă negurilor* („mohoreala” muntelui gol și a vederii pustiului, a lipsei animalelor și semenilor din luxuriantul tablou).

Apare și tema baroc-taoistă a zădărniciei dar și a inefabilului lumii, în perfectă grație și frumusețe în *trecerea sa* („*cad* florile guihua”), care lasă loc elementelor discrete ale cronosului nocturn privit acum în sens contrar, *într-o ascensiune a întregii Creații din bezne* (de la abscons - „Munte gol. Pustiu” la revelat: „se-arată luna”). O altă *gradație apare sub „aspectul sonorităților*, evocând un univers *căutându-și nucleul armonios*, năzuind către inspirația divină, *odată cu ivirea lunii*, un element mitologic asociat cu *florile de scorțișoară*, simbol al nemuririi, selenar, regenerator și taumaturgic, parfumat și de esență rară, rezervat divinității. Paradoxal, odată ce aparține planului teluric, scorțișorul devine și el un arbore perisabil, florile sale „căzând” peste perechea odihnindu-se în mirifica, „tihnita noapte”, acoperită de aceste elemente ale diafanului, ale grației și iubirii, asemeni florilor de tei din lirica eminesciană (elemente baroce, în opinia noastră, aparținând temei efemerității vieții dar și măreției naturii, ca teme centrale ale barocului).

Metafora *„torent de armonie”* sugerând metamorfozarea planului terestru într-unul celest, sub apariția lunii - simbol feminin al depărtării, grației, al sălașului divinității, din care „cad florile de *guihua*”, este rezultatul unei gradații sonore de la „înfiorarea păsărilor” până la „îmbinarea cîntului” lor și apologetica revărsare a *armoniei muzicale peste întregul tablou*, umplând golul („Munte gol. Pustiu”), ștergând senzația de absență a vieții, care îl covârșește la început pe poet. În-treaga natură, expresie a *primăverii*, devine acum „torent de armonie” sau „torent în cînt de păsări” (titlul poemului), în dublă metaforă, *de început și de final*, sugerând ciclicitatea naturii dar și permanenta germinație a sa, revenirea primăverii, temă lirică favorită a barocului universal.

Metafora finală (*„torent de armonie”*) încununând într-o cascadă de horbote sonor-vizuale priveliștea plină de pace a munților acoperiți de flori de scorțișoară „căzând de undeva”, dintr-un plan neprecizat, selenar, *îmbinând trimiteri subtile mitologice cu cele baroce ale sălbăticiei naturii* (paradoxale descrieri ale senzațiilor trăite de poet) conturează un tablou plin de vitalitate. El iese din planul imaginarului, revărsându-se asupra ascultătorului, în stilistici simple, pline de expresivitate (folosirea punctelor, a verbelor la indicativ prezent, a gradației zgomotelor până la transformarea lor în cînt și în plenitudine muzicală, expresie a esteticului domnind și născându-se din sânul naturii - primăvara, personificată subtil, sub forma unei cântărețe): „păsări se-nfioară./ țipă din cînd în cînd./ Se-mbină cînt./ Torent de armonie: primăvară”).

Poezia lucrează cu *teme specifice ale barocului universal* precum reveria nocturnă, expansiunea naturii luxuriante asupra teluricului și celestului, decorurile sălbatice, ascetice și inspiraționale ale poetului, tema *fugit irreparabile tempus* („cad florile *guihua*”), a sfârșitului și a viziunii golului („Munte gol. Pustiu.”) introdus în cosmosul nocturn „tihnit și înmiresmat”.

Alte elemente specifice ale poemului sunt: *exotismul decorului* descris cu precizia unui regizor de teatru; starea de înțelegere a tainelor universului pe *calea empatică*, a comuniunii cu natura, a contemplării frumuseții ei; *refuzul raționalismului*, al observației lucide, științifice, geometrice; necontenitele *îmbinări între lumini și umbre* („tihnita noapte”; „se-arată luna”), *ascunderea realității* prin folosirea aluziei, a metaforei, a simbolului, a alegoriei (până la a asimila opere ale medievalității chinezo-baroce în unele elemente ale lor -, precum *Visul din pavilionul roșu* atribuită parțial lui Cao Xue-Qin, cu *Basmele* lui Hoffmann, o altă operă a barocului european, cu elemente de feerie romantică); *pendularea atenției în termeni antitetici*, de la detaliu la panorama naturii („cad florile *guihua*.”/ „Munte gol.Pustiu”; „se-arată luna. Păsări se-nfioară”).

Atenția este fixată asupra *descrierilor emoționale* în detrimentul celor raționale; se remarcă gustul pentru contraste și efecte teatrale de amploare; este evocat caracterul efemer al condiției umane; condiția poetică este privită ca una optimistă, vitalistă, a *regenerării* (prin simbolul primăverii) în pofida motivului filozofic al „căderii florilor de *quihua*” (mai degrabă interpretat ca un simbol al *grației selenare revărsate*, prin apariția lunii asupra pământului, decât în sens pesimist).

Mai apare un motiv „baroc Tang”, cel al *florilor de scorțișoară* ce primesc aici o funcție evazivă, inefabilă, ca elemente *ale subtilului strecurate în prezentul continuu* („te odihnești”, „cad”, „se-arată”, „se-nfioară”, „se-mbină”), asemeni florilor de tei ale liricii eminesciene, amintind și de motivul *barocului persan* (efemeritatea și frumusețea paradoxală a vieții, simbolizată de roze), al contemplării trandafirilor din grădinile persane de către poeții sufiști, autori ai gazelurilor și rubaiatelor precum **Anvari**, **Omar Khayyam**, **Hafiz**, conturând un întreg sistem filozofico-poetic axat pe conceptul de *efemer, de suavitate florală* (*imago mundi*), prezent și la poeți precum **Dimitrie Anghel** (bazată pe conceptul de *„grădină-univers”* surprinsă sub stihii/haos, ale vântului, ploii, furtunii, elemente baroce sugerând sălbăticia naturii dezlănțuite).

În poemul baroc Tang *Lăcaș în crîng de bambuși* (*Zhu li guan*) compus de *Wang Wei*, remarcăm aceeași atitudine de reverie, însingurare și inspirație lirico-muzicală a personajului, parte a vitalității naturii (simbolul *bambusului*, element al trăiniciei, flexibilității, al vieții, nemuririi, al civilizației, totodată). Această *ambiguitate permanentă* a poemului (folosirea termenilor cu multiple sensuri, trimiterile la sfera fantastică și mitologică) aparține laturii poetice de tip baroc. Inclus în „crîngul de bambuși” sugerat prin termenul familiar de *adăpost-habitat dar și de sălaș*, micro-spațiu adecvat *inspirației și evaziunii din real în sfera sacră, a visului, imaginarului*, poetul pierde condiția mundană de percepție a realului, intrând într-o stare extatică, de iluminare lăuntrică (filonul budist al poemului): „singur șezând”, „Adînc pierdut în inima pădurii,/ Acolo unde muritori n-ajung” (pare că suntem în pădurile sacre sanscrite din epopeea *Sakuntala*). Sunt indicii asupra unui *univers sacru, inaccesibil profanilor, cuprins de sentimentul diafan al unei muzici ce înconjoară poetul*, transformându-i lăuta în conexiune cosmică și subtilă, corespunzând *unei stări fluide*, de curgere a poeziei în muzică și de transferare a acestora în caligrafie, prin simbolurile multiple ale hieroglifelor.

Figurile de stil potențează taina naturii, adăpostind poetul într-o *unitate armonioasă dătătoare de inspirație, o stare extatică*, înconjurându-l și separându-l de mundan (*crângul de bambuși* devenit un non-spațiu/timp al inefabilului): gerunziile sugerează subtil *un timp nedefinit* („singur șezînd”), verbe la persoana a doua în construcții lexicale cu hiat-uri, personificări dinamice transferă sensibilitatea egoului poetului către potențialul ascultător, așezându-l în miezul tainic al universului său poetic („înstruni”, „fluieri”, „vine înspre tine”, „asupra-ți curg”). Inversiunile („tainic crîng”, „singur șezînd”, „adînc pierdut”, „asupra-ți limpezi razele ei”) conturează *contraste baroce de clar-obscur* din câteva epitete simple („limpezi razele”, „luna clară”) *în antiteză* cu spațiile metaforizate, ale umbrei dese a pădurii („tainic crîng”, „adînc pierdut”, „inima pădurii”). *Alte antiteze* sunt unele de tip mișcare-nemișcare („singur șezînd”) *versus* „doar luna clară vine înspre tine”, „razele ei curg”, „înstruni lăuta”, „fluieri”, alcătuind alte contraste cinetice adăugate celor de tip cromatic. Se produce un transfer de planuri existențiale, *dinspre mundan către inefabil*, universuri subtile ale ego-ului poetic, potențate de funcția poetico-muzicală a *cuplului lăută-lună* („înstruni lăuta” - „doar luna clară vine înspre tine”).

Crângul de bambuși expansionează pe orizontală, transformându-se prin hiperbolă într-un spațiu nelimitat, evaziv („adînc pierdut în inima pădurii”), simbolizând puterea vegetalului asupra lumii, asupra mundanului. În *antiteză* cu spațiile tainice, întunecoase ale naturii ocrotitoare și inspiratoare, sugerate cu ajutorul unor figuri stilistice precum hiat-ul („n-ajung”), verbele la indicativ prezent (înstruni, fluieri, vine, curg), metafora și aluzia, până la gradația superioară a feeriei („tainic crîng de bambuși”, ”adînc pierdut în inima pădurii/acolo unde muritori n-ajung”), *apar luminile selenare*, descoperind discret *spații vegetale fluide*, traversând substanța verde a pădurii cu raze „limpezi”, „curgătoare”. Ele indică, prin verbul *a curge* (observat în *dispersie lichidă interferând în striații strălucitoare prin tulpinile zvelte ale bambușilor*) o multitudine aluzivă a *liniilor drepte și oblice, de clar-obscur*, căutând ființa poetului spre a o umple, ca un receptacol ales, de razele selenare *inspiraționale*, „clare” și „limpezi” (două adjective conectate la *cronosul contemplativ al nopții*, interferând cu pădurea) ale liricii nocturnului: „doar luna clară vine înspre tine./ Asupră-ți limpezi razele ei curg”.

Este un poem-iluminare a ființei poetului, ce primește *inspirația artistică prin muzică*, un poem baroc al spațiului exotic, solitar și contemplativ, un *univers sacru rezervat poeților*, la care muritorii nu au acces. Poemul explorează dinamismele subtile ale mișcării delicate a razelor de lună prin desimea crângului, creând nuanțe de verde prin clar-obscur *„curgând”*, *„venind”* (*efecte cinetice ale verbelor*) către sălașul poetului-muzician; cu ajutorul muzicii, el cheamă inspirația lirică, atenționând asupra *substanței fluide a poeziei shi*, asupra temei metamorfozei acestei lumi (*omnia fluunt*), aflate într-o curgere continuă (un motiv specific al barocului universal), de unde și tema zădărniciei lumii, a trecerii omului prin viață.

Poetul **Li Bai** (**Tai Bai**), născut în Longxi (provincia Gansu) supranumit *Qinglian jushi* (*Sihastrul din Qinglian*), care a trăit între 701-766, este autor al unei impresionante și variate opere lirice, remarcabile prin contrastele dintre rigoarea stilistică de inspirație confucianistă și intensitatea emoțională specifică poeziei de tip daoist. Elemente baroce ale compozițiilor sale lirice le descoperim în poeme precum *Singur pe Jingting* (*Jin ting du zuo*) sau *Gînd în noapte* (*Jing ye si*).

Jocul de lumini și umbre observabil în primul poem, impunând intensitatea *antitezelor* dimensiunii verticale descrise *prin aglomerări cinetice* specifice barocului („se-nalță-n zbor”; „dispar”; „în destrămare nor”), proiectează teluricul (muntele Jingting numit metaforic „Culmea Ceremoniei”, din actuala provincie Anhui) *în planul ceresc*, odată cu explorarea *universului lăuntric*, susținut de focalizarea atenției pe contemplarea muntelui („de-afară doar Jingting. Munte privind.”). Antiteza *înăuntru/în afară* („Lăuntru ne scrutăm necontenit./ De-afară doar Jinting. Munte privind”) preia dimensiunea filozofiei taoiste explorabile *într-un dinamism perpetuu* („necontenit”), opus stării exterioare de *nemișcare* (contemplarea teluricului urcând puternic spre ceruri).

Simbolul muntelui - aspect al materiei solidificate, *rezistă* în imaginea panoramică *fluidă* a cerului - simbol al nemărginirii, al libertății spiritului, al evaziunii din limitările mundanului („păsări sobor se-nalță-n zbor. Dispar./ În destrămare leneș nor hoinar”). Sufletul omenesc devine *undă scufundată în diafanele materii ale celestului*, asimilat „păsărilor sobor”, în ascensiune și în dispariție, pradă clipei dar și „norului în destrămare”, „hoinar și lenevos”, sugerând inconsistența (aburul desfăcându-se în fumuri subțiri, aluzie la taina existenței omului comparat cu ceața).

Din această compoziție shi se desprinde un acut sentiment *al disipării timpului*, născut din *contemplarea contrastelor* (exteriorul, celestul - în ascensiune/dispariție/destrămare lentă; interiorul - în cercetare permanentă; exteriorul teluric - prin contemplarea muntelui, „doar” a lui, ca reacție la evanescența de nestăvilit a lumii).

Aceste teme specifice ale barocului universal apropie această poezie de compozițiile barocului european occidental precum versurile lui Chassignet (raportul dintre *timpul interior* al poetului, o evocare haotică, a turbulențelor sufletești, cu neputință de descifrat și *cronosurile exterioare*, comprimate în conceptul de *clipă, de destrămare* (opusul clipei sau poate, doar o condensare a percepției dispariției clipelor compunând un *cronos-nor*). *Viața-vis* este asemuită la poeții baroci *cu norii* („Au afli lucru van ca visu-nșelător,/ și vagabond, și trecător, fugar: / O, viață pot cu visul s-o compar,/cel vagabond, fugar și trecător” - poemul lui Chassignet, *Un vis trecător*[7]), de unde și ame-

ninţarea cu neantul a fiinţei umane ceea ce, la poetul chinez, determină reacţia unei *angrenări ferme în teluric*, în contemplarea *puterii muntelui Jinting*.

Bolta cerească devine şi ea o expresie a *dihotomiei cinetice* (repede-lent, apariţie-dispariţie, înălţare-destrămare), în care simbolul „păsărilor sobor” în ascensiune de-o clipă contrastează cu leneşa hoinăreală a unui „nor în destrămare”, ilustrând *vitalitatea surprinzătoare, diversă, fascinantă, a planului celest, în opoziţie cu planul teluric* („doar Jingting.”). „Soborului de păsări” (multitudinea) i se opune imaginea solitară a muntelui, potenţată de adverbul *„doar”*, simbolizând statornicia, măreţia, sălbăticia neînvinsă a naturii, puterea ei de neoprit ascensionând spre stele, în opoziţie cu fugara trecere a „soborului de păsări” sau cu „norul hoinar”. Ambele imagini ale celestului sunt unele *trecătoare* (norul în destrămare, păsările dispar), aspecte *ale efemerului*, ale iluziei macro-cosmosului ce pare că se joacă, ascunzându-se revelaţiei; *omul preferă atunci contemplarea forţei telurice* ţâşnind solid înspre ceruri, unică realitate - sprijin a fiinţei umane obosite, ameninţate cu evanescenţa.

Alte jocuri de *clar-obscur* conturând un tablou al emoţiilor, tristeţii, al dorului de pământurile obârşiei, remarcăm în poemul *Gînd în noapte*. Confesiunea lirică este aici una directă, tulburătoare, însufleţită de doruri şi nelinişti *potenţate de efectul razelor lunii*, simbol al visării, al nostalgiei, al evaziunii spre tărâmuri ale trecutului, ale lumilor depărtate, ale cronosurilor părelnice, şterse sau topite iremediabil în masa amorfă a uitărilor.

Dilema aşezării corpului în cadrul universului-iluzie, învăluit în mantia nopţii (simbol baroc al beznelor, nefiinţei, al necreatului, al potenţialităţii, al fugii din timp-spaţiu, al reveriei pesimiste, al fiinţei obosite însă paradoxal, ca o expresie a vitalismului, eliberate din chingile diurnului rutinier) duce la *schimbarea perspectivei poetice*: „De ridic capul, luna o văd clară./ De-l plec, dorul de-acasă mă-nfioară”. De la *postura iniţială a poetului*, observând un peisaj nocturn, mângâiat de lumina selenară, transformat într-un tărâm fantastic, deconectat de prezentul comun, devenit un moment existenţial personal, descifrat doar de poet prin trăirea sa unică, lirică („Privind din pat. În faţ-a lunii rază./ Pământ ca nins de brumă, scînteiază”), *peisajul se schimbă* sub razele aceluiaşi astru *în prilej de evocare a pământurilor pierdute ale sorgintei sau de re-poziţionare în prezent* („De ridic capul, luna *o văd clară*./ De-l plec, *dorul de-acasă mă-nfioară*”).

Inversiunile combinate cu hiat-uri („în faţ-a lunii rază”); metaforica imagine a *pământului transformat într-un peisaj feeric* prin potenţarea comparaţiei la dimensiuni fantastice, lipsite de frontiere şi de reliefuri geografice reperabile; fixarea prin verbe la persoana întâia (poemul-confesiune) a contemplării într-o oscilaţie cronologică, o evaziune dincolo de real, proprie barocului (scînteiază, o văd, mă-nfioară), *alternează observări ale peisajului şi ale sinelui* („Privind din pat”; „De ridic capul, luna o văd clară”) *cu elemente evazioniste, senzitive, imagini fantastice ale teluricului* „nins de brumă”, „scânteietor”, *sub razele lunii* (astru „al realităţii” dintr-o mişcare a capului sau astru „al planului fantastic” dacă e privit din altă poziţie de către poet - tema lumii iluzie, specifică barocului). Acest silogism baroc (viaţa-vis-iluzie-clipă-aparenţă) duce la o stare senzitivă proprie poetului, a dorului după meleagurile natale, „ce-l înfioară”, potenţat de strălucirea nocturnă a „lunii clare” (contrastante imagini pline de taină, emoţie, de sublimare a fiinţei), noaptea devenind un prilej de explorări ale peisajelor *transfigurate* ale lumii şi de *introspecţii ale universului personal*.

Poetul îşi observă poziţiile corpului său în starea de reveneală, între somn şi veghe, „privind din pat”, descoperindu-şi *trăiri sufleteşti distincte* în funcţie de schimbarea posturii capului; universul devine altul sau revine la starea iniţială, *ezitând între stări contrastante*, metodă lirică specifică barocului; corpul devine aici un accesoriu al *sufletului ce contemplă schimbările real-ireal* conform unui cronos interior, psihologic, care dilată sau contractă timpurile exterioare *până la transfigurarea completă* a peisajelor privite. Această modelare a timpurilor de către percepţia poetică barocă duce la *concluzia nimicniciei, a evanescenţei omului comparat cu aburul*, cu „bruma ce scînteiază” dar care dispare la ivirea zorilor, golită de taină; *omul devine şi el parte din visul lumii*, concluzie ce apropie pe autor de poezia lui Auvray, *Visul unei nopţi* sau de Jean Oger de Gombauld (*Ca în vis*).

---

[1] Se pot identifica în cuprinsul epopeii *Ţiganiada*, scrisă de Ioan Budai Deleanu, încadrabilă de istoricii literari în curentul literar clasicist, şi elemente baroce (precum grotescul, burlescul, comicul bazat pe absurd), inspirate din operele lui Tassoni şi Casti. Cf. Titus Moraru, Călin Manilici, coord. *Crestomaţie de critică şi istorie literară. Literatura română*, ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1983, p. 451.

[2] Dacă ne referim la lucrări precum *Istoria ieroglifică*/1705, a principelui Moldovei, Dimitrie Cantemir. Cf. Manuela Tănăsescu, *Despre istoria ieroglifică*, Saeculum I. O., Bucureşti, 2012, pp. 188-192. Cantemir este autorul „primului roman alegoric” al spaţiului cultural moldovean, ca domn al Moldovei/1710, roman „ilustrând barocul literar românesc”. Cf. Titus Moraru, Călin Manilici, *op. cit.*, p.101, 104.

[3] Garcia Marquez, romane precum *Toamna patriarhului*, *Generalul în labirintul său*. Alejo Carpentier, romanul sud-american *Concert baroc*.

[4] E. d'Ors, *Trei ore la muzeul Prado. Barocul*, ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 200. E d'Ors, *A propos de Baroque*, în *Retorica e barocco*, pp. 53-54, citat în Romul Munteanu, *Clasicism şi baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea, partea întâi*, ed. Allfa, Bucureşti, 1998, p. 27.

[5] *Idem*, p. 28.

[6] Poeţii din perioada Tang utilizează tehnici rafinate în realizarea unor figuri fonice: opoziţii tonale, binoame aliterative (*shuangshang*) sau aliteraţii generate de o consoană predominantă, ce apare în cuvinte cu sens apropiat, figurile generând o anumită ordine spaţială, întărită de hieroglife. Cf. Florentina Vişan, *Poezia chineză clasică, între intraductibil şi traductibil*, în *Trepte de jad, Antologie de poezie clasică shi*, trad., selecţie, prefaţă, note de Florentina Vişan, ed. Univers, Bucureşti, 1990, p. 6.

[7] În trad. lui A. Covaci, citat în Romul Munteanu, op.cit., partea întâia, pp. 386-387.



Simona Arbone - *Dincolo de aparenţe*

Carmen MANEA



Laureații Concursului Internațional "George Enescu" 2026

După patru săptămâni de competiție intensă, desfășurată sub deviza „În căutarea excelenței", Concursul Internațional „George Enescu" 2026 s-a încheiat cu finala secțiunii de Pian - o adevărată sărbătoare a muzicii de calitate. În paralel cu etapele propriu-zise de concurs, au fost organizate 6 recitaluri camerale, 6 concerte simfonice și câteva întâlniri cu membrii juriilor și artiștii invitați, printre care s-au numărat muzicieni distinși precum: Nelson Goerner, Péter Nagy, Mihaela Martin, Nemanja Radulović, Laure Favre-Kahn, Alissa Margulis, Jenny Hyeonjeong Lee, Alexei Volodin, Ștefan Cazacu, Marie-Ange Nguci. Voi trece în revistă laureații celor trei secțiuni de interpretare și mă voi opri asupra tinerilor câștigători ai concursului de Pian.

1. Secțiunea de violoncel

Violoncelistul elvețian **Samuel Niederhauser** a câștigat Premiul I al secțiunii Violoncel a Concursului Internațional „George Enescu" 2026, în urma finalei desfășurate în 7 septembrie, la Ateneul Român; Premiul al II-lea i-a fost acordat lui **Joshua Kováč** din Statele Unite ale Americii, iar Premiul al III-lea, lui **Sanghyeok Park** din Coreea de Sud. Menționăm că Samuel Niederhauser a câștigat și Premiul publicului, precum și Premiul pentru cea mai bună interpretare a lucrării impuse *„Waves of Gravel"*, de Malika Kishino.

2. Secțiunea de vioară

La secțiunea de vioară s-a produs un adevărat miracol: concurentul american **Jayden King**, în vârstă de 11 ani, a câștigat Premiul I al secțiunii respective a Concursului „Enescu" 2026, devenind cel mai tânăr câștigător din istoria competiției. Acesta a interpretat în finala concursului dificilul concert de Ceaikovski, realizând o performanță de excepție raportată la dificultatea lucrării și la vârsta lui fragedă. Premiul al II-lea i-a fost decernat lui **Francesco Papa** din Italia, iar Premiul al III-lea lui **Eun Che Kim** din Coreea de Sud (în cadrul etapei finale, desfășurate în 13 septembrie, la Ateneul Român). Jayden King a câștigat și Premiul publicului și Premiul pentru cea mai bună interpretare a lucrării impuse - *„Still Life with Fallen Stone"*, de Lembit Beecher.

3. Secțiunea de pian

Pianistul sud-coreean **Jeongwoo Lee**, în vârstă de 18 ani, a câștigat Premiul I al secțiunii Pian a Concursului „Enescu" 2026, precum și alte cinci premii speciale, în urma finalei desfășurate în 19 septembrie, la Ateneul Român. Jeongwoo Lee a câștigat de asemenea Premiul *„Radu Lupu"* pentru cea mai bună interpretare a unei lucrări de George Enescu; Premiul pentru cea mai bună interpretare a lucrării impuse - *„Hammers and Tongs"* de Karim Al-Zand; Premiul publicului și Premiul *„Playing for Tomorrow"*. Premiul al II-lea i-a fost acordat lui **Yiming Guo** din China, iar Premiul al III-lea lui **Pin-Hong Lin** din Taiwan.

*

Voi încerca să analizez performanța fiecărui pianist în parte, în ordinea intrării acestora în concurs.

În deschiderea concertului de la Ateneul Român din 19 septembrie 2026, am ascultat *Concertul nr. 2, op. 83 în si bemol major* de Johannes Brahms, cu Filarmonica bucureșteană, dirijată de **Daniela Candillari**, avându-l ca solist pe tânărul pianist **Pin-Hong Lin** din Taiwan. Lucrarea monumentală a fost prezentată în premieră mondială în 1881, avându-l ca solist pe compozitorul însuși alături de orchestra Filarmonică din Budapesta. Pe parcursul celor patru mișcări, *Allegro non troppo; Allegro appassionato; Andante și Allegretto grazioso - Un poco più presto*, am apreciat nivelul pianistic avansat al interpretului, dar și colaborarea bună a acestuia cu dirijoarea și orchestra. Faptul că s-a situat pe poziția a treia a clasamentului se datorează lipsei de maturitate și abordării cu precauție a lucrării monumentale. Tânărul pianist părea preocupat să realizeze textul muzical mai ales din punctul de







vedere al corectitudinii şi al acurateței. Un concert dificil, de dimensiuni ample precum cel ales, presupune o experiență îndelungată şi o rezistență remarcabilă, dar şi un dialog permanent cu dirijorul şi orchestra. În cazul concertelor de Brahms, instrumentul solist este integrat în discursul simfonic şi trebuie să se remarce prin energie, forță şi aplomb.

În continuare, pe scenă s-a aflat pianistul sud-coreean **Jeongwoo Lee**, în vârstă de 18 ani, care a susținut partitura solistică a *Concertului nr. 2, op. 21, în fa minor* de Frédéric Chopin. De la primele sunete, publicul a fost fascinat de frumusețea si noblețea interpretării sale. Un tânăr excepțional, cu preocuparea (şi posibilitatea) de a reda la cote maxime generozitatea şi expresivitatea discursului muzical. Spectatorii au avut privilegiul să asculte această minunată pagină romantică la cote maxime de muzicalitate şi de dăruire. Fiecare sunet părea că simbolizează un cuvânt despre frumusețea vieții şi despre noblețea sentimentelor de iubire ale compozitorului din perioada când a scris lucrarea aceasta minunată (în anii 1829-1830). Pe parcursul celor trei părți ale lucrării *Maestoso*, *Larghetto şi Allegro vivace*, emoția a crescut progresiv, atingând cote impresionante. Partea mediană a concertului, celebrul *Larghetto*, a fost inspirată de iubirea tânărului compozitor de 19 ani față de Konstancja Gładkowska, soprană poloneză, colegă la conservatorul din Varşovia a acestuia. Deşi compozitorul era prea timid pentru a-şi exprima sentimentele direct, el a mărturisit într-o scrisoare adresată prietenului său cel mai bun, Tytus Woyciechowski, că partea a doua a concertului a fost compusă cu gândul la ea.

Încercăm să descifrăm miracolul interpretării pline de sensibilitate şi magie a concurentului **Jeongwoo Lee**. Pianistul coreean era preocupat nu doar de redarea cu acuratețe a muzicii, ci mai ales de evocarea bogăției şi expresivității conținutului acesteia. Magia interpretativă a fost susținută de un tuşeu extrem de subtil, în care fiecare sunet avea sens, fiind integrat firesc în melodicitatea generoasă a discursului muzical. Audiența a fost fascinată de bogăâia sentimentelor, de metamorfozele pline de rafinament ale planului dinamic şi agogic, realizate cu măiestrie de tânărul pianist. Interpretul a realizat o minunată frescă în mişcare, remarcabilă prin bogăția culorilor şi a semnificațiilor.

Cel de-am treilea concurent, **Yiming Guo** din China, a interpretat *Concertul nr. 3 în do major, op. 26* de Serghei Prokofiev, lucrare de anvergură instrumentală, care se bucură de o largă audiență peste tot în lume. Îmbinând cu măiestrie virtuozitatea cu noblețea expresivă şi cu umorul, creația este apreciată de public şi de solişti. Compozitorul a prezentat lucrarea în anul 1921 pe scena orchestrei din Chicago, unde a repurtat un succes răsunător. Concertul a fost elaborat în trei părți, *Andante - Allegro, Tema con variazioni şi Allegro, ma non troppo*, punând în valoare, fantezia bogată a compozitorului, arta sa pianistică evoluată, înclinația spre umor a acestuia, precum şi colaborarea firească dintre solist şi orchestră.

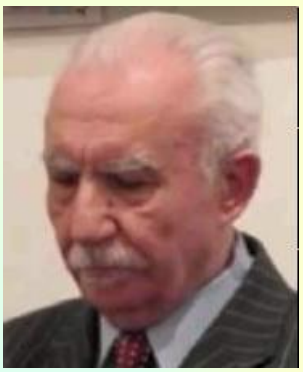
Versiunea realizată de pianistul chinez i-a pus în valoare pianistica evoluată, inteligența muzicală, echilibrul, dezinvoltura, precum şi colaborarea fructuoasă cu dirijoarea şi cu Orchestra Filarmonicii bucureştene. Juriul l-a apreciat la justa valoare, conferindu-i premiul al II-lea. O mențiune specială trebuie acordată prestației dirijorale a Danielei Candillari (conoscută mai ales pentru performanțele la pupitrul Teatrelor muzicale europene şi americane) şi contribuției substanțiale realizate de Filarmonica bucureşteană.

Ediția din 2026 constituie de asemenea o oportunitate de lansare pentru laureaâii care vor fi invitaâi să colaboreze cu orchestre simfonice românești ți din lume.

Concursul Internațional George Enescu din 2026 a oferit publicului momente de înalt nivel artistic; avem speranța că laureații acestei ediții vor avea parte de o carieră internațională notabilă, ducând mai departe ştafeta unor artişti precum Valentin Gheorghiu, Radu Lupu, Dan Grigore, Mihaela Martin Silvia Marcovici, Mihai Ritivoiu, Elisabeth Leonskaia şi mulți alții, care s-au lansat cu ani în urmă pe scena concursului Enescu.

Nicolae MAREŞ

Maxime şi Aforisme



* Grandilocvență = Insuficiență /în gândire şi în fapte/.
* Împopoțonare = Falsificarea chipului.
* Ipocrizie = Nerozie.
* Kafkianism = Modernism = Stare de înstrăinare stranie.
* Ozeneurile politice = Producători de victime.
* Un preşedinte neisprăvit a spus: „Şcoala românească produce tâmpiți”. Vremelnicul specimen, fost-a un securist bețivan, un primitiv, născut să facă rău semenilor săi. Asemenea vremuri încă mai trăim, şi de care, vai Doamne, ce greu de ele şi de el ne despărțim.
* Frumusețea vieții = A trăii pentru alții.
* Niciodată copacu nu îşi mănâncă fructul.
* Înțelepciune = A învăța din insucesul sau din durerea altuia.
* Conştiință curată = Minte luminată.
* Înfruptă-te doar cu cât poți mânca, şi nu lua din viață decât atât cât poți căra.
* Bunătatea aduce fericire, răutatea numai nenorocire.
* Primar = În general = şpăgar /ordinar/.
* Cârlan = Mârlan /ajuns în fruntea bucatelor/.
* Prostănac = Arivid /ajuns, ministru ori şef de partid/.
* Pesedei = Derbedei.
* Partizani iliescienişti = Inşi luați azi drept tâmpiți.
* CSM = Instituție anodină, plină de indivizi arivizi, dintre cei mai perfizi, sau din nesătui şi pomanagii.
* Prostiile găştilor la putere înscăunate = Rupere de aripi = Jaf în toate.
* Favorizarea din partea Justiției a preşedintelui Petrov, cel abject şi mincinos = Sfidare nemiloasă a contribuabilului.
* Sfârşeală = Înțepeneală.
* Ador lumina, pentru că întunecă umbra.
* Tăcere = Infinit = Timp care nimic nu-mi cere.
* Azi trecutu-i palpabil încă Prezentu-i, şi el vis.
* Din şcoală şi din crâşmă, nimeni nu iese cum intră. /Mihai Eminescu/
* Ca la noi, la nimenea: - La 20 de ani, nimeni nu te angajează, că n-ai experiență, la 50 eşti prea bătrân, iar la 65 de ani prea tânăr să ieşi la pensie.
* Vreți să rămâneți sănătoşi, feriți-vă de idioți.
* Dacă m-aş lua după horoscop, berbec fiind, sunt omul cel mai bun, cel mai deştept şi cel mai norocos.
* Printre linguşitori, găsiți mulți impostori.
* Oamenii sunt diferiți: - cei care iubesc şi sunt iubiți au aripi; cei dezinteresați şi altruişti se trezesc neomeniți.

Gelu DRAGOȘ

Între istorie, ideal și memorie. O dramă a destinului național și a Revoluției de la 1848

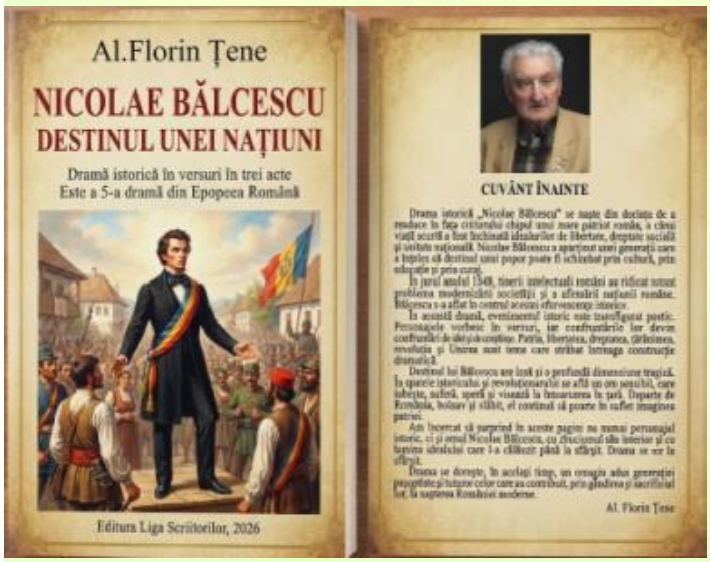


Al. Florin Țene - *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni. Dramă istorică în versuri în trei acte*, Ed. Liga Scriitorilor, 2026

Volumul *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni*, de **Al. Florin Țene**, publicat în 2026 la Editura Liga Scriitorilor, se înscrie în seria „Epopeea Română” și reprezintă o dramă istorică în versuri, structurată în trei acte prin care autorul clujean urmărește destinul lui Nicolae Bălcescu din perspectiva formării sale intelectuale și morale, a implicării în Revoluția de la 1848 și a exilului, până la boală, moarte și posteritate. Volumul propune o reprezentare predominant axiologică a personajului, în care istoria, libertatea, dreptatea socială, țărănimea, unitatea națională și memoria constituie principalele axe tematice.

În *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni*, Al. Florin Țene își asumă explicit recuperarea literară a unei personalități istorice asociate generației pașoptiste. „Cuvântul înainte” formulează programatic această intenție: „Nicolae Bălcescu a aparținut unei generații care a înțeles că destinul unui popor poate fi schimbat prin cultură, prin educație și prin curaj. În jurul anului 1848, tinerii intelectuali români au ridicat problema modernizării societății și a afirmării națiunii române. Bălcescu s-a aflat în centrul acestei efervescențe istorice. În această dramă, evenimentul istoric este transfigurat poetic. Personajele vorbesc în versuri, iar confruntările lor devin confruntări de idei și de conștiințe. Patria, libertatea, dreptatea, țărănimea, revoluția și Unirea sunt teme care străbat întreaga construcție dramatică”.

Această declarație de intenție a autorului este importantă pentru înțelegerea întregii construcții fiindcă nu avem de-a face cu o reconstituire documentară a vieții lui Nicolae Bălcescu, ci cu o transfigurare poetică a unei biografii istorice. Evenimentul istoric în sine este convertit în situație dramatică, iar personajele reale sunt introduse într-un sistem de confruntări ideatice în care libertatea, dreptatea, patria, țărănimea, revoluția și unirea nu sunt simple teme secundare, ci reprezintă materia propriu-zisă a discursului dramatic, motiv pentru care volumul se situează la interferența dintre literatura istorică, teatrul poetic și discursul memorialistic.



Structura tripartită a operei *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni*, urmărește un traseu biografic și simbolic coerent, bine conturat, pe înțelesul cititorului.

Primul act, intitulat „Copilul care a auzit glasul țării”, este consacrat formării conștiinței lui Bălcescu. Copilăria, lectura, apropierea de istorie, detenția și contactul cu mediul revoluționar pregătesc profilul unui personaj pentru care cunoașterea trecutului reprezintă condiția proiectării viitorului. Încă din primele scene, Bălcescu este definit prin raportarea la carte, istorie și suferința oamenilor simpli: BĂLCESCU: „Mamă, de ce aud în vânt o chemare, De ce tresare inima când plânge-un om? De ce mă doare țara ca o rană mare, și-un clopot parcă-mi spune: „Nu dormi, român”?// MAMA: Să nu uiți, fiule, că pâinea e sudoare, Iar libertatea cere suflet luminat, Un neam se naște iarăși din răbdare Când omul pentru oameni luptă neîncetat”.

Actul al II-lea, „1848 - Anul focului”, constituie centrul conflictului istoric. Islazul, proclamația, guvernul revoluționar, problema țărănească, primejdia și căderea revoluției configurează o succesiune de momente în care idealul intră în confruntare cu realitatea: CORUL: „La Islaz se ridică un glas peste câmpie, Un glas ce cere dreptul și omul liber, demn, Iar țara își adună speranța-n bucurie, Ca râul ce se varsă în fluviul său solemn./BĂLCESCU: Poporule, ridică-ți privirea către soare, Nu pentru răzbunare, ci pentru viitor, Să fie legea dreaptă, iar omul să nu moară Sub biciul unei lumi ce-l ține cerșetor./ ȚĂRANUL: Noi vrem pământ și dreptul de-a nu mai fi umiliți, Să știm că legea este și pentru noi, cei mici, Să nu mai fim în veacuri mereu împovărați, Iar alții să se-nalțe pe umerii celor mici./ BĂLCESCU: Atunci aceasta este clipa ce ne cheamă, Să punem peste țară un legământ curat, Căci libertatea adevărată nu înseamnă teamă, Ci dreptul ca un om să fie respectat”.

Ultimul act, „Exilul, iubirea și nemurirea”, schimbă registrul. Dacă în primele două acte domină acțiunea istorică, aici accentul cade asupra memoriei, iubirii, bolii și morții. Constantinopolul, Parisul și Palermo devin spații ale exilului, iar distanța față de țară intensifică dimensiunea afectivă a personajului. Prin urmare, traseul dramaturgic poate fi citit ca o succesiune de trei ipostaze: formarea conștiinței, acțiunea istorică și transformarea destinului individual în memorie colectivă: CORUL: „O, Nicolae Bălcescu, al nostru visător, Tu ai

plecat departe, dar ai rămas acasă, Căci cine pune țara în suflet tuturor Nu moare niciodată, ci-n veacuri ne veghează./ CORUL: Iar marea de la Palermo, în fiecare seară, Își poartă către țară ecoul liniștit, și peste Carpați se ridică iar o zare În care visul tău de libertate n-a murit./ TOȚI: Cât timp va fi în lume un om care citește, Cât timp un grai român va spune „patria mea", Cât timp în pieptul nostru o inimă iubește, Nicolae Bălcescu, vei fi în țara ta!".

Câteva cuvinte despre personajul principal al volumului sunt necesare: Bălcescu apare simultan ca istoric, revoluționar, patriot, om îndrăgostit și exilat. Lista personajelor îl așază în centrul unei rețele formate din personalități pașoptiste - Ion Ghica, C. A. Rosetti, I. C. Brătianu, Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Gheorghe Magheru -, alături de personaje cu funcție simbolică, precum țăranul, Corul Națiunii Române sau Poporul. Nicolae Bălcescu este însă mai mult decât un protagonist biografic, el devine purtătorul unei concepții despre istorie. Pentru personaj, trecutul trebuie cercetat pentru a putea înțelege prezentul și proiecta viitorul. În dialogul cu Kogălniceanu, istoria este definită ca memorie vie a unui popor, iar activitatea istoricului capătă o dimensiune morală.

În același timp, personajul este asociat constant cu scrisul. În închisoare, Bălcescu afirmă că scrie pentru cei lipsiți de posibilitatea de a se face auziți, iar mai târziu, în exil, transformă pana și cartea în instrumente ale luptei sale. Această recurență a motivului scrisului este una dintre cheile interpretative ale dramei. În lumea creată de Al. Florin Țene, istoria și literatura nu sunt domenii pasive, ci forme de acțiune asupra conștiinței colective.

Una dintre particularitățile evidente ale volumului este predominanța dialogului ideatic. Personajele vorbesc în versuri, iar multe dintre intervențiile lor au caracter de declarație programatică. Bălcescu afirmă că nu dorește o libertate pur formală, ci una care să se oglindească în viața omului de rând. În acest sens, drama se apropie de ceea ce am putea numi o dramaturgie a ideii, în care conflictul psihologic este subordonat confruntării dintre principii și valori. Personajele sunt, în bună măsură, purtătoare ale unor poziții morale și istorice.

Avantajul acestei formule este claritatea discursului iar cititorul nu are dificultăți în identificarea valorilor fundamentale ale operei. Aceasta nu anulează valoarea demersului autorului Al. Florin Țene, ci indică specificul său estetic: edificarea unei figuri exemplare decât deconstrucția ei psihologică.

O altă caracteristică cu care ne-a obișnuit autorul: alegerea versului clasic pentru o dramă istorică imprimă textului o tonalitate solemnă în care discursul poetic este construit în jurul unor câmpuri lexicale recurente: patria, libertatea, dreptatea, poporul, istoria, pământul, unirea, idealul și sacrificiul. Revoluția este asociată cu „focul", iar idealul este reprezentat ca o lumină care poate supraviețui eșecului istoric și morții individului. Actul al II-lea este chiar intitulat „Anul focului", în timp ce finalul dezvoltă motivul flăcării și al luminii ca expresii ale continuității spirituale.

Corul are, la rândul său, o funcție importantă. „Corul Națiunii" lărgește perspectiva de la biografia protagonistului la memoria comunității. În final, el transformă moartea lui Bălcescu într-un moment de consacrare simbolică. Exilul dobândește o funcție simbolică: cu cât personajul este mai îndepărtat de țară, cu atât discursul său despre țară devine mai intens.

Introducerea Alexandrei în structura piesei contribuie la umanizarea protagonistului iar relația dintre cei doi oferă o contrapondere dimensiunii politice a personajului și aduce în prim-plan problema sacrificiului personal. În scena despărțirii, iubirea intră în conflict cu misiunea istorică, iar Bălcescu recunoaște indirect costul personal al idealului său. Totuși, dimensiunea sentimentală rămâne subordonată temei centrale a destinului național, Alexandra nu produce o schimbare fundamentală în evoluția protagonistului, ci contribuie mai ales la accentuarea laturii sale vulnerabile.

Privită din perspectiva construcției sale, drama *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni* a lui Al. Florin Țene se remarcă prin coerența tematică și prin claritatea mesajului. Autorul urmărește consecvent relația dintre istorie și conștiință națională, iar traseul lui Nicolae Bălcescu este organizat într-o progresie ușor de urmărit: copilărie și formare, revoluție, înfrângere, exil, boală, moarte și posteritate. Ideile sunt rareori lăsate să se constituie indirect din acțiune; ele sunt formulate de personaje, repetate și reluate prin intermediul corului. În consecință, textul capătă aspectul unei drame cu pronunțată funcție de evocare și celebrare.

În plan estetic, volumul poate fi citit mai ales ca o dramă de idei și de memorie, în care figura lui Nicolae Bălcescu este monumentalizată prin discurs poetic și prin asocierea sa cu valorile fondatoare ale proiectului național. Forța principală a volumului *Nicolae Bălcescu - Destinul unei națiuni* rezidă în claritatea demersului său literar și în consecvența cu care Al. Florin Țene urmărește relația dintre personaj și destinul colectiv. Limita sa, din perspectiva unei dramaturgii moderne, poate fi identificată în caracterul predominant declarativ al dialogurilor și în dezvoltarea relativ redusă a ambiguității psihologice. Bălcescu apare mai ales ca figură exemplară și purtător al unui ideal, decât ca personaj supus unei deconstrucții interioare complexe. Ultimele versuri ale piesei concentrează, de altfel, întreaga sa concepție, destinul unui om dobândește permanență prin ideile pe care le lasă în memoria unei comunități: CORUL NAȚIUNII: „Nu-i veșnic omul, însă gândul lui rămâne,/ Când este pus în slujba unui ideal curat,/ Iar timpul, care șterge palate și stăpâne,/ Păstrează peste veacuri pe cel ce a sperat./ Un tânăr din trecut privește către zare,/ Cu ochii plini de țară, de oameni și de dor,/ și spune că prin carte, prin faptă și valoare/ Un neam își poate scrie destinul viitor".



Simona Arbone - *Țărăncuța mea*

Mieczysław JASTRUN
(Polonia)



Poeme

La început

La început am văzut fiecare lucru de-aproape.
Şi-am văzut atâtea câte mi-au îngăduit să văd
Crăpăturile înguste.
Mai târziu am văzut munți, văi, mări,
arhipelaguri,
Şi ceea ce ştiam deja c-ar trebui
Să existe pentru mine.

Căutând pe dibuite, somnoros,
Mă uitam să văd înăuntrurile
Lucrurile în groaza lor nedivină:
Goliciunea planetei.

Stâncile jupuite de verdeața mușchilor
Copacii de scoarță,
Maxilarele de dinți,
Frumusețea de simțuri...

Labele leului desenează nisipul fierbinte,
Ghearele vulturului se înfig în măruntaiele
Victimei care se zbate.

Distanțele s-au apropiat şi s-au estompat.
Mă aflu din nou la începutul lumii
În zori înalți care ating cu aripile marea.

Floarea nimănui

Şi îngâmfarea dar şi plecăciunea
Sunt lucruri trecătoare.
Ziua de ieri cea pierdută,
Ne loveşte fără cruțare.

Există o forță în fața căreia tac,
Căci datorită ei am putut
Să mă prind azi de-un fir de praf,
Mai puțin tainic ca privirea.

În dimineața asta lumea
s-a împodobit cu floarea nimănui,
Dacă viața se transformă mereu
E mort chiar şi numele lui Dumnezeu.

Poetul

Nu pot să rămân în mine, întreg să rămân
În ascunzişurile secrete din măruntaiele
copacului,
Nu mă pot lipsi de frunzele neinflamabile.
Nu pot să tac, văzând disperarea altora
Căci numai datorită altora sunt mai mare
Decât mine, ceea ce nu se cuvine.
Mâna care ține condeiul, nu e alta
Decât aceea care şterge sudoare şi sânge.

Fără cuvinte

Dragostea a fost împărțită
Cum împarți pâinea
Tăiată cu cuțitul.
Nici un lucru n-a fost lăsat
La locul lui.
Izvorul s-a dus pe râu
Înghițindu-l marea.
Am rămas singur, fără acele cuvinte,
Care erau pentru mine pâine
Ce ajungea pentru o gloată de oameni.

În prag

Când după ani s-a oprit în prag
Schimbată
Şi s-a uitat la mine cu aceeaşi ochi
Ca o ploaie întunecată
Din ei s-a prăbuşit
Tăcerea.

Momente

Femeia de-acolo se uită la mine
Cu ochii ei din trecut
Îmi face un semn.
Şi semnul se împrăştie în aer.
Şi-aud doar bubuitul umbrei în cădere.
De sub pământ țâşneşte izvorul.

Apa se încărnează
În descărnare
De ziua Domnului.
Respirația trădează
Pe cel care respiră

Cea mai uşoară, cea mai blândă
Închipuire a nimicului,
O aflăm în mirosul trandafirului.

Fructul

În fruct se termină actul înălțării la cer al
copacului.
Fructul se-ntoarce apoi în măruntaiele
pământului,
Iar pasărea, care în ramuri mai cântă o dată,
Zboară împreună cu umbra-i jucăuşă.
O amăgire a fost totul
Întrucât din seva pomului
Circulă prin inele lui,
Încâlcită printre crengi, născută fiind
Din logodna florilor cu credința
Într-un loc oarecare
Rămas-a o fereastra deschisă,
Şi odaia însorită, în care se aude
freamătul frunzei.
Dulceața cărnii şi acreala-i uşoară:
Fost-au ele calea de aur a terrei înguste,
Pe care se plimbau trăsuri.
Din mii de rotiri s-a clădit o formă,
Gata să cadă ca o stea.

Simțuri

Pipăit, văz, auz, gust, miros,
Dacă vă pierd, ce-am să dobândesc?
Cu propria-mi privire, dezgolindu-mă,
Ironic, mie singur mă plec.
Obişnuit cu-o formă a existenței numai
Precum embrionu-n pântecul mamei,
În catedrala aceasta îndoielnică fără Zei,
Voi fi oare o cruce a nimănui...
Un vis fără cap, care să viseze,
Un suspin fără de buze,
Flacără între obiect şi atingere...
Când trupu-mi dezvelește umbra
Şi simt că-n oase pot pătrunde numai singur.

S-a născut în localitatea Korolówka din voievodatul Cracovia. A studiat şi a obținut doctoratul în filosofie la Universitatea Jagiellonă. Debutează în anul 1923. În anii 1928-1939 funcționează ca profesor de liceu. În timpul războiului participă la acțiuni ilegale desfăşurate în domeniul cultural. În anii 1945-1949 este redactor-şef adjunct al cunoscutului săptămânal *Kuźnica*.

Laureat al Premiului de Stat (1950, 1955), al orașului Lódz (1946), al săptămânalului *Renașterea* (1949). A tradus din creația lui Puşkin, Apollinaire, Eluard, Rimbaud etc. Pentru traducerile din germană a fost laureat al Pen-Clubului polonez.

Opera poetică din perioada postbelică: *Ora păzită* (1944), *Faptă umană* (1946, 1949), *Poezii alese* (1947, 1953), *Sezon în Alpi* (1948), *An rodnic* (1950), *Versuri vechi şi noi* (1951), *Poezii* 1944-1954 (1954), *Poezia şi adevărul* (1955), *Versuri alese* (1956), *Spuză fierbinte* (1956), *Geneză* (1959), *Mai mari ca viața* (1960), *Intonații* (1962), *Zona fructelor* (1964), *În albă zi* (1967), *Emblemele memoriei* (1969).

Prezentare şi traducere: Nicolae MAREŞ

Liliana POPA



O proză scrisă cu bucurie, cu tristețe, cu sfială, cu smerenie, dar mai ales cu iubire

Nu știu dacă absolutismul e un vis al Renașterii sau mai mult al Antichității. Pe ruinele templului lui Apollo îndemnul de a ne cunoaște „pe noi înșine” devenise o realitate dar și o reținere pentru cei care vedeau realitatea neînvăluită de mister.

Formularea lui Aristotel, precursor al umanismului „devino ceea ce ești”, soluționează prin formularea „omul este bun prin temeiul ființei sale” și de aceea „datoria lui morală constă în a-și realiza bunătatea originară a esenței sale” ideea că omul se deosebește prin spirit, rațiune, logos.

Scriitoarea **Nicoleta Vișan** și-a făcut botezul livresc prin lansarea romanului *„Capcana parfumului”* pe 5 august 2023, la Constanța.

Un roman clasic, scris la persoana întâi, un roman tulburător, în care granițele dintre real și ideal, dintre iluzie și întâmplări devin înguste sau se întrepătrund adesea.

Pare un roman memorialistic la început, psihologic, introspectiv.

Este un roman structurat pe capitole, pe planuri paralele, cu plasticități metaforice, dar mai ales vizuale: *„Brusc, copacii au început să-și strângă crengile, lipindu-și-le de trunchi, înspăimântați și ei, ca și mine - le puteam simți frica, era aceeași ca și a mea. Arătau ca niște rachete spațiale, sinistre, gata să-și ia zborul. Vântul ce s-a pornit din senin îmi sugera să stau locului, liniștit, dar nu l-am ascultat. Mi-am închis ochii și am continuat să te chem, strigându-ți numele, obsesiv. La un moment dat, ți-am auzit vocea îngrozită care, treptat, s-a transformat într-un urlet continuu, apoi a venit liniștea, o liniște de mormânt”.*

Descrierile lui David, personajul tăcut care visează, cititorul jurnalului, e cel care glisează între oglinzi paralele, între inocența păstrată până când devine conștient de inutilitatea ei, între iubire și renunțare, David, un personaj tăcut, devenit narator, dar ca toți oamenii tăcuți, posesorul unei minți zgomotoase: *„Terifiat ca de moarte, mi-am ridicat pleoapele, încet, și am privit împrejur. Pârtii sinuoase, multiple și înghețate s-au deschis sub ochii mei uluiți. Copacii se transformaseră în imitații nereușite a ceea ce fuseseră mai înainte, trosnind reumatic sub bătaia vântului nemilos, iar crengi.”*

Personajele schițate capătă contur, esență, consistență, pe rând. Ca pe un eșafodaj sunt expuse într-o tipologie dicotomică, încât te întrebi dacă sunt reale sau ficționale: *„Eu am vrut, dintotdeauna, să devin pictoriță sau agronom. Iubesc tot ce este frumos și îmi încântă privirea. Mă simt vrăjită de perfecțiunea și fragilitatea unei flori, iar un peisaj minunat, ei bine, acela îmi taie respirația. Nici profesia de medic veterinar nu mi-ar fi displăcut. Aș fi fost în stare să mă dedic bietelor animale atât de neajutorate… Acum, însă, nu vreau decât să termin liceul și să plec cât mai repede din orașul ăsta în care fantoma ei încă bântuie”.*

Sensurile existențiale se pierd dar devin de-a dreptul misterioase: *„Hariton a intrat în clasă nervos. Când este iritat se tot trage de mustața lui neagră tip creion, gen Clark Gable, actorul din filmul preferat al mamei, «Pe aripile vântului». Dacă n-ar fi atât de încruntat aproape tot timpul, Hariton chiar ar arăta bine. Cred că are peste 50 de ani, e slab și înalt, îmbrăcat întotdeauna în costum. Poartă niște ochelari de vedere rotunzi, prin care poți vedea niște ochi întunecați și pătrunzători. Când te privește, ai senzația că-ți citește în suflet. În pauze îl vezi afară, fumându-și țigările preferate, marca Moods. Dacă treci pe lângă el, simți un miros plăcut, o combinație de parfum bun și tutun. A trecut aproape o lună de la incidentul din clasă, de când Hariton a reușit să declanșeze furtuna în sufletul meu stingher. De atunci am tot încercat să-i atrag atenția, ridicând mâna pentru a-l face să mă asculte și pe mine, dar el mă ignoră în continuare”.*

Suspansul e perfect întreținut prin dialoguri dar plutește în aer și după lecturarea povestirii: *„- Doriana, Doriana, ce mă fac eu cu tine?, îi aud șoapta în timp ce buzele lui umede le caută pe ale mele cu sălbăticie. Încearcă să mă sărute, furându-mi respirația pentru moment. Sunt derutată: nu-i pot răspunde la fel, pentru că nu am experimentat încă sărutul. Doar eu și Dumnezeu știm cât de mult aș vrea să-i răspund, dar nu știu cum!!! Se oprește și începe să râdă, în timp ce ochii lui mă privesc cu o forță care mă face să-mi cobor privirea. Obrajii mi s-au aprins sub focul privirii lui cu străluciri drăcești. Avem de învățat ceva împreună, Doriana. După cum spuneai tu singură, totul are un început. În privința asta pot să-ți fiu profesor, și încă unul destul de bun. Mă uit la el, zâmbește diabolic. Își ia o țigară din pachet și iese pe terasă. Of, dac-aș putea, m-aș teleporta imediat în camera mea. M-aș arunca pe pat și mi-aș trage palme”.*



Amintirile personajului principal, Doriana, sunt de fapt momentele cele mai frumoase, ce aparțin adolescenței, momente pe care nu le va mai putea, nici ea, nici noi, să le mai cuprindem în căușul sufletului. Amintirile acelea sânt de la vârsta la care încă nu știam să mințim, când nu conștientizam că putem deveni un Hamlet, un Romeo, un Shylock, un Iago, Prospero, Miranda, Caliban...

Doriana Mureşan (Dotty) este protagonista unui traseu iniţiatic ce o poartă prin câteva poveşti de dragoste, volumul fiind un bildungsroman în care cei tineri vor descoperi întunecimi din propriile frământări, iar adulţii vor vedea frânturi din propria tinereţe.

Produs al vremurilor noastre prin comportamentul, mentalitatea şi limbajul eliberate de inhibiţiile generaţiilor anterioare, eroina parcurge împliniri, revolte, căutări şi suferinţe ale adolescentului dintotdeauna. O atmosferă familială dificilă şi abisul emoţional produs de moartea mamei o fac vulnerabilă şi aproape toate alegerile lui Dotty vor avea scopul de a disimula această fragilitate, pe care orgoliul ei nu o poate tolera. Cum este de aşteptat, unele optiuni vor fi nesăbuite. In universul ei restrâns, populat de o familie simplă, de mulţi cunoscuţi şi doar câţiva apropiaţi, iubirea o ia prin surprindere şi o aruncă într-o tornadă pentru care eroina nu este pregătită şi căreia trebuie să-i facă faţă pas cu pas. Dincolo de toate însă, cioburile sufletului par să uite ca sunt cioburi şi se caută şi se reunesc când un anumit parfum străbate timpul şi distanţele printr-o stranie coincidenţă. O „capcană" pentru inimă. Urcuşul lui Dotty e capricios precum tinereţea, iar drumul sinuos. Eternul drum al maturizării.

Spirit înalt şi fin, Nicoleta Vişan este o scriitoare contemporană atentă la societatea civilă de azi, un narator obiectiv, ubicuu, clasic, creând dihotomii realitate/reverie, pasiune/luciditate, iubire/răzvrătire: *„La un moment dat, gândurile mele legate de David s-au refugiat, speriate, în cel mai ascuns cotlon al creierului meu, gonite de «ciripitul» neîntrerupt al surorii mele. «Dotty, îmi pare rău pentru ce s-a întâmplat aseară», asta-i tot ce am auzit din pălăvrăgeala ei. Mă uit la ea mirată. «Aseară?» - Nu ştiu ce m-a apucat aseară. M-am supărat aiurea pe tine, se simte datoare să completeze. Nu trebuia să insist să-mi povesteşti despre David dacă tu nu ai avut chef, dar eram şi eu curioasă, doar mă ştii. De asta ai închis uşa, ţi-era teamă că o să vin iarăşi să te tracasez? Clatin aprobator din cap. - Îmi pare rău, să ştii, sincer! Dar dacă tot a venit vorba de David, chiar nu vrei să-l mai vezi niciodată? De ce? Te-a deranjat cu ceva? Nu-i răspund, dar o privesc atent, în timp ce ochii mi se îngustează. - Gata, Dotty, am întrebat şi eu, nu te supăra! Ştii că te iubesc, şi mă sărută ştrengăreşte pe obraz. Hai să mâncăm împreună, te aştept în bucătărie, mai spune, apoi fuge bucuroasă că ne-am împăcat. Se comportă ca un copil, de fapt este un copil. Nu este o fiinţă rea, ci doar e cu-rioasă, imatură, alintată şi vulcanică, dar este singura mea soră şi o iubesc. Orele trec foarte încet. Timpul parcă a încremenit în aştep-tarea mea încordată de a primi un apel de la David".*

Doriana este singulară în singurătate.

Firul evenimentelor face o fuziune perfectă între arta de a gândi, de a scrie, de a vorbi, pentru că poate fi şi un scenariu filmic.

„Capcana parfumului" este un roman ce trebuie citit în singularitatea noastră, un roman ce se citeşte cu ochii reali, ai minţii şi ai sufletului.



Simona Arbone - *Singurătate*

Ovidiu ŢUŢUIANU

Versuri



Visuri de emigrant

După o „frăţească" luptă,
Într-un „burg" german vestit,
Emigrant cu buza ruptă,
Sta pe-o bancă neclintit.

Părăsit complet de soartă,
Şi total „întors pe dos",
Cu dantura practic spartă,
Dinţii îi scuipă pe jos.

Dar deodat-apare-o zână:
- Măi Ali, nu te-ntrista;
Ai noroc de bună mână;
Trei dorinţe voi lista!

Spune-mi visurile tale,
Ca pe loc să ţi le-ntorc;
Vor veni pe-o scurtă cale,
Căci şi timpul am să-l „storc"!

- Iată, prima mea dorinţă:
Să-mi refac dantura „rea".
Dar e oare cu putinţă,
Că n-am bani şi viaţa-i grea?

Doar se termină-n esenţă,
Primul vis de formulat,
Când în maximă urgenţă,
Parlamentul a votat,

Lege pentru tratamente
Gratis, la cei „asistaţi".
Iar Ali chiar realmente,
Se văzu cu dinţi schimbaţi!

-Vezi Ali c-a fost posibil,
Să-ţi dezleg visul promis?
Te ascult de-i plauzibil,
Să îmi spui secundul vis!

-Aş dori (şi n-am răbdare),
Cu neveste şi copii,
Viaţa, într-o vilă mare,
Să încep a încropi!

Şi îndată Parlamentul,
Mai votă rapid un act,
Ce reglementa momentul,
De includere-n contract,

Clauze avantajoase,
La familii d-emigranţi,
Pentru case sau foloase,
Şi la trai şi la „talanţi!

Când Ali văzu minunea,
Se crezu că e în rai,
La Allah cu misiunea;
Şi rămase fără grai.

Însă zâna lui cea bună,
Amintind ce i-a promis
La-ndemnat atunci să spună,
- Care e ultimul vis?

-Vreau să fiu „german perfectul",
Nu doar cetăţean german:
Ochi albaştri, blond aspectul,
Să mă cheme... Bernard Mann!

Şi anticipând „ciupeala"
(Ultim vis din plin gătat),
Se grăbi să-şi bea „cerşeala",
Până ce s-a îmbătat.

Cum a spus „vorba coruptă",
Tot ce-a fost a dispărut.
Se trezi cu buza ruptă,
Chiar pe banca de-nceput.

Şi năuc, cu dinţii-n mână,
Brusc ieşit din contemplat,
S-adresă direct la zână:
- Oare ce s-a întâmplat?

- Bernard Mann nu ţi-e ruşine,
Să cerşeşti şi să bei şprit?
Dacă vrei să-ţi fie bine,
Să munceşti... precum un Friţ!

Ana DOBRE



Parcă te iubesc - Sertarul cu poezii

Declarația de iubire din titlul amplului volum al **Iosefinei Schirger**, *Parcă te iubesc*, privește relația dintre creator și creație, dintre poet și poezie, cu universul ei infinit de posibilități și virtualități, care-și pot găsi concretizarea în cuvântul care să poarte, odată cu emoția, ?i sufletul celui care consemnează, alegând cuvintele potrivite.

Fluxul poetic se revarsă ca un râu scăpat din matcă și umple toate autostrăzile, drumurile și potecile pe care eul poetic ar putea ajunge condus de latențele virtuale înseși ale cuvintelor. Poemele se constituie ca solilocvii în proză rimată și ritmată - *Iată poveștile despre care nu credeam că ți le voi scrie vreodată*, un mesaj poetic vehiculat între un eu emițător care se adresează unei misterioase instanțe desemnată fie ca *Tu*, un rezonator posibil, ca subiect inclus sau subînțeles, în care eul liric se constelează, fie ca un *Acela*, care, în obiectivitatea lui, ar putea fi un receptor (in)fidel, judecător imparțial al fluxului liric ce i se propune.

O sugestie, de rezonanță eminesciană, prin simetria metaforică vers-frunză, găsim în *Eseu despre noi*: „Din nou s-a întâmplat ceva: cad poezii ca frunzele în viața mea, a ta". Viața se contaminează de poezie, poezia contaminează viața, o reciprocitate, din care se naște frumosul și frumusețea, așa cum le imaginează acest eu liric care are capacitatea de a vibra cu uimire în fața misterelor lumii. Forma pare peste tot aceeași a discursului solilocvial, un fel de monolog dialogat cu sine, dar Iosefina Schirger le cuprinde în metafore proprii: *Sertarul cu poezii*, *Integrala de retorică*, *Caligrafie pe zăpadă*, *Metavers poetic*, *Exercițiu deconcentrare*.

În relația cu imaginarul pe care-l construiește, avansând, treaptă cu treaptă, în labirintul lui de cuvinte, poeta experimentează toate ipostazele și variantele aristoteliene ale iubirii - *eros*, *philia*, *storge*, *agapé*, imitându-L pe Creatorul care iubește întreaga creație și creatură. „Grădina zmeilor este cartea mea", spune poeta în *Eseuri de dragoste*. Altă dată, în *Ma-rea din celălalt timp*, adresându-se unui interlocutor virtual, poate un *homo fictus*, semnalează în invocație retorică: „țărmul meu, fără port de întoarcere, ia cartea asta ca pe o altă renaștere!".

Melodicitatea poemului în proză vine din facilitatea de a versifica, folosind toate figurile de sunet, fiecare cu sonoritatea proprie - aliterație, asonanță, onomatopee, pe care le așază în compania figurilor de construcție, în enumerații și gradație interioară, care urmăresc să reliefeze tensiunea și intensitatea emoției eului liric, care-și caută matca, tiparul po-trivit pentru ca matricea gândirii să se potrivească celei intenționale a gândului creator.



Poezia omonimă, *Parcă te iubesc*, inclusă în secțiunea *Amintiri din alte veri* („De aceea se cheamă poezie! E despre noi, despre ce niciodată n-o să fie! Nici nu ne-am cunoscut și zbaterea mea, cu zbaterea ta sunt de neconceput: un irezistibil, fatidic joc mut. De parcă orizontul s-a răcit, așa mă simt: un cer de gheață părăsit. Alerg cu tine până noaptea târziu. Alergi cu mine în gând, ziua. știu! Desenez, duc spre infinit drumul, traiectoria pe care ne-am întâlnit. Cunoști de acum răspunsul: în spatele surâsului și fiecărui vers, e plânsul."), poate fi citită ca o artă poetică, în măsura în care se pot decela o concepție privind actul de creație și legătura/implicarea creatorului în universul pe care-l construiește.

Relația de empatie și de comprehensiune desemnează un proces de *îndrăgostire* - de lume, de cuvânt, de metaforă, instrumentul, prin excelență, de transfigurare a realului. Animizarea este fereastra prin care poeta vede fotogramele, imaginându-și poezia ca pe un interlocutor deschis fuziunii de universuri: „Din ce adânc de mare ai venit cu valuri, pescărușI de neoprit, în ochii mei de oraș incendiat, cucerit? Am atâtea să-ți povestesc! E un imbold, har pământesc, dar nu ajung decât să te privesc. Zmeu, mi-e sufletul o rană! Nu-mi ești vară, îmi ești Ană, drog, arsură inumană! Nimeni nu mă poate opri să îți scriu. E o goană de parcă am fi, de parcă ai fi viu. Am răsturnat peste tine toate culorile din curcubeu pentru că așa îi stă bine unui zmeu. Eu am atât cât am cerut. Eu și pe tine te-aș fi vrut, ca zmeu al meu, un zmeu pierdut..."

Poezia este, pentru Iosefina Schirger, basmul pe care-l construiește, în care aleargă personaje reale și fantastice, conduse de imaginația creatoare spre posibila întâlnire cu cititorul. *Sertarul cu poezii* se umple mereu, din „rana lui deschisă, fierbinte" ies alte cuvinte care visează întâlnirea semnificatului cu semnificantul și constituirea semnului poetic, plin de promisiunile frumosului.

Sinceritatea în confesiune este nota individualizatoare a poetei Iosefina Schirger, o sinceritatea care, însă, ar trebui să acceadă spre zăgăzuirea șuvoiului de imagini, pentru ca forma riguroasă, clară să poată susține, cu mai multă persuasiune, un preaplin al fondului ce-ar vrea să se exprime. Emoția trebuie să se întrupeze în idee, iar ideea să producă acea așteptată cutremurare a ființei, care să se transmită, prin poezie, ca un fluid.

Iosefina Schirger, *Parcă te iubesc*, www.Coresi.net, București, 2023. https://www.google.ro/books/edition/Parc%C4%83_te_iubesc/urvMEAAAQBAJ?hl=ro&gbpv=1&dq=iosefina+schirger+parca+te+iubesc&pg=PA9&printsec=frontcover

Constantin LUPEANU



Lao Zi, Cartea despre Tao și virtute

Capitolul 2 este axat pe conotația cuvântului tao. Toată existența pământeană poate fi împărțită în două aspecte opuse: adevăr și falsitate, bunătate și răutate, frumos și urât. Aceste concepte se preschimbă unele în altele. Lao Zi a prezentat interdependența și schimbarea lucrurilor și a propus principiile tihnei lăuntrice, ale non-acțiunii, eliberarea de orice atașament. Lumea este în permanentă schimbare.

Un capitol profund filosofic. Ideea centrală dezvăluie principiul vieții, permițându-ne să găsim un moment de liniște în mijlocul complexităților existenței. Expresiile aparent simple *tăcere, non-acțiune, fără lăcomie și eliberare de atașament* conțin implicații filosofice. Spiritul non-acțiunii este un mod de viață care coexistă armonios cu natura. În viață, suntem adesea tulburați de agitația externă, căutând faimă, avere și statut social. Cu toate acestea, adevărata înțelepciune, spune Lao Zi, constă în a urma natura și a ne menține tihna interioară. Imaginați-vă cât de minunată ar fi viața dacă ne-am putea detașa atenția de acele chestiuni banale și am putea aprecia frumosul din jurul nostru. Non-acțiunea duce la acțiune atotcuprinzătoare; Libertatea minții constă tocmai în această eliberare.



Simona Arbone - *Orhidee*

Oamenii trebuie să primească liniștiți orice li se întâmplă, nimic fiind permanent. Onoarea și dizgrația, câștigul și pierderea, succesul și eșecul, tristețea și bucuria, dragostea și ura își iau una alteia locul. Calea vieții pe pământ este tăcută și nemărginită. Tao hrănește toate lucrurile, le permite să experimenteze existența și puterea sa eternă. Lao Zi ne pune la dispoziție înțelegerea corectă a fenomenelor, a vieții.

Primele opt rânduri ale acestui capitol reprezintă teoria relativității, în timp ce ultimele opt exprimă poziția sa politică..

Prin urmare, persoana virtuoasă folosește principiul non-acțiunii pentru a se ocupa de treburile lumești și învață prin tăcere; permite lucrurilor să apară, le hrănește fără a-și revendica proprietatea; le îngrijește fără a se lăuda cu propriile abilități, are merite fără a se lăuda. Deoarece nu își asumă meritele, realizările sale nu se vor pierde.

Înțeleptul sau înțelepții reprezintă omul plin de virtute în viziunea ideală a lui Lao Zi, omul care posedă tao și este una cu tao.

Înțeleptul taoist este diferit de cel confucianist.

Confucius recunoștea trei niveluri de personalitate umană. Deasupra tuturor era *Sheng Ren*, omul sfânt. Oamenii răi, fără calități morale erau numiți *Xiao Ren*, oameni mici, mărunți, insignifianți. În cea de a treia categorie intrau oamenii merituoși, existenți și ei pe trei nivele: *Zhi Shi*, omul integru; *Cheng Ren*, omul care a atins treapta maturizării; *Jun Zi*, omul superior. Omul superior era statura ideală și modelul de urmat. În această categorie intrau cărturarii luminați, intelectualii cu dragoste de țară și de popor. Omul superior era plin de omenie, pătruns de ceremonial, sincer, drept și cinstit. La toate aceste însușiri, se adăuga cultura. Omul superior era neapărat un om cult, de înaltă virtute, la care nu exista nici o diferență între vorbă și faptă.

Wang Bi: Frumusețea este ceea ce inima umană dorește și se bucură; urâțenia este ceea ce inima umană detestă și urăște. Frumusețea și urâțenia sunt ca bucuria și furia, binele și răul sunt ca corectitudinea și greșeala - ambele sunt două fețe ale aceleiași monede. Bucuria și furia au aceeași rădăcină, corectitudinea și greșeala provin din aceeași sursă, prin urmare, nu se poate favoriza unul față de celălalt. Aceste șase concepte sunt toate naturale și nu pot fi menționate selectiv. Dacă ceva este deja suficient în mod natural, atunci acțiunea va duce la eșec. Dacă înțelepciunea este deja inerentă, atunci acțiunea va duce la artificialitate. Ar trebui să se utilizeze lucrurile conform naturii lor, iar realizarea va apărea în mod natural din ele, prin urmare, nu ar trebui să se revendice meritul pentru aceasta. Dacă cineva își asumă meritul pentru sine, atunci acea realizare nu poate dura.

Su Zhe: Lumea distinge binele și răul pe baza formei și numelui lucrurilor. Dar sunt cu adevărat frumoase și bune lucrurile considerate frumoase și bune? Oamenii nu își dau seama că existența, dificultatea, ușurința, lungimea, înălțimea, sunetul, înainte și înapoi există doar în relație unele cu altele și sunt dezvăluite prin comparație. Niciunul dintre acestea nu poate fi considerat corect sau imparțial. Toate lucrurile slujesc propriei lor dezvoltări și schimbări și nu pretind nimic. Creez și acționez, dar nu-mi revendic merite.

Stelian GOMBOȘ



Noul Testament relevat prin 365 de sonete

„Noul Testament relevat prin 365 de sonete”, de **Pașcu Balaci**, este o apariție editorială deosebită, care propune o întâlnire originală între textul și mesajul Noului Testament, meditația poetică și forma clasică a sonetului. Volumul a apărut la Editura Școala Ardeleană din Cluj Napoca, în colecția „Școala ardeleană de poezie”, și cuprinde 544 de pagini.

Construit în jurul celor 365 de sonete, volumul poate fi receptat asemenea unui itinerar spiritual desfășurat pe parcursul unui an întreg: fiecare sonet devine o fereastră deschisă către un episod, un personaj, o învățătură sau o taină a Noului Testament. Numărul 365 dobândește astfel și o valoare simbolică: Cuvântul Evangheliei este chemat să însoțească omul în fiecare zi a anului.

Cartea nu urmărește o simplă transpunere versificată a textului biblic. Așa cum observă Părintele Dorel Octavian Rusu, sonetele reprezintă o elaborare poetică atent șlefuită, caracterizată prin limbaj elevat, inspirație și capacitatea de a sintetiza mesaje biblice. În această perspectivă, autorul realizează o formă personală de meditație și interpretare poetică a Scripturii, aducând teme și evenimente biblice într-un limbaj accesibil sensibilității contemporane.

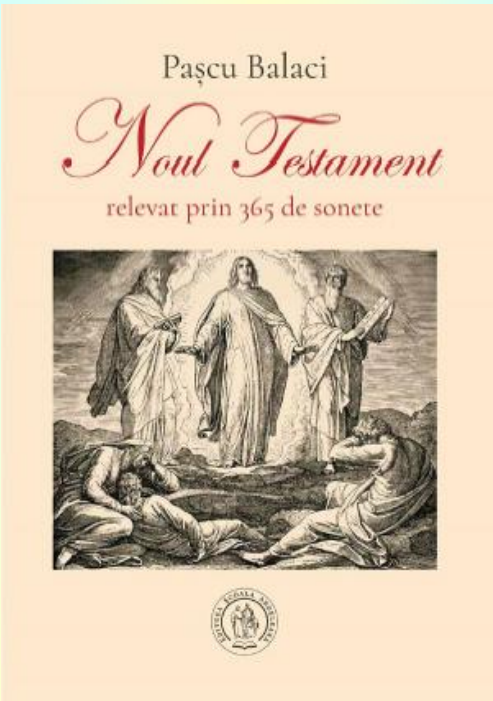
Un reper fundamental al volumului este celebra formulare atribuită Fericitului Augustin: *„Noul Testament în cel vechi se ascunde. Vechiul Testament în cel nou se descoperă.”* Acest principiu exprimă foarte bine perspectiva unificatoare a cărții: Noul Testament nu este desprins de istoria biblică anterioară, ci se află într-o profundă continuitate cu Vechiul Testament, iar Persoana lui Iisus Hristos constituie centrul acestei împliniri.

Un exemplu semnificativ îl constituie sonetul dedicat învierii lui Lazăr. Episodul evanghelic este reconstruit poetic prin dialog, tensiune dramatică și imagini puternice, culminând cu chemarea lui Iisus Hristos: *„Lazăre, vino-afară!”* .Miracolul este astfel prezentat nu doar ca eveniment biblic, ci ca o meditație asupra morții, credinței, speranței și puterii dumnezeiești de a reda viața.

De altfel, această dimensiune dramatică reprezintă una dintre particularitățile interesante ale demersului lui Pașcu Balaci. Autorul nu se limitează la relatarea evenimentelor, ci încearcă să le recreeze poetic, să le redea tensiunea și să le apropie de cititor prin imaginație, dialog și expresivitate.

Volumul beneficiază de o *Prefață* semnată de Părintele Profesor Ioan Chirilă de la Cluj și de un *Cuvânt de prețuire* al Părintelui Dorel Octavian Rusu din Oradea, ceea ce subliniază interesul teologic și literar al proiectului.

Un element simbolic îl constituie și imaginea de pe copertă, reprezentând Evenimentul Schimbării la Față a Domnului - *„Transfigurarea lui Hristos”* (1860), de Julius Schnorr von Carolsfeld, imagine care trimite către una dintre temele centrale ale Noului Testament: descoperirea slavei lui Iisus Hristos pe Muntele Tabor și transfigurarea omului prin întâlnirea cu Dumnezeu.



Dincolo de dimensiunea sa literară, volumul poate fi citit ca o carte despre condiția omului în fața lui Dumnezeu. În paginile sale se regăsesc teme fundamentale precum: chemarea și urmarea lui Iisus Hristos; credința și îndoiala; păcatul și pocăința; iubirea și iertarea; suferința și nădejdea; moartea și învierea; Crucea și Învierea; întâlnirea omului cu Dumnezeu; taina persoanei lui Iisus Hristos; misiunea Apostolilor; întemeierea și mărturisirea Bisericii.

În acest sens, sonetul devine mai mult decât o formă literară: devine un mic spațiu de meditație. Fiecare dintre cele 365 de texte poate fi privit ca o invitație la oprire, reflecție și întoarcere către textul evanghelic.

Originalitatea proiectului constă tocmai în această îmbinare dintre rigoarea formei poetice și profunzimea tematicii biblice. Sonetul, formă consacrată a poeziei europene, este pus în slujba unei teme care depășește literatura propriu-zisă: Cuvântul lui Dumnezeu și actualitatea mesajului Evangheliei.

Prin această construcție, Pașcu Balaci propune cititorului nu o lectură grăbită, ci una contemplativă. Noul Testament este privit prin sensibilitatea poetului, iar poezia devine, la rândul ei, un instrument de apropiere de Scriptură.

„Noul Testament relevat prin 365 de sonete” poate fi, prin urmare, considerat un proiect literar de anvergură și, totodată, o încercare de popularizare meditativă și poetică a mesajului evanghelic. Este o carte care poate interesa deopotrivă iubitorul de poezie, cititorul de literatură religioasă și pe cel preocupat de relația dintre credință, cultură și expresia artistică.

În cele din urmă, cele 365 de sonete sugerează o idee simplă și profundă: Evanghelia nu aparține numai trecutului, ci poate deveni o prezență vie în fiecare zi a omului. Iar atunci când Sfânta Scriptură este trecută prin filtrul poeziei, fiecare episod biblic poate redobândi prospețimea unei întâlniri personale.

Astfel, volumul lui Pașcu Balaci se așază la confluența dintre Scriptură și poezie, dintre memorie și actualitate, dintre cuvântul biblic și cuvântul poetic, propunând cititorului un parcurs de 365 de trepte către universul Noului Testament.

În altă ordine de idei, există cărți care se citesc cu mintea, cărți care se citesc cu inima și, mai rar, cărți care încearcă să le aducă împreună. Volumul *„Noul Testament relevat*

prin 365 de sonete”, semnat de Pașcu Balaci, se înscrie în această din urmă categorie.

Cartea se situează la întâlnirea dintre Scriptură, poezie, meditație și mărturisire creștină. Nu avem de-a face cu o simplă versificare a unor episoade biblice, ci cu o încercare de a regândi și retransmite, într-un limbaj poetic contemporan, marile teme ale Noului Testament.

Un asemenea demers presupune, înainte de toate, o relație profundă cu textul sacru. Poetul nu se așază în fața Evangheliei, asemenea unui simplu spectator, ci asemenea unui om care dorește să intre în miezul evenimentului biblic, să-l contemple și să-l facă inteligibil și sensibil pentru cititorul de astăzi.

Titlul însuși conține cheia de lectură a volumului. Cele365 de sonete sugerează o adevărată „calendarizare” poetică a Noului Testament: câte un sonet pentru fiecare zi a anului.

Este o alegere simbolică și profund sugestivă. Evanghelia nu este prezentată ca un text care trebuie parcurs o singură dată, ci ca un izvor la care omul este chemat să revină permanent. Astfel, lectura poate deveni exercițiu cotidian de reflecție, iar poezia o formă de apropiere de textul biblic.

În acest sens, cele 365 de sonete alcătuiesc nu doar o carte de poezie, ci și un posibil itinerar spiritual, în care cititorul este invitat să parcurgă, zi după zi, principalele momente, personaje, parabole și evenimente ale Noului Testament.

Una dintre principalele calități ale volumului este tocmai evitarea unei transpuneri mecanice a textului biblic.

Așa, după cum am mai remarcat, Părintele Dorel Octavian Rusu observă că sonetele nu reprezintă „o simplă versificare și transpunere facilă a textelor”, ci o realizare elaborată, în care limbajul poetic și sinteza mesajului biblic se întâlnesc într-o formă originală. El vorbește chiar despre o veritabilă exegeză scripturistică realizată prin intermediul poeziei.

Această observație este importantă pentru înțelegerea cărții. Pașcu Balaci nu își propune să înlocuiască textul Scripturii, ci să-l reinterpreteze poetic, să-i descopere accentele dramatice și existențiale și să le redea într-o formă accesibilă sensibilității contemporane. Este, într-un anumit sens, o traducere din limbajul narativ al Evangheliei în limbajul concentrat și simbolic al sonetului.

Alegerea sonetului nu este întâmplătoare. Sonetul este una dintre formele poetice cele mai exigente: presupune disciplină, concentrare, economie de expresie și o atentă construcție a imaginii poetice.

Or, Noul Testament conține o extraordinară densitate de personaje, evenimente, dialoguri și momente dramatice.

Pașcu Balaci încearcă să comprime această bogăție într-o formă poetică riguros controlată. Rezultatul este o poezie care se hrănește din tensiunea dintre forma fixă și infinitatea sensurilor Scripturii.

În sonetul dedicat învierii lui Lazăr, de pildă, scena este construită dramatic, aproape cinematografic: moartea, mirosul mormântului, neputința omenească, plânsul lui Iisus Hristos, porunca *„Lazăre, vino-afară!”*, tăcerea și, în cele din urmă, apariția celui înviat. Fragmentul publicat în prezentarea volumului demonstrează capacitatea autorului de a transforma o narațiune evanghelică într-o scenă poetică intens vizualizată. Aici se află una dintre forțele cărții: cititorul nu primește doar o idee despre episodul biblic, ci este invitat să-l contemple. Iisus Hristos Centrul întregului demers

În mod firesc, centrul de greutate al volumului îl constituie Persoana lui Iisus Hristos. Viața publică a Mântuitorului nostrum Iisus Hristos, minunile, întâlnirile Sale cu oamenii, parabolele, patimile, moartea și Învierea devin materia primă a unei ample meditații poetice.

Iisus Hristos apare astfel nu doar ca personaj al unei istorii sacre, ci ca prezență vie, în jurul căreia gravitează întrebările fundamentale ale existenței umane: suferința, moartea, speranța, iertarea, credința, iubirea și mântuirea. De aceea, lectura volumului nu trebuie redusă la dimensiunea sa strict literară. În spatele exercițiului poetic se află o întrebare mult mai profundă: ce mai poate spune Evanghelia omului contemporan? Răspunsul autorului este limpede: poate spune totul, cu condiția ca omul să accepte să o asculte din nou.

Un alt merit al volumului este acela că nu tratează Noul Testament ca pe un document aparținând exclusiv trecutului. Evenimentele evanghelice sunt readuse în actualitate prin imaginație poetică. Personajele biblice devin, prin intermediul versului, prezențe vii; situațiile lor pot fi recunoscute în experiența omului contemporan. Această actualizare este cu atât mai importantă într-o epocă în care lectura profundă a textelor fundamentale este concurată permanent de viteza informației.

Pașcu Balaci răspunde acestei superficialități printr-un procedeu aparent paradoxal: încetinește lectura. Un sonet nu se consumă asemenea unei știri. El cere revenire, recitire, meditație. Iar Scriptura însăși cere, în tradiția creștină, nu doar citire, ci și interiorizare.

Așa, după cum am mai spus, prefața semnată de Părintele Prof. Univ. Dr. Ioan Chirilă - Directorul Bibliotecii Academiei Române din Cluj Napoca - așază lucrarea într-o perspectivă sugestivă: Sfânta Scriptură este asemănată cu un munte, iar demersul poetului este receptat ca o pledoarie pentru veșnicia Cuvântului.

Imaginea muntelui este potrivită. Un text precum Noul Testament nu poate fi epuizat printr-o singură interpretare, fie ea teologică, literară, istorică sau poetică. De aceea, meritul lui Pașcu Balaci nu constă în pretenția de a spune ultimul cuvânt despre Evanghelie, ci în încercarea de a deschide o altă cale de acces către ea. Poetul devine aici un mediator între text și sensibilitatea cititorului.

Dimensiunea proiectului este, ea însăși, remarcabilă. Volumul are 544 de pagini și cuprinde 365 de sonete, fiind publicat alături de demersul dedicat Vechiului Testament, *„Vechiul Testament relevat prin 300 de sonete”*. Cele două proiecte alcătuiesc împreună o construcție poetică de mare întindere asupra Bibliei.

La o asemenea întreprindere, dificultatea nu este numai cantitativă. Ea este mai ales de ordin artistic: menținerea unei tensiuni poetice constante, evitarea monotoniei, selectarea episoadelor relevante și păstrarea echilibrului dintre fidelitatea față de mesajul biblic și libertatea creației literare.

Faptul că autorul a ales forma fixă a sonetului pentru un asemenea proiect accentuează caracterul laborios al întreprinderii.

„Noul Testament relevat prin 365 de sonete” poate fi citit de mai multe categorii de cititori. Pentru cititorul credincios, cartea poate constitui un instrument de meditație asupra textului evanghelic. Pentru cititorul pasionat de literatură, ea oferă o experiență poetică construită în jurul uneia dintre marile surse de inspirație ale culturii europene. Pentru cititorul preocupat de relația dintre credință și cultură, volumul reprezintă un exemplu interesant de dialog între tradiția scripturistică și expresia poetică modernă. Iar pentru cititorul care se apropie pentru prima dată de anumite episoade evanghelice, sonetele pot funcționa ca o invitație la lectura directă a Scripturii.

În concluzie voi observa că *„Noul Testament relevat prin 365 de sonete”* este, înainte de toate, o carte despre Cuvânt: Cuvântul Scripturii, Cuvântul devenit poezie și cuvântul omenesc care încearcă, cu smerenie, să se apropie de taina Cuvântului dumnezeiesc.

Pașcu Balaci construiește un amplu edificiu poetic în care Evanghelia este privită prin lentila sensibilității lirice. Uneori dramatică, alteori contemplativă, alteori surprinzătoare prin imagine și limbaj, poezia sa urmărește să readucă în fața cititorului întrebările esențiale ale creștinismului. Cele 365 de sonete pot fi privite astfel ca 365 de ferestre deschise spre aceeași lumină.

Iar dacă fiecare zi a anului primelte câte un sonet, sensul simbolic

al proiectului devine evident: Noul Testament nu este o carte care trebuie doar citită cândva, ci un mesaj care poate fi redescoperit, zi de zi, în lumina propriei existențe.

În fond, aceasta pare să fie miza profundă a demersului lui Paşcu Balaci: să transforme lectura Noului Testament într-o întâlnire poetică repetată cu Iisus Hristos, cu Evanghelia şi cu marile întrebări ale sufle-tului omenesc.

Este o întreprindere literară ambiţioasă, dar şi una care îşi asumă o respon-sabilitate spirituală pe măsura temei. Iar valoarea ei cea mai importantă stă tocmai în această întâlnire dintre rigoarea formei poetice şi libertatea contem-plației, dintre frumusețea versului şi gravitatea mesajului evanghelic.

În încheiere, voi sublinia faptul că volumul ori cartea domnului Paşcu Balaci reprezintă, ca şi celelalte lucrări ale sale, pentru cultura (inclusiv cea teologică) românească, atât un catalizator de stare meditative sau reflexiv, cât şi un suport veritabil pentru consolidarea, întărirea în credință şi sporirea, progresul ori creşterea în virtute!...

Încă o dată,vreau să adresez sincere felicitări, alese aprecieri şi urări de multe împliniri şi deosebite succese, în continuare, harnicului şi vrednicului scriitor, poet şi teolog Paşcu Balaci!...



Simona Arbone - *Gânduri de toamnă*

Răzvan DUCAN



Romb coborât de pe coloană

La Tg. Jiu, Coloana fără de sfârşit
este singurul coş de fabrică ce mai fumegă.
Este cabina de probă în care, fără să se ştie,
toate păsările măiestre probează zboruri.
Ceea ce se vede sus, în jumătatea lipsă,
e sudoarea lor în încercarea
de a-şi inventa propriul aer.
E de praf şi de pulbere
passepartout-ul făcut deliberat în jur,
conform semnalului dat,
că totu-i „un morman de fier vechi".
Şi, totuşi, la Masa tăcerii
se împachetează la foc continuu săruturi,
care se trimit apoi prin Poartă,
unde sunt controlate la viscerele iubirii.
Măi, bolovanule, măi preşedinte de C.A.P.,
îmi vine eu să strig cu întârziere,
clepsidra pe care te-ai aşezat
pentru fotografie nu-i scaun,
ci operă de artă.
Nu-i marketing, ci incultură crasă.
Aşa, mâine-poimâine te cocoțezi şi pe acel ceva,
mult mai înalt,
crezând că-i vârf de par,
iar tu ai acest drept,
câştigat prin manipularea celor mulți.
Dar bolovanul tot bolovan:
nu aude, nu vede, nu ştie, nu-i pasă.
Îl doare-n clăpari.
Şi, totuşi, România profundă
este cea care creşte PIB-ul României,
mai ales că SUA nu mai îndrăzneşte de aproape un secol
să confunde operele de artă ale lui Brâncuşi
cu produsele industriale şi asta,
după ce a pierdut procesul cu acesta.
Statuia superficială a libertății lor
a fost învinsă
de o libertate care respiră
noi teritorii în adâncimea profundului.
Dacă ar fi trăit Badea Cârțan,
ar fi venit, probabil, la Tg. Jiu, ca la Roma,
să vadă acest nou certificat de naştere,
de data asta în metal,
al poporului român.
Dormind la poalele ei, dimineața,
mulțimea ar fi constatat uluită
că un romb a coborât de pe Coloană.

6 septembrie 2022

Radu MOȚOC



Emisiunile de bancnote ale Băncii Naționale a României in perioada 1896-1929

Emisiunea de însemne monetare reprezintă una dintre cele mai importante funcții ale unei bănci centrale şi cu siguranță cea mai vizibilă dintre ele.

Banca Națională a României a inițiat, în primăvara anului 2006, publicarea seriei „**Bancnotele României**”, care să prezinte istoria bancnotelor româneşti în perioada 1881-1989.

Volumul întâi, primit cu deosebit interes de către specialişti, dar şi de publicul larg, a fost dedicat biletelor ipotecare şi primelor emisiuni ale BNR.

Volumul al doilea începe prin descrierea primelor modificări survenite în anul 1896, în procesul de emitere şi imprimare a bancnotelor, şi se încheie cu anul 1929.



Bancnota de 5 lei

Această lucrarea constituie o încercare de a completa prezentarea pur tehnică a cataloagelor numismatice, cu descrierea contextului istoric al acestor emisiuni. Au fost prezentate împrejurările politice şi economice, care au influențat deciziile de emitere a unor noi tipuri de bancnote, precum şi unele aspecte tehnice legate de elaborarea designului şi de imprimare.

De asemenea şi relațiile speciale pe care BNR le-a avut cu Banca Franței, pentru efortul de modernizare a țării, întreprins de elita națională, la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea.

Un capitol special a fost rezervat **FALSIFICĂRII BANCNOTELOR BNR**. În cadrul acestui capitol au fost relatate frecventele falsificări, care s-au intensificat la începutul secolului al XX-lea.

După o consultare a documentelor de arhivă, s-a constatat că în majoritatea cazurilor falsificările s-au făcut în afara granițelor țării, unde au fost implicați şi cetățeni străini.

Prima înregistrare a falsificării unui bilet al BNR este consemnat în anul 1883, când Vasilache Țucală, „supus grec”, cu ajutorul a doi complici bulgari, a falsificat la Varna bancnote de 20 de lei, în valoare totală de 21.720 lei. Cei trei au fost condamnați de autoritățile bulgare, iar BNR a oferit o recompensă de 200 de lei denunțătorului D. Panof.



Bancnota de 1.000 lei

Pe teritoriul Vechiului Regat, se pare că prima falsificare a avut loc în 1889 în comuna Leu, județul Dolj, când supusul german Moritz Hermann Siebner a reuşit să confecționeze 360 de bilete de 20 de lei, confiscate de către procurorul Tribunalului Romanați.

Autorul principal a fost condamnat la muncă silnică pe viață. Complicele lui, Panait Voiculescu, la 15 ani de muncă silnică, ambii fiind obligați să plătească despăgubiri civile în favoarea Băncii Naționale şi o amendă în favoarea statului.

În anul 1898, a fost descoperită întâmplător, la Napoli, o rețea de falsificatori italieni, care reuşiseră să reproducă bancnote de 20 de lei în valoare totală de peste 100.000 de lei.

Biletele falsificate de italieni, care aveau doi complici în țară, la Focşani, erau imprimate în condiții bune, lipsindu-le doar semnăturile şi numerele.



Textele penalităților de pe bancnotele de 20, 100 şi 500 lei

Și biletul de 100 de lei a fost supus falsificării, cele mai importante capturi fiind cele din 1900 și 1908. În decembrie 1900, la Brașov, au fost arestate mai multe persoane care încercaseră să plaseze pe piață bancnote false de 100 de lei. Cercetările autorităților austro-ungare au scos la iveală faptul că exista o adevărată rețea de falsificare, al cărei cartier general era în comuna Cârța Săsească.

Autorul principal era Max Ressel, cetățean german, profesor, care reușise să atragă în jurul său câteva dintre cele mai importante figuri ale localității, (preotul, fiul acestuia și cantorul) dar și multe persoane care urmau să îl ajute în confecționarea și plasarea banilor falli.

Banca Națională s-a arătat foarte îngrijorată de faptele petrecute pe teritoriul Ardealului. Dacă până atunci se înregistraseră deja 14 falsificări ale bancnotei de 20 de lei, aceasta era prima încercare de falsificare a biletului cu valoarea nominală de 100 de lei și se pare că fusese executat un număr mare de falsuri.

Documentele de arhivă înregistrează faptul că în anul 1908, la Constantinopol și la Atena, a fost falsificat un mare număr de bancnote de 100 de lei și făptașii au reușit de această dată să pună în circulație biletele false.

Întreaga rețea, alcătuită din cetățeni români, greci și bulgari, era condusă de Gheorghe Petrescu-Adam, personaj cunoscut autorităților din poliția de la București.

Cei implicați au fost condamnați la închisoare, dar conducerea băncii continua să fie îngrijorată, pentru că nu reușise să recupereze decât 151 de bilete false, restul rămânând în circulație.

Și după terminarea Primului Război Mondial au mai fost înregistrate încercări de falsificare a bancnotelor emise de către BNR, însă niciuna nu a avut anvergura celor antebelice.

În mod cert, la aceasta a contribuit și politica băncii centrale, permanent preocupată de a întări securitatea propriilor bilete.[1]

Trebuie menționat și faptul că Banca Națională a României a introdus pe bancnotele de 20 și de 100 de lei o atenționare legată de falsificarea bancnotelor. Textul preciza că „Falsificatorii acestor bilete și aceia care vor fi întrebuințat bilete false, sau le vor fi introdus în țară, se vor pedepsi cu închisoare de la 5 până la 10 ani, cu interdicțiune și amendă, conf. Art. 117 C.P”.

Este demnă de felicitat Banca Națională a României pentru aceste cercetări istorice, păstrarea bancnotelor vechi și publicarea lor în mai multe volume, pentru publicul larg.

[1] *Emisiunile de bancnote ale BNR în perioada 1896-1929*, 2007, Vol. 2, Prefață și capitolul VIII, pag. 80-81.



Simona Arbone - *Ancorate în lumină*

Simona GEMENEANU

Poeme



Întâmplare

Soarele aleargă prin nori
Macii se uită mirați
Floarea nopții râde și ea
Doar eu întinsă pe asfalt
Îmi culeg rănile încet
Un trecător îmi întinde o mână
Semaforul e verde la mașini
Timpule, să mergem înapoi!

Identitate

Transpusă într-un program de calculator
Nu mă recunosc în tine
Emoție și vulnerabilitate
Se-nscriu exacerbate în mine
Asta e amprenta pe care o las pe pământ
Atunci de ce inconfortabil te simți
În prezența mea?

Zădărnicie

În zadar m-am luptat
Să mă urc pe culmi
În zadar am încercat
Să am ultimul cuvânt
Ne plac defectele
Mai mult decât succesele
Cuvântul tău a crescut
Prin voia tuturor
Celor necunoscuți.

Actor

Viața ca o telenovelă
Privită din exterior
Sau o dramă
Gen Romeo și Julieta
Dacă mă ascultai sau priveai …
Dar tu ai ales rolul de regizor
Într-un circ cu marionete
În care actorul principal a murit.

Exil

O piesă de teatru
O poveste transgenerațională
Mă contopesc în intrigă
Greutatea personajelor
O port pe umeri
Adevăr caut de zeci de ani
Sau sute poate
Puterea stă de fapt
În rescrierea istoriei.

Renaștere

Clopoței
Flori și sunete
Aduc aceleași amintiri.
Inocența la pachet
Destin de Scufiță Roșie
Sau de renaștere?
Ghiocel după iarnă sunt
Încă nu știu dacă pot
Dar exist.



Simona Arbone - *Pe gânduri*

Camelia OPRIȚA
(Vatican)



Meditație metafizică asupra identității

Despre tinerii fără țară

Au trecut câțiva ani de când am observat câte opinii false am luat drept adevărate încă din tinerețea mea și cât de șubrede sunt toate lucrurile pe care le-am clădit ulterior pe aceste fundamente. Astăzi însă, fiindcă mi-am eliberat mintea de toate grijile și mi-am asigurat o retragere liniștită într-o singurătate binefăcătoare, mă voi aplica cu seriozitate și în deplină libertate la distrugerea generală a vechilor mele opinii. Dintre toate spectacolele lumii, unul îmi oprește atenția ca o eroare gravă a judecății: mulțimea de tineri care își întorc fața de la vetrele părintești. Nu mă voi opri la corectarea fiecăruia în parte, căci o astfel de muncă ar fi infinită; dar, fiindcă surparea temeliilor prăbușește de la sine restul edificiului, voi ataca direct principiul pe care se sprijină această rătăcire modernă.

Când îi aud pe acești tineri afirmând cu obidă: „Mă îndoiesc de geniul național și regret că aparțin acestui neam”, observ că ei cad pradă celei mai mari confuzii metafizice: amestecul dintre substanța cugetătoare (res cogitans) și substanța extinsă (res extensa). Ei își imaginează, înșelați de simțuri, că prin simpla deplasare a corpului lor fizic în spațiul geometric - trecerea unei frontiere, schimbarea unui pașaport sau acumularea de arginți străini - își pot transmuta sau înnobila sufletul. Aceasta este o iluzie a imaginației, iar nu o percepție clară și distinctă a intelectului. Eroarea lor nu constituie o facultate pozitivă lăsată de Dumnezeu, ci un simplu defect: ea apare atunci când voința, care este liberă și infinită, întrece intelectul, care este limitat. Tinerii aleg să judece înainte de a cunoaște. Ei resping ideile înnăscute de datorie, ordine morală și legătură originară - sădite în noi de Creator ca semnături ale meșteșugarului pe opera sa - și aleargă după idei adventive, venite din exterior, care nu sunt altceva decât miraje schimbătoare. Omul care își neagă neamul devine o substanță lipsită de atribute, o frunză purtată de mecanica oarbă a lumii.

Pentru a aduce mai multă lumină asupra acestui mecanism, voi aplica a doua regulă a metodei mele: descompunerea dificultății în atâtea părți câte sunt necesare pentru a o rezolva. În ordinea morală a scriitorului Ioan Slavici, ale cărei legi le percep a fi la fel de riguroase ca demonstrațiile geometriei, găsim modelul perfect al VIS-a-vis-ului de această eroare. Ghiță din *Moara cu noroc* a fost stăpânit de pasiuni, care nu sunt altceva decât acțiuni ale corpului ce tulbură sufletul. Nemulțumit de starea sa rațională și tihnită de la colibă, el a lăsat voința să-i fie pervertită de dorința de profit rapid la cârciumă. A crezut că își mărește libertatea prin schimbarea locului și a statutului. Însă, printr-o necesitate logică și inevitabilă, renunțând la reperele sale morale, a încetat să mai fie un subiect liber; s-a transformat într-un mod accidental și neputincios, supus voinței lui Lică Sămădăul. Aceasta este pilda matematică a tânărului modern: disprețuindu-și rădăcinile pentru a servi într-o cultură străină, el se transformă din subiect cugetător într-o simplă unealtă extinsă, o piesă de schimb într-un angrenaj social care nu-l va recunoaște niciodată ca egal.

În sfârșit, această criză își atinge apogeul dacă privim spre geniul sceptic al lui Emil Cioran. Analizele sale par să arunce spiritul în cea mai neagră îndoială radicală, într-un abis unde însuși faptul de a aparține unei națiuni este privit ca o damnare și o neputință creativă. Pare că ne prăbușim într-un scepticism din care nu ne mai putem salva. Totuși, chiar și în acest punct extrem, voi aplica argumentul meu fundamental. Când tânărul cioranizat strigă: „Mă îndoiesc de tot ce este românesc, mă îndoiesc de valoarea mea!”, un lucru rămâne indubitabil: el se îndoiește. Iar a te îndoi înseamnă a cugeta. Chiar și în negarea patriei sale, el cugetă, prin urmare există: Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum. Însă rațiunea pură ne învață că nicio substanță nu poate exista suspendată în neant; pentru ca gândirea să fie validă, ea trebuie să recunoască adevărul temeliei sale. Scepticismul cioranian nu este un capăt de drum, ci doar un instrument de purificare a minții. Depășind această îndoială, înțeleg clar și distinct că demnitatea spiritului nu se obține prin fuga geografică, ci prin ordonarea corectă a gândurilor și prin recunoașterea adevărurilor înnăscute pe care Dumnezeu le-a așezat în ființa noastră.

Cititorului,

Nu o dorință de faimă trecătoare și nici intenția de a mustra deșertăciunea lumii m-au îndemnat să aștern pe hârtie aceste rânduri, ci datoria liberă de a supune luminii rațiunii o eroare gravă ce se răspândește astăzi în cetate. Observăm cu toții cum mulți dintre tinerii noștri, călăuziți de aparențele înșelătoare ale simțurilor și de pasiuni neregulate, alese să își părăsească vetrele și să își renege obârșia, socotind că demnitatea sufletului se poate măsura în pașaoarte ori în monede străine.

Miza acestei scurte lucrări nu este una politică ori retorică, ci pur metafizică. Scopul meu este de a arăta că o atare dezertare nu constituie o simplă mișcare geometrică a corpurilor în spațiu, ci o vătămare profundă a substanței cugetătoare, o rătăcire a voinței care întrece marginile intelectului. Am socotit că este de neapărată trebuință să aplic și acestei probleme regulile stricte ale metodei mele matematice, descompunând eroarea în elementele ei simple, analizând-o prin pilda morală a literaturii și trecând-o prin focul îndoielii radicale a scepticismului modern.

Te îndemn, așadar, cititorule, să îți eliberezi mintea de toate prejudecățile timpului tău și să mă însoțești în această cercetare interioară. Căci nu prin fugă geografică ori prin negarea ideilor înnăscute își va găsi spiritul certitudinea, ci numai prin ordonarea corectă a gândurilor și prin întoarcerea la temelia neschimbătoare pe care Însu?i Creatorul a sădit-o în ființa noastră. Citește cu luare-aminte și judecă nu după obiceiurile lumii, ci după puterea evidenței raționale.

Al. Florin ȚENE

Istoria - între adevărul trecutului și judecata prezentului



Istoria unei națiuni nu este un tribunal în care fiecare generație vine să pronunțe sentințe asupra celor care au trăit înaintea ei. Istoria este, înainte de toate, memoria complexă a unei comunități, cu izbânzi și înfrângeri, cu idealuri și rătăciri, cu eroi și oameni controversați, cu momente de lumină și perioade de întuneric. A o înțelege înseamnă nu numai a constata ceea ce s-a întâmplat, ci și a pătrunde în lumea în care acele evenimente s-au produs.

În ultimii ani, problema raportului dintre legislația contemporană și interpretarea unor evenimente istorice românești a devenit deosebit de sensibilă. Modificările legislative privind promovarea ideologiilor fasciste, legionare, rasiste sau xenofobe, precum și combaterea antisemitismului, urmăresc obiective contemporane de protejare a societății împotriva urii, discriminării și glorificării unor crime. Legislația română actuală interzice anumite organizații, simboluri și materiale și sancționează anumite forme de promovare publică; în același timp, textele legale prevăd explicit excepții pentru activități desfășurate în interesul artei, științei, cercetării, educației sau dezbaterii unei chestiuni de interes public.

Dar tocmai aici apare o problemă fundamentală pentru istorici, scriitori, profesori și cercetători: cum putem vorbi despre trecut fără să-l scoatem din epoca sa?

Istoria trebuie înțeleasă înainte de a fi judecată. Un eveniment istoric nu s-a produs în anul 2026. S-a produs în anul său: 1918, 1930, 1940, 1944, 1947, 1989 sau în oricare alt moment al trecutului. Oamenii care au participat la acel eveniment au trăit într-un anumit sistem politic, într-o anumită cultură, sub anumite legi și într-o anumită mentalitate colectivă.

De aceea, istoricul are obligația de a reconstrui contextul.

Ce însemna naționalismul într-o anumită epocă? Ce însemna patriotismul? Cum era percepută relația dintre stat și cetățean? Ce informații avea omul obișnuit despre evenimentele internaționale? Ce influență exercitau războaiele, propaganda, presa, Biserica, școala, tradiția și ideologiile politice asupra societății?

Fără aceste întrebări, există riscul ca istoria să devină o simplă proiecție a prezentului asupra trecutului.

A judeca un om dintr-o altă epocă exclusiv după vocabularul moral și juridic al zilelor noastre poate conduce la o formă de anacronism. Nu înseamnă că toate faptele trecutului trebuie scuzate. Înseamnă însă că trebuie să distingem între înțelegere și justificare.

A înțelege de ce s-a întâmplat un lucru nu înseamnă a-l considera bun. A explica un fenomen nu înseamnă a-l aproba. A prezenta mentalitatea unei epoci nu înseamnă a adopta acea mentalitate. Această distincție este esențială.

Legea prezentului și fapta trecutului. Există aici și o importantă problemă juridică. Constituția României stabilește în articolul 15 alineatul (2) că *„legea dispune numai pentru viitor”*, cu excepția legii penale sau contravenționale mai favorabile. Principiul exprimă una dintre garanțiile fundamentale ale statului de drept: cetățeanul trebuie să știe, în momentul în care acționează, care sunt normele juridice aplicabile conduitei sale. Prin urmare, trebuie făcută o distincție categorică între două lucruri.

Primul este răspunderea juridică pentru o faptă. Aici funcționează principiul legalității și al neretroactivității.

Al doilea este evaluarea istorică și morală a unui eveniment. Aici cercetătorul poate examina un fapt cu instrumentele cunoașterii contemporane, poate arăta consecințele lui, poate identifica victimele, poate demonstra responsabilități și poate formula judecăți morale.

Dar evaluarea istorică nu trebuie confundată cu aplicarea retroactivă a unei norme penale.

Un om care a trăit într-o anumită epocă trebuie studiat în cadrul juridic și social al epocii sale. Dacă ulterior societatea adoptă alte valori și alte legi, acestea pot constitui instrumente ale prezentului, nu, în mod automat, instrumente pentru rescrierea juridică a trecutului.

Dar ce se întâmplă cu crimele istorice? Această problemă trebuie tratată cu seriozitate și fără simplificări. Faptul că trebuie să înțelegem contextul istoric nu înseamnă că putem relativiza crimele. Istoricul are datoria de a spune când au existat crime, persecuții, deportări, discriminări sau acte de violență. Victimele nu trebuie șterse din memoria colectivă în numele unei pretinse neutralități istorice.

Există, de asemenea, situații în care anumite fapte au fost deja definite și sancționate în cadrul dreptului existent la momentul respectiv sau ulterior prin mecanisme juridice internaționale. Tocmai de aceea, analiza trebuie făcută de la caz la caz și cu precizie juridică.

Legislația română actuală referitoare la Holocaust, fascism, legionarism și antisemitism nu se limitează la o simplă reinterpretare istorică. Ea stabilește reguli pentru conduita din prezent, inclusiv în privința promovării publice a anumitor ideologii și materiale. Forma actuală a OUG nr. 31/2002, modificată inclusiv prin Legea nr. 241/2025, include însă o excepție expresă pentru activități desfășurate în interesul artei, științei, cercetării, educației ori dezbaterii unei chestiuni de interes public. Această distincție este fundamentală pentru libertatea cercetării istorice.

Istoricul trebuie să poată spune: „Acest lucru s-a întâmplat”, chiar atunci când lucrul respectiv este profund condamnabil din perspectiva valorilor actuale.

El trebuie să poată reproduce documente, să citeze discursuri ale epocii, să analizeze ideologii și să explice cum au gândit oamenii dintr-un anumit timp. Altfel, cercetarea s-ar transforma într-o povestire selectivă, în care unele documente sunt ascunse nu pentru că sunt false, ci pentru că sunt incomode.

Nu putem ști cum va judeca viitorul prezentul nostru. Există în argumentul dumneavoastră o întrebare filosofică deosebit de importantă: *De unde știm că peste cincizeci sau o sută de ani oamenii nu vor judeca, la rândul lor, societatea noastră după alte legi și alte valori?* Nu știm. Valorile societății se modifică. Legile se modifică.

Sensibilitățile morale se modifică. Ceea ce astăzi pare evident poate fi reinterpretat de generațiile viitoare.

Imaginați-vă că un istoric din anul 2126 ar privi societatea românească din 2026. Ar putea descoperi norme pe care noi le considerăm firești și pe care oamenii de atunci le-ar considera insuficiente, injuste sau depășite. Ar putea întreba: „Cum au putut oamenii acelei epoci să accepte acest lucru?”

Dacă acceptăm principiul potrivit căruia fiecare generație are dreptul să judece trecutul exclusiv prin normele sale, atunci trebuie să acceptăm că și noi vom putea deveni, într-o zi, obiectul aceleiași judecăți. Aceasta este lecția profundă a relativității istorice.

Istoria nu trebuie absolvită, dar nici falsificată. Există două extreme pe care cercetarea istorică trebuie să le evite. Prima este idealizarea trecutului. A doua este demonizarea retrospectivă a trecutului.

În primul caz, transformăm istoria într-o legendă. În al doilea, o transformăm într-un rechizitoriu. Între aceste două extreme există calea cercetării.

Istoricul trebuie să cerceteze documentele, să compare mărturiile, să verifice sursele, să țină seama de context și să distingă între fapte, interpretări și judecăți de valoare.

Un personaj istoric poate fi, în același timp, patriot pentru unii dintre contemporanii săi, controversat pentru alții și responsabil pentru anumite decizii condamnabile. Istoria nu trebuie să-l transforme nici în sfânt, nici în demon. Complexitatea nu este o slăbiciune a istoriei. Este adevărul ei.

Pericolul prezentismului. Una dintre cele mai discutate probleme ale istoriografiei contemporane este prezentismul: tendința de a interpreta trecutul exclusiv prin conceptele, valorile și sensibilitățile prezentului.

Prezentismul poate produce o iluzie periculoasă: aceea că oamenii din trecut trebuiau să gândească exact ca noi. Dar oamenii nu trăiesc în afara timpului.

Mentalitatea unui țăran român din 1930 nu este mentalitatea unui intelectual din 2026. Mentalitatea unui soldat din timpul unui război nu este mentalitatea unui cetățean care trăiește într-o societate democratică și pașnică. Omul care trăia sub presiunea războiului, a foametei, a propagandei sau a fricii avea un orizont de experiență diferit de cel al omului contemporan. Aceste diferențe trebuie explicate. Nu pentru a scuza, ci pentru a înțelege.

Istoricul trebuie să aibă libertatea de a cerceta și de a pune întrebări. O societate democratică nu trebuie să se teamă de cercetarea propriului trecut. Dimpotrivă, maturitatea unei societăți se vede și prin capacitatea ei de a suporta întrebările incomode.

Istoricul trebuie să poată întreba: De ce au aderat oamenii la o anumită ideologie? De ce au acceptat anumite politici? De ce au tăcut unii? De ce s-au opus alții? Ce informații aveau contemporanii? Ce alternative politice existau? Care au fost consecințele deciziilor luate? Cine a avut de câștigat și cine a avut de pierdut?

Fără aceste întrebări, nu mai avem istorie, ci doar o selecție de răspunsuri prestabilite.

Memoria istorică nu poate fi legiferată în întregime. Legiuitorul poate stabili reguli de protecție a ordinii publice, poate sancționa incitarea la ură și poate combate propaganda extremistă. Acestea sunt chestiuni ale prezentului. Dar memoria istorică este mult mai vastă decât legea.

Un parlament poate adopta o lege într-o anumită zi. Nu poate însă controla în totalitate memoria unei națiuni. Memoria se formează prin documente, cărți, mărturii, școală, literatură, artă, cercetare și dezbatere publică.

De aceea, este necesară o delimitare atentă între interzicerea propagandei și cercetarea istorică a propagandei. A analiza o ideologie nu înseamnă a o promova. A cita un text extremist într-o lucrare științifică nu înseamnă automat că autorul lucrării aderă la ideologia respectivă. A prezenta mentalitatea unei epoci nu înseamnă a o transforma în normă pentru prezent. Tocmai această distincție face posibilă existența istoriografiei.

Viitorul ne va judeca? Probabil că fiecare generație va fi judecată de generațiile următoare. Dar poate că aceasta ar trebui să ne facă mai prudenți în judecarea trecutului, nu mai puțin preocupați de adevăr.

În loc să spunem: „Noi suntem cei care știm adevărul definitiv despre trecut”, ar fi mai sănătos să spunem: „Noi cercetăm trecutul cu instrumentele pe care le avem astăzi, iar generațiile viitoare vor putea adăuga alte documente, alte interpretări și alte perspective.” Această modestie intelectuală nu înseamnă relativism moral.

Putem condamna crimele fără să falsificăm contextul în care au fost comise. Putem apăra victimele fără să transformăm istoria într-un tribunal permanent. Putem respinge ideologiile totalitare fără să interzicem cercetătorului să studieze modul în care acestea au apărut și au influențat societatea.

Istoria trebuie să rămână istorie. Ea nu trebuie nici sanctificată, nici demonizată. Trebuie cercetată. Fiecare epocă trebuie privită în lumina propriilor sale condiții istorice, sociale, culturale și juridice. Legile prezentului trebuie să apere societatea prezentului, iar cercetarea trecutului trebuie să păstreze libertatea de a reconstitui ceea ce s-a întâmplat.

Principiul neretroactivității consacrat de Constituția României reprezintă, în acest sens, mai mult decât o regulă tehnică de drept: el exprimă o idee profundă despre responsabilitate și dreptate - nimeni nu trebuie judecat după o regulă pe care nu o putea cunoaște la momentul faptului, cu excepțiile prevăzute de lege.

Iar pentru istorie există o regulă la fel de importantă: nu putem schimba trecutul, dar putem schimba felul în care îl înțelegem.

Generațiile viitoare vor avea, fără îndoială, dreptul să ne cerceteze și să ne judece. Tocmai de aceea, avem datoria să nu judecăm trecutul cu aroganța celor care cred că au ajuns la capătul istoriei.

Istoria adevărată nu este aceea care ne confirmă prejudecățile prezentului. Istoria adevărată este aceea care ne obligă să înțelegem oamenii, epocile și faptele lor în complexitatea lor, chiar și atunci când ceea ce descoperim ne incomodează.

Trecutul nu trebuie reeducat. Trebuie cunoscut. Iar memoria unei națiuni nu trebuie să fie nici tribunal, nici altar. Ea trebuie să fie, înainte de toate, conștiință.



Simona Arbone - *Dincolo de anonimat*

Constanța APETROAIE



Poeme

Test de supraviețuire

Scăpată din Brațele Zorilor
Rămasă din zbor -
Un bob de rouă -,
În nesfârşitul vaier,
Lăsată să caut locuri cu mană...
Am aflat astă punte spre lume...
Spre pâine... uneori!
Dar puntea de cuvinte
N-a ajuns la iubire...
La nici o inimă nu m-a dus...
Şi nici un Ochi din drag n-a plâns
Roua din care-s
M-a spălat mereu...
Pare aceeaşi de sus...
Deşi izbucnită din lava materiei
Un fel de spălare pe mâini a rădăcinilor
Ce nu-mi recunosc identitatea...

Testi i mbijetesës

Shpëtuar nga Krahët e Agimit
Qëndruar në fluturim -
Një kokërr veshi -
Në ankthet e pafundme,
Lënë të kërkoj vende me mana...
Kam gjetur këtë urë drejt botës...
Drejt bukës... ndonjëherë!
Por ura e fjalëve
Nuk arriti tek dashuria...
Tek asnjë zemër nuk më çoi...
Dhe asnjë Sy nga dashuria nuk ka qarë
Veshi nga i cili jam
Më ka larë gjithmonë...
Duket i njëjti nga lart...
Edhe pse shpërthyer nga lava e materies
Një lloj larjeje duarsh të rrënjëve
Që nuk e njohin identitetin tim...



Simona Arbone - *Teddy*

Rugă

Maica milei şi-a iubirii
Maica Domnului nost sfânt
Precum ne eşti de Ceruri
Nădejde pre Pământ,
Precum nuntita lume
Mireasă te-a ales
Şi Dumnezeu prin Tine
Făcut-a Univers,
La ceas de sărbătoare
O, Maică Preacurată
La sfânta ta icoană
Cădem(u)-ți înc-odată:
„Rămâi mijlocitoarea
Plânsului tău popor!
Nu lăsa vrăjmaşii
Spre copilaşi să vină
Ei sunt Cerul etern
Şi sfântă rădăcină!”
Amin!

Lutje

Nëna e mëshirës dhe e dashurisë
Nëna e Zotit tonë të shenjtë
Ashtu si je në Qiell
Shpresë në Tokë,
Ashtu si bota e fejuar
Të ka zgjedhur Nuse
Dhe Zoti nëpërmjet Teje
Krijoi Universin,
Në orën e festës
O, Nënë e Përluqshme
Para ikones tënde të shenjtë
Bie përsëri:
“Qëndro ndërmjetësja
E popullit tënd të qajtur!
Mos lër armiqtë
Të vijnë te fëmijët
Ata janë Qielli i përjetshëm
Dhe rrënjës e shenjtë!”
Amin!

Şi am rămas cu mâna întinsă...

De dincolo de ere -
Porunca iubirii
Prometeica fire -
Foc săgetat!
Născută din haos, Lumina - ,
Râuri de flori a-nălțat!
Arc de noroc biruința -
Credința unui strigăt pe val!
Regele Lear (dansul din rană)
Primăvară respiră -
Lumină -, în sunet de-opal.
Cosmice anotimpuri
Dăinuie Steua lui - Cinci,
Vis cu ape adânci,
Cântec de rai
Pământul de-atunci...!
.....
O, Suflet de cer...!
O mână mi-e întinsă a rugă
Şi în cealaltă
Visu-mi ofer ...!

Dhe mbeta me dorën e zgjatur...

Nga përtej epokave -
Urdhri i dashurisë
Natyrë prometike -
Zjarri i thikës!
E lindur nga kaosi, Drita -,
Ka ngritur lumenj me lule!
Harku i fatit të triumfit -
Besimi i një thirrjeje mbi valë!
Mbretër Lear (vallëzimi nga plagët)
Pranvera merr frymë -
Dritë -, në tingull opale.
Stinët kozmike
Qëndron Ylli i tij - Pesë,
Ëndërr me ujëra të thella,
Këndim i parajsës
Toka nga atëherë...!
.....
O, Shpirt qiellor...!
Një dorë më është e zgjatur për lutje
Dhe në tjetrën
I jap ëndrrës sime...!

Traducere în limba albaneză de Baki YMERI

Florentin SMARANDACHE
(SUA)



Societatea Neutrosofică: Grade de Evoluție, Indeterminare și Involuție

Florentin Smarandache[1] - Universitatea din New Mexico, Galup, NM 87301, SUA

Rezumat. Ideea evoluției sociale a fost un element central al gândirii sociologice timp de secole, influențând înțelegerea noastră asupra dezvoltării societății, a transformării acesteia și a factorilor care determină schimbarea socială. Abordările tradiționale, precum cele propuse de Talcott Parsons și Herbert Spencer, pun accent pe procesele liniare de dezvoltare și progres în societate. Totuși, aceste perspective nu reușesc adesea să surprindă complexitatea și ambiguitatea inerente dinamicii sociale moderne. Evoluția Socială Neutrosofică, ca o rafinare a acestor teorii anterioare, introduce un cadru mai nuanțat, care încorporează rolurile evoluției, involuției și indeterminării în dezvoltarea continuă a societăților. Această abordare recunoaște că schimbarea socială nu este doar o progresie către o stare ideală, ci implică o interacțiune dinamică a mai multor forțe, conducând la rezultate variate în funcție de parametrii luați în considerare.

Cuvinte-cheie. Sociologie neutrosofică, Probabilitate neutrosofică, Indeterminare, Sisteme sociale neutrosofice, Evoluție socială neutrosofică, Fenomene sociale, Schimbare socială, Prognoză sociologică, Norme sociale, Date sociale, Sisteme sociale dinamice.

1. Introducere

În centrul modelelor dialectice tradiționale ale schimbării sociale, cum ar fi teoria marxistă, se află înțelegerea că evoluția socială se desfășoară prin interacțiunea opuselor - tipic încadrate ca teză și antiteză - care se rezolvă într-o sinteză[2].Această dialectică implică o progresie clară și liniară: structurile societale evoluează prin conflict și contradicție, avansând treptat către o nouă stare, mai dezvoltată. De exemplu, în marxism, tranziția de la feudalism la capitalism, și mai târziu de la capitalism la socialism, este văzută ca o traiectorie evolutivă naturală, condusă de contradicțiile inerente din sistem.

În contrast, neutrosofia introduce o înțelegere mai complexă a evoluției. În loc să se concentreze doar pe opoziția binară dintre [A] (*teza*) și [antiA] (*antiteza*), Evoluția Neutrosofică propune un proces mai amplu de dezvoltare, caracterizat de grade de evoluție, involuție și indeterminare - fiecare dintre acestea putând influența schimbarea societală în funcție de parametrii luați în considerare.

1.1. Gradul de Evoluție

Acesta se referă la măsura în care o societate progresează sau se transformă într-o direcție pozitivă în raport cu anumiți parametri sociali (cum ar fi creșterea economică, progresul tehnologic sau stabilitatea politică).

1.2. Gradul de Involuție

Acesta reprezintă regresul sau deteriorarea unor aspecte ale societății, în care anumiți parametri sociali (precum valorile culturale, sustenabilitatea mediului sau sănătatea publică) pot suferi un declin sau pot întâmpina obstacole.

1.3. Gradul de Indeterminare

Acesta indică domeniile în care schimbarea nu este clar progresivă sau regresivă. Aceste spații ambigue reflectă parametri sociali care rămân neutri sau neclari în evoluția lor, menținându-se neschimbați sau într-o stare de flux, fără o direcție clară.

Astfel, Evoluția Socială Neutrosofică depășește simplitatea liniară a teoriilor tradiționale despre evoluție, oferind un cadru care recunoaște complexitatea schimbării sociale și prezența stărilor neutre sau indeterminate care complică înțelegerea progresului.

2. Evoluția Socială Neutrosofică: teorie și aplicare

Talcott Parsons[3] a propus ideea evoluției sociale, concentrându-se pe adaptarea și integrarea funcțională a sistemelor sociale. Parsons credea că societățile evoluează adaptându-se la noi provocări, crescând în complexitate și îndreptându-se către o ordine socială mai mare. Cu toate acestea, această viziune a fost criticată pentru supraaccentuarea aspectelor pozitive ale evoluției sociale și neglijarea prezenței problemelor sociale care persistă sau chiar se agravează în timp. C. Wright Mills[4] a criticat ideea „supraviețuirii celor mai apte societăți”, subliniind persistența inegalităților sociale și a problemelor precum sărăcia, opresiunea și conflictul, care par să reziste rezolvării.[5]

Construind pe aceste critici, Evoluția Socială Neutrosofică introduce o perspectivă mai nuanțată care recunoaște atât potențialul de transformare pozitivă, cât și realitatea problemelor persistente din societate. Acest cadru sugerează că schimbarea socială nu rezultă pur și simplu într-o îmbunătățire continuă, așa cum a prevăzut Parsons, ci implică mai degrabă o combinație de avansuri evolutive, regrese involutive și stări indeterminate.

În practică, Evoluția Socială Neutrosofică necesită să luăm în considerare o multitudine de parametri sociali-economici, tehnologici, culturali, politici și de mediucare interacționează în moduri complexe. Acești parametri evoluează în ritmuri diferite și în direcții diferite. De exemplu, în timp ce o societate poate experimenta avansuri tehnologice, cum ar fi dezvoltarea internetului sau a dispozitivelor mobile, aceste avansuri pot crea simultan noi forme de probleme sociale, cum ar fi criminalitatea cibernetică, bullying-ul online sau problemele de confi-dențialitate. Astfel, schimbarea socială nu este pur pozitivă; ea implică un act complex de echilibrare între progres, regres și incertitudine.

3. Impactul tehnologiei asupra societății

Unul dintre cele mai clare exemple de Evoluție Socială Neutrosofică poate fi observat în rolul pe care tehnologia îl joacă în modelarea societății contemporane. Apariția internetului și a tehnologiei mobile a transformat comunicarea, comerțul, educația și interacțiunea socială în moduri care nu ar fi putut fi anticipate cu doar câteva decenii în urmă. Aceste schimbări demonstrează natura multidimensională a evoluției sociale, unde progresul într-un domeniu poate duce simultan la provocări în altul.

3.1. Evoluția socială

Tehnologia a facilitat o comunicare mai rapidă și mai eficientă, permițând oamenilor să se conecteze la distanțe mari. Inovații precum educația la distanță (e-learning), comerțul electronic și munca de la distanță au transformat modul în care lucrăm și învățăm, creând noi oportunități de participare economică și acces la informație. De asemenea, internetul a făcut posibilă formarea unor noi tipuri de rețele și comunități sociale, reunind oamenii pe baza intereselor și obiectivelor comune, indiferent de locația geografică.

3.2. Involuția socială

Cu toate acestea, proliferarea rapidă a tehnologiei a generat și consecințe negative neașteptate. Eroziunea intimității, cauzată de supravegherea extinsă și colectarea masivă de date, a devenit o problemă socială majoră. Criminalitatea cibernetică, precum furtul de identitate, fraudele online și atacurile informatice, a creat noi provocări atât pentru indivizi, cât și pentru guverne. În plus, dependența excesivă de dispozitivele mobile și internet a fost asociată cu izolarea socială, probleme de sănătate mintală și dependență, în special în rândul tinerilor. Deși tehnologia a facilitat interacțiunea socială într-o anumită măsură, a contribuit și la destrămarea formelor tradiționale de comunitate și coeziune socială.

3.3. Indeterminare (aspecte neutre sau neschimbate)

În ciuda numeroaselor schimbări aduse de tehnologie, unele aspecte ale vieții umane rămân neschimbate. Oamenii continuă să își facă prieteni, să experimenteze conflicte și să caute sens și scop în viață. Tehnologia nu a modificat fundamental natura relațiilor umane sau tiparele de bază ale interacțiunii sociale - oamenii încă se distrează, călătoresc, muncesc și se joacă în moduri similare, chiar dacă aceste activități sunt tot mai des mediate de tehnologiile digitale.

Acest lucru ilustrează natura neutrosofică a schimbării sociale, unde tehnologia generează simultan evoluție, involuție și indeterminare în diferite dimensiuni ale societății. Relația societății cu tehnologia este departe de a fi simplă; ea este marcată de progres în unele domenii, regres în altele și neutralitate sau ambiguitate în altele.

4. Evoluția Neutrosofică Rafinată

Pentru a surprinde mai bine complexitatea evoluției sociale, Evoluția Socială Neutrosofică introduce conceptul de Evoluție Neutrosofică Rafinată, care elaborează în continuare gradele de evoluție, involuție și indeterminare care se pot manifesta în orice societate dată. Acest model rafinat introduce niveluri multiple de analiză pentru fiecare parametru social, permițând o înțelegere mai granulară a schimbării sociale.

De exemplu, o schimbare socială poate duce la grade variate de evoluție (T_1, T_2, T_3, ...) într-un set de parametri sociali, în timp ce rezultă grade de involuție (F_1, F_2, F_3, ...) în altul. În unele zone, schimbările pot rămâne neutre (I_1, I_2, I_3, ...), reflectând nicio transformare semnificativă în *status quo*, în timp ce în altele, rezultatul poate fi incert sau neclar (I(n+1), I(n+2), ...), reflectând natura indeterminată a forțelor sociale.

Această abordare rafinată ne permite să înțelegem mai bine multiplicitatea factorilor în joc în orice schimbare socială, depășind dihotomiile simpliste de progres vs. regres.

5. Concluzie

Evoluția Socială Neutrosofică oferă un cadru sofisticat și nuanțat pentru înțelegerea dinamicii schimbărilor sociale. Prin integrarea gradelor de evoluție, involuție și indeterminare, această abordare ia în considerare complexitatea și impredictibilitatea proceselor sociale. Schimbarea socială nu este, de obicei, un progres liniar și direct către o stare ideală; dimpotrivă, este marcată de forțe aflate în conflict și în echilibru, care pot împinge societatea înainte, înapoi sau o pot lăsa într-un spațiu ambiguu și neutru.

---

[1] Wilterdink, Nico și Form, William. „social change". *Encyclopedia Britannica*, 16 Dec. 2024, https://www.britannica.com/topic/social-change. Accesat la 10 februarie 2025

[2] Maybee, Julie E., „Hegel's Dialectics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Ediția de iarnă 2020), Edward N. Zalta (ed.), https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/hegel-dialectics. Accesat la 10 februarie 2025.

[3] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „Talcott Parsons". *Encyclopedia Britannica*, 9 Dec. 2024, https://www.britannica.com/biography/Talcott-Parsons. Accesat la 10 februarie 2025.

[4] Britannica, The Editors of Encyclopaedia. „C. Wright Mills". *Encyclopedia Britannica*, 24 Aug. 2024, https://www.britannica.com/biography/C-Wright-Mills. Accesat la 10 februarie 2025.

[5] John D Brewer (2004). „Imagining The Sociological Imagination: The Biographical Context of a Sociological Classic," *British Journal of Sociology* 55:3, 319333.

References

[Babbie] Babbie, Earl R. (2013). **The Practice Of Social Research**. A treisprezecea ediție. New Delhi: Rawat Publications.

[Castells] Castells, Manuel (2010). **The Information Age: Economy, Society and Culture**. Vol. 1: **The Rise of the Network Society** (1996), Vol. 2: **The Power of Identity** (1997), Vol. 3: **End of Millennium** (1998). Ediția a doua. Wiley-Blackwell

[Marx, Engels] **Manifesto of the Communist Party** de Karl Marx și Frederick Engels (Februarie 1848), în *Marxist Internet Archive*: https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Manifesto.pdf.

[Mills] Mills, C. Wright (1959). **The Sociological Imagination**. Oxford University Press.

[Smarandache, Vatuiu] Smarandache, Florentin; Vătuiu, Andrusa R. (2019). **Human Neutrosophic Evolution in Spiral or The Divine is in the Man**. Română - English (ediție bilingvă). Oradea: Kalendarium. https://fs.unm.edu/SpiralNeutrosophicEvolution.pdf

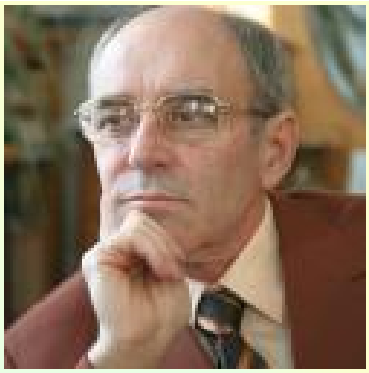
[Smarandache] Smarandache, Florentin (2018). **Neutrosophic Evolution as extension of Darwin's Evolution. The Cave Case**. Oradea: Kalendarium. https://fs.unm.edu/NeutrosophicEvolution.pdf

[Winner] Winner, Langdon (2020). **The Whale and the Reactor. A Search for Limits in an Age of High Technology**. Ediția a doua. The University of Chicago Press.



Simona Arbone - *Din fiecare ciob*

Nicolae GRIGORIE-LĂCRIȚA



Cum moare un popor fără să fie învins

„O națiune care nu-şi respectă trecutul şi obiceiurile creştine, un popor care-şi pierde credința şi nu cultivă iubirea față de moşie şi strămoşii săi este un popor condamnat la pieire.” (Nicolae Iorga)

1. Pierderea instinctului statal

Destinul istoric al oricărei comunități umane este guvernat de modul în care aceasta îşi protejează cele trei dimensiuni existențiale: 1) statul (prezentul), 2) înaintaşii (trecutul) şi 3) urmaşii (viitorul).

Pierderea instinctului de conservare în oricare dintre aceste trei direcții condamnă neamul la pierzanie. În cadrul acestei triade, prima redută care cedează în fața degradării morale a elitelor este instinctul statal. În contextul analizei de față, noțiunea de „instinct statal”, pe care o putem înțelege şi ca „simț de conservare al statului”, defineşte capacitatea unui popor şi a elitelor sale de a apăra existența, autoritatea şi continuitatea propriului stat, precum şi capacitatea deplină a statului de a-şi exercita autoritatea legitimă asupra teritoriului pe care îl administrează.

Un stat viu trebuie să-şi păstreze permanent conştiința identității sale: să fie național, suveran, independent, unitar şi indivizibil, să-şi apere interesele fundamentale şi să-şi păstreze forma de guvernământ democratică şi socială, aleasă în mod liber de popor, ca un veritabil stat de drept. Istoria demonstrează, uneori nemilos, că pierderea acestui instinct transformă treptat structura statală într-un organism inert, aflat în descompunere, lipsit de capacitatea de a se apăra oi de a se regenera.

Un popor nu poate suporta la nesfârşit povara unei conduceri lipsite de viziune, responsabilitate şi simț al datoriei, iar o asemenea conducere condamnă, în cele din urmă, întregul neam la disoluție.

Atunci când elitele încetează să mai slujească interesul general şi se preocupă exclusiv de conservarea propriei puteri, întreaga comunitate națională intră într-un proces de degradare.

Omenirea a cunoscut numeroase cazuri tragice de civilizații înfloritoare şi puternice care au pierit, uneori într-un interval istoric relativ scurt, de doar câteva sute de ani, lăsând posterității întrebări fără răspunsuri clare, dar şi avertismente. În acele state aflate în declin, la suprafață viața părea normală: cetățenii erau cumsecade şi îşi vedeau de treburile lor, soldații erau viteji şi îşi făceau datoria, femeile erau roditoare şi îşi creşteau copiii, iar holdele erau bogate. Dregătorii făceau politică, negustorii îşi vedeau de afaceri, tinerii de dragoste, iar țăranii de ogor. Şi totuşi, fără să fi intervenit neapărat vreun cataclism natural, asemenea societăți au dispărut definitiv din istorie.

În timp, urmaşii unor state odinioară glorioase şi-au pierdut limba, credința, obiceiurile strămoşeşti şi chiar conştiința propriilor origini, fiind înghițiți de alte popoare şi culturi. Una dintre cauzele fundamentale ale acestor prăbuşiri istorice a fost atrofierea instinctului statal. Iar responsabilitatea cea mai mare revine, aproape întotdeauna, elitelor conducătoare.

Pierderea instinctului statal reprezintă, în esență, crima acestor elite care, într-o înfiorătoare inconştiență şi încăpățânare, se luptă exclusiv pentru putere şi îmbogățire materială. Atunci când interesul personal devine mai important decât interesul național, degradarea statului devine aproape inevitabilă. Uneori, în goana pentru privilegii şi avantaje personale, se ajunge până la abandonarea intereselor fundamentale ale propriului popor şi ale propriei țări, adică până la trădarea de neam şi de țară. Simptomele pierderii instinctului statal se manifestă, în principal, prin patru fenomene distructive: 1. *Surzenia socială* - nimeni din rândul elitelor nu mai aude strigătul, glasul, nevoile şi suferințele poporului; 2. *Subordonarea economică* - economia națională îşi pierde capacitatea de decizie, iar resursele şi bogățiile fundamentale ajung să fie controlate din afara interesului național, în proprietatea străinilor; în cazurile extreme, țara decade sub statutul unei colonii 3. *Pierderea autodeterminării* - cetățenii şi instituțiile statului îşi pierd capacitatea de a mai decide suveran în propria lor țară şi asupra propriului destin: 4. *Destrămarea internă* - conducătorii nu doar că îşi abandonează datoria sacră de a apăra unitatea poporului, dar, prin decizii greşite sau iresponsabile, contribuie activ la fărâmițarea teritorială, socială, morală şi spirituală a țării şi la dezintegrarea propriului popor prin pierderea instinctului uman.

Un stat nu moare într-o singură zi. El începe să moară atunci când cei care ar trebui să-l apere încetează să mai creadă în necesitatea existenți şi continuității lui.

Dar pierderea instinctului statal nu este singura primejdie care poate amenința existența unui popor. Există o pierdere care poate fi şi mai profundă, deoarece nu loveşte instituțiile, ci însuşi sufletul comunității: pierderea legăturii fireşti dintre generații.

2. Pierderea instinctului uman

La fel de gravă este pierderea instinctului uman al continuității între generații. Ea se manifestă prin îndepărtarea omului de propriile rădăcini, prin uitarea înaintaşilor şi prin slăbirea responsabilității față de urmaşi. Asistăm astăzi la un proces alarmant în care respectul pentru înaintaşi pălește, iar indiferența față de trecut riscă să devină o normă socială. Pe „omul modern” nu îl mai interesează, adeseori, rădăcinile sale, ci doar prezentul imediat şi goana oarbă spre bunăstarea materială, uneori indiferent de mijloacele folosite. Un asemenea mod de viață mutilează rădăcinile istorice şi morale ale individului şi, în cele din urmă, ale poporului din care acesta face parte, condamnându-l la uitare şi la pierderea instinctului uman.

Un popor fără memorie istorică este un popor rătăcit. Cetățenii săi devin vulnerabili: pot fi asimilați cultural de alte neamuri, îşi pot pierde identitatea sau pot ajunge, spiritual vorbind, nişte apatrizi. Nicolae Iorga a surprins, în numeroase reflecții ale sale, importanța legăturii dintre națiune, trecut şi continuitatea spirituală a unui popor.

Cei care aleg calea uitării se descalifică moral în raport cu propria lor istorie şi pierd demnitatea de a primi respectul generațiilor viitoare. Mai mult decât atât, din perspectivă spirituală şi creştină, renunțarea la memoria înaintaşilor, această trădare spirituală a propriei descendențe, reprezintă o gravă formă de rătăcire sufletească, o condamnare la întuneric sufletesc. Instinctul, memoria şi exemplul strămoşilor

glorioşi trebuie să rămână o torță călăuzitoare pentru posteritate. Din păcate, mulți dintre urmaşii actuali rătăcesc în întunericul uitării.

Există înaintaşi iluştri pentru care urmaşii reprezintă o mândrie, dar există şi înaintaşi de seamă pentru care unii dintre descendenții de azi sunt o profundă ruşine şi care, dacă ar putea privi lumea de astăzi, ar avea motive de profundă dezamăgire. Depinde de opțiunea morală a fiecăruia ce loc alege să ocupe în marele lanț al generațiilor.

Modul în care ne raportăm astăzi la părinții şi bunicii noştri dictează comportamentul pe care copiii noştri îl vor avea față de noi şi reprezintă o lecție pe care o transmitem copiilor şi nepoților noştri. Viața are propriile ei legi morale, pe care generațiile le confirmă mereu. Această lege a reciprocității morale este infailibilă şi o vedem confirmată zilnic în realitatea socială: * Cei care îşi îngroapă bunicii şi părinții în uitare riscă să fie, la rândul lor, condamnați la uitare de propriii descendenți. * Cei care cultivă memoria înaintaşilor îşi asigură un loc de cinste în amintirea vie a urmaşilor şi le transmit acestora nu numai nume şi amintiri, ci şi sentimentul continuității.

Într-o lume tot mai viciată de mercantilism şi individualism, se uită adeseori că una dintre cele mai mari responsabilități ale omului este aceea de a fi, concomitent, un demn urmaş şi un bun strămoş. Lanțul generațiilor, lanțul neamului, trebuie să aibă continuitate. Prin egoism, indiferență, un stil de viață steril şi refuzul asumării responsa-bilității față de viitor, tot mai mulți oameni riscă să devină „puncte ultime" ale unor linii de generații care se sting definitiv odată cu dispariția lor fizică. Fiecare asemenea „punct terminus" ar trebui să înțeleagă drama profundă a ruperii continuității: nu este vorba numai despre dispariția unei familii, ci şi despre slăbirea treptată a țesăturii umane din care este alcătuit un popor, ceea ce duce, în timp, la degenerarea lui, până la extincşia sa biologică li culturală. Fiecare familie care îşi pierde memoria, fiecare generație care refuză să transmită mai departe valorile primite, fiecare om care nu se mai consideră responsabil față de cei ce vor veni după el contribuie, într-o măsură mai mare sau mai mică, la slăbirea continuității colective. Numai prin asumarea conştientă a descendenței şi a responsabilității față de cei care vor veni după noi, viața individului se poate eterniza, luând în stăpânire viitorul, şi capătă o dimensiune care depăşeşte propria existență.

3. Responsabilitatea noastră față de înaintaşi şi față de urmaşi

Omul nu este o existență izolată, apărută întâmplător între două momente ale timpului. Fiecare dintre noi reprezintă o verigă într-un lanț neîntrerupt de generații: venim din trecut, trăim în prezent şi avem responsabilități față de viitor. Valoarea unui om şi, în egală măsură, valoarea unui popor rezidă în echilibrul dintre recunoştința datorată înaintaşilor şi datoria sacră față de urmaşi. Nu putem construi viitorul dacă ne disprețuim trecutul. Dar nici nu avem dreptul să ne refugiem exclusiv în gloria trecutului, uitând că generațiile viitoare vor judeca ceea ce le-am lăsat noi moştenire. Este exact ceea ce avertiza Nicolae Iorga în cuvintele pe care le-am ales drept motto al acestui articol: *o națiune care nu-şi respectă trecutul, credința şi strămoşii „este un popor condamnat la pieire"*.

Marii gânditori ai lumii şi ai culturii noastre au înțeles că existența umană are o dublă direcție: rădăcinile ne leagă de trecut, iar responsabilitatea ne obligă față de viitor. Jurnalistul Hodding S. Carter surprindea esența educației generațiilor viitoare. Athanase Paul Doumer sublinia rolul fundamental al familiei şi al continuității. Iar Jonas Edward Salk arăta cu precizie datoria vizionară a omului, formulând, poate, una dintre cele mai importante obligații morale ale acestuia: *„Cea mai mare responsabilitate a noastră este aceea de a fi buni strămoşi."* Criticul şi istoricul literar E. Lovinescu a exprimat magistral această condiție a omului, definind dimensiunea temporală a ființei noastre naționale şi accentuând prevalența viitorului.

Suntem simultan moştenitori şi creatori de moştenire. De aceea, fiecare om ar trebui să-şi pună, din când în când, două întrebări fundamentale: *Ce am primit de la înaintaşii mei?* şi *Ce voi lăsa urmaşilor mei?* Între aceste două întrebări se desfăşoară întreaga responsabilitate a unei vieți. Cei care îşi uită înaintaşii riscă să-şi piardă rădăcinile. Iar cei care nu se gândesc la urmaşi riscă să lase în urma lor un pustiu moral şi spiritual.

Cei care nu îşi cunosc istoria familială şi națională sunt mai vulnerabili în fața vicisitudinilor prezentului, iar existența tinde să îi taxeze sever. Omul fără rădăcini poate fi uşor dezorientat, iar poporul care îşi pierde memoria devine vulnerabil în fața pierderii propriei identități. Cât încă mai viețuim, în această trecătoare clipă a veşniciei aici, pe pământ, avem datoria morală ca, din când în când, să-i căutăm în mintea şi în sufletul nostru pe toți cei dragi pe care i-am avut ală-turi în această viață şi care acum sunt veşnicii călători pe cărarea timpului.

Să ne aducem aminte cu recunoştință de înaintaşii noştri demni. Cu gând curat, pios şi adevărat, să mergem, din când în când, şi mai ales cu ocazia marilor sărbători creştine, la mormintele părinților, bunicilor şi strămoşilor noştri. Să aprindem o lumânare. Să ne închinăm. Să le cerem, în smerenie, iertare pentru greşelile pe care poate le-am făcut cândva față de ei. Şi să le aducem un pios omagiu.

Doar prin acest act sacru de neuitare demonstrăm că meritățm, la rândul nostru, să avem un viitor şi să fim primiți cu demnitate în lumea veșniciei.

4. În loc de concluzie

Soarta unui popor nu depinde numai de teritoriul pe care îl stăpâneşte, de bogățiile pe care le posedă, de puterea economică, de armată sau de instituțiile pe care le construieşte. Un popor trăieşte, înainte de toate, prin conştiința continuității sale. Are nevoie de instinct statalpentru a-şi apăra existența în prezent. Are nevoie de memoria înaintaşilor pentru a-şi respecta trecutul. Şi are nevoie de responsabilitate față de generațiile viitoare pentru a le asigura urmaşilor un viitor.

Soarta unui popor depinde, aşadar, de capacitatea sa de a rămâne legat de toate cele trei dimensiuni ale existenței: „Statul ne apără prezentul. Înaintaşii ne-au dat trecutul. Urmaşilor trebuie să le lăsăm viitorul." Aceasta este marea datorie a fiecărei generații.

Când un popor îşi pierde instinctul statal, îşi pune în pericol existența şi îşi pierde puterea de a decide.

Când îşi uită strămoşii, îşi pierde rădăcinile.

Când nu se mai preocupă de urmaşi, îşi pierde viitorul.

Iar un popor care rupe aceste legături şi îşi pierde, deopotrivă, 1) instinctul statal, 2) memoria înaintaşilor şi 3) responsabilitatea față de generațiile viitoare îşi pierde treptat nu numai instinctul de conservare, ci şi însăşi rațiunea profundă a continuității sale istorice.

De aceea, să nu uităm niciodată: Suntem urmaşii celor care au fost înaintea noastră, dar suntem şi strămoşii celor care vor veni după noi. Între aceste două adevăruri se află întreaga noastră responsabilitate de oameni, de familie şi de neam.

Să ne respectăm statul şi să-l apărăm. Să nu ne uităm strămoşii. Să fim vrednici de urmaşii noştri. Pentru că numai poporul care 1) îşi apără prezentul, 2) îşi cinsteşte trecutul şi 3) îşi pregăteşte cu responsabilitate viitorul poate spera să dăinuie.

Un popor fără instinct statal devine vulnerabil.

Un popor fără memorie devine rătăcit.

Un popor fără urmaşi sau fără responsabilitate față de urmaşi îşi pierde viitorul.

Iar un popor care le pierde pe toate trei riscă, mai devreme sau mai târziu, să rămână doar o amintire în istorie.

Un popor poate dispărea fără să fie învins, doar pentru că îşi pierde statul, memoria şi grija față de urmaşi.

Mihai GÎNDU

Despre filosofia taoistă și despre sensul artei contemporane



În numărul din octombrie a.c. al revistei de cultură universală „Constelații diamantine”, Mihai Caba aduce, sub titlul „Perpessicius - pseudonimul inconfundabil din literatura română”, un binemeritat omagiu, la 135 de ani de la naștere, istoricului, criticului literar, folcloristului, eseistului și poetului român Perpessicius (pe numele real Dumitru S. Panaitescu).

Arătând, încă de la început, că „datorită unei opere de mare anvergură dovedită, îndeosebi în lucrările sale de istorie și critică literară, în care și-a etalat cu prisosință profunzimea spiritului său critic inconfundabil”, Perpessicius a rămas în istoria culturii române ca o figură aparte, semnatarul eseului oferă cititorului numeroase date biografice și referințe critice, dar și originea (tristă) a supranumelui acestuia, „perpessicius” însemnând, în latină, „cel deprins cu suferința”. De altfel, viața particulară a marelui literat a fost plină de evenimente tragice.

„Inima lui Frédérich Chopin” este titlul sub care Nicolae Mareș evocă figura marelui compozitor polonez. De la talentul precoce până la afirmarea de mai târziu, de la viața sentimentală tumultuoasă până la sfârșitul tragic, jaloanele principale ale existenței și creației autorului „Polonezelor” sunt redate inspirat cititorului. Este adus în atenție și un episod, poate, mai puțin cunoscut, și anume cel care tratează controversele iscate în jurul morții marelui muzician, iar acesta este tratat cu meticulozitate și rigoare istorică.

Sub deja consacratul generic „Jocul minții”, Doina Drăguț ne oferă versuri din volumul bilingv (română-engleză), în curs de apariție, „Exerciții de iluminare”. Ca de obicei, metafizicul și sensul ascuns al existenței umane sunt prezente din plin în creația poetei: „rădăcini sporesc celestul/ și în vârfuri de teluric/se-adâncesc/ clipa o dezbrac de umbră” (*Fluturi desprinși din gânduri*). De asemenea, timpul este văzut ca o veritabilă poartă către transcendent: „și într-un timp evanescent/ pierderea duratei/ într-o liniște subtilă/ mă îndeamnă-ntr-un urcuș/ ca-ntr-o curgere în adâncime/ în lumină și în gând” (*Lumină și gând*).



Un eseu pe o temă foarte actuală ne vine de la Florentin Smarandache, sub titlul „De ce nu mai știm clar ce este artă și ce nu?”. Subliniind că „Timp de secole, estetica occidentală a funcționat pe baza unor opoziții clare: artă sau non-artă, frumos sau urât, sens sau non-sens, poezie sau anti-poezie”, semnatarul articolului arată că, în momentul de față, în lipsa a ceva care să decidă/delimiteze clar ce este artă și ce nu, granițele s-au estompat.

Autorul nu înfierează neapărat tot ce este artă contemporană (hiatusul, se pare, a pornit încă din 1917, de la controversata lucrare a artis-

⇨

Calendar - Decembrie

1.12.1691 - a murit Miron Costin (n. 1633)
1.12.1875 - s-a născut Al. Iacobescu (m. 1945)
1.12.1892 - s-a născut Cezar Petrescu (m. 1961)
1.12.1918 - s-a născut Ludmila Ghițescu (m. 1991)
1.12.1934 - s-a născut Ștefan Radof (m. 2012)
1.12.1934 - s-a născut Platon Pardău (m. 2002)
1.12.1934 - s-a născut Florența Albu (m. 2000)
2.12.1935 - s-a născut Nicolae Labiș (m. 1956)
2.12.1951 - s-a născut Al. Cistelecan
3.12.1991 - a murit Petre Țuțea (n. 1902)
4.12.1883 - s-a născut László Tompa (m. 1964)
4.12.1883 - s-a născut N. Cartojan (m. 1944)
4.12.1983 - a murit Al. Oprea (n. 1931)
4.12.1987 - a murit Constantin Noica (n. 1909)
4.12.2009 - a murit Marin Mincu (n. 1944)
5.12.1966 - a murit N. N. Condeescu (n. 1904)
5.12.1974 - a murit Zaharia Stancu (n. 1902)
5.12.1975 - a murit Dinu Pillat (n. 1921)
5.12.1985 - a murit Mihail Celarianu (n. 1893)
5.12.1987 - a murit Leonid Dimov (n. 1926)
6.12.1897 - s-a născut Oscar Walter Cisek (m. 1966)
6.12.1937 - s-a născut Mihai Drăgan (m. 1993)
6.12.1940 - s-a născut Nicolae Baltag (m. 1975)
6.12.1952 - a murit Dumitru Popovici (n. 1902)
6.12.1971 - a murit I. M. Rașcu (n. 1890)
6.12.1991 - a murit Vladimir Colin (n. 1921)
6.12.2007 - a murit Marius Tupan (n. 1945)
7.12.1935 - s-a născut Sorin Titel (m. 1985)
7.12.1976 - a murit Bartalis János (n. 1893)
7.12.1987 - a murit Ioana Bantaș (n. 1937)
8.12.1876 - s-a născut Hortensia Papadat-Bengescu (m. 1955)
8.12.1996 - a murit Marin Sorescu (n. 1936)
9.12.1972 - a murit Ieronim Șerbu (n. 1911)
10.12.1858 - a murit Eufrosin Poteca (n. 1785)
10.12.1900 - s-a născut Ion Sava (m. 1947)
10.12.1948 - a murit Dinu Nicodin (n. 1886)
10.12.1954 - s-a născut Florentin Smarandache
10.12.1966 - a murit Ion Chinezu (n. 1894)
11.12.1902 - s-a născut Dan Simonescu (m. 1993)
11.12.1954 - s-a născut Ion Chichere (m. 2004)
11.12.2011 - a murit Leonida Lari (n. 1949)
12.12.1929 - s-a născut Marin Bucur (m. 1994)
12.12.1939 - s-a născut Tudor Octavian
12.12.1962 - a murit Felix Aderca (n. 1891)
13.12.1693 - a murit mitropolitul Dosoftei (n. 1624)
13.12.1887 - s-a născut Mihail Cruceanu (m. 1988)
13.12.1929 - s-a născut Sanda Radian (m. 1991)
13.12.1930 - s-a născut Georgeta Horodincă (m. 2006)
13.12.1983 - a murit Nichita Stănescu (n. 1933)
14.12.1898 - s-a născut Petru Caraman (m. 1980)
14.12.1910 - s-a născut Gaby Michăilescu (m. 2008)
14.12.1932 - s-a născut Dumitru Solomon (m. 2003)
14.12.1946 - a murit Ioan Alex. Brătescu-Voinești (n. 1868)
14.12.1962 - a murit Simion Mehedinți (n. 1868)
14.12.1986 - a murit Constantin Chioralia (n. 1902)
14.12.2007 - a murit Mihai Pelin (n. 1940)
15.12.1887 - s-a născut Cella Delavrancea (m. 1991)
15.12.1947 - s-a născut George Pruteanu (m. 2008)
15.12.1993 - a murit Aurel Martin (n. 1926)
16.12.1887 - s-a născut A. de Herz (m. 1936)
16.12.1924 - s-a născut Hajdu Zoltán (m. 1982)
16.12.1980 - a murit Ion Maxim (n.1925)
16.12.1989 - a murit Franz Liebhardt (n.1899)
17.12.1870 - s-a născut I. A. Bassarabescu (m. 1952)
17.12.1892 - s-a născut George Magheru (m. 1952)
17.12.1905 - s-a născut Vasile Lovinescu (m.1984)

continuare în pag. 59

tului francez Marcel Duchamp), dar relevă că putem întâlni şi „texte absurde, poezii fără poezie, performance-uri care păreau accidente sau glume elaborate”. Într-o epocă a contradicțiilor, trebuie să fim pregătiți să asimilăm şi tendințele noi, dar în acelaşi timp să nu dăm girul oricărei producții care este prezentată drept artă.

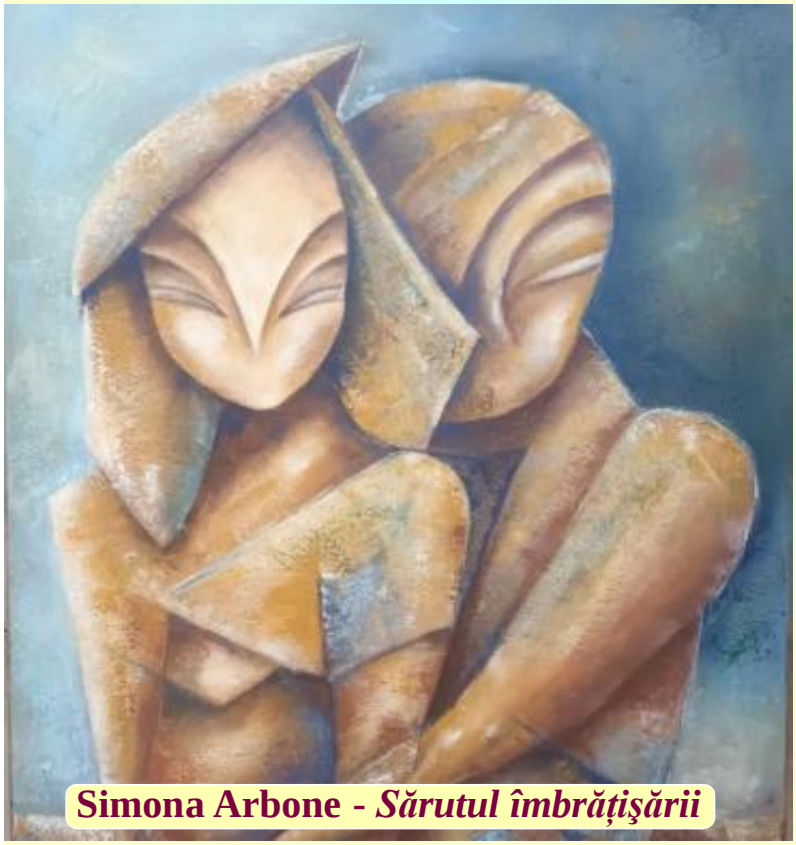
Un mini-eseu filosofic pe o temă la fel de incitantă şi de maxim interes în abordarea realităților şi provocărilor lumii contemporane semnează Constantin Lupeanu: „Fundamentul ordinii”. Autorul ne oferă o chintesență a gândirii marelui filosof taoist Lao Zi, care, în cartea sa *Tao de jing, Cartea despre tao şi virtute*, porneşte de la principiul că universul este guvernat de principiul tao (sau calea vieții), prin care totul se naşte, se dezvoltă şi rezolvă asperitățile de la sine, în mod natural.

Pentru a dobândi liniştea şi echilibrul, atât cel interior cât şi cel din relația cu exteriorul, omul nu ar trebui decât să urmeze nişte principii valoroase, dar simple în esență. Dintre acestea, amintim: acțiunea trebuie să se desfăşoare fără încrâncenare, fără împotrivire. Excesul, zgomotul şi ambiția trebuie înlăturate, traiul trebuie să fie simplu, cumpătat, apropiat de natură. Flexibilitatea trebuie promovată în dauna rigidității. Conflictul, competiția şi ambiția oarbă trebuie excluse. În tăcere se află adevărata înțelegere a lumii. Lumea este în permanentă schimbare, iar omul trebuie să trăiască în acord cu ciclurile lumii. Modestia este o forță cosmică, nu o slăbiciune.

Sunt aceste adevăruri, datând încă din anii 500 î.Hr., prea greu de înțeles şi de aplicat? În mod evident, nu. Dar omul modern, în goana sa după înavuțire şi mânat de ambiții deşarte, a transformat ceva accesibil şi fezabil într-o țintă prea îndepărtată: noi nu putem trăi astfel. Consecințele sunt vizibile şi le suportăm cu toții.

Ediția este ilustrată cu reproduceri după lucrări ale pictorului român Andrei Mezei, căruia Filip Tudora îi consacră, la final, un medalion sub genericul „Picătură de pictură”.

Mai semnează: Al. Florin Țene, Camelia Suruianu, Vasilica Grigoraş, Mircea Tutunaru, Gelu Dragoş, Ion Pachia-Tatomirescu, Ioan Gheorghiță, Mircea Dorin Istrate, Mădălina Virginia Antonescu, Livia Ciupercă, Marin I. Arcuş, Carmen Manea, Nicolae Dima, Simion Felix Marțian, Ana Maria Cristofir, Radu Moțoc, Jant Twardowski, Florin Lazăr, Ioan Voicu.



Simona Arbone - *Sărutul îmbrățişării*

Calendar - Decembrie

continuare din pag. 58

17.12.1905 - s-a născut Dionisie M. Pippidi (m.1992)
17.12.1985 - a murit Liviu Rusu (n.1901)
17.12.1987 - a murit Mircea Scarlat (n.1951)
17.12.1995 - a murit Kiss Jeno (n.1912)
17.12.2003 - a murit Aurel Petrescu (n.1927)
18.12.1874 - s-a născut Radu D. Rosetti (m. 1964)
18.12.1915 - s-a născut Vintilă Horia (m. 1992)
18.12.1921 - s-a născut Nae Antonescu (m. 2008)
18.12.1977 - a murit Teodor Scarlat (n. 1907)
18.12.1997 - a murit Ion Vlasiu (n. 1908)
19.12.1711 - a murit Gheorghe Brancovici (n. 1645)
19.12.1989 - a murit Alexandru Mitru (n. 1914)
19.12.2000 - a murit Arcadie Donos (n. 1925)
19.12.2011 - a murit Mariana Şora (n. 1917)
20.12.1861 - s-a născut Constantin Mille (1927)
20.12.1929 - s-a născut Al. Căprariu (m. 1988)
20.12.1943 - s-a născut Magda Ursache
20.12.1944 - a murit N. Cartojan (n. 1883)
20.12.1946 - s-a născut Andrei Codrescu
20.12.1950 - s-a născut Ioan Flora (m. 2005)
20.12.1966 - a murit Mihail Sorbul (n. 1885)
20.12.2002 - a murit Georg Scherg (n. 1917)
21.12.1596 - s-a născut Petru Movilă (m. 1646)
21.12.1865 - s-a născut G. Bogdan-Duică (m. 1934)
21.12.1915 - s-a născut Ada Orleanu (m. 1990)
21.12.1933 - s-a născut Dan Zamfirescu (m. 2024)
21.12.1955 - s-a născut Aurel Dumitraşcu (m. 1990)
21.12.1987 - a murit Marcel Gafton (n. 1925)
21.12.2005 - a murit Pericle Martinescu (n. 1911)
22.12.1646 - a murit Petru Movilă (n. 1596)
22.12.1896 - s-a născut Sandu Tudor (m. 1962)
22.12.1944 - s-a născut Dan Mutaşcu
22.12.1956 - a murit Nicolae Labiş (n. 1935)
22.12.1998 - a murit Dan Laurențiu (n. 1937)
23.12.1930 - a murit Constantin Z. Buzdugan (n. 1870)
24.12.1889 - s-a născut Nichifor Crainic (m. 1972)
24.12.1933 - s-a născut Ion Țugui (m. 2002)
24.12.1934 - s-a născut Gheorghe Vodă (m. 2007)
24.12.1963 - a murit Tristan Tzara (n. 1896)
24.12.2008 - a murit Haralamb Zincă (n. 1923)
25.12.1919 - s-a născut Horia Deleanu (m. 1998)
25.12.1927 - s-a născut Mihai Stoian (m. 2005)
25.12.1941 - s-a născut Ioan Alexandru (m. 2000)
26.12.1912 - s-a născut Neagu Rădulescu (m. 1972)
26.12.1940 - s-a născut Vintilă Ivănceanu (m. 2008)
26.12.1962 - a murit Radu Stanca (n. 1920)
27.12.1897 - s-a născut Tudor Vianu (m. 1964)
27.12.1906 - s-a născut Emil Giurgiuca (m. 1992)
27.12.1993 - a murit Manole Auneanu (n. 1935)
28.12.1925 - s-a născut Baruțu T. Arghezi (m. 2010)
28.12.1941 - s-a născut Ioana Em. Petrescu (m. 1990)
28.12.1951 - s-a născut Theodor Damian
28.12.1955 - s-a născut Magda Cârneci
29.12.1843 - s-a născut Carmen Sylva (m. 1916)
29.12.1873 - s-a născut Ovid Densuşianu (m. 1938)
29.12.1909 - s-a născut Puia Florica Rebreanu (m. 1995)
29.12.1912 - s-a născut Radu Popescu (m. 1985)
29.12.1933 - a murit I. G. Duca (n. 1879)
30.12.1863 - s-a născut Ion Gorun (m. 1929)
30.12.1892 - s-a născut George Magheru (m. 1952)
30.12.1986 - a murit Ion Bănuță (n. 1914)
31.12.1842 - s-a născut Iacob Negruzzi (m. 1932)
31.12.1889 - a murit Ion Creangă (n. 1837)
31.12.1903 - s-a născut Ilarie Voronca (m. 1946)
31.12.2001 - a murit Ion Zamfirescu (n. 1907)

Filip TUDORA
(Anglia)

Picătură de pictură

SIMONA ARBONE





Sunt Simona Arbone şi îmi construiesc drumul artistic cu perseverență, curiozitate şi convingerea că arta are puterea de a transforma trăirile în frumusețe şi emoțiile în povești care rămân. Pentru mine, pictura este mai mult decât o formă de expresie artistică. Este un mod de a transforma emoțiile, experiențele şi trăirile interioare în culoare, lumină şi poveste. Este locul în care mă regăsesc, mă redescopăr şi dau formă lucrurilor pe care uneori cuvintele nu le pot exprima.

Am descoperit bucuria picturii încă din copilărie, iar la vârsta de 14 ani am realizat prima mea lucrare, folosind culorile primite de la bunicul meu, el însuşi pictor şi zugrav. Au urmat ani de pauză, însă pasiunea pentru artă a rămas undeva în interiorul meu. Revenirea la pictură a însemnat o renaştere personală şi începutul unui drum pe care îl construiesc cu răbdare, studiu şi dedicare.

În lucrările mele explorez universul uman, portretul, expresivitatea chipurilor, simbolurile şi relația dintre fragilitate şi forță, dintre vulnerabilitate şi speranță. Mă atrag culoarea, contrastul şi posibilitatea de a transforma o imagine într-o poveste care să atingă privitorul. Nu mă limitez la o singură formulă artistică, ci îmi permit să experimentez şi să-mi dezvolt propriul limbaj vizual, păstrând autenticitatea şi emoția în centrul creației mele.

*Parcursul meu artistic include participarea la expoziții şi proiecte colective, între care proiectul artistic de amploare realizat alături de grupul Phoenix, precum şi selecția lucrării **„Fără vină” la Bienala de Artă de la Chianciano, Italia**, lucrare pe care am donat-o patrimoniului acesteia.*

Cred că o pictură autentică nu trebuie doar privită, ci şi simțită. Fiecare lucrare porneşte de la o emoție, o idee sau o experiență şi capătă treptat o identitate proprie. Prin arta mea îmi doresc să creez o legătură sinceră cu privitorul şi să ofer fiecărei lucrări posibilitatea de a transmite ceva personal, dincolo de imagine.



Simona Arbone - *Fără vină*
(lucrare selectată la Bienala de la Chianciano, Italia)