

avantext

■ **CONSTANTIN M. POPA**

joc ternar

La *Cafeneaua Isarlík*
se practică fumatul pasiv
bârfa generaționistă
și în ordinea firească a nopții
nota de plată nemțească
totul e jumi-juma
rigorile înghițite în gâtlejurile
interjecțiilor
isprăvitele isprăvi ale poezilor urbei
aripile fluturilor clătinate
în jurul nevăzutelor lămpi ale
așteptării

nu mi-am plătit nici azi
biletul de intrare în pielea spaimei
în coridoarele ei atât de înguste
nu știu în ce oglindă să-mi las
urmele ridurilor obligatorii
ale portretului oficial
încredințat secretarului de redacție
nu știu dacă jurnalul de călătorie
și-a încrețit filele între țărnișurile
oceanului
sau e doar inutilă încercare
în fața suprapunerii de gesturi
crezute esențiale

umilința integrării în somnul
gelatinos
ca o caracatiță răscolită
de valuri sălbatice
îmi sugrumă fiecare vis
supunerea e târzie
faldurile albe ale capitulării
îmi ard privirea
dărele limacșilor destramă pânza
pe care zarurile se rostogolesc
fantomatic
vine cuvântul iernii
și geometriile ascunse
ale mângâietoarei pedepse.



Cristian Volcinski

MIȘCAREA IDEILOR:

**Lume și cunoaștere în poezia lui Ion Barbu.
perspectiva transdisciplinarității**

Semnează: ● Nicolae Brânduș ● Mircea Ciobanu
● Eugen Coșeriu ● Pompiliu Crăciunescu
● Irina Dincă ● Solomon Marcus
● Basarab Nicolescu ● Eugen Simion
● Horia Stamatu

Gheorghe Grigurcu
- poeme



Daniel Guță - Toamna

In this issue:

AVANTEXT

Constantin M. POPA: *Joc ternar*

In his poem titled *Ternary Game*, Constantin M. Popa writes about our present spiritual values in a contemporary Isarlic. • 1

MOVEMENTS OF IDEAS: *World and knowledge in the poetry of Ion Barbu. A transdisciplinary approach*

Our thematic pages are focused on the poetry of Ion Barbu. The articles are signed by: Nicolae Brânduş, Mircea Ciobanu, Eugen Coşeriu, Pompiliu Crăciunescu, Irina Dincă, Solomon Marcus, Basarab Nicolescu, Eugen Simion, Horia Stamat. This section is coordinated by Constantin M. Popa. • 3-8

FICTION

Poetry by **Gheorghe GRIGURCU**

In this section we publish poetry by contemporary writer Gheorghe Grigurcu. • 9

REVIEWS

Mihai GHIŢULESCU: *All That Jazz*

In this article Mihai Ghiţulescu presents the book *On the freedom of music and the music of freedom*, a biographic dialog between the writer Ion Munteanu and the Romanian-born German conductor Horia Dinu Nicolaescu. • 10

George POPESCU: *Mircea Popescu sau exilul resemnat*

In his article George Popescu writes about the volume coordinated by Mihaela Albu and Dan Angheliescu titled *Mircea Popescu, a scholar, a journalist, a consciousness*. • 10

Nicolae MARINESCU: *Marian Barbu – Cercuri de vârstă – 75*

In his article Nicolae Marinescu writes about Marian Barbu's anniversary volume. • 11

Maria VAIDA: *Focurile poetice ale scriitorului Constantin Pădureanu*

In her article Maria Vaida writes about the new poetry book of Constantin Pădureanu, *Focuri pe dealuri*. • 11

FICTION

Poetry by **Maria DINU**

In this section we publish poetry by contemporary writer Maria Dinu. • 12

Poetry by **George POPESCU**

In this section we publish poetry by contemporary writer George Popescu. • 13

ARTS

Mihaela VELEA: *Atelier mobil de pictură*

In her article Mihaela Velea writes about the mobile workshop of painting organized by Maria Micu and Cătălin Petrişor. • 14

Octavia BERCEANU: *Când regizorul ascultă cu atenție la dorințele lui Bérenger*

In her article Octavia Berceanu writes about the *Rhinos*, a exemplary performance of Robert Wilson vision. • 14

Sebastian CORNEANU: *Cocktail (cu invitați și prieteni)*

In his article Sebastian Corneanu writes about Cristian Volcinschi new art exhibition and his guests artists: Silviu Bârsanu, Decebal Crăciun, Robert Florica, Daniel Guță and Alexandra Pănculescu. • 15

Dan GULEA: *100 de ani de infranegr*

In his article Dan Gulea writes about the collective volume of National Symposium *Craiova and European Avantgarde* dedicated to Gherasim Luca Centenary. • 16

Maria DINU: *Aurel Cojan sau craiul cu mers plutitor*

Conu' Ricu written by Florin Colona' gathers short articles about the painter's works, life and exhibitions. • 16



Robert Florica



MOZAICUL

Revista de cultură editată de
AIUS Printed

Apare sub egida Uniunii
Scriitorilor din România

DIRECTOR

Nicolae Marinescu

REDACTOR-ŞEF

Constantin M. Popa

SECRETAR DE REDACŢIE

Petrişor Militaru

COLEGIUL DE REDACŢIE

Marin Budică

Gabriel Coşoveanu

Horia Dulvac

Gheorghe Fabian

Lucian Irimescu

Xenia Karo-Negrea

Adrian Michiduță

Sorina Sorescu

REDACTORI

Maria Dinu

Mihai Ghiţulescu

Silviu Gongonea

Daniela Micu

Luiza Mitu

Gabriel Nedelea

Mihaela Velea

COORDONARE DTP

Mihaela Chiriță

Revista „Mozaicul” este membră
A.R.I.E.L.

Partener al OEP (Observatoire
Européen du Plurilingvisme)

Tiparul: **Aius PrintEd**

Tiraj: 600 ex.

ADRESA REVISTEI:

Str. Paşcani, Nr. 9, 200151, Craiova
Tel/Fax: 0251 / 59.61.36

E-mail: mozaicul98@yahoo.com

ISSN 1454-2293



Responsabilitatea asupra
conținutului textelor revine autorilor.
Manuscrisele nepublicate
nu se înapoiază.

www.revista-mozaicul.ro

toamna roadelor
editoriale



Constantin M. Popa,
Încruntările mele amoroase,
versuri, Colecția PoEsiI,
Editura Aius, 2014.



Marius Cristian Ene,
René Daumal: de la poezia albă la metafizica experimentală,
Colecția Avantgardă și transdisciplinaritate,
Editura Aius, 2014.



M. Blecher, *Corp transparent*,
versuri, Prefață de
Petrişor Militaru, Colecția
Avangardă și transdisciplinaritate,
Editura Aius, 2014.

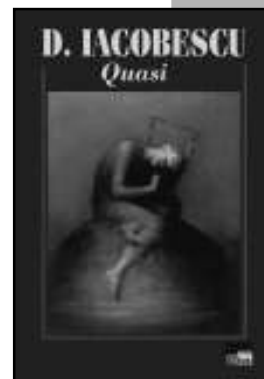


Ioana Repciuc, *Poetica
decântecului românesc*,
Colecția Clio. Seria Anthropolos,
Editura Aius, 2014.



Organizarea și funcționarea
instituțiilor statului în Țara Românească
în perioada 1849-1856

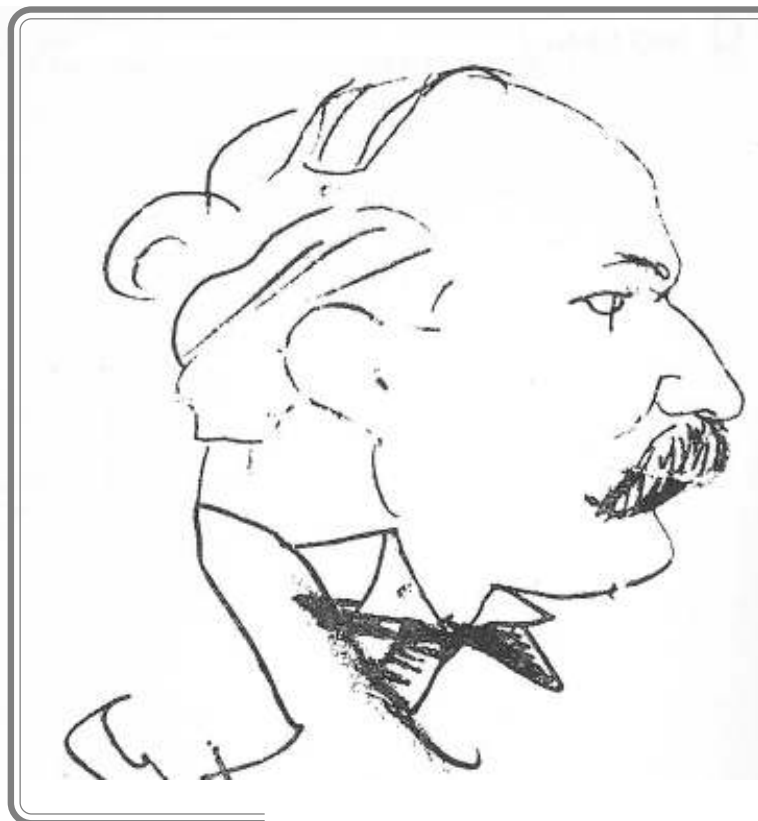
Angela Ramona Dumitru,
*Organizarea și funcționarea instituțiilor
statului în Țara Românească în perioada
1849-1856*, Colecția
Clio. Seria ResPublica,
Editura Aius, 2014.



D. Iacobescu, *Quasi*,
versuri, Prefață de Ștefan
Bolea, Colecția PoEsiI,
Editura Aius, 2014.



– plăcerea lecturii



Iume și cunoaștere în poezia lui Ion Barbu. perspectiva transdisciplinarității

Nu este întâmplător faptul că trei dintre cei mai importanți poeți interbelici au debutat având girul lui Macedonski: Tudor Arghezi în „Liga ortodoxă”, 1896, cu *Tatălui meu*, G. Bacovia în „Literatorul”, 1899, cu *Și toate* și Ion Barbu cu *Ființa*, de asemenea în „Literatorul”, 1918. Toți acești mari creatori, care au revoluționat lirica românească, înainte de a-și găsi vocea proprie au fost fascinați de inconformismul spiritului macedonskian specific avangardei. „Logica poeziei este nelogică într-un mod sublim”, proclamase pontiful noii școli de poezie încă din 1880!

Opera lui Ion Barbu oferă un univers tulburător, născut din contingenta gândirii științifice cu cea poetică, poezia sa fiind construită prin analogie cu edificarea teoremelor. Din perspectiva *transdisciplinarității*, concept de neocolit în demersurile ce analizează realitatea în care existăm, mai exact spus un sistem de mare amplitudine teoretică, instituit de către acad. Basarab Nicolescu, suntem introduși în alte dimensiuni, într-un *dincolo*, într-un *peste*, pe care Ion Barbu le-a intuit. Descoperim acum, cu „uimire”, o umanitate transcoscologică și un nou umanism protejând esența plenară a omului și a lumii.

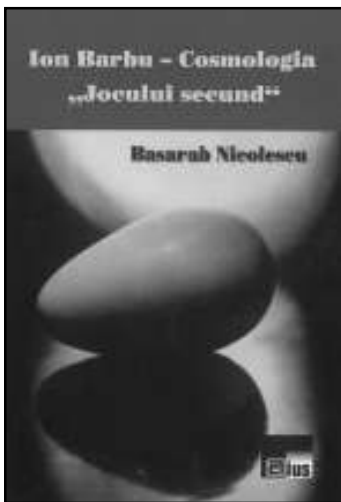
Dosar realizat de **Constantin M. Popa**

■ BASARAB NICOLESCU

paradoxalul destin al Jocului secund

Un aspect paradoxal al *Jocului secund* este destinul său. Publicată în 1930 la Editura „Cultura Națională”, într-un număr de 1170 de exemplare, această carte a trebuit să își aștepte reeditarea vreme de 34 de ani. *Joc secund* este un mic volum de 106 pagini. El nu conține decât 34 de poeme, cea mai mare parte de două sau trei strofe. Acest volum a fost însă de ajuns spre a-l propulsa pe Ion Barbu printre cei mai mari poeți români. El a generat un munte de exegeze: douăsprezece monografii (dintre care una în Statele Unite și una în Germania), nenumărate studii și articole, precum și o sumedenie de articole despre monografii, despre studii și despre articole. Nu este mai puțin adevărat că un răstimp de 33 de ani desparte prima monografie, aceea a lui Tudor Vianu (1935, *Ion Barbu*, Editura „Cultura Națională”), de cea de-a doua, semnată de mine (1968, *Ion Barbu – Cosmologia „Jocului secund”*, Editura pentru Literatură). Această gaură neagră a percepției poetice, simptome pentru întreaga cultură română a răstimpului, nu face însă decât să potențeze amploarea exploziei editoriale barbiene. Un editor genial ar trebui să reunească și să publice în mai multe volume, *ca operă postumă a lui Ion Barbu*, tot ceea ce a fost scris despre *Joc secund*; astfel, am avea, poate, o viziune panoramică asupra acestei misterioase cărți.

Cu evidență, se iscă întrebarea: de ce o asemenea cantitate uriașă de studii asupra unui singur și restrâns volum? Pentru a găsi un răspuns, se poate opta pentru investigarea acestor studii, care, în principiu, sunt făcute ca să ne dea *răspunsul*. Spre surpriza noastră însă, plonjăm într-o confuzie totală. Căci despre *Joc secund* totul a fost spus și, de asemenea, contrariul acestui tot. Spectrul interpretărilor este imens: de la matematică la alchimie, trecând prin mistică creștină. Fiecare interpretare se prezintă ca unică, definitivă, totalizan-



și chiar totalitară: exclude, prin definiție, toate celelalte interpretări. Nu trebuie văzută nici o nuanță peiorativă în observația mea. Cred, dimpotrivă, că însușirea diferitelor exegeze barbiene de a fi mutual exclusive se dovedește extrem de pozitivă, întrucât ne apropie de misterul aparent intangibil al *Jocului secund*.

Într-adevăr, această uimitoare situație a exegezei barbiene ne pune în fața următoarelor dileme: ori *Jocul secund* este cea mai mare mistificare poetică a tuturor timpurilor, ori, dimpotrivă, este o operă de o radicală nouitate, care depășește cu mult domeniul însuși al poeziei și, mai mult decât atât, care ne pune pe de-a întregul în discuție pe noi înșine, nu atât ca poeți, critici, filosofi, mistici sau matematicieni, cât mai degrabă ca ființe umane. De bună seamă că eu inclin către cea de-a doua ipoteză.

Se întâmplă cu exegeza barbiene ceea ce se întâmplă cu profeția, a cărei abordare se poate face în două maniere.

Cea dintâi manieră constă în a considera profeția drept un mesaj ascuns, de o vertiginosă profunzime pentru rațiunea care încearcă să-l decifreze. Cei care descifrează mesajul devin, la rândul-le, mulțimea de mici profeți, fiecare deținând *propriul* adevăr revelat. Aceasta aduce a zeamă lungă: savoarea se pierde, iar

mesajul se dovedește, paradoxal, din ce în ce mai ascuns. Un faimos exemplu: decriptajul profetilor lui Nostradamus.

A doua manieră de abordare, radical diferită, constă în a considera profeția *ad litteram*, așteptând ca faptele să-i verifice valoarea de adevăr. Este tocmai maniera propusă de exegeza barbiene, cale ocultată însă cu repeziciune, deformată și transformată în contrariul său, adică într-un decriptaj ce se pierde printre altele. Rău înțeleasă, această abordare a fost asociată cu un adevăr ce deranjează obișnuințele literare, estetice, filosofice. Afirmațiile mele nu comportă nici de această dată nimic peiorativ. Tocmai situația semnalată face ca proiectul poetic emergent în *Joc secund* să ne reveleze o nouă dimensiune.

Pentru mine, *Joc secund* nu este nici un tratat de matematică (ceea ce este evident), nici un tratat de filosofie (ceea ce este mai puțin evident), nici o carte de poezie (ceea ce nu este câtuși de puțin evident).

Pentru mine, *Joc secund* este experimentarea în spațiul poetic și științific a *proiectului* unui nou umanism, pe care autorul *Jocului secund* îl numea umanism matematic. Se știe foarte bine că Dan Barbilian era răzvrătit împotriva specializării înguste a diferitelor discipline matematice. Mai mult, Ion Barbu intra suveran în domeniul poeziei, îmbogățit de toate cunoștințele sale matematice.

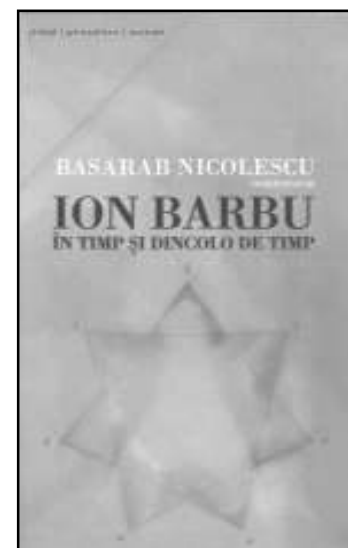
Pe scurt, *Joc secund* este o bijuterie a transdisciplinarității, iar o carte apărută recent la Editura Curtea Veche *Ion Barbu, în timp și dincolo de timp* demonstrează din plin afirmația mea. Singurul neajuns vine din aceea că a apărut prea devreme. În această privință, Ion Barbu împărtășește destinul unui alt mare român, naturalizat francez, Stéphane Lupasco, promotor, la rândul-i, al unui proiect de nou umanism. Logica terțului inclus unește pe

Ion Barbu cu Stéphane Lupasco. Într-un anumit sens, care ar putea fi îndelung aprofundat, *Joc secund* este suprema realizare poetică a stării T („T” de la „terț inclus”).

Pentru mine, *Joc secund* este o carte profetică, fondatoare, radical inovatoare și purtătoare proiectului unui nou umanism și al unei noi culturi.

ION BARBU:
*Vis al Dreptei Simple! Poate geometria
Săbiilor trase la Alexandria,
Libere, sub ochiul de senin oțel,
În neclătinatul idol El Gahel.*

Transdisciplinaritatea este o creație recentă. Cea dintâi manifestare internațională în care problematica transdisciplinarității a fost cu claritate formulată n-a avut loc decât în 1986. Este vorba despre Conferința de la Veneția, „Știința în fața frontierelor cunoașterii: prologul trecutului nostru cultural”, organizată de către U.N.E.S.C.O. în colaborare cu Fundația Cini. De bună seamă că nimeni n-a pronunțat acolo numele lui Ion Barbu, nici măcar eu. Fie-mi însă permis să gândesc că celebra „Declarație de la Veneția”, care pune problema unui nou umanism fondat pe transdisciplinaritate, i-a procurat lui Ion Barbu, acolo unde se află, în Isarlikul său, o supremă bucurie.



Decebal Craciun - *Religva*

sumară analiză a textului și justificare a traducerii poeziei „Mod” de Ion Barbu*

„Din primele cuvinte ale poeziei, <Te smulgi> se vede că este vorba de un îndemn indirect, un fel de <exemplu>. Ce urmează explică de unde te smulgi, când și de ce, din ce situație și în ce context sau consens. Toate aceste explicații sunt date în patru versuri cu un total de 22 de cuvinte. <Te smulgi> vedem că este <la gama turlor>, deci la un semnal. Din ce te smulgi? Dintr-o limitare, pentru că ești <scris în zid>. Dar cum e posibil <scris în>? Se spune numai <scris pe>. Dacă ne uităm bine vedem că este o inversare a lui <înscris> termen geometric, ca <triunghiul înscris în cerc>; aici poetul ajunge la o extremă exigență a conciziei. În matematică în general se vorbește cu extraordinar de puține cuvinte, și Barbu s-a gândit să reducă și poezia la cât mai puține cuvinte, ceea ce a dat rezultate binefăcătoare pentru poezia română. Dacă <înscris> este un termen la care s-ar fi gândit mai curând un obișnuit al matematicilor, <economia> de un <în> din acest vers, aparține unui <neobișnuit> al poeziei, în sensul de un <excepțional> al poeziei, un mare poet. Cititorul care citește această poezie fără să-și pună întrebări la fiecare propoziție și la fiecare cuvânt în interiorul fiecărei propoziții, trece pe-alături. Deci situația celui ce se <smulge> este de <înscris în zid>, în analogie cu <triunghiul înscris în cerc>. Ce se întâmplă cu triunghiul înscris în cerc? Înseamnă că oricât s-ar învârti el în acel cerc, rămâne prizonierul lui și nu poate câștiga pentru el mai mult de 180 de grade, adică un sfert (jumătate – n. n.) decât are cercul chiar dacă „gradele” în loc de 360 la cerc ar deveni un număr indefinit. Din acest finit nu poate trage la infinit, decât dacă iese din cerc, spre acel <Ochiu în virgin triunghiui tăiat spre lume>, de care vorbește Barbu în altă parte. Omul <înscris în zid> este prizonierul închinării care este existența noastră într-un corp și un psyche limitate. Smulgerea din această limitare se face după modelul sfinților, care sunt <zugrăviți>. La noi, sute de ani nu s-au <zugrăvit> decât sfinți, și ctitorii care ctitorind ajungeau și ei în rândurile sfinților. Acest <zugrăvit> este intraductibil și în traducere trebuie să trecem la amândoi termenii metaforei, deci la <sfinții zugrăviți>, și spunem pe față <sfinții>, traducând astfel și metafora, pentru că nu putem altfel: dacă spunem <zugrăviți> în limba franceză nu înțelege nimeni

că e vorba de <sfinții>, iar ca să spunem total explicativ urmărind autorul, <sfinții zugrăviți>, e prea lung. Deci traducem un gând, dar cât mai concis posibil. Ideea este așa: tu, cel care ești prizonierul limitării tale între tot felul de ziduri, corpul, casa, orașul, urmează modelul sfinților și te <smulge> din această limitare, lucru pe care l-au făcut mai înainte sfinții. Așa că traducerea nu se poate face decât cu <sfinți> dar fără <înscris>, termen la fel și în limba franceză, în care însă jocul <scris în> și <în-scris>, nu se poate face. Dar <când> te smulgi, sau te trezești în sensul trezirii conștiinței? Când sună clopotele, <la gama turlor>. Așa că traducerea se face după schema: <în numele sfinților, cel ce ești închis într-un zid te trezești la sunetul din clopotnițe>. După aceea, hemistihul ulterior, traducerea devine aproape literală. Ceea ce însă se pierde este <arzând pe blocuri>, imagine cubistă, sau ca într-un tablou de Cezanne, dela care s-a inspirat cubismul, cu niște case simplificate la maximum de soarele din Midi (Sudul Franței – n. n.). Rostul poetului este să însumeze cât mai multe valori în cât mai puțin <spațiu> verbal. De aceea pentru <poezie>, Germanii spun <Dichtung>, ce înseamnă literal <condensare>. O traducere însă este, după cum cer limba în care se traduce, și forma, când mai analitică, sau când mai eliptică, uneori fiind vorba de parafrizare, alteori de omisiuni, dar plecând dela siguranța că în orice traducere se pierde din original, socoteala este să nu se piardă deloc sensul, să se piardă cât mai puțin din procedeu, și să se mențină <tonul> predominant din original. Așa că versuri de Barbu, trebuiesc pe cât posibil <barbizate> în limba în care se traduce, deci pe cât posibil <barbizarea> limbii în care se traduce. Din <orașul pietrei>, se poate pierde <pietrei>, care adaugă mult în original, dar prin sacrificarea termenului nu se pierde sensul principal. Nu încapem în doială că este o poezie mistică, dar Barbu are alt punct de plecare decât mistică așa de consacrată a <noptii de întuneric>. Și aici este vorba de eșirea din limite, deci din sine și din lume, dar nu <în liniștea totală>, nici în <noaptea absolută>, ci prin muzică de clopote și în plină amiază, cum spune mai jos, la „ceasuri verticale”, deci când avem soarele în creștet, la miezul zilei. Nemai-știința de nimic din lumea datelor relative nu este ajunsă prin topirea în noaptea cea mai întunecoasă, ci în lumina cea mai puternică. Nu mai puțin însă, și aceasta tot mistică este. E mistică milenară a lumii noastre geto-thrace, cu dominantă apolinică. Sub <ceasurile verticale>, ne spălăm de tot trecătorul, cu <roua harului> ce arde în lumina absolută a nămiezii, care la rândul ei este și ea simbolul <timpului matur>. În ultimă instanță ceasurile verticale din puterea maximă a zilei, cu a <sfintei zile>, cum se spunea la țară, sunt simbolul supra-lucidității, aceea care depășește

Ion Barbu

Mode

Inscrit dans les fresques, évade de ta cloison.
Au son des gammes de tous ces clochers
Surpasse le bourg béni par la rosée
D'une grâce qui brûle en sus des maisons.

Heures verticales! têtes retardées!
Simple ciel, le temps – deux la dimension,
L'âme ensuite en calories, souillée,
Et l'oeil angulaire, et neuf cet horizon.

Que je m'étende quand vent te plie
Herbe mienne, beauté inégalée,
Ennuagée cette tâche d'enfer ici!
L'heur est là haut, je passe la fraîche valée.¹

rațiunea, și față de care <frunțile> sunt <târzii>, sunt rămase în urmă.

Harul este din cer, dar sunt două ceruri. Unul este <cer simplu, timpul>. E vorba de cerul cosmic, după care ne măsurăm timpul. Dar mai există și altceva, <dimensiunea>. Aceasta însă este altceva decât <unidimensiunea> timpului, ea este de două ori <măsurătoare>, dela <mensio>, este <di>. Timpul este deci <mensiune>, una singură, dar în afară de aceasta există și <dimensiune>, care înseamnă <două mensiuni>. Iar mai departe este <tridimensional>, până la <n-dimensional> pentru că <mensiunea> este indefinită. Existența noastră este în primul rând <timp>, așa că este <mensiune>, iar <di-mensiunea> până la <ndimensiunea> este altceva decât existență, este geometrie. Dar și <mensiunea> timpul, și <dimensiunea>, geometria, aparțin <cerului simplu>. <Rațiunea> (<frunțile>) este <târzie> față de alt cer decât cel <simplu>. <Rațiunea>, frunțile, întârzie; sufletul, cu <căldurile> lui, este impur, e scaldat, variabil, lipsit de independență, iar sensorialul, cu perceptibilitatea al cărui prim simbol este ochiul fizic, cu angularitatea, adică unghiul percepției posibile, este echivoc: totul, lumea cu orizontul ei este un întreg, care însă apare mereu altfel, nou, cu fiecare poet sau nepoet, și în acest sens lumea e <nouă>, dar simbolul ei, al lumii create, este numărul <nouă>, cu același nume deci ca și atributul nouității. Dante a făcut din 9 numărul Beatricei, al perfecteii împliniri. Dar e o întregă simbolică a lui 9.

La celălalt cer, <ne-simplu>, suntem cu strofa a treia, indiscutabil cea mai frumoasă, una dintre cele mai frumoase din toată poezia lui Barbu. <Iarba>, cea mai frumoasă, este simbol al raiului, pe care ne face să-l întrezărim. În afară de ceasurile verticale, mai este și <Ceasul sus>, cel mai înalt, dincolo de <mensiunea> cerului simplu și dimensiunea geometriei, dincolo de timp și spațiu, dincolo de numerele indefinite, deci infinitul. <Iarba> poetului este o iarbă a lui, <dintre toate cea mai frumoasă>, iarba care ar reprezenta frăgezimea ingenuității din starea paradisiacă. Pe această iarbă, interioară, e dru-

mul spre paradis. <Trec valea răcoroasă> este un semivers de-o neobișnuită forță evocatoare, prin simplitatea lui, și limba capătă aici o viață care ne amintește de Eminescu. Această vale răcoroasă este a nădejzii, aceea care ne ajută să suportăm vipia <ceasurilor verticale> din <cerul simplu>, care în prima strofă era doar o <figurație> a inspirației ce te scoate din <măsurabil>, din zidurile în care ești închis. <Harul> ne <limpește> mai întâi cu <roua> lui, așa că focul nămiezii nu ne arde.

Este o nouă mistică, fără nici un precedent în poezia română. Poezia începe printr-un îndemn indirect, și ne amintește oarecum de <Recueillement> despre care Valery spune, probabil pe drept, că este cea mai bună poezie a lui Baudelaire. Dar deși excepțională ca artă, poezia lui Baudelaire rămâne în regimul <cerului simplu>, al sufletului <în calorii>, rămâne la <dimensiune> și nu trece la supra-mensiune, în drum spre <rai>, nu se limpește în har, deci nu trece <valea răcoroasă>, și tot ce oferă este <du fond des eaux le Regret souriant>. Frumos, dar retezat de absolut, în vreme ce poezia lui Barbu este neîncetat o referință la absolut. Este Geto-thracul <balconului peninsular>, dublu balcon de o parte și alta a mării din jurul căreia în-

cepe marea aventură a lumii: Marea Neagră-Mediterana-Oceanul, din Caucazul lânii de aur, până la coloanele lui Hercule și <mările Antile>.

Barbu scoate poezia românească dintr-un impas din care nu mai eșea după Eminescu, și dela Vlahuță la Arghezi se practica în poezie, prin imitarea prozei, cea mai strictă logică a identității. Este adevărat că Eminescu vorbea <univoc>, în termeni, dar la el figurația și sunetul împreună scoteau poezia din platitudinea logice prozaice a identității. Secretul poeziei este să arate ceva prin altceva. Dar între Eminescu și Barbu, poezia era o plată servitoare a <stabilirii de identitate>, deci <vă prezint pe domnul Popescu>. Eminescu se ridicase deasupra acestei platitudini a identității metodice, prin multiple rezonanțe simultane pe care le dă figurația prin limba însăși. Odată eșit din platitudinea identității, Barbu realizează miracole, și anume stabilind identități ca în <cerul simplu-timpul>, însă în același timp prezentând ceva prin altceva, <timpul> prin <spațiul concret>, adică pune un concret care figurează abstractul. Același lucru și în <dimensiunea, două>, acest <două> fiind în acord feminin, cu <mesiunea>, se concretizează, așa că face contra-parte abstracției <dimensiunea>. Și în același timp ne mai și învață că <trei dimensiuni> sunt de fapt <șase mensiuni>, și <a treia dimensiune> nu are cum să existe. Toată gândirea creatoare se bazează pe analogie, care există exclusiv prin „identitate”. Judecata de identitate este utilă, dar fără analogie, lumea rămâne până azi la starea de <culegători>. Boșmani.

* Aprilie 1984. Text trimis lui Basarab Nicolescu. Din arhiva lui Basarab Nicolescu.

1 La ultimul vers, Stamatu adaugă următorul comentariu: „L'heur nu este <l'heure>, ci are sensul de <ceasul bun>; poate fi și <la verte valée>. Și una și alta, nu e loc.”



Silviu Bârsanu

Opera culturală este și rămâne un izvor inepuizabil de idei. După mărturia filozofului francez Gilles Deleuze "Nu există idei corecte ci doar idei (...). Adevărul este mai curând o problemă de intensitate și de afect decât de pură logică (...). Ce este filosofia? O creație de concepte. De concepte care depășesc dualitățile obișnuite și dau lucrurilor un decupaj extraordinar nou, o nouă distribuire, un nou adevăr (...). Există doar accidente, incidente, unicități, evenimente și forțe cu care intrăm în combinații inedite (...). Un filozof nu inventează numai noțiuni, ci și maniera de a le percepe (...)."

Mai departe cităm din Sartre care, referindu-se la Husserl, afirmă: "Conștiința nu are interioritate" (!). Ludwig Wittgenstein, la rândul său, scrie: "Știința este posibilă în măsura în care exprimă fapte, evenimente ce au loc în lume. Dar lumea în sine, textura, prezența ei rămâne imposibil de exprimat. Metafizica este imposibilă și iluzorie (...). Sunt întrebări pe care ni le punem doar dacă suntem nebuni sau filozofi (...). Certitudinea este o formă de viață, o evidență animală integrată în acțiune (...). Nu este intelectuală, nu rezultă din îndoielei ci ne permite să le construim". În consecință: "Mai întâi trăiesc și apoi cunosc; certitudinea este la început și trebuie să renunțăm la orice intenție de a o justifica". Autorul luptă împotriva "fascinației pe care formele de expresie o exercită asupra noastră; asupra crampelor mentale". Cum? — "prin desfacere de noduri de false, probleme încurcate"...

Și câte altele.*

Am extras din cartea menționată câteva fraze care — conform *Logicii terțului inclus* — ar putea avea, și totodată nu, relevanță la subiectul nostru, și anume, o încercare de a trata din perspectiva transdisciplinarității tema: *Lume și cunoaștere în poezia lui Ion Barbu*. Nu ne putem asuma rezolvarea acestei chestiuni, metoda transdisciplinară beneficiind de o largă aplicație în toate domeniile cunoașterii și mai ales dincolo de limitele ei, permanent fluctuante.

Academicianul Basarab Nicolescu propune și dezvoltă riguros o metodă de a cuprinde *Realitatea* în toată complexitatea ei, conceptuală și — mai ales — ascunsă! În cartea, una din bogata

NICOLAE BRÂNDUȘ increeāt

sa bibliografie, "Ce este Realitatea?" autorul tratează cam toate problemele legate de viziunea sa transdisciplinară: *Nivelurile de Realitate, Terțul inclus și non-contradicția, Terțul ascuns, Sacrul și problema subiect-obiect, Dialectica ternară a Realității, non-separabilitatea și unitatea Lumii, "Orgasmul lui Dumnezeu" în filosofia lui Stephanie Lupasco* și multe altele. Mai recent autorul publică un articol (2014, State University of New York Press, Albany) intitulat "From Shattered culture toward Transculture", în care dezvoltă problema unității culturii științifice și umaniste în viziunea postmodernă deschisă, conform principiilor transdisciplinarității. Autorul pare extrem de interesat de problema religioasă și a sacralului și-l menționează punctual pe Mircea Eliade. Dezvoltă aserțiuni legate de transcultural și transreligios în cosmmodernitate. Dar aș trimite cititorul direct la sursă, spre cea mai bună edificare.

Ceea ce mi se pare emblematic în întreaga operă culturală a acad. Basarab Nicolescu este modul în care a reușit să definească și să instituie o metodă larg cuprinzătoare de abordare a *Realității*, indefinit aplicabilă în tot ceea ce privește efortul creativ al spiritului uman. Ceea ce autorul propune, în calitatea sa predominantă de om de știință, pare a duce cu preeminență de la ce ar putea reprezenta "șurubăria" (dacă-mi este permisă expresia) constituției Universului, obiect al tuturor științelor exacte și/sau umaniste, spre deslușirea semnificativității acestuia în tot ceea ce reprezintă ființarea sa teleologică, sens și evoluție creatoare. Este vorba despre acea fațetă mult mai rezistentă unei cunoașteri noționale, despre acel aspect inefabil (poetic, muzical și, mai ales, ascuns, adică translucid la diverse niveluri—de *Realitate*?) pe care autorul o pomenește cu insistență. Imaginea sa privind zonele de non-rezistență dintre *Nivelurile de Realitate* ce se întrepătrund energetic la scara cosmică conform *Logicii Terțului inclus*, zone prin care Sacrul își afirmă prezența în Lume ne pare de mare intere-

res, unind "cele văzute" cu "cele nevăzute" într-un mod direct legat de eleganța constituției Universului. ?i astfel, poate mai mult decât oricând, validitatea conținutului cunoașterii ne apare direct și intim legată de capacitatea estetică, de nivelul estetic-formativ al demersului configurativ. Urmărindu-și idealul matematic, dl. Basarab Nicolescu trece din etapă în etapă și, mai ales prin poezia lui Ion Barbu, spre edificări din ce în ce mai clar—"ascunse", spre *Teoremele Poetice*, generând o literatură, de fapt o colecție de texte care dincolo de ele vor cuprinde un mesaj evident original despre ceea ce este (și concomitent nu este!), despre tot ceea ce se află într-un dat formulat ce-și implică prin sine rezoluția. De aceea am avut permanent impresia, parcurgând *Teoremele* dlui. Basarab Nicolescu, că mă aflu în fața unui produs cultural sui-generis, în afara oricărei interpretări de circumstanță.

Ca să mă refer la opera poetică a lui Ion Barbu: în poftida *jocului*, ea își conține în mod plener misterul. I-aș zice nucleul dens, rezistent. În zona *jocului* (vezi J. Hui-zinga) s-au aplicat majoritatea cercetărilor operei sale (după cunoștințele mele) și s-au produs texte valoroase, mărturii de seamă ale lecturilor întreprinse.

Prototipul rămâne totuși intact și impermeabil oricărui efort critic. Spre a-i surprinde misterul în vom putea trece de substratul material încifrat de poet în textul promulgat și anume *sunetul, fonema și cuvântul*. În esență, de *ritmul* cuvântării. O analiză a ritmului și structurii fonematice a textului poetic barbian ne-ar conduce în mod cert spre o serie importantă de evidențe. Facticele. Ar fi o primă etapă din care vom exclude de la bun început orice inserție metaforică. Astfel și, de fapt, structural vorbind, vom putea fi în prezența unei analize integral cuantificabile a unui șir de sunete și ritmuri din care se vor putea extrage (sau nu) regularități, incidente și reiterări caracteristice.

În momentele sale de grație versul barbian mai presus de orice *cântă!* Este făcut a fi *rostit*, își

conține plener sunetul și muzica. Integral. Creează sunet! Ar trebui instituită o analiză mult mai concludentă (științifică) a dezvoltării sunetului în muzica poeziei barbiene, lucru de care probabil că ar trebui să se ocupe în egală măsură literați, acusticieni, informaticieni și ... muzicieni. Cu siguranță că astfel s-ar putea face un pas în plus în sondarea acestui fapt (transdisciplinar) de cultură care este textul barbian, în ce privește *materialitatea* sa.

.....melc nătăngmelc nătăng.....
.....uite ia a treia cheie/vâr-o`n broasca — Astartee!
și întoarce-o de un grad/unui timp retrograd/
trage porțile ce ard,
că intrăm/ să ospătăm/În cămara Soarelui/
marelui/ nu și stea /
abur verde să ne dea
din căldări de mări lactee
la surpări de curcubee
— în Firida ce scântee
eteree.....

Cred că astfel instituită o primă etapă (la acest *Nivel de Realitate*) a analizei textului barbian, se va putea accede *altfel* la următoarele. Conform metodei transdisciplinarității demersul este total deschis, dar va beneficia de o bază obiectivă mult mai fermă și lipsită de ambiguitate.

De fapt muzica este domeniul cel mai apt a fi supus unei astfel de cercetări. Se știe că fenomenul muzical este un complex de energii interne în permanentă mișcare care se petrec continuu în fluxul integrat al comunicării. Comunicarea muzicală nu se înscrie în timp ci *crează* un timp în care se întrepătrund într-un mod original toate energiile formative active în acest proces intersubiectiv. O cercetare muzicală de tip transdisciplinar privește în primul rând deslușirea straturilor interne active în formarea *sunetului cultural* (rezultat al unei tradiții inițiatică bine dezvoltate) care încă mai sunt într-un stadiu de perspectivă de a fi bine definite și dissociate spre a fi în mod liber, creativ puse în lucru în *rostirea* sunetului muzical. ?i apoi, trecerea prin forare în adâncul fenomenului psiho-fizic al comunicării muzicale, muzical și „supramuzical”, în straturile inefabile superioare ale comunicării acestei arte.

Dar treaba nu se rezumă la liberalizarea conștiință a acestor paliere formative în actul performanței muzicale, ci implică — conform *Terțului ascuns!* — trecerea în inefabilul sacralității, a „celor ce cuvântă fără a vorbi”. A trăirii în VID. Se pare că aici metoda transdisciplinarității nu ne mai oferă decât negativul epistemologic. Aici se cam oprește aplicația *Terțului*: inclus și ascuns, și anume dincolo de o conștiință de tip noțional, rațional, intelectual etc. Iar idealul inițiatic al Tradițiilor esoterice pare a fi o stare privilegiată de Conștiință în care ființa umană ar percepe concomitent „iluzia” obiectului cât și substratul vid al existenței sale. Este vorba despre obiect — creație a minții —, rezultat al unui complex de factori coexistenți și iluzia *substanțialității* sale. Obiectele sunt goale de propriul lor conținut intrinsec. Forma este vidă și Vidul este forma.

Altfel zis, raportul dintre trăirea în Cântarea primordială și întruchipările ei sensibile, efemere sau rezistente (cultural) ar trebui să devină o problemă *axiologică*. Rezistente precum în versurile barbiene: *cum?*, *prin ce?* Deocamdată ne cam aflăm în zona îndemnului lui Wittgenstein: „Despre ce nu se poate vorbi ar trebui să se tacă”... Dar am accesat oare toate limitele cuvântului *rostit*? Fără îndoială, nu, iar muzica versului barbian ne pune încă serioase probleme de conștiință. Ne referim mai ales la acea zona de increeāt unde metafora nu-și mai are locul ci (împreună tot cu Wittgenstein) „acea certitudine care este o formă de viață, o evidență animală integrată în acțiune” (...).

Evident, *Tradiția* este în măsură să ne spună ceva despre *Terțul tainic inclus*. Voi cita din Dalai Lama** : "Felul de a fi al lucrurilor se referă la modul de existență al fenomenelor care cuprind multe niveluri (...). Există mai multe moduri convenționale de existență, numeroase feluri în care fenomenele apar, însă punctul de vedere corect asupra *vacuității* se referă la modul ultim de existență, la adevărul ultim (...). Vacuitatea ar trebui înțeleasă nu ca o simplă negație a tot ceea ce există, ci ca o negație a *existenței inerente* (...). Vacuitatea este un negativ al existenței inerente. Este vorba despre realitatea necompusă a *vacuității* și faptul compus al *aparității dependente* privitoare la unul și același obiect (...). Existența fenomenelor nu derivă din propria putere a obiectului, ci din puterea conceptualizării (...). Dacă începeți să vă îndreptați către extrema reificării existenței, reflectați asupra *vacuității* (...). La un moment dat înțelegerea noastră în ce privește aparențele și *vacuitatea* va fi la fel de profundă (...).

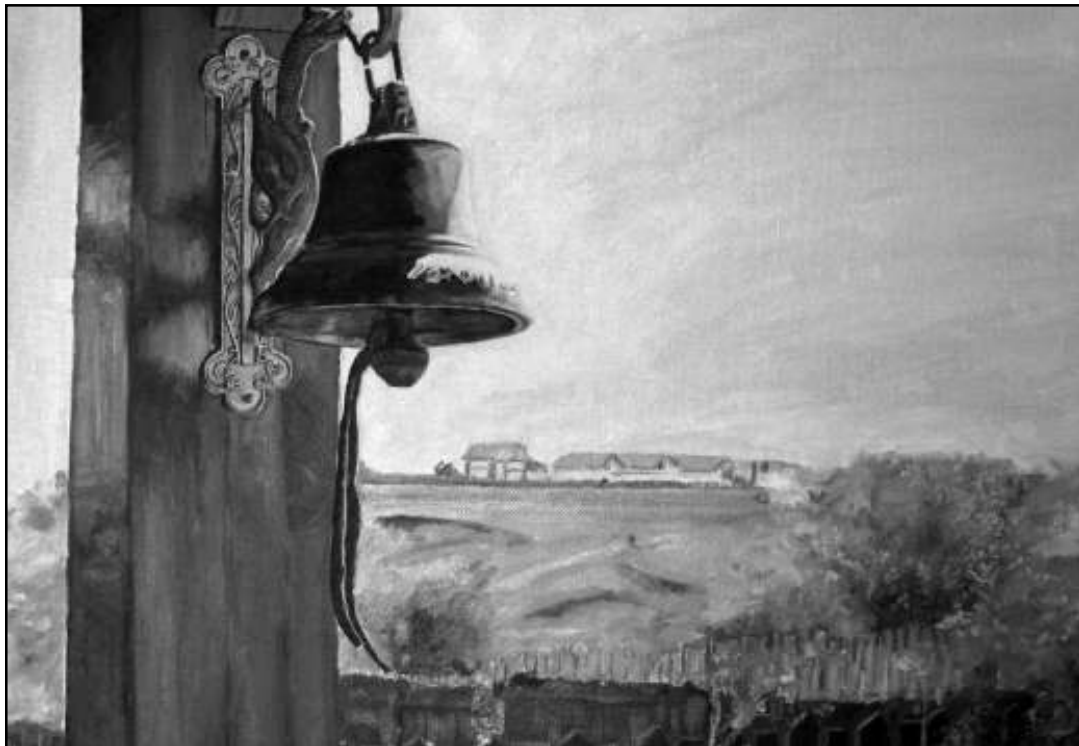
Cred că liricii barbiene i s-ar putea aplica multe din cele de mai sus privind *sunetul* și *tăcerea*. Și ar fi necesară o abordare oricum mai neconvențională a mesajului conținut: o configurare altfel a *Terțului tainic inclus*. Obiectul acestei *Cunoașteri* ar trebui poate deplasat în alte zone ale discursului analitic, generând fapte de creație incluse sau nu în model; inedite sau explicit configurative altcumva.

Lumea barbiană rezistă incontestabil oricărui luări de cuvânt. Ar fi încă o marcă a geniului.

Citatele * și ** au fost extrase din următoarele publicații:

Droit, Roger-Pol: *Măștrii Gândirii*; București, Litera Internațional, 2012.

Sfântia Sa Tenzin Gyatso, Al Patrusprezecelea Dalai Lama: *Comoriile Budismului Tibetana*; Ed. Herald, București, 2008.



Robert Florica - Marele Mal



■ SOLOMON MARCUS

semne ascunse: fața literară a textelor non-literare

Există un acord aproape unanim în ceea ce privește legitimitatea și interesul ridicat de a citi ca pe opere literare Biblia, Dialogurile lui Platon, Istoriile lui Herodot și multe alte scrieri religioase, filosofice și istorice. Se pune problema unei asemenea legitimități de a lua în considerare creativitatea umană în domenii ca științele exacte, naturale și ingineresti, științe informaționale, lingvistică, științe medicale, economice, sociologie, psihologie, științe juridice etc.?

Aducem câteva argumente în favoarea unui răspuns afirmativ la această întrebare delicată.

Literatura, cu Homer, și matematica, cu Thales și Pitagora, sunt fiice ale miturilor antice, de la care au moștenit câteva dintre caracteristicile lor primare: funcția simbolică; necesitatea unui univers ficțional, capacitatea holografică de a oferi localului, individualului, instantaneului, posibilitatea de a calcula globalul, generalul, respectiv eternul; nevoia de paradox și metaforă etc. Timp de aproape două mii de ani, știința

și cultura erau un amestec de elemente mitice, literatură, știință și filosofie. Începând cu Arhimede, câțiva dintre teologii catolici ai Evului Mediu, Spinoza, Newton, până la autori importanți ai secolului XX din domeniul precum fizica, biologia sau lingvistica au urmărit modelul de prezentare deductiv axiomatic propus în *Elementele lui Euclid*. Lucrețiu, Copernic, Galilei, Kepler, în celebrele lor lucrări, sunt atât oameni de știință cât și scriitori, fiind la fel valabili și pentru Augustin și Aquinas. Italo Calvino a oferit un argument profund cu privire la dimensiunea literară ridicată a scrierilor lui Galileo Galilei, iar dezbateră lui cu Carlo Cassola – dacă știința și literatura au să și spună ceva una alteia – merită o mare atenție. Calvino, un adevărat Borges european, se opune afirmației lui Roland Barthes conform căreia există o opoziție radicală între știință și literatură.

Ce ne spune istoria în această privință? Ruptura între știință și literatură, anticipată de Blaise Pascal (*esprit geometrique, esprit de finesse*), a apărut în secolul

al XVII-lea când, odată cu Galilei, Descartes, Newton și Leibniz, limbajul științific și-a însușit o componentă nouă, artificială, pentru a putea înfrunta cerințele de precizie și rigoare ale deducțiilor științifice. Drept consecință, a apărut o opoziție clară cu poezia, cea din urmă bazându-se exclusiv pe limbajul natural. Mai mult decât atât, fosta componentă artificială a limbajului științific a devenit din ce în ce mai importantă, reușind, în secolul XX, să marginalizeze componenta naturală. Din ce în ce mai puține cuvinte, din ce în ce mai multe formule, ecuații. Ruptura cu științele umane a fost de asemenea favorizată de un trend observat în secolul XIX. Dacă în perioada dintre secolul XVII și secolul XIX limbajul științific era atent la nevoia de a forma concepte și rezultate științifice intuitive pentru a păstra dimensiunea narativă, istorică a științei, începând cu mijlocul secolului XIX această tendință a devenit tot mai slabă, în timp ce sloganul, în cuvintele lui Rene Thom, a devenit *Rigoare*, cu prețul sensului, cu

alte cuvinte sintaxa cu prețul semantic, corectitudinea cu prețul adevărului. Favorizat de asemenea de dezvoltarea științei informaționale, acest trend a cunoscut punctul culminant în cea de-a doua jumătate a secolului XX, când schizofrenia limbajului specific și a limbii a devenit o problemă mare. În mod evident, acest fapt a contribuit la ruptura dintre știință și literatură.

În orice caz, s-a întâmplat ca unele tendințe opuse să se dovedească mai puternice, reușind să restabilească prietenia între știință și umanism. Am în vedere marea schimbare de paradigmă de la începutul secolului XX, când paradigma galileo-newtoniană, bazată pe asumția unei separări clare între subiect și obiect, a trebuit să fie înlocuită, pas cu pas, cu o alta, în care, din ce în ce mai mult, subiectul și obiectul se află într-o acțiune circulară reciprocă, auto-referință devine din ce în ce mai importantă, în timp observația, ipoteza, experimentul, inducția, generalizarea, legile, testarea, teoria, specifice scenariului tradițional,

sunt înlocuite de modele cognitive și metafore, ca scenarii explicative ipotetice. Odată cu această schimbare, știința și umanismul s-au apropiat foarte mult, așa cum putem observa în paralelismul puternic dintre știința modernă inaugurată de Planck, Einstein, Heisenberg și Bohr, pe de-o parte, și arta modernă, inaugurată de noile tendințe în artă vizuală, muzică și literatură de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX, pe de altă parte.

Manifestarea paradigmei informație – comunicare – calcul numeric, în cea de-a doua jumătate a secolului XX, a condus la o interacțiune puternică între știință și umanism, deoarece tehnologia informațiilor este bazată atât pe științe naturale și exacte, cât și pe lingvistică, psihologie, antropologie, literatură și alte domenii ale umanismului. În prezent suntem martorii unei provocări puternice și generale a tuturor granițelor dintre discipline, unde potențialul literar al oricărui tip de creativitate umană survine.

■ POMPILIU CRĂCIUNESCU

calea Marelui Joc

„Noul umanism” barbian, cum îl numește Basarab Nicolescu, traduce un „crez renașcentist”, menit să-i redea omului „esența sa plenară”; matematicile oferă „metoda de abordare a infinitei complexității a lumii”, în vreme ce sistemul noului umanism este dat de „complexa structurare a sensibilității omenești”. Cum Barbu nu e „un cântăreț hieratic al Ideii, ci un rapsod al omului”, misticismul său neoplatonician, arată exegetul, ține mai degrabă de „vagul aparenței”; precum Einstein, în schimb, poetul matematician trădează o „religiozitate cosmică”, în care austeritatea ideii, misterul și „clorofila înțelepciunii” interferează indicibil.

Dacă prin „ecuațiunea universală” Eminescu încerca să-și apropie misterul poetic ireductibil, prin „lirismul absolut” Barbu căuta să se apropie de taina matematicilor. Ultimul Eminescu matematizează simbolul; pe cale inversă, nu mai puțin rampantă, Barbu indică „faptul poetic” iminent expresiei conceptuale. Fascinant este că, în pofida sensurilor opuse, drumul amândurora, drum al Căutării, duce către ace-

lași *loc fără loc* al *ceremonialurilor indicibile ale Ființei* – ca act și posibilitate. Eminescu și Barbu proclamă nunțile subterane dintre conceptul geruit de rigoare și afectivitatea însoțită de feroarea lăuntrică. Gândirea nu este decât una: „Consistență și Indeterminare – unite”.

Formă posibilă de existență, în aceeași ordine cu „o lume ca nelumea”, „increatul cosmic” conține și „curăția de grup cristalografic” a „ființelor algebrice” și „lumea Fabulei”, strecurată în „mântuitul azur” al aceleiași „curății” trans-individualizante. „Increatul cosmic” este *terțul tainic inclus* al unei gândiri pentru care *transrealitatea* se dovedește *nivelul coextensiv* (și mântuitor) al *înfrărealității*. *Între, prin și dincolo* de acestea: *ceremonialurile Ființei* și culoarea intemporală a minții integratoare.

Fără a părăsi vreodată „domeniul divin al geometriei”, Barbu dezvăluie „punctele singulare” prin care jocul glacial, epurat și intemporal al intelectului consună cu jocul ardent și fragil al vieții înfiorate de afect și erodate de temporalitate. Acestea trasează calea Marelui Joc, urmat în aceeași ani de René Daumal, un joc a cărui infinită Miză – vorba lui Michel Camus – nu o vom cunoaște decât la sfârșit, adică niciodată. Barbu-Barbilian asumă și Miza și Jocul: *genunea Cunoașterii*. „Ființa interioară, va scrie Basarab Nicolescu în *Teoreme poetice*, nu poate apărea decât printr-o genune a-spațială, a-temporală, a-logică. Dar ființa interioară se hrănește cu spațiu, cu timp, cu logică.” De aceea demersul barbian nu este o „negare spiri-

tualistă a lumii” (Tudor Vianu), ci afirmarea multiplicității ei invadatoare („extreme pulverizări”) și a necesității de a o *înstăpâni* printr-o *transgresiune* generalizată pe care numai Gândirea este în măsură s-o împlinescă.

Oul dogmatic, la fel ca sculpturile brâncușiene *Începutul lumii și Noul născut*, reprezintă un răspuns tocmai la această necesitate. Edificându-și creația pe *increat*, Barbu surprinde infinitatea *formelor posibile de existență* ale creaturii și, simultan, înfiorarea tragică a creaturii manifeste (ciclică pulverizare a Ființei); *temeiul înfinitesimal* al infinitului devine, astfel, „vizibil”. Printr-o coincidență a cărei taină nu este deținută decât de *Gândirea creatoare*, Brâncuși își modelează sculpturile, după cum pătrunzător observă Basarab Nicolescu, ca „strigăt al purității absolute în obscuritatea inexistentului”, ca „o manifestare vizibilă a «nunții»” dintre viață și

moarte, proiectată în *infinitul mic* de poemul lui Barbu. „Subtila geometrie comună” a versului și marmurei mărturisește despre *plenitudinea complexă* a Lumii (Realitate exterioară / interioară), sesizabilă doar prin *exhaustie-globalizare*, așadar: prin transgresarea-incluziune a cazurilor particulare de existență și gândire. Este mecanismul propriu obținerii „naturii planetare”, identificat de Barbu la Dostoievski și Mateiu Caragiale.



Silviu Bărsanu

Ion Barbu – proza subiectivă

Citesc mai sistematic scrisorile lui Ion Barbu și trebuie să spun de la început că ele alcătuiesc o extraordinară proză subiectivă. Încântat, intrigat, caut și alte documente legate de biografia poetului. În cartea Gerdei Barbilian, dau peste fraza: „Eu n-am scris proză – i-ar fi spus într-o zi ilustrul ei soț. Proza mea sunt scrisorile mele, unde am scris adevărate romane.” Mărturisirea îmi confirmă intuiția pe care am avut-o la lectura acestor originale epistole scrise în împrejurări diferite și adresate unui număr relativ restrâns de prieteni. Cel dintâi confident – și cel mai statornic – este, desigur, Tudor Vianu, comilitonul și complicele giurgiuvean. Vine apoi Simon Bayer, jurist și poet, originar tot din Giurgiu, apoi Al. Rosetti (editorul *Jocului secund*), „acest conetabil al literelor”, sociabil și eficient. Nu sunt ignorați nici matematicienii, dar, cu mici excepții, (Gabriel Sudan), relațiile cu ei sunt protocolare și rămân,

de regulă, într-o sferă de preocupări unde proza colorată nu are acces (geometria, algebra). Vin, în fine, prietenii din copilărie și scriitorii care, într-un anumit moment, au intrat în raza de interes a poetului (Lina Cassian, Marcel Bresașu, Oscar Lemnaru).

Correspondența cu aceștia din urma este, de cele mai multe ori, circumstanțială și complezentă. Dar avem și surprize printre firitori și încercări de seducție, dăm și peste fragmente confesive substanțiale. Este cazul celor trei scrisori adresate în 1947 tinerei, pe atunci, Nina Cassian, unde Ion Barbu confirmă, într-un mod lipsit completamente de dramatism, despărțirea sa de poezie... Curios, divorțul de poezie este anunțat într-un text fastuos epic în notă *mateiană*. Oricât de supărat ar fi Dan Barbilian pe literatură, literatură nu se supără și nu îl părește niciodată pe el. Face parte din natura acestui om original și răzbate în aproape orice rând scris de el.

Sunt pagini superbe de proză aluzivă, inteligent ironică, *înșip-tă* – cum ar zice poetul – imprevizibilă, arțăgoasă și, din toate acestea, memorabilă. [...]

Seducătorul are o dialectică elastică. Când vrea să câștige inima unei femei, nu-și măsoară vorbele. O cunoaște, în 1947, pe tânăra poetă Nina Cassian și declară că este cititorul ei *absolut*: „mă botez singur în numele celei ce vine”... Declară, tot acum, că se desparte de poezie. Confesiunea pare serioasă, dincolo de inevitabila galanterie: „Sunt cel mai demodat poet. Ceva mai mult, un rătăcit, un intrus în usoara și înaripată gintă. O ambiție neroadă, de adolescent vanitos, m-a determinat să mă pregătesc îndelung (1914-1930) pentru a-i dovedi lui Vianu (tâlharul care mă mortificase, răzând de primele mele jocuri de acest fel) că pot la rigoare simula poezia în așa măsură încât... mărturisesc că în primele mele socoteli nu intra un atât de semeț triumf! ... să scrie o car-

te despre mine! Cariera mea poetică sfârșește logic la cartea lui Vianu despre mine. Orice vers mai mult e o pierdere de vreme. Cea mai bună pagină ce-am scris este, cum ți-am spus, *Veghea lui Roderick Usher*. Nu din cauza perversităților de acolo, dar în vederea adevărului care izbutește totuși să se exprime. Sunt o natură *absolut* plebeiană. Un Niebelung, robit să prefacă aurul împrumutat în coroane, numai prin știința penibilă a degetelor sale. Pot ajunge la cunoașterea mântuitoare nu pe calea poeziei, interzisă mie și alor mei, dar pe calea rampantă a științei, pentru care mă simt într-adevăr făcut. Crede-mă. Numai matematicile mă fericesc. Poezia mă declasează, tocmai prin sur-

clasarea pe care o încerc.) Totă această pălăvrăgeală, din cauza râului cu unde murmurătoare pe care modernismul tău îl nesocotește.)”

Când vrea, Ion Barbu poate fi și complezent. Laudă, de exemplu, un poem proletcultist (*Grivița*) în acești termeni: „Ce suverană șerpuire a materiei lirice! Ce tensiune interioară! Linia mare a poeziei *Grivița* se dezleagă pentru mine într-un uriaș caduceu. Iar pretutindeni, sureminența limbii... Cât de bine sfătuit a fost instinctul dumitale artistic, folosind termenii speciali *manetă*, *utecist*, care se introduc în inima lucrului. Marea lecție a lui La Fontaine e folosită cu înțelepciune... Pasagiul «Grivița roșie, Grivița grevistă» e de o mândră elocuție. Dar bonomia înlăcrimată cu care redai forfotul străzii, ezitarea soldaților («Cre veți, măi fraților»)! Ea îmi dă măsura unui Bresașu pe care îl presimt: prozatorul.”

poetica barbiană sub semnul lui *trans-*

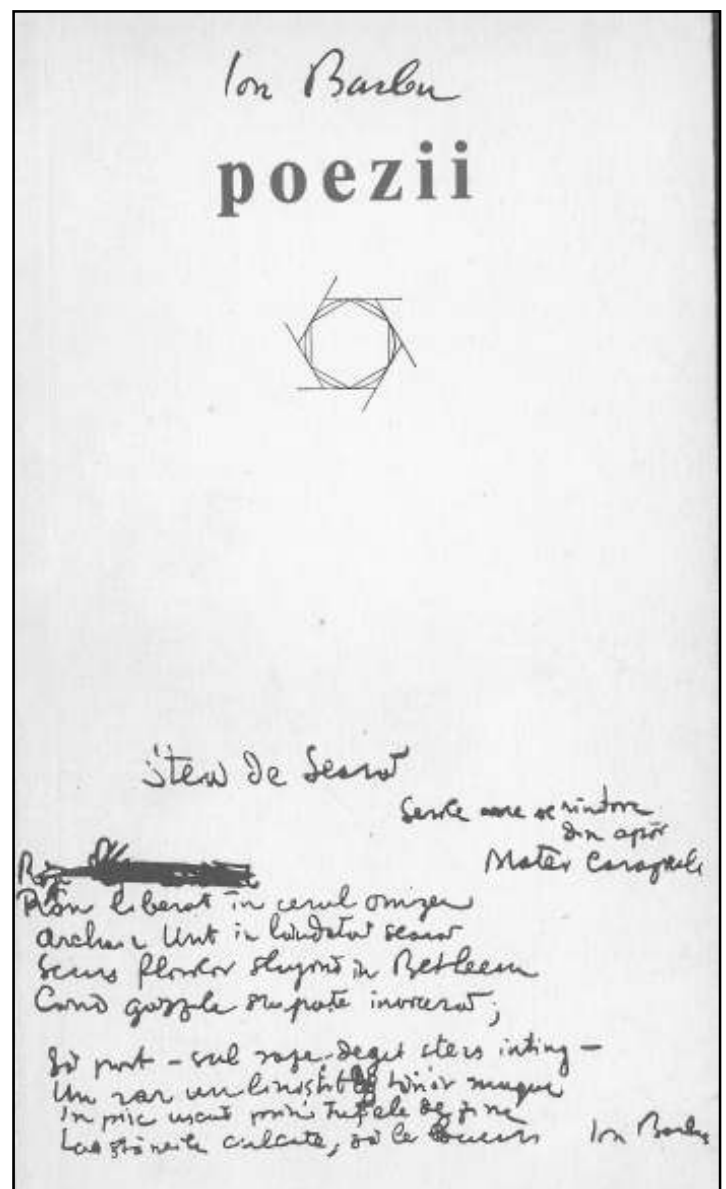
Așa cum fenomenologia husserliană implică o „punere în paranteze” a datelor empirice pentru a descoperi esența ascunsă în fenomen, *exhaustia* barbiană nu presupune o anulare, ci doar o purificare a datelor realității pentru a accede la invariantele poetice ale acesteia. Pentru asta, Husserl propune o surmontare a faliei ce separă radical obiectul cercetat de subiectul cunoscător într-o viziune în care acestea sunt inextricabil interconectate, lucrurile nu mai sunt izolate de observator, ca în atitudinea *naivă, naturală*, ci devin „obiecte corelative ale conștiinței”. Se deschide astfel, pe calea reduției fenomenologice, accesul la *eul transcendențial*, Edmund Husserl întâlnindu-se cu Ion Barbu pe undele aceleiași mișcări de resurrecție a subiectului, care, impulsivă de revoluția cuantică, străbate gândirea alternativă a secolului XX și nutrește și viziunea transdisciplinară a lui Basarab Nicolescu. În acest sens, trebuie înțeles *narcisismul barbian*, ca o reintegrare a subiectului în procesul cunoașterii sau, într-o lectură transdisciplinară, ca o armonizare a nivelurilor de Realitate ale lumii cu nivelurile de percepție ale eului, într-o revelație a esențelor ce se întrevăd în interacțiunea dintre acestea, sub semnul a ceea ce Basarab Nicolescu numește oglinda Terțului Ascuns. În acest fel, absolutul se întrevăde în mirabila oglindă dintre eu și lume, printr-un proces „de reduție și de purificare” până la „rarefierea lirismului absolut”: „Versul căruia ne închinăm se dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până la a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru. Act clar de

narcisism. Desigur, ca tot absolutul: o pură direcție, un semn al minții. Dar ceasul adevărat al poeziei trebuie să bată cât mai aproape de acest semn”.

Expansiunea centrifugă în imaginar este dublată, așadar, de o mișcare în sens invers, centripetă, de selecție riguroasă, prin contragere și „excluziune”, de înlăturare progresivă a accidentalului până la decantarea invariantelor poetice. *Exhaustia* formelor posibile de existență altoite în imaginar își are tâlcul în revelația mugurilor „atrofiați, dar existenți” în vrejul realității, în captarea, prin imaginar, a purităților *imaginale* ale *Increatului* barbian. Pentru limpezi sensul barbian a *infrarealismului*, „care cercetează bazele percepției pentru a-i deduce legea”, precum și al obiectului acestuia, „*Increatul cosmic*: adică existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile”, revelatoare se dovedește a fi mărturisirea lui Ion Barbu din interviul acordat lui I. Valerian în 1927: „Suntem contemporanii lui Einstein, care concurează cu Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem și noi (vezi *sincronismul* d-lui E. Lovinescu) concurență demiurgului în imaginarea unor lumi probabile. Pentru aceasta, visul oniric este o nouă sursă de inspirație. Ca și în geometrie, înțeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență. Domeniul visului este larg și întotdeauna interesant de exploatat. În felul acesta, înțeleg suprarealismul, care, în cazul nostru, devine *infrarealism*.”

În doar câteva rânduri, Ion Barbu își condensează *modelul canonic* de coagulare a versuri-

lor sale vizionare într-o penetrantă sinteză a poezicii sale deopotrivă transgresive și integratoare. Prima treaptă, nutrită din izvorul comun al poeziei și geometriei, imaginația debordantă, eliberată prin explorarea potențialităților creatoare ale visului, implică o a doua treaptă, respectiv un salt în imaginar, care aduce o îmbogățire a realității prin atașarea unor lumi probabile coextensive acesteia. Până la acest punct, poetica barbiană se suprapune peste cea a *adjonctivului*, atribuită de Ion Barbu singurei sale *evlavii*, lui Edgar Allan Poe. Idealul său poetic transgresează însă acest model de poeticitate, printr-o a treia treaptă, a saltului din imaginar în *imaginal*. Acest concept, lansat de Henrz Corbin, desemnează o lume terță, intermediară între „lumea existenței inteligibile”, spirituale, fiind o lume a viziunilor, a revelațiilor, dar și a fulgurațiilor poetice. Prin revelația *imaginalului* din miezul imaginării, *exhaustia* devine excluziune, expansiunea în posibil se dovedește a fi, paradoxal, contragere, centripetă pliere în „virtual și interior”. Miza căutărilor – matematice și poetice, în fond, transdisciplinare – este pentru Ion Barbu aceea „simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existență”, deducerea *invariantelor* poetice din variantele posibile, coborârea „la bazele percepției” pentru a depista mugurii *imaginari*, „atrofiați, dar existenți” ai (trans)realității. Acesta este sensul profund transdisciplinar al *infrarealismului* barbian, care „îi restituie științei” – și poeziei – „caracterul sacru”, întrucât, după cum subliniază și Pompiliu Cărtărescu, a „recupera unitatea primordială prin creația



unor lumi imaginale, în care căile gândirii poetice și matematice se împresoară una pe cealaltă, înseamnă nu doar proiecție în transnit al individuației, ci și *zborul invers* al acesteia către fântănilor pierdute ale ordinii sacrale a lumii.”

Cele trei trepte ale cunoașterii extatice din centrul poezicii barbiene prefigurează astfel diferitele „grade ale imaginației” aprofundate de Basarab Nicolescu în corespondență cu dimensiunile Transrealității, configurând o triadă pe aceleași coordonate cu cea a lui Jean Jacques Wunenburger, *imagerie (imager) – imaginari (imaginer) – imaginal (imagnaliser)*, și cea a lui Corin Braga, *imagination – imaginaire – imaginal*: „În limbajul transdisciplinarității, *imaginația corespunde unui singur nivel de Realitate, imaginarii captează informația acțiunii simultane a mai mul-*

tor niveluri de Realitate, pe când imaginalul corespunde informației globale a tuturor nivelurilor de Realitate și de percepție și a zonei de non-resistență situate între Obiect și Subiect. Însă, pentru limpezirea acestei subtile corespondențe, este imperios apelul la rigoarea și finețea hermeneuticii transdisciplinare.



Am analizat lexicul lui Ion Barbu sub două aspecte: I) apartenența cuvintelor la diferite limbi și II) inovații, constatând:

I. Folosirea extinsă a cuvintelor docte, luate din limbajul matematic și științific și din ceea ce românii numesc „neologisme” (împrumuturi occidentale, în special din franceză), în poeziile conceptuale. Astfel de elemente lipsesc de tot sau aproape de tot în poeziile nonconceptuale sau de factură populară (*Riga Crypto, Nastratin Hogeia la Isarlik* etc). Toate acestea confirmă o caracteristică importantă a românei actuale, și anume că „neologismele” introduse în ultimii o sută de ani din limbile occidentale, deși au dobândit o formă românească (indispensabilă pentru folosirea articolului enclitic), se găsesc totuși în stadiul de *Fremdwörter* mai degrabă decât de *Lehnwörter* sau încă în stadiul a ceea ce Bally numește *langage acquis*: ele sunt încă resimțite ca elemente neromânești și rămân la „periferia limbii”, putând fi oricând eliminate, substituite, cu un

■ EUGEN COȘERIU

lexic și creație stilistică

uz mai restrâns. Ba chiar mai mult, în unele cazuri acestea nu au încă o formă definitivă (Barbu folosește *aphelic, danț*, în loc de *afelic, dans*). Observ totuși că Barbu folosește *astră aurită* în loc de *astru aurit*, cum s-ar spune în mod normal, fără a ofensa însă „spiritul” limbii române: aceasta pentru că în realitate genul gramatical al cuvintelor *Lehnwörter* nu e încă definitiv stabilit. Trebuie subliniat, de asemenea, că neologismele (cuvinte docte) dau textului un aspect de precizie și abstractizare, în timp ce cuvintele abstracte românești sunt adesea ambigue.

Folosirea termenilor populari și dialectali în poeziile de factură populară. De subliniat faptul că uzul unor astfel de termeni (de obicei, de sorginte moldovenească) în locul cuvintelor abstracte conferă textului un parfum arhaicizant; aceasta deoarece, pentru

a exprima astfel de concepte, româna comună și literatura modernă folosește cu precădere *Lehnwörter*.

II. Utilizarea extinsă a elementelor de origine turcă (sau, oricum, intrate în română prin intermediul limbii turce) în ciclul *Isarlik*, de factură turco-balcanică, și într-o parte a ciclului *Domnișoara Hus*. Astfel de elemente lipsesc total în alte cicluri. Ceea ce confirmă faptul că și elementele turcești din română, cu câteva excepții, acum perfect asimilate (precum *cioban, dulap, dușman*), sunt resimțite astfel, adică se găsesc în stadiul *Fremdwörter*, deși au dobândit formă românească; dmpotrivă, sunt chiar strâns legate de lucrurile turcești și, odată uitate aceste lucruri, vor fi uitate, poate, și cuvintele.

Numeroasele schimbări de semnificație: *cast*, în loc de *nepătat*, *fără pată*; *închuiat* („închis cu cheia”), în loc de *înțemnițat*; *amurg*, în loc de *apus*, punctul cardinal – occidental (*vechiul burg de amurg* – castel vechi occidental). Și aici procedeul lui Barbu este identic cu cel observat în situația inovațiilor sintactice: extensie a unui semnificat particular al unui cuvânt la întreaga sferă

de semnificații ai aceluiași cuvânt. Luăm, spre exemplu, doi semnificați: *cast* și *nepătat*; sferele acestor semnificați se intersectează, adică, în unele cazuri, cei doi termeni sunt sinonimi; Barbu folosește deci termenul *cast* ca sinonim al lui *nepătat* și în alte situații, spunând, spre exemplu, *nori caști*, în loc de *nori fără pată* sau *nori perfect albi*. La fel: *adânc* – *care se află în adânc*; *a albi* – *a apărea alb*; *apunere* – *m moarte*; *a cumpăni* – *a modela*; *dedus* – *abstract*; *divulgat* – *revelat*; *drept* – *potrivit* – *favorabil*; *împărțășit* (relig.) – *făcut în comun* (*spălări împărțășite*); *a istovi* – *a termina* – *a îndeplini*; *neutru* – *fără gen* – *fără sex*; *nou* – *recent* – *de-abia răsărit* (*steaua nouă*); *piatră* – *piatră de hotar* – *granită*; *a respinge* – *a alunga* – *a abandona*; *stătător* – *stabil*; *a tăia* – *a sculpta* – *a crea*; *secetă* – *timp secetos* – *loc secetos*; *zaharat* – *de zahăr*; *zilnic* – *diurn* etc. etc.

Trebuie subliniat că, luate una câte una, astfel de schimbări de semnificație pot fi înțelese din punct de vedere logic, dincolo de convenția stilistică (poetică) – deși au, desigur, și o funcție estetică -, și că nu sunt confun-

date cu adevăratele *imagini* care nu pot fi înțelese în cadrul convenției logice, drept care sunt considerate aberații sau „erori”, precum, spre exemplu, *meninge*, în loc de *cer* (*rupta lumilor meninge*), *șarpe*, în loc de *cheia sol* (*șarpele pe muzici înnodat*). Trebuie făcută însă o distincție, oportună, chiar dacă nu absolută, între schimbările de semnificație care nu pot fi înțelese logic, independent de motivația lor estetică (*figuri logice*) și schimbările de semnificație justificate doar de o rațiune estetică, care, considerate doar între limitele impuse de convenția logică, ar fi „erori” și, ca atare, „ininteligibile” (*figuri de stil*). În concluzie, se constată că inovațiile lui Barbu, sintactice sau lexicale, sunt întotdeauna semantice, adică se referă la raportul dintre semnificat și semnificat, și au mereu caracteristica unor *calcuri interne*. Ele sunt logic inteligibile când rămân în interiorul sferei de semnificații, chiar dacă foarte largă, a unui semnificat, și devin de neînțeles, din punct de vedere exclusiv logic, când trec dincolo de limitele unor astfel de sfere: *limita inovației personale este impusă sub aspect logic, de ininteligibilitate sau de eroare*. Prin urmare, Barbu nu folosește niciodată semnificații aberante (*salturi semantice*) decât în cadrul convenției stilistice.

ION BARBU

Acest complex eteroman...
Ce personaj pentr-un roman!
Știi: cu mai mult ca o fațetă [...]
Pe-acest hieratic Paracelse.

(Contimporanul, nr. 49, 1924)

Copilul din *După melci* experimentează lucid o modalitate de cunoaștere, bruscând bunul mers al naturii, lapona Enigel, explicându-se superior, împinge cu sânge rece „ciuperca crudă de pădure” spre o nimicare solară, domnișoara Hus își hăituiește „ibovnicul uituc”, noapte de noapte, între tărâmul morții și al vieții. Copilul, lapona și domnișoara fac însă totul cu lacrimi în ochi! Sunt cele mai perverse lacrimi din câte a cuprins vreodată poezia! Ei suferă autentic, dar nu din motivul concret al victimelor lor, mai repede din pricina înclinațiilor interioare predispușe la un fel de lamentare lucidă și nocivă.

Dintre toate mai revoltător, abuzul din *După melci* deschide un alt fel de a privi simbolurile consacrate, precum cel al candorii, ingenuității, instalate în definiția știută a copilăriei. Melcul lui Barbu nu este increatul, cum mult s-a presupus și, în parte, impus, ci faza de mare candoare a naturii zoomorfe. El nu are nic glas, nici putere defensivă. Receptiv la chemarea Omului, atașat de glasul acestuia, nu are instinct de conservare. Sau, din motivul afectiv al posibilei relații cu omul, și-l pierde în mod deliberat. Melcul acesta este, de fapt, starea de raritate a naturii – aceea care nici nu se apără, nici nu atacă. Există

însă, sub înfățișarea sa înceată, fiorul mai multor regnuri și medii, pentru că el amintește mineralul – prin cochilie și cuminenție -, apa – prin constituția larg consistentă -, șarpele – prin deplasarea lentă și totală față de pământ -, vegetalul – prin desfășurarea mută a existenței -, traverșările ferite, subterane – prin îndelungul trai sub cochilie -, în-suși creierul uman își poate găsi o reprezentare figurată și miniaturală sub volutele care închid materia esențială. Așadar, corpul său, atât de puțin și de rudimentar, este memoria bogată a unor regnuri și desfășurări depline.

Dacă starea de contemplare și risc o are melcul, în ea și definindu-se, cum este însă singurul reprezentant uman? Copilul, „șui și hoinar”, începe în primul rând prin a fi aventurier. Iubindu-și ostracizarea, fiind chiar mândru de ea, nu suferă că se află în afara grupului și încearcă din această situație specială o evadare prematură în domeniul cunoașterii. Dar minciuna și violența folosite ca mijloc de abordare a mediului provoacă răsturnări fabuloase, generează o noapte de pomină, de fapt proiecția stihilor proprii. La vârsta inocenței, are cu prisosință nerv malefic cât să capete obsesii de noapte și insomnii muștrătoare. Rău pe dinăuntru și în acțiune, sub impulsuri exclusiv cognitive, copilul nu mai poate fi nicicum un simbol pentru ingenuitate, rămânând un chinuit de închipuirii și dezlanțuirii grotești. Ființele care bănuie natura sunt monștrii minții sale, declanșați odată cu primul abuz în fața ordinii universale. Spiritul ofensiv vrea (tinde) să devină cronic odată ce melcul, trezit și împins din somn în moarte, ar mai fi putu să fie salvat, dar n-a fost! Printre pornirile afective ale copilăriei, nu va exista decât gestul târziu (oricum manifestare inutilă) de mân-

■ MIRCEA CIOBANU

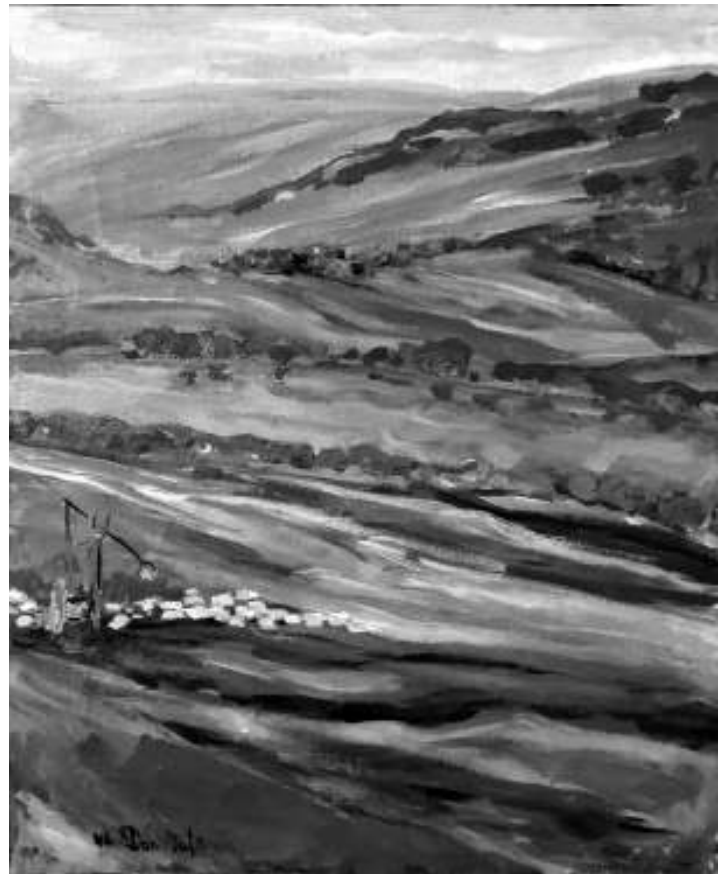
melcul și omul

găiere, și el distrugător: „Iar când vrui să-l mai alint / Întinsei o mână-amară / De plâns mult... / și, dărdăind, / Două coarne de argint / Răsucit se fărâmară”. Lăcrimile fac dovada efortului de înmlădiere, dar, fie că omul nu reușește să iubească în sensul naturii, fie că omul lui Barbu este pecetluit față de orice formă de afectivitate constructivă, posibilitățile sufletului se rezumă la meditația asupra victimei sale: „Și-mi ziceam în gând: / Dar el, / Melcul, prost, încetinel? / Tremură-în ghioacă, vargă, / Nu cumva un vânt să-l spargă: / Roagă vântul să nu-l fure / Și să nu mai biciuiască / Bărbi de mușchi, obraji de iască, / Prin pădure / Roagă vântul să se-ndure.” Înțelege bine pericolul în care și-a aruncat obiectul cunoașterii, dar nu întreprinde nimic. Faptul de a fi atât de conștient de situație nu-l mai păstrează pe copilul barbian în limitele candorii și ingenuității. El recunoaște în sine, atât de prematur, și în sensul înșelăciunii distrugătoare, și al falsei suferințe pentru soarta regnurilor inferioare, și al experienței necruțătoare, periculoasă pentru cei mai slabi decât el: „Melc, melc, ce-ai făcut / Din somn cum te-ai desfăcut? / Ai crezut în vorba mea / Prefăcută...”. Copilul nu salvează vietatea, o eternizează însă în conștiință, integrând-o și în memorie, și în cunoaștere – ca pe obiect de muzeu, nu ca ființă cu viață biologică independentă: „Iar acasă / L-am pus bine / Sus, în pod / (Tot lângă mine), / Ca să-i cânt din când în când...”. Îl păstrează pentru a conserva și exercisa modelul, formula inițiativă, verificată, dar nu spre bine, ci spre

rău, nu cu preconizări binefăcătoare, ci cu finalizări care provoacă durere și moarte. Din acest punct de vedere, copilul este un cunoscător prematur, un hărăuit trecut prin focul experienței no-cive. Iar paranteza nu-i decât o scuză necesară împăcării conștiinței. În schimb, sacrificarea melcului rămâne o chestiune de evidență! Formula de adresare din final mai spune o dată în plus despre un copil cu sentimentul superiorității deja bine conturat

și cu o nefirească anulare a afectivității. Omul barbian termină întotdeauna experiența prin a cunoaște mai mult, dar iubind mai puțin, neuitându-se niciodată pe sine – așa cum, generos și tăcut, melcul o făcuse: „Iarna coarnele se frâng, / Melc nătâng, / Melc nătâng!”

Fragmentele de la pag. 7-8 au fost reproduse cu acordul acad. Basarab Nicolescu, coordonatorul volumului *Ion Barbu, în timp și dincolo de timp*, Ed. Curtea Veche, 2013



Daniel Guță - Peisaj rural



poeme

Ninge și plouă

Ninge: aripa Îngerului miroase a săpun
sîngele încheagat bacovian e totuși o
formă de inteligență
copacul desfrunzit cascade din toată inima
un copil umblă cum un vierme prin
carnea vinului

plouă: Soarele palid înfrigorat vîrît ca o
mînă în mîneacă
feroviarul poartă-n sacoșele lor slinoase
un zgomot somptuos
genunchii femeilor tinere se clatină
aidoma ginului ieftin

din pahare
în gură și se topește aidoma unei
prăjituri
cenotaful din piața centrală a Tîrgului.

Consiliu

Să fii mai puternic decît iscălitura ta
spumoasă cum șampania
să treci prin zîmbetul unei femei
frumoase ca printr-o ușă batantă
deasupra norilor să-ți adulmeci urma
cum un brac
să te-nfrunzi din binele ființei sătul pînă-
n gît
de mai binele ei.

Și poate se scurge

Și poate se scurge moartea se scurge
cum vloga dintr-un fermoar ce se
desface

poate cum strigătul dintr-un cuvînt
ce rămîne tăcut nedumerit de sine

poate se scurge obosind oboseala
moartea cum un scalp luminos
al celui mai întunecat cap

moartea care strigă și se jură și-njură
ca o precupeată ce-adoarme-n cele din
urmă

una devenind cu morcovul palid cu
varza congestionată.

Fabula fabulei

Un munte alergînd
după un cartof

un rîu gonind
după o frunză

un elicopter urmărind
o furnică

o fabulă vîndîndu-și
morală cu pușca.

Rugăciune

Cu tăceri cu zîne cu prune uscate
revărsîndu-se suflute cum apa-n
chiuvetă
și ziua asta trece
și micile-animale sînt
ambasadorii Proniei cerești.

Tatăl nostru cel curat
cum praful de pe mobile
Tatăl nostru cel bun
cum Alexandru cel Bun al copilăriei

fă să treacă toate zilele
și pe lîngă noi pentru noi
micile-animale
ambasadorii tăi solemnii

cîini pisici molii gîndaci
arhangheli de bucătărie

Tatăl nostru.

Și nimeni

Și nimeni nu te mai acuză de nimic
nici o utopie nici o translație
a unui Vis într-altul nu ți se mai pune-n
cîrcă
nici un Vis primejdios cu finalul în coadă
de pește
nu ți se mai atribuie atîta vreme cît
accepti a fi-n afara propriului tău Vis
a-l urmări ca un străin
ca și cum ar fi o cometă.

Nimic nu pierde nimic

Nimic nu pierde nimic
nici frunzișul de ipsos foșnitor nici

gropile coborîte de pe tavan
să se-ncălzească-n patul tău

nici clăbucul de ceață
din obrazul luminii

(al luminii reci reci
cum un zîmbet fără buze)

nici acest lemn în toată firea
ce se evaporă cum apa din pahar.

O mînă

O mînă ce-o ia în toate direcțiile aidoma
vieții
o altă mînă mascată ca un pirat
o altă mînă îngrijită ca un cuib de cartofi
o altă mînă ca o cană plină de bere
o altă mînă despicată ca un lemn
o altă mînă plină de cîini fideli care latră
o altă mînă murmurătoare cum muzica
dintr-un bar
o altă mînă ca o farfurioară cu care se
joacă taifunul
o altă mînă cutreierată de bondari și de
supersonice
o altă mînă umflată și albă ca un cort
polar
o altă mînă fluidă ca nisipul deșertului
o altă mînă ambițioasă ca o mașină de
curse
o altă mînă
de fapt
aceeași.
Etică

Și dacă vezi bine
și dacă dormi

și dacă vezi rău
și dacă dormi

și dacă nu vezi deloc
și dacă dormi de-asemena.

Oglinda plînge-n hohote

1. Oglinda plînge-n hohote lacrimile ei
cresc halucinant devin valuri se umplu
de pești.

2. Oglinda e-o memorie egală cu
prezentul iată de ce
o doare capul
și-asemeni unui Înger vomită
cristale de lumină.

Un mort șifonat

Un mort șifonat un mort
extraordinar de șifonat



care trebuie – nu vă dați seama? –
călcăt cu fierul încins
cît mai repede

ce să faci Doamne
cu un mort atît de șifonat?

Copii

Rămînem undeva jos
la piciorul mesei

copii care cresc ca un munte la geam
cînd mergi cu trenul ori ca un avion
în zbor ce-ți umple dintr-odată ochiul

posesori ai atîtor miresme domestice
cu care se joacă

ori zgomote legate cu sfoară
simple zgomote ce se rotesc obosesc
și cad vlăguite la piciorul mesei

miresme și zgomote robotind în glumă
laolaltă cu copilăria.

O floare de antracit
O floare de antracit
un Soare întins la uscat ca o cămașă

un marș al pietrelor
cîntat de pietre
la casetofon

un măr de pe care cojești pustiul
rumenit.

Într-o expoziție de pictură

Stai în expoziție cum se stă expus
lacrimi de paradă îți lunecă pe-obraz
dezlegate de propria lor explicație
lacrimi roșii albastre albe atît de urîte
pe urma amețitoare nebunii estivale
descoperind în treacăt solitara
balansare-a balansoarului
umbroasa umbră a peretelui exasperat
spaima de spaimă te umple cu încetul
cum se
umple de scrum o scrumieră
petalele se deschid în ploaie cu
ordonate figuri de gimnastică
se mișcă mișcînd obiectele
în timp ce Soarele orbitor
brusc se exteriorizează-n exterior
și crește crește crește cum o lumină de far
proptită-n întunericul estetic al frunții tale.
În zori

Se dezmoștește duhoarea
ca o spinare

și ea
are dreptul la viață.

Grase frunzele

Grase frunzele cum rîmele
le-arunci în apă să prinzi cu ele pește

scînteietorul acoperiș îți îngăduie
și ție să strălucești

pămîntul proaspăt săpat întunecat îți
îngăduie
și ție să te-ntuneci.

Copie după natură

Urmărind linia sinuoasă sfoasă a
behăiturii de capră
care-nvăluie spațiul îl înghite (cum un
aliment)
și sunetul copitei care-i sapă îndărătnic
chipul
în umezeala ierbii cum în monezi
și felul în care ronțăie norii vag înfrunziți
bolta vîntoasă
și-n cele din urmă abia ecoul tălângii
pornit
din moartea-i linoasă copilăroasă
împleticită
spre-a ne chema și pe noi alături.

Rîul capătă

Rîul capătă
forma peștilor

peștii capătă
forma rîului

și parcă totuși
nu e de-ajuns.

Azi nimeni nu mai știe

Azi nimeni nu mai știe de unde pînă
unde
copiii scrijelesc cu unghia cărămida
zidului
jupoaie fără milă sensurile
cum coaja copăcelului de lîngă ușă
și larma lor e-o baricadă azi nimeni nu
mai știe
de ce sînt alți copii în călușei
Soarelui kitsch împodobiti cu violente
imagini tropicale cu buzele lor naive
sugînd cețoase dulciuri cu străine nume
pînă cînd vine seara pînă cînd între
blocuri
își strîng micile aripi colorate cum
creioanele
cu care-au desenat pe care le-au tocit.

Fluture

Atît de armonios acest fluture
mișcîndu-și aripile cu artă subtil-firească
aidoma buzelor unui actor.

Ars poetica

Forma ascunde fondul
care ascunde forma
care descoperă fondul
care descoperă forma
în interiorul atît de strîmt
al poemului
în care pogoară
nețărmitul spațiu.



■ MIHAI GHIȚULESCU

All That Jazz

Ion Munteanu, *Despre libertatea muzicii și muzica libertății. Dialoguri cu dirijorul german de origine română Horia Dinu Nicolaescu*, Editura Aius, Craiova, 2014, 276 p.

Sunt un mare consumator de scriitură (auto)biografică și asta îmi dă, de ceva vreme, de gândit. Am uneori impresia că mă hrănesc din viețile altora – că parazitez – ca s-o spun pe șleau. Îmi mai liniștesc conștiința spunându-mi că, dacă ies în public, respectivii vor să dea și altora din viețile lor și, mai ales, dând și eu câte ceva din a mea și promițând(u-mi) că, odată și odată, voi da mai mult. Și apoi, nu atât viețile în sine mă interesează, cât transformările lor în povești. Ca unul care a pierdut ceva vreme cu cărți de istorie seacă, îmi cam dau seama de ce prefer (auto)biografia ficțiunii pure. Dar nu e cazul să filosofăm aici!

Volumul-dialog dintre scriitorul Ion Munteanu și dirijorul Ho-

ria Dinu Nicolaescu se numără printre puținele cărți care mi-au stârnit... invidia. Recunosc: mi-ar fi plăcut să descopăr eu viața domnului Nicolaescu și să o aduc în fața publicului larg. A făcut-o domnul Munteanu magistral. A știut să exploateze experiența și verva narativă a interviuatului construind o poveste de o frumusețe și o claritate demne de pus pe peliculă. Prezența domniei sale în carte e atât de discretă (cu excepția notelor de subsol, cam stufoase), încât mi se pare evident că e esențială.

Sociolog de formație, Ion Munteanu nu a rezistat tentației de a da demersului și o dimensiune de cercetare. Suntem, în plus, în fața unui document de istorie orală foarte util. Dar nu lucrurile astea mă interesează, oricum nu în primul rând. Avem o poveste frumoasă și gata. E mare lucru! Ar fi păcat să nu ne dăm seama cât de mare.

Am tot zis, dar cine m-a auzit a crezut că glumesc. Nu vreau să fac o cronică la această carte. Vreau, pur și simplu, să-i fac reclamă. Am chiar o rețineră de a povesti, cum se întâmplă, de obicei, atunci când nu vrei să strici altora plăcerea lecturii. O voi face în linii foarte generale.

Personajul/naratorul nostru este descendentul unei familii de

boieri olteni. A avut o copilărie pitorească la Craiova și la țară, în Oltenia profundă. Naționalizarea și colectivizarea au schimbat totul. Familia a ajuns la București, cunoscând greutăți de toate felurile. Tânărul Horia Dinu a reușit să le depășească, a terminat Conservatorul, a intrat în lumea artistică a epocii. A cântat prin cârciumi, a dirijat concerte, a făcut turnee, emisiuni tv, a avut succes, a câștigat bani. La un moment dat, însă, i s-a tăiat și a emigrat, împreună cu familia, în Germania federală. A încercat aici câteva combinații afaceristice cu alți români, dar s-a liniștit repede, devenind profesor de muzică la liceu. A fondat și condus banduri de jazz, a avut din nou succes, a ieșit la pensie. După 1990, a tot încercat să mai facă una-alta prin România, întâmpinând greutăți, care, de acum, nu mai aveau de a face cu lipsa de libertate. Cel mai important mi se pare că, în tot timpul ăsta, a cântat muzica, mai ales jazz-ul, despre care se spune mereu că e sunetul libertății. E la mîntea Facebook-ului că „viața noastră fără muzică ar fi o eroare”. A lui *Cico* Nicolaescu sigur ar fi fost.

Avem în poveste episoade spectaculoase: bătăi, beții, agățamente, răpiri, întâlniri cu personaje suus-puse. Avem vedete,



mai noi sau mai vechi, artistice și politice. Amintesc doar că, la plecarea în Germania, pe *Cico* l-a dus cu mașina la aeroport nimeni altul decât Alexandru Arșinel. Mai apar Dan Spătaru, Aurelian Andreescu, dar și Gheorghiu-Dej, Ion Iliescu, Octavian Paler și mulți alții. Avem ocazia de a pătrunde într-o lume de legendă, cea a artiștilor anilor '60-'70. Comparația e previzibilă, dar toată desfășurarea de evenimente are aerul unui concert de jazz, planificat cât de cât, dar și cu mult improvizabil, multă improvizatie, libertate până la urmă.

Nu pot, deși aș vrea, să las deoparte latura documentară a cărții. Aduce multă informație inedită, care, coroborată cu alte surse, se poate dovedi utilă oricărui istoric al comunismului. Luată separat, diversele episoade confirmă, completează sau, după caz, infirmă ceea ce ne spun cărțile de istorie. Putem vedea că o parte

din răul produs nu a fost cauzat direct de regimul politic, ci doar de niște indivizi care au acționat, în interes propriu, sub mantaua sa. Așa s-a întâmplat, de exemplu, cu pierderea casei din Craiova a familiei Nicolaescu și cu răpirea tatălui, avocatul Dinu Nicolaescu.

Una peste alta, povestea vieții muzicianului nostru mi se pare un bun leac pentru nostalgie. Auzim prea des regrete după listele la Dacia, apartamentele de la serviciu, repartițiile guvernamentale și atâtea altele. Uităm prea adesea că abia se putea vorbi, umbla, face dragoste. Ei bine, *Cico* a avut, după perioada neagră de la începutul comunismului, o situație (mult) mai bună decât marea majoritate a românilor. Era cunoscut, avea bani, avea relații până spre vârful ierarhiei. De aici, reținerile distinsei sale doamne față de ideea emigrării. Până la urmă, ceva a învins tot. Ceva l-a făcut să lase tot ce realizase și să o ia de la început, să devină, dintr-un artist (inevitabil ușor boem) de la porțile Orientului, profesor în sistemul public bavarez. Ceva-ul ăsta se numește nevoie de libertate și, până la urmă, indiferent de starea materială – nu că ar fi fost ea cine știe ce, pentru cei mai mulți români, în comunist –, ajunge pe oricine. Pe câți nu i-o fi ajuns, în 1989, chiar dacă azi au uitat?

„ – Vă considerați un om norocos?”

– Mă consider un om norocos numai prin faptul că am perseverat pe ideea de a trăi în libertate...”

Restul e jazz.

Mircea Popescu sau exilul neresemnat

Doă consistente volume cu un caracter miscelaneu, fatalmente impus de un destin ingrat, atestă cât se poate de judicios un act de *restitutio* demult necesar: e vorba de lucrarea *MIRCEA POPESCU. Un cărturar, un ziarist, o conștiință*, apărută în 2013, în îngrijirea Mihaelei Albu și a lui Dan Anghelescu, cu o prefață de Sorin Alexandrescu, care repun într-o adecvată circulație o parte din contribuțiile literare și din corespondența lui Mircea Popescu, cărturarul român aflat, după război, în exil la Roma.

Mărturisesc că nu-mi aminteam de autorul acestor contribuții de un interes, aș îndrăzni să spun, uriaș pentru cultura românească în ansamblul ei, nici de la undele eterice ale Europei Libere și nici din contactele mele italiene și italianistice. Ciudat, dar într-un fel simțomatic, întâia consistență depoziție despre Mircea Popescu mi-a fost oferită de ilustrul său confrate, în dubla determinare a destinului de cărturar și exilați, Eugen Coșeriu. Într-o memorabilă seară pe malul pontic de la Mamaia, la Colocviile ce i purtau numele și al căror moderator era, marele lingvist cu origini basarabene mi l-a evocat în contextul tentativei lor, doar parțial reușite, de a-l traduce și, eventual, a-l impune pe filosoful Lucian Blaga în conștiința culturală a Italiei imediat postbelice. Ambii tineri români, bursieri din 1940 în Italia și auto-desemnați, în dramatică circumstanțe, unui exil voluntar, tocmai își încheiaseră stagiile academice și, declinandu-și repatrierea, se ofertau unor trasee existențiale în a căror ecuație creația culturală, căreia îi fu-

seseră hărăziți, apărea turbure și indefinibilă.

Ce-a urmat se cunoaște, chiar și cu o doză de parcimonie nedreaptă și contraproductivă, îndeosebi în contextul cultural post-decembrist. După câțiva ani de cruntă instabilitate petrecuți prin redacțiile de știri ale unor publicații din Milano și Roma, Coșeriu avea să ia drumul spre Montevideo, întemeind, simultan cu o operă singulară, o școală lingvistică de nivel și reputație internațională. Rămas la Roma, prietenul său Mircea Popescu avea să se confrunte cu obstacole și dificultăți mai dramatice, datorate, cred, și deciziei de a nu „rupe” contactul cu cultura românească, cheltuiind, într-un exces de generozitate și de angajament fizic și intelectual, energii și timp în slujba unor proiecte destinate valorificării patrimoniului spiritual național, dinăuntru și din afara țării de origine. Las deoparte circumstanțele biografice atât de marcat dramatice care ar merita, ele însele, un studiu ori studii mai aplicate, revenind la corpusul celor două volume, fiecare cu egală miză provocatoare, din care se desprinde figura unuia dintre intelectualii exilului românesc cei mai dedicați valorilor culturii noastre, în indeterminarea ei geografică. Dar nu neapărat, așa cum cititorul se va convinge, și politică. Fiindcă, în toate proiectele sale – revuistice, congresiste, epistolare și chiar la nivelul unor simple agape colocviale – Mircea Popescu se definește de o intransigență „ideologică” constantă și necondiționată.

Sutele de cronici, recenzii și contribuții de istorie literară și culturală pe care Mircea Popescu



cu le-a editat în diverse publicații și contexte cu caracter științific și public și cărora, în majoritatea lor, le-a fost inițiator, organizator și moderator, cu același spirit de sacrificiu ce l-a călăuzit exilul existențial, decantează o idee-concluzie ce ar propune o necesară schimbare de atitudine, inclusiv ori, mai ales, instituțională, în efortul de valorificare – și reconsiderare – a exilului cultural românesc. Ideea ar fi aceea a continuității aproape constitutive a literaturii române interbelice, în disprețul hiatusului alienant al rupturii și, *id est*, al discontinuităților pernicioase operate de transformările de natură ideologică și de schimbarea radicală de regim politic.

În alți termeni, pentru cine și-ar propune, la nivelul istoric-literar ori cultural, evaluarea epocii, i s-ar impune cvasi-normativ consultarea acestor pagini, dobândind de o manieră categorică răspunsul la o întrebare ce n-a lipsit

de-a lungul ultimelor șapte decenii: cum ar fi evoluat literatura română, în circuitul mai larg al culturii, dacă destinul Istoriei ne-ar fi scutit de consecințele nefaste ale comunizării forțate cu toate urmările sale?

Sentimentul unei continuități organice e atestat, prin textele lui Mircea Popescu, în largă paletă a criticii interbelice. Devine, astfel, încă și mai ilustrativă ipoteza ce ar permite să conturăm, mai ales în dezmoștenitul *ventennio* comunist, cum ar numi, prin analogie cu epoca mussoliniană, noii conaționali ai lui Mircea Popescu perioada 1946-1966, un parcurs *normal* evolutiv al literaturii noastre, în care ar fi activat, la maturitatea înzestrării lor, intelectuali post-lovinescieni, de rangul lui Pompiliu Constantinescu, Mircea Eliade, Cioran, Vintilă Horia, dar și Zaharia Stancu, Camil Petrescu, F. Aderca, Tiberiu Iliescu și atâția alții.

Cele mai multe dintre cronicile adunate în primul volum al acestei restituiri-eveniment susțin acest gând proiectiv ipotetic și, din păcate, doar de tristă virtualitate. Mă voi opri, cu speranța unei confirmări, în un singur exemplu, cronica prin care Mircea Popescu îl definește pe Mircea Eliade ca autor de „jurnal”, consacrată la apariția cunoscutelor „Fragments du journal” (Paris, Gallimard, NRF, 1969) și apărută în „Revista Scriitorilor Români” de el editată în capitala Italiei:

„... Un scriitor, cât de bun, poate să n'aibă stofa jurnalului intim. Mircea Eliade o are. «Fragmente» pe care le publică sunt, mai toate, iluminante, iar galeria de personaje pe care o prezintă, dela Jung la Borges, dela Ortega

Y Gasset la Gabriel Marcel, dela Dumézil la Pentazzone și Giuseppe Tucci, dela Jean Paulhan la Allen Ginsberg, dela Karl Barth la compatrioții Cioran, Eugen Ionesco, Herescu, Stéphane Lupasco, Brăncuși, George Enescu, e vie și adesea pitorească, în curiozitățile și maniile unor figuri de această talie. Gide, care în ajunul morții e atent cu medicul la corectitudinea gramaticală a ultimelor fraze pe care le mai poate rosti; Julien Benda, care-și obligă secretara să-i citească, ore întregi, din propria operă, fiindcă-i plăcea să se asculte rostit de alții; Beckett, care, după ce scria toată ziua, seara tăia cu foarfeca fraze și cuvinte izolate aruncându-le după aceea la întâmplare, Joyce, ocupat tot timpul să reclameze scrierile și să le dea de lucru cititorilor și criticilor pentru toată viața...”

Se regăsesc, în această manieră aparent descriptivistă, dar captivantă - inclusiv la nivelul ți-nutei ortografice interbelice, pe care îngrijitorii acestei ediții au conservat-o - ecouri, cu arome seducătoare, ale marii critici interbelice și te revolți, în context, împotriva *ucuzului* – un viol ce-a blocat evoluția culturii românești în momentul celui mai impunător elan de afirmare a ei. Mai mult decât necesare, restituiriile acestea se constituie deja în provocări la lecturi și re-lecturi de așteptate pagini complementare ale culturii românești în istoricitatea ei organică.

■ George Popescu

■ MARIA DINU

poeme

De la femeie la apă

Noaptea era târziu
târziu pentru podul necunoscut
pentru apele Senei.
Silvia nu se gândise la asta.
În camera alăturată
astupa ferestrele
și crăpăturile ușii.
Dar era târziu orice făceam.
Ea știa că apele nu se rup în
bucăți
chiar dacă lucesc ca o lună.
După pieile strâmte cealaltă
femeie
prindea glas. Odată cu ea
simțeam prin toți ochii.
Femeia era mică cât o amuletă
și-o durea pieptul de la apele
Senei.

Semințe cu fructe

Mi se făcuse dor de Mașa
aceea
care obișnuia să mănânce
fructele cu semințe cu tot.
Zicea că acolo stau sufletele lor,
căci Mașa iubea fructele roșii
atât de mult încât își freca
buzele
de pielea lor ca să le ia culoarea.
Acum Mașa nu mai are dureri
abdominale,
nu mai e absentă și mai ales
nu mai iubește pigmentii.
A revenit printre noi.
Pe marginea farfuriei semințele
au nostalgia dinților Mașei.
Au retras de la biserică toate
pomelnicele
pe numele ei.

Odă lui Matei

în locuri nepermis de multe
oasele mele stau,
așteaptă.
Țeasta a prins culoarea aramei,
un greiere mă întrerupe
cu scârțâitul lui din nas.
Nu am cum să le mai țin
socoteala.
Pe alte drumuri,
femeile de culoarea soarelui
își primesc bărbații acasă.
Odată cu ei, de la mine
nu le-a intrat nimic sub unghii.
Eu copii am,
albinale sunt multe
și Ioana a făcut două fete.
Un nepot de-al treilea
îmi poartă numele
de la-nceputuri.
Plâng și nu mă cunosc.
Prin găuri trece vântul
și-mi vine să rumeg
o frunză de nuc,
adorm

Cu tălpile goale

De când circulăm împreună
l-am învățat punctual,
psihologic.
Legănatul ca o îmbrățișare.
Șina intersectată pe-alocuri
ca un păr drept, uneori lung
ușor încurcat în dimineața
plecării. Țipătul electric
de după și nebunii plictisiți
să-i mai iasă în cale.

Pe geam mâna își ia zborul.
Trecătorul se liniștește.
Pe linie nu mai e alt tren.
S-a mutat pe punți în
construcție.

Aceeași mâna îmi face semn
să-nchidem ochii, să lăsăm
mortul proaspăt
și carnea să se culce în os.
Noua oprire va fi inverzirea
câlcâielor.

Uitare de corp

vezi somnul de la-nceputuri
și nu e încă noapte.
În jur obiectele de casă
de(s)prind tăcerea.
Te privesc.
Cu o conștiință redusă.
Fără dorințe de hărțuire.
Și-n privirea lor ai încă o dată
certitudinea propriului trup.
O încordare fără pereche.
Pentru ea ți-ai devora
încheietura.
Alegi în schimb fașa de
sugrumat
glasul din urnă.
În doze mici materia scrâșnește
din dinți.
Control cât mai silențios și
invizibil
(o intradisimulare în fond).
De la tremuratul de fese
trădarea se-ascunde-n perdea,
ți se lipește de spatele ud,
coboară spre pulpe în feste.

Meditații acvatice

e îngust, nu poți
să stai întinsă pe spate.
Totuși, e comod. Îți amintește
de altă capsulă. Din lateral,
lumina te ocolește și cade în
apă.
Când nu te miști ai impresia că e
dintr-un ochi rusesc sau sex
feminin.
Începi să te obișnuiești cu golul
dintre sâni ca și cum o parte din
aer
s-ar fi înțepenit între
musculatură și piele.
În spate nu-ți mai sapă nimeni,
lucrurile
au încetat să se mai înrudească.
Deasupra vezi rădăcinile
pomului
și trupurile lor îngemănate în
iarbă.
E lună pe sfert. Dacă te
micșorezi
încapi și pe spate.

Comuniune

Mai e și vânt. Pe boltă strugurii
atârnă ca cerceii
din urechile custurăreselor.
Se lovesc de geam
și de ugerul cerului.
Din măruntaiele pământului
vulpea îi privește cu foame,
cu sete, cu poftă
și-așa mai departe.
Pe undeva, tot prin acele
măruntaie stă rătăcit un ou.
În fiecare dimineață
puiul face abstracție de vulpe
(oricum, ea își dorește altceva)
și pleacă în lume. La căderea
noptii
se retrage din nou în găoace.
Acolo sunt toate culorile lumii
sau poate numai una
de la-nceput. Și puiul e fericit.
A descoperit originea
curcubeului.
Adoarme ușor, mai ușor
ca puful din aripile lui.
În somn vulpea pământului

adulmecă vântul. Strugurii
se lovesc de geam. Zeama
lor i se prelinge pe bot.
Și vulpea e fericită.

Melanj

Deschisesem toate ferestrele,
să intre frigul, dar te priveam
în continuare cu alți ochi.
Era noaptea aceea din an,
n-aș putea spune care anume,
când tu dormeai goală
cu mâinile învelite-n mănuși.
În cameră intrau fulgi, iar eu
îți vedeam ritualul degetelor
cu degetele. Din spatele meu
copilul
își afundase mâna în borcanul
cu miere.
Privea încântat cum i se scurge
în palmă
și-i îmbracă încheietura lichidă.
Încet, ca să nu ratezi nimic
din ce știi că trebuie să simți,
îți treci degetele prin piele.
Întinsă pe grămada cu lemne de
foc,
pisica stă la pândă afară.
Nu-i a noastră, dar se comportă
ca și cum ar fi. Adulmecă,
așteaptă să i se așeze fulgii pe
labe
apoi îi spală cu limba.
Și tu îți țeși mănușa. O mănușă
neagră,
crescută din tine cu totul.
Închid ochii, trag toată răceala
aerului în piept, ca și cum ar fi
de ajuns.
Pe undeva simt la mijloc un viol
de cuviință.

Contemplare
de sine

de-acolo de jos tavanul
mi-e suficient cât o casă în cer.
Le simt câlcâiele, de-abia ating
podeaua chiliei și despicătura
cerului
cu vibrația lor care îmi cade în
piept.
Au glezne mici și rotunde. Când
sar
se lovesc unele de altele ca
mărgelile pe șirag.
În cămăși din sac de iută (să nu
se-atingă vreodată
corpul cu plăcere) sunt
eprubete scufundate
într-un cilindru gradat. Într-o
noapte pe săptămână,
își arată una alteia părul liber,
cum a mai crescut
de când l-au spălat. Și-acum că
ți-am spus, dacă nu e noapte
să mă legi la ochi și să-mi săruți
umerii.

Reîntregire

Pe unde se alunecă sângele
pătrunde și fierul.
Emailul răsună precis
între limbi despicate.
Pe un fir de ață
nebulul face tumbe.
E un nasture descusut la sacou.
Pentru el actorul
a făcut schimb de tipuri
cu un arhimandrit.
Biletul stă în gard printre uluci.
Trebuia să fie și-un cui.
Sub hipnoză descompunerea
aduce a reîntregire.
Din ne-simțire moartea
calcă tăcută pe vârfuri.



„uitarea de corp”
ca probă identitar-poetică

Ceea ce m-a sedus, la în-
tâiul contact cu poezia
Mariei Dinu, a fost o
rezistență, chiar dacă și neasumată
programatic, la tentațiile ex-
perimentaliste cu orice risc ce
s-au instalat, după derizionismul
douămiist, în rândul colegilor săi
de generație. Asta nu înseamnă
în niciun fel că lirismul căruia i se
consecră, fără cea ostentație
deseori prețioasă, ar contracta
riscul vreunei *depasări*, ca simp-
tom de desuetudine. Dimpotrivă,
identific în magma poemelor sale
un traiect median; filonul narati-
v, într-un registru al discursivi-
tății angajate ca functor al rese-
mantizării realului, nu obstaculează,
ci potențează, atât evidente
puseurii derapante de la modele
canonizate cât și mici, dar inci-
tante, salturi de redefinire, prin
decluciri la nivelul sintaxei, a unui
proces identitar cu voluptăți no-
vatoare. În fapt, așa cum am in-
sistat în alte contexte, avangar-
da subzistă, aproape în mod fa-
tal, în însăși condiția poeticului
(și ca obligatorie contrapondere
la o undă de tradiționalism subîn-
scris tacit și, câteodată, zgomo-
tos, în plurierele actului scriptural),
iar ignorarea ori refuzul ofertelor
ei sunt deplin contraproductive.

Fluxul narativ concurează, în
poemele Mariei Dinu, fluiditatea
micilor întâmplări ale *realității
imediate* ca în poemul *De la fe-
meie la apă: Noaptea era târ-
ziu/ târziu pentru podul necu-
noscut / pentru apele Senei. / Sil-
via nu se gândise la asta. / În ca-
mera alăturată/ astupa ferestre-
le/ și crăpăturile ușii... Și în-
tocmai ca într-un solfegiu chopi-
nian, prin nota gravă a unui im-
previzibil salt metafizic, dispare
orice urmă de discursivitate în be-
neficiul trecerii spre o transcen-
dență cu haloul de in-transparen-
ță al ei: *Pe geam mâna își ia zbo-
rul. / Trecătorul se liniștește. / Pe
linie nu mai e alt tren. / S-a mu-
tat pe punți în construcție. // Ace-
eași mâna îmi face semn/ să-nchi-
dem ochii, să lăsăm mortul
proaspăt/ și carnea să se culce
în os. / Noua oprire va fi inverzi-
rea câlcâielor. Ceea ce probează
versurile citate este miza pe o
sintaxă strunită la nivelul enun-**

țurilor propoziționale, generând
aparența unui decurs substituit
logicii comune; însă aici ca și în
alte poeme (a se vedea *Uitare de
corp*, în care niște „obiecte de
casă”, ca actanți improvizați ai
unei confruntări incidentale, pri-
vesc *Cu o conștiință redusă*,
atestând, ipotetic, *certitudinea
propriului trup*), discursul „de-
rapează”, cu aceeași „precisă”
notă de imprevizibil, se încarcă
de un potențial conotativ ce dă
deplină identitate actului scrip-
tural în foamea sa de identitate.
Nu lipsește tensiunea ce se ivește,
la fel de neașteptat – și căreia
îi devine obligatorie o lectură *vi-
novată*, recte avizată asupra
funcției asumate, din partea citi-
torului presupus *ne-leneș* – în
indeterminări, ca mărci ale insol-
vabilității celor pe care ochiul ca
agent al narațiunii le scoate din
anonimatul, firește, și el, uneori,
derizoriu. Insolvabilități, spun,
tocmai fiindcă, reluând o sintag-
mă folosită mai înainte și evo-
când-o în contextul titlului unui
cunoscut roman interbelic, nucle-
ele narative extirpate liric de au-
toare se definesc, într-un final,
drept *(i)realități imediate*.

În poezia *Uitare de corp*, din
care doar ce-am citat două enun-
țuri și care capătă, subsidiar, mă-
sura unui autopoortret ca resort al
unei interiorități în abisul intimi-
tății, descopăr, cu riscul unei op-
țiuni ipotetice, mecanismul func-
țional al acestei faze a Mariei
Dinu. *Certitudinea propriului
trup*, ca o „stare de oglindă”, ten-
tativă de auto-livrare dintr-o in-
terioritate răsturnată, obligă la o
încordare fără pereche, căci pen-
tru acea „certitudine” *ți-ai devo-
ra încheietura*”, iar în locul ace-
stui gest liminar opțiunea la înde-
mână, adică la nivelul acelei na-
rativități împrumutate unui act
aproape exorcizant, rămâne *fașa
de sugrumat/ glasul din urnă...*
Exact din acest punct îmi pare că
ar trebui să-și continue Maria
Dinu tentativa nelipsită de teme-
ritate de a-și contura, în linii apă-
sat personale, traiectul liric ale
cărui indubitabile atuuri stau
mărturie aceste resorturi proba-
torii..

■ George Popescu



devenirea ființei ca regresivitate alienantă

Printre poemele incluse de George Popescu în antologia *Oaspetele în oglindă* (în curs de apariție la editura Aius) se regăsește un grupaj intitulat *Anamorfoze* care cuprinde 33 de poeme inedite, fără titluri, numerotate cu cifre arabe și scrise în anii '80. Grupajul se deschide cu un moto sugestiv din Bhagavadgita – „Înfățișarea lui nu se poate vedea aici, nici începutul, nici sfârșitul, nici durata. După ce vei tăia cu sabia puternică a renunțării smochinul acela cu rădăcinile adânc înfipte, va trebui să cauți lăcașul acela, la care cine se duce nu se mai întoarce, ci intră în sufletul primordial, de unde porcede străvechea devenire.” – care plasează poemele sub semnul căutării sufletului primordial, căutare ce presupune salturi îndrăznețe, dar periculoase dincolo de margini, de situațiile-limită simbolizate de lama tăioasă. De altfel, lama este un simbol specific, putem să-l numim chiar obsedant al poeziei lui George Popescu, întâlnit nu numai în poemele inedite din ciclul *Anamorfoze*, ci și în celelalte texte. Un vers precum: „nu eram viu dar pe lama trupului meu testam moartea” l-a făcut, de exemplu, pe Mircea A. Diaconu să plaseze volumul *Magna Impuritas* sub semnul „dificultăților fragilului echilibru”.

În cele 33 de poeme, suprafețele lamei se reduc la linia tăioasă, prelungită continuu, astfel încât granițele dintre interior și exterior, dintre limbajul textului și realitate se estompează. Dinamica poemelor urmărește o ascensiune, dar nu una catartică, eliberatoare, ci una supusă hazardului, a înălțării și prelungirii unei stări de angoasă, alienare și dezordine: „despre ce să vorbesc și pe lama cărei prezențe să încerc ascuțitul/ discursului care ascunde [...]” (18). *Anamorfoza spre „coca înfăptuirii”*, cum o numește George Popescu, nu este o anamneză, o reamintire, ci, dimpotrivă, e „licărul amneziei”, al uitării, al tăcerii și al orbirii, de fapt, al dezagregării simțurilor și stărilor. De aici, strări de inutilitate multiplă, atât în privința ființei, cât și a cuvântului, a sensului și a cunoașterii: „pe drumuri/ sărace cad vorbe vraiste din pomii/ triști ai cunoașterii și iată că nimic/ nu se leagă nimic nu mai vrea să stea laolaltă.” (19). Totodată, simbolurile asociate în general identității (oglindea, apa, sticla) nu mai pot reflecta esența și luminizitatea ființei înstrăinate de sine și de materia primordială pe care o resimte ostilă: „tu cauți oglinda însă sticla și ea zace în orbirea ultimei vești/ al cărei înțeles ne-a scăpat printre degete intrate în lenea fără/ de margini prin pânza tăcerii urcă spre mine o scoică/ înspăimântătoare ori e numai un

rictus al arborelui care mă/ umilește [...]”, (30). Regăsim la nivelul temelor și motivelor unele ecouri blagiene, de altfel nu întâmplătoare, căci George Popescu e autorul a două studii dedicate poetului, *Tensiunea esențială. Metaforă și revelație în opera lui Lucian Blaga* (1997) și *Lucian Blaga și paradigma gândirii europene* (2013). Impresia e, însă, că George Popescu extinde semnificațiile motivelor blagiene înspre zonele mai tenebroase ale ființei, acolo unde autorul *Poemelor luminii* nu-și propuse să ajungă, ci să se păstrase în „limitele” limitei, punctul maxim de unde vocea poetică își permite să se supună autoșcopiei sau chiar contemplației, fără să distrugă misterul ontologic.

Însăși vocea poetică pare a unui profet care, în căutarea zeilor pierduți sau a unei vârste paradisiace, incluzând aici și „mireasma” copilăriei, se lovește de limitările existențiale, de aceea tăcerea îngemănată cu uitarea e căutată cu obstinție: „unde își are marginea zeul și unde temeul cel de pe urmă? privește oceanul pretutindeni se află seminele limitei pretutindeni și nicăieri acolo unde boarea amiezii face palide cute tu ai dori să cuprinzi cu privirea frunzele moi și curate ale vreunui cuvânt sub care să descoperi uimit/ un lucru făcut să ofere uitării un locaș al tăcerii” (3). Vestind nefast „amânarea de rod”, subiectul poetic este un apostol al neantului, în conflict cu sine și trădat de propria înțelepciune, devenită și ea, într-un fel, inutilă, ba chiar apar indiciile unui conflict interior, o ontologie a schismei – cum o numește George Popescu într-un poem: „am fost rob la prea multe surpări/ prin grădini pe care nu le-am trăit/ îndurând prigoana unei științe greșite” (31). O anumită salvare se produce la nivelul discursului, prin abandonul în corpul textului: „cu mâinile pline de plăgi întorc azi/ mântuit fila plâpândă a cărții care mă scrie...” (31). Aventura „care nu are nici început/ nici sfârșit nici durată” se încheie, totuși, cu o anumită dezmoarteală și lepădare a somnului, „singurul semn al victoriei”. Căutarea naște o altă căutare, o posibilă mântuire ivită tot din neant, se pare singura certitudine a sacrului. Devenirea străveche e conștientizarea unei absențe: „și iată nimic nu ajunge pe buzele/ abisului vine o umbră desculță și-ntreabă/ – l-a zărit cineva pe cel care este –/ și noi cu buimăceala noastră de două milenii/ îl căutam acolo unde tu satori/ foamea nimicului și fiindcă știm/că el este mereu acolo” (33).

■ Maria Dinu

GEORGE POPESCU

poeme

3. cum se separă un cuvânt de ceea ce spune ori de ceea ce ascunde
cuvântul nimic de nimicul din el
cuvântul iubire de freamătul blând (uneori) (alteori) boltit de vârtejuri amare când între mine și împrejmuire stăruie o dungă atât de subțire țărni în egală măsură al apei și al deșertului?

și cât de departe e graiul de văz gura de ochi cât pleoapa odată-nălțată veghează vicleană la toate mirosul recunoaște și el puncte de sprijin pe retina intrată-n delir iar mâna fără stăpân se-ntinde s-apuce de sub păsări cerești taina demult dezvelită de irisul care revarsă apoi tot ce culege cu spaimă abia reținută

OARJUNA

unde își are marginea zeul și unde temeul cel de pe urmă? privește oceanul pretutindeni se află seminele limitei pretutindeni și nicăieri acolo unde boarea amiezii face palide cute tu ai dori să cuprinzi cu privirea frunzele moi și curate ale vreunui cuvânt sub care să descoperi uimit un lucru făcut să ofere uitării un locaș al tăcerii

clopot încins de focul aprins de amnarele gândului singur de sine iscoditor

13.

doar atât se mai știe:
că focul și apa și aerul și lutul se aflau laolaltă acolo unde haosul se desfăcea chinuit către logos ieșind din muțenia sa epocală și căuta prin crugul absenței întruparea visată și scribul ascultă duhul ascuns în papyrus îmbătat de ceea ce știe când timpul își leapădă limba și el încă nedefinit în palatele pline de vid ale gândului prin care nedeslușirea cedează unui început de-nțeles care-mprejmue firea doar atât se mai știe:
un început de grimasă pe gura nimicului unde zăcea un zeu încă nelocuit de poveste și ochiul său jucăuș contempla de pe atunci aura celor ce urmau să se-ntâmpale zarva își arunca lințoliul ei de rugină departe de haosul tot mai lipsit de durere căci ceea ce piatră numi-vom cu silabe obosite de somn nu era decât lacrimă a nimicului plâns singur în sinele său adiind peste o apă departe de briza ruinei și de focul ferit de spectrul cenușii

și pământ hărăzit cuminenței și aer refuzând otrava cuviinței căci necuviința a fost pe atunci legea nuntirii Unului cu propriul săi Sine

doar atât se cunoaște din obârșia haosului logosul se strecura mugind din muțenie

15.

sub pleoapa acestei închipuirii apari Tu Tu care încă te păstrezi nevăzut atât de puternică-i măsura osândeii ce ți-a fost rezervată și fiindcă în priveliștea oarbă nicio oglindă nu întâmpină gândul care îndestulată hrană sieși își e singur îți cauți măsura și-ți dai ocol cu uimire nu de ceea ce zărești ci de forma secretă care înalță din substanța incandescentă o mână infirmă un salut pentru zborul cel limpede ce așteaptă clipa promisă pedeapsa în vrejul aripilor sfinte dar înduplecă cât încă mai ești hărăzit neînțeleșului graba aceasta secretă spre nimeni oprește căderea spre fruct nu vezi cum făptura buimacă vânează o înălțare spre sticla unei ierni fără nume nu vezi cum pasărea singură duce-n pustiu căldura știută din cuibul prădat de plânsul Întâmplării prescrie și cum să începi ciclul frăgezimilor limpedea curăție a plăgilor care pe prunduri albastre decojesc lumina primară pe altarul unui astru desculț sfășie verbul figura creatorului pudic în depărtarea lui de cele trebuincioase pe apele grele de ceață o licărire aprinde un fitil nevăzut încercuind tărâmul prăpădului hotarul lărilor scumpi la vedere căci potop începe să fie de-acuma orice ivire în zarea putredă de rodia nudă ...

18.

despre ce să vorbesc și pe lama cărei prezențe să încerc ascuțitul discursului care ascunde căci iată pe drumul ce urcă odată cu mine se-arată grăbită aurora încântată de sine cu răscrucile ei siderale și nave eșuate în golfuri iertate de miracolul spaimei nave-imbătate de licoarea bogată a destinului în care pătrund în sfârșit cu trupul tatuat de mesaje indescifrabile...

și cum să descriu coca înfăptuirii când licărul amneziei strivește încă pe buzele mele zarva cu care sosit-am din apele somnului meu vinovat? lumina e limpede încă e strigăt de frăgezimi și candori în dilema acestui mesaj au acostat tristețele noime pe care sunt hărăzit să le-aduc în pragul auzului vostru pe unghiile vechi fulgeră semnele zalelor mitice ave ave în fiecare plantă pândește în egală măsură un viitor osândit și un posibil criminal...

fie steaua albastră a beției de mine o cale pe care n-ai să apuc venerice semne se-arată deasupra noilor hăuri dar încă nu cunosc frumusețea nu știu să disting între floarea dăruită în iarbă printre vietăți purtătoare de zei și floarea dăruită de un ochi încolțit în orbirea lui minerală fii tu dimineața în care somnia milenară amurgește definitiv și deplin...

25.

și iată coajă încă mai sunt în timpul nedezlegat lemur al dezordinii limpezi în deșertul prin care apa țipă după focul promis căci astfel s-a împlinit profeția iarba salută vestitorii promiși și nisipul coace în aurul anului cuvântul știut doar de oglinda în care lăcaș și-a găsit netrebnicul Oaspete în ciobul pe care cutremurul l-a uitat pe cer îmi pot contempla urma grea ar fi spus urma grea de legendă ar fi... chipul sedus de benedictinul favor peregrin refuzat la ospățul celest al luminii fără de țărni pe plaja sărată a mării cuțitul zenitului înlătură zalele fulgerului dezastrul a rămas să păzească trecute hotare prin pânzele noi ale sortii aștrii căzuți în păcat privesc goliciunea sfielii vă aflați în împărăția sămânței cotropită de griji de ochii cei lacomi ai pământului ridicat către sine plăgile nu cunosc încă și nu vor cunoaște curând gustul oțetului căci fragede spuzesc ele în nemărginitul care abia privit din unghiul dreptății devine un ochi legiuat și străin prin care lumea e tot mai lizibilă iar Eu de aici vă vorbesc din Cabinetul de stampe pierdute în care descopăr nefolosite de veacuri mașinile timpului tăcute în foșnetul zeilor decapitați amintirea lor zace în coaja în care se-ascund pentru voi...



■ MIHAELA VELEA

atelier mobil de pictură

Ana Maria Micu și Cătălin Petrișor sunt doi artiști vizuali care trăiesc și lucrează în Craiova...

Am preluat din cv-urile celor doi această sumară informație, relevantă nu pentru ceea ce înseamnă activitatea lor, ci pentru a schița tabloul unui mediu cultural în care artiștii sunt cvasi-necunoscuți: Craiova. Receptivi, bine angrenați în dinamica artei actuale, fără orgolii de vedete, Ana Maria Micu și Cătălin Petrișor își construiesc proiectele aici, situându-se deopotrivă în interiorul și în afara acestui mediu. Iar locul nu pare să îi limiteze în vreun fel, ori să le atrofieze ideile. Incluse în proiecte curatoriale reprezentative pentru arta românească, lucrările lor se nasc într-unul din cartierele mărginașe ale orașului și pot trăi fără complexe în lumea selectivă a artei contemporane. Astfel drumul de la periferie către „centru” devine important nu doar pentru a bifa o țintă, ci mai ales ca parcurs, acumulări și un permanent proces redefinire.

Cred că singurul demers legat

de orașul de domiciliu al celor doi este *Cercul abstract* – coordonat de Cătălin Davidescu și inclus în proiectul Craiova – Capitală Culturală Europeană – 2021. Conceput ca un atelier mobil de pictură, proiectul s-a derulat în perioada 22-29 iulie 2014, având diverse puncte de desfășurare în una din zonele periferice ale Craiovei. Ales în mod special, locul definește în fapt cartierul unde își are atelierul cuplul de artiști: pestriț, sărăcăcios, cu locuințe modeste și multe gratii la ferestre. Ieșirea din intimitatea atelierului într-un spațiu care, deși pare cunoscut, deține în esență o doză importantă de noutate, a constituit o provocare nu doar pentru artiști cât și pentru comunitatea locală. Gândit pe principiul discuțiilor deschise și al intervențiilor libere între participanții ocazionali, proiectul se dedică unui grad de imprevizibil și unei derulări ce nu poate fi ghidată ori strunită. Receptând atmosfera locului, Cătălin Petrișor a ales să picteze porți sau gratii decorate cu forme geometrice. Vecinătatea unui pictor en plein air, exersând în fața șevaletului amplasat pe strada Brestei, Albiștelor, etc. a provocat reacție; iar reacția acelora care au devenit actanții momentului rămâne parte integrantă a unui proces

care nu se rapotează doar la nivel de finalitate a gestului artistic, ci mai degrabă ca suma tuturor elementelor care au condus către această finalitate. Cine ar fi preconizat că mulțimea de copii (și chiar adulții) din cartier se vor înghesui să picteze, epuizând un stoc considerabil de cartoane și culori?

Întregul parcurs al acestor zile a fost documentat și stocat în format video de Ana Maria Micu, iar conținutul a putut fi vizionat în cadrul unei rezidențe desfășurate la Viena în perioada 20 august – 2 septembrie. Speculând li-

mitele laxe ale conceptului work in progress, cei doi artiști se pun în situația de a se redefini în permanență, iar arta produsă de ei se recontextualizează odată cu fiecare spațiu cu care intra în contact. Lucrările lor nu caută să aibă un caracter definitiv și bine etichetat, ele intră în relație cu multitudinea de factori care le înconjoară și cu care se contaminatează. Astfel, proiectul început la Craiova devine un gest de autocunoaștere, iar odată cu fiecare nouă expunere artiștii încearcă să se adapteze și să se integreze unui context diferit, implicându-

se într-un proces continuu de asimilare.

Dacă cercul reprezintă mulțimea tuturor punctelor egal depărtate de un punct fix, denumit centru, *Cercul abstract* evocă în mod explicit acea distanță ori interconexiune dintre ceea ce putem defini drept periferie ori centru. Văd acest proiect nu ca pe unul de demonstrație, ci mai degrabă ca pe unul auto-explicativ și intim, prin care tot ceea ce devine rezultat este dat de o sumă mereu variabilă de gesturi, reacții și inițiative care pot contribui la crearea unei identități.



când regizorul asculta cu atenție dorințele lui Bérénger

În 1972, Eugène Ionesco nu avea rețineri în a considera „capodoperă” piesa regizată de tânărul Robert Wilson, *Le regard du sourd*, în care deslușea „marea tragedie cosmică” a „istoriei universale trăite de un singur ins”, interpretare care vorbea, poate, mai mult despre autorul ei decât despre obiectul analizei sale (*Antidoturi*). În această perioadă, dacă e să-i dăm crezare lui Wilson, regizorul însă nu era la curent cu arta de avangardă (și renume internațional!) a scriitorului francez de origine română. La mai bine de patru decenii distanță, pare să-și fi revizuit lipsa de curiozitate, întorcând complimentul grațios oferit de Ionesco, nu atât prin consimțământul de a monta în sfârșit o piesa a dramaturgului, ci prin grija și acribia cu care intuim că a lecturat *Rinocerii* lui Ionesco. În versiunea scenică de la Naționalul craiovean, oricât de îndepărtată și autonomă estetic ar părea, și neîndoelnic este, viziunea artistică a regizorului în raport cu cea a dramaturgului, ea trădează totodată preluarea și tratarea liberă, ludică, de aceea surprinzătoare, a unor sugestii uneori marcate, alteori palipitând discret, ca potențialități latente în text. Ideea pe care căutăm să o argumentăm este aceea că Wilson se situează mult mai aproape de sensurile cultivate de Ionesco decât îi place să admită în interviuri sau decât transpare la o primă viziune a piesei. Și chiar dacă miș-

care, luminile, gesturile sau sunetele sunt primordiale ca importanță, ca rezultat final sunt și ele tot un text, în sensul de unitate dotată cu semnificație, pentru că a te poziționa ca spectator (sau regizor care sfărâmă, spre a reasambla, o lume) dincolo de orice interpretare este o iluzie.

În *Rinocerii* lui Robert Wilson, cea mai mare parte a replicilor atribuite în piesa lui Ionesco diferitelor personaje care o populează sunt acaparate de un narator unic: Logicianul (Ilie Gheorghe), care, prin prezența sa constantă, acționează și ca un liant al actelor (asemenea personajului interpretat de Willem Dafoe în *The Life and Death of Marina Abramovic*). Drept urmare, toate celelalte personaje, inclusiv eroul Bérénger, devin marionete lipsite de judecată proprie, care doar repetă, și, mai rar, anticipează, frânturi de replici gata premestecate de Logician.

Interesant este însă că sugestia pentru o asemenea mișcare creativă figurează de fapt în text. Mai precis, în cursul dialogului din ultimul act, Bérénger, adus în pragul disperării de argumentația placidă, relativizantă cu care colegul său de lucru, Dudard, fragilizează sensurile limbajului, și astfel susține punctul de vedere al rinocerilor, realizează că ar fi mai simplu să nu mai gândească deloc. Sau, dacă aceasta nu e imediat cu putință, salvarea ar putea veni din partea Logicianului, care ar putea să-i filtreze ideile umaniste prin gândirea sa savantă, acționând ca o platoșă inexpugnabilă în fața atacurilor unui oponent cu intimidante „studii superioare”, „diplome”. Portavocea competentă în fața umanității de care Bătrânul din *Scaunele* nu are parte, Oratorul incoerent, corespunde în această piesă locvacelui Logician.

Doar că regizorul nu lucrează

cu jumătăți de măsură, pentru că Logicianul ajunge să monopolizeze aproape fără drept de apel nu doar discursul unui personaj, ci al tuturor. Astfel, deși piesa lui Ionesco ținea atât maladiile de extremă dreaptă cât și pe cele de extremă stângă, la Wilson figurează doar rinocerii pe care scriitorul i-ar fi numit „de centru”, în sensul că întrupează mentalitățile gregare, depersonalizate, reperabile în orice societate sau context istoric. Cu toate acestea, nici la regizorul american dimensiunea politică, oricât de subtilă, nu este absentă. Dialogul convertit în monolog, discursul unic implică o formă de dictatură căreia îi cade victimă de această dată nu doar Bérénger, deoarece, în montarea de față, afectează și soarta tuturor celorlalte personaje lipsite de voce. Un alt scriitor sensibil atât pe plan personal cât și artistic la problema tiraniei, dominicanul Junot Diaz, echivala statutul de autor cu acela de dictator. De pildă, oricât de democratică ar părea starea lucrurilor într-un roman, fiecare rând din acesta este produsul unui singur orator, iar însăși practica narațiunii polifonice ascunde tot o „colosală voce unică”, așa încât, pentru Diaz, o formă de pluralitate reală a vocilor ar fi doar aceea a titlurilor înconlate într-un raft de cărți. La Ionesco, scena de final în care Bérénger, scuturat de crize de ipohondrie, se trezește, în deplină solitudine, între granițele a patru ziduri, sugerează

claustrarea sa extremă. El caută să blocheze cântecele de sirenă ale rinocerilor încercând să-și capitoneze auzul cu vată (în stilul mateloților lui Odiseu), în timp ce auditoriul discursului său este compus din imaginea sa reflectată în oglindă. Aceeași senzație de reclusiune într-un univers propriu o creează Robert Wilson prin elementele de decor: personajul central, însoțit de umbra sa, are privirile ațintite spre o suprafață care nu posedă nici proprietățile unei oglinzi, pentru a permite introspecția, dar nu este nici transparentă, spre a îngădui privirea spre celălalt. Acest tip de opacitate sugerează aceeași determinare sau imposibilitate de a mai comunica cu exteriorul exprimată de Ionesco prin monologul final al personajului. Însă, câtă vreme, în varianta pusă în scenă, afirmațiile forte ale piesei de tipul „rămân om!” revin tot Logicianului, care le înecă în hohote de râs și într-o notă derizorie, se ivesc întrebări în legătură cu gradul în care a izbutit „eroul” să depășească stadiul semenilor săi, precum și dacă o existență oarbă la ceea ce se desfășoară în afara ei este într-adevăr compatibilă cu titulatura de „om”. În lumina celor discutate până acum, nu ar trebui să sune prea riscant afirmația că viziunea lui Wilson ascultă „cu tot trupul” limbajul Rinocerilor lui Eugène Ionesco.

■ Octavia Berceanu



cocktail (cu invitați și prieteni)

Ce ingrediente sunt într-un cocktail? Cum sunt ele amestecate?

La aceste întrebări, răspunsurile, oarecum inedite, provin dintr-o zonă total diferită de cea a clubului sau a barului, așa cum ar fi tentat să înțeleagă un cititor la prima lectură a titlului.

Titulatura definește expoziția de grup vernisată în data de 1 august 2014, ora 19.00, la Galeria «ARTA» din Craiova, în care expun Cristian Volcinschi și invitații săi: Silviu Bârsanu, Decebal Crăciun, Robert Florica, Daniel Guță și Alexandra Pănculescu.

Sub umbrela termenului generic de *Cocktail*, fiecare dintre expozații își plasează lucrările, ce provin din genuri diferite ale artei - o pondere deosebită având totuși peisajul - într-un cadru general, în care acordul tematic și stilistic face loc unei selecții oarecum arbitrare. Cu alte cuvinte, conceptul expozițional își pune pe deplin amprenta asupra modalității de panotare, asocierea lucrărilor făcându-se pe considerente care țin de relația tematică și stilistică între lucrări, fără a se face o referință sau o asocieră deliberată a autorilor, culorile și formele asociindu-se conform unei modalități de organizare exclusiv vizuală.

Sublinierea conceptului de *Cocktail* se face în același timp și prin renunțarea la titulatura lucrărilor și a numelui artistului, singurele modalități de identificare fiind date de semnăturile, mai mult sau mai puțin lizibile, din lucrări. Publicul avizat sesizează însă cu ușurință caracterul deliberat al acestei omisiuni, intenția artiștilor fiind, fără îndoială, cea de a pune în primul plan întreg corpul estetic al expoziției, privită ca ansamblu, accentele și trăsăturile individuale fiind totuși perceptibile. Referindu-ne la trăsăturile individuale din cadrul acestui colaj expozițional, se cuvine făcută precizarea, folosind o metaforă, că așa cum la orice cocktail gustul dominant nu exclude identificarea aromelor componente, tot așa, în cadrul expoziției, maniera personală a fiecărui artist iese în evidență, dincolo de mezanjul deliberat al temelor și stilurilor folosite de fiecare.

Silviu Bârsanu își definește astfel un soi de mitologie proprie, în care lupul, ca animal sau ca totem, devine un atribut esențial, ipostaziat în forme multiple. Încărcat de semne și sensuri, plasat în spații imaginare, lupul trece dincolo de granița animalității sale, devenind un simbol al visului. La aceasta contribuie din plin și experimentul cromatic prin care trece artistul, care, fără a renunța la culoare o transformă pe aceasta în lumină, prin recursul la argint sau aur în suspensie coloidală, tablourile sale fiind astfel un «soi de peisaje la lumina lunii». Nu știm dacă aceasta a fost intenția sa, dar ideea de lumină este cea care transpare, nefiind însă exclus și recursul la o iconografie proprie, în care suspensia de argint folosită la fundal joacă rolul foitei de aur din icoanele ortodoxe.

Mult mai concret în exprimare este Decebal Crăciun. Sculpturile sale punctează foarte bine spațiul expozițional, configurând un traseu, marcat parcă din urme ale

copacilor prinse în structura lucrărilor sale. Alegerea lemnului dă o notă de moliciune obiectelor sale, căldura materialului punând foarte bine în evidență repertoriul său artistic. El evită figurativul, cantonându-se într-o zonă a formelor pure, o constanță a sculpturilor sale fiind simetria, dublarea, organizată în jurul unui centru în care contururile se întrepătrund, se intersectează, creând astfel structuri duble, a căror îngemănare trimite la ideea de pereche. Senzualitatea acestor sculpturi, potențată de materialitatea și consistența lemnului, transformă fiecare obiect într-un soi de monument la scară redusă, care celebrează fie relația între masculin și feminin, fie ideea generală de echilibru al părților.

Mult mai tânăr, Robert Florica rămâne oarecum la suprafața obiectelor, preferințele sale fiind îndreptate spre detaliu și evidențierea sa. Obiectele și amănuntele pe care le abordează dovedesc o bună cunoaștere a desenului și culorii, punând în evidență în același timp și o preferință pentru perspectivele forțate. Modul acesta de a privi obiectul îl extrage din cotidian, transformându-l în reper, conferindu-i monumentalitate și dându-i individualitate. Dincolo de toate acestea, pare să existe o tendință de posesie vizuală a lumii, obiectele fiind la îndemână, abordarea acestora dovedindu-se probabil o etapă intermediară în dezvoltarea sa artistică.

Și mai tânără, Alexandra Pănculescu își definește lucrările într-un stil absolut modern, tribut ar *Pop Art-ului* de factură americană, fără a intra însă în caracterul serial al acestuia. Ea lucrează cu module, asamblate în panouri de dimensiuni mari, în care tehnica mixtă este cea preferată. Pictură, grafică, colaj, modelaj în lut pe panou, sunt tot atâtea modalități tehnice cărora li se asociază un repertoriu vizual, în care portretul este reprezentativ, fiind transformat în emblemă.

Daniel Guță are o modalitate specifică de abordare cromatică

a lucrărilor sale. Preferințele sale sunt orientate cu precădere spre peisajul natural, abordat în tușe largi, în care detaliile sunt punctate și redată cu atenție. O astfel de tratare a detaliilor transpune într-o lucrare în care sunt redată o serie întreagă de flori de tei, al căror naturalism este un apanaj al cromaticii folosite și nu al execuției minuțioase. Daniel Guță se dovedește a fi un bun colorist, gamele sale cromatice fiind evidente într-un panou cu valențe decorative, în care fructele și legumele suspendate trimit spre o dimensiune pastorală a existenței.

Pe Cristian Volcinschi l-am lăsat la urmă dintr-un motiv bine întemeiat. Dacă ar fi să folosim o altă metaforă, întreaga expoziție este un cântec, în care artiștii mai sus menționați sunt câte o stro-

fă, în vreme ce Cristi este chiar refrenul cântecului.

Discutând în termeni obiectivi, aceasta este de fapt și proporția lucrărilor sale în cadrul expoziției, la o primă vedere aportul său situându-se la aproximativ o treime din numărul de piese expuse. Dincolo de această reprezentare, există însă o preferință foarte clară pentru peisaj, în special pentru vederile urbane, lucrate în tehnici evoluând de la acuarelă, trecând prin creion și laviu și terminând cu ulei pe pânză în tușe groase.

Ce atrage atenția în aceste peisaje este caracterul lor oarecum atemporal, străzile și clădirile sale fiind prezentate într-un soi de timp propriu, în care oamenii sunt sugestii vagi. În plus, Cristian Volcinschi este și un bun co-

lorist, care își dozează cu atenție paleta, scopul său fiind cel de a recrea atmosfera unui peisaj, indiferent de anotimp sau de moment al zilei, deoarece, deși este foarte răspândit ca gen artistic, peisajul necesită, totuși, o percepție specifică, în care timpul este substituit de jocul culorilor.

Revenind la conceptul general al expoziției, considerăm că aceasta este un experiment interesant, *Cocktail-ul* nu s-a dovedit a fi nociv, amestecul potențând individualitatea artiștilor, fără a o anula, alăturarea pieselor determinând ieșirea din serial, des întâlnită la expozițiile personale organizate tematic. Sperăm ca acest experiment să continue, cu noi ingrediente și sub forma altor combinații.

■ Sebastian Corneanu



Cristian Volcinschi

● comparativul de superioritate ● comparativul

VITALITATE. „Mereu reînnoita întoarcere a dramaturgilor din toate timpurile la sursele teatrului antic, cu precădere la tragedia elină, arată forța de supra-viețuire a unora dintre creațiile clasice, dincolo de schimbările inerente de gust și de mentalitate ale publicului”. ALEXANDRA CIOCĂRLIE, *În dialog cu anticii*, Ed. Cartea Românească, București, 2014***



ABSURDUL FABULOS. „Proza lui Urmuz se remarcă dintr-odată prin straniețea absurd-fantastică a universului pe care ni-l propune, utilizând umorul negru, calamburul lexical, asociațiile insolite de cuvinte, șocante prin surpriza neprevăzutei lor posibile împerecheri, prin depășirea logicii normalului și plonjarea într-o altă ordine a reprezentărilor existențiale, de un fabulos

grotesc și parodic”. CONSTANȚIN CUBLEȘAN, *Urmuz în conștiința criticii*, Ed. Cartea Românească, București, 2014****

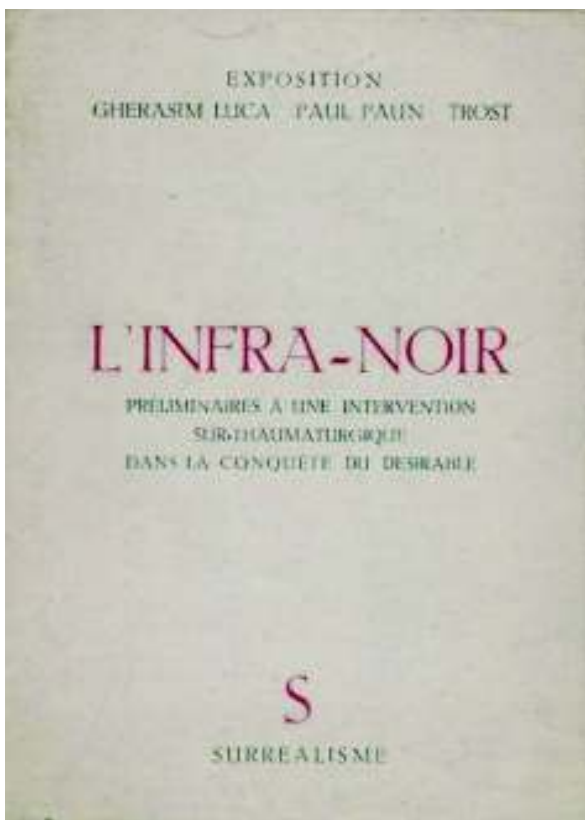


FIGURACRITICULUI. „Avem mai mult ca oricând nevoie de critic, de autenticul critic și nu vreo sosie de cabaret, este necesar personajul ce poate alunga irevocabil virusul promiscuității valorice și care, situat undeva pe liziera evaluării estetice și având

o știință aparte, să ajungă la ceea ce am numi cel de-al treilea sens”. ION DUR, *Cel de-al treilea sens*, Institutul european, Iași, 2014****



CUVINTELE MELE. „Cuvintele mele/ Aleargă/ Întotdeauna/ Spre poem/ Precum câinele/ De vânatoare/ De-a lungul/ Strigătul de luptă/ Al stăpânului?”, *La umbra rugăciunilor*, Editura Eurotip, Baia Mare, 2014**



■ DAN GULEA

100 de ani de infranegru

gardei, care a publicat studii și mărturii fraților Oișteanu (Andrei și Valery), dar și ale unor Michel Deguy (*Ma vie avec Gherasim*), Sibylle Orlandi (Gherasim Luca lecteur: la pratique du dé-monologue), Charlene Clonts (*Gherasim Luca et ses fleurs du mal*), Mona Țepeneag (*Corespondența lui Gherasim Luca la Paris*), precum și analize de Dan Stanciu, Sebastian Reichmann, Petre Răileanu (prezent și în *Caietele craiovene*), Michael Finkenthal (autor al unei interesante monografii Trost), Mădălina Lascu (autoarea *Epistolarului avangardist*), alături de studii ale lui Ion Pop și ale doctoranzilor săi (Ovidiu Morar și Paul Cernat) sau ale altor echinoxisti (George Achim).

Studiile craiovene se fixează așadar în jurul perioadei Grupului Suprarealist Român (1940-1947). Gherasim Luca (1913-1994) s-a stabilit, după disoluția grupului suprarealist (alcătuit din Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Paul Păun și D. Trost, în principal), la Paris (1952), unde experimentează intens deconstrucția limbajului și inițiază „poezia sonoră”, alături de noi tehnici de creație, între care cubomania sau amestecul unor fragmente dintr-o fotografie, pentru recompunerea unei aceleiași alte imagini. Deși, în linii mari, Gherasim Luca este fidel exper-

rimentelor pe care le-a început în România, opera lui franceză are suficiente particularități care îl conduc dincolo de câmpul artistic românesc.

Astfel, cercetătorul de la Piatra-Neamț, Emil Nicolae, realizează o comparație cu Victor Brauner, insistând asupra unei paralele între pictopoezie și cubomanie. O dimensiune deosebită, cea de text-imagie (istoria poemului-fotografic) face în studiul său foarte bine informat Igor Mocanu (*Gherasim Luca. Originile discursului performativ*); de altminteri, Igor Mocanu este unul dintre primii cercetători ai conexiunilor imagine-text în avangarda românească, iar textul său are capacitatea de a reface gândirea avangardiștilor asupra artei și lumii, printr-o abordare care iese de sub sfera neînțelegătoare a literaturocentrismului.

Alte studii desfac câteva din erotismul poeziei lui Luca (Isabel Vintilă), din lumea sa politică (Marius Cristian Ene, dar și textele despre romanul proletar *Fata-Morgana*, din anii 1930, căruiua analize speciale îi dedică Petrișor Militaru, Roxana Ilie și Luiza Mîtu) sau propun abordări speciale, cum este studiul heideggeroid despre ontologia lui Luca (Ionel Bușe) similaritățile cu Paul Celan (Anca Șerban) sau abordarea critică a operei lui Gherasim Luca (Maria Dinu).

INFRANEGRUL

CAIETELE SIMPOZIONULUI

CRAIOVA SI AVANGARDA

EUROPEANA

CENTENAR

GHERASIM LUCA

PETRIȘOR MILITARU (coord.)



Lumea avangardei este cuprinsă, la nivelul cercetării istorico-literare, în mai multe rivalități de grup, care dau în mod firesc dinamică unei vieți intelectuale. Recenta serie de centenare ale avangardei (2013: Gherasim Luca, 2014: J. Perahim; 2015: Gellu Naum) determină manifestări diferite, ce se pot intersecta prin duble participări. Astfel, pentru Gherasim Luca și pentru Jules Perahim au existat, pe de o parte, o serie de comunicări la Universitatea din Craiova și la Tîrgul de Carte Bookfest, și, pe de altă parte, cite un număr tematic al revistei *Caietele avangardei* (coord. Ion Pop, sub egida Muzeului Național al Literaturii).

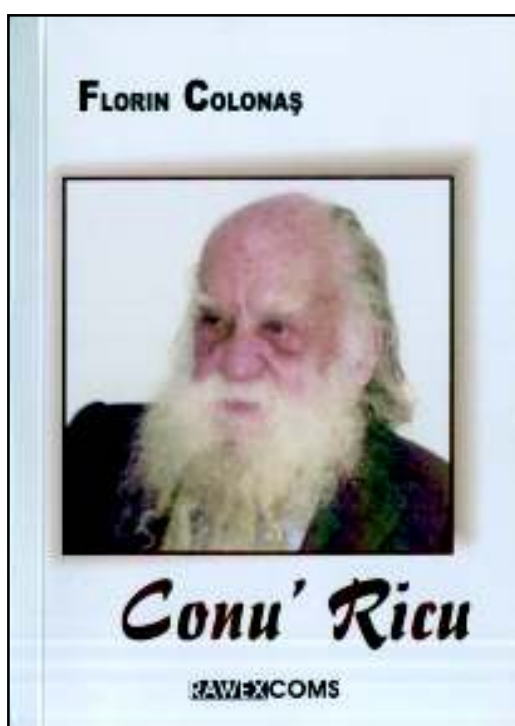
Un complex craiovean de evenimente dedicate avangardei istorice: perfor-

mance-uri, expoziții de fotografie, sesiune de comunicări; o bună parte din toată această efervescență surprinde volumul *Infranegrul. Caietele simpozionului „Craiova și avangarda europeană”*. Centenar *Gherasim Luca*, sub coordonarea lui Petrișor Militaru (Editura Aius, Colecția „Avangardă și transdisciplinaritate”, Craiova, 2013, 200 p.).

Construit în primul rând pe latura românească a scriitorului Gherasim Luca, textele se ocupă preponderent de opera sa din țară, dimensiunea de poet francez fiind mai puțin reprezentată în acest volum, deși Gilles Deleuze îl considera „cel mai mare poet de limbă franceză”. De această dimensiune a poetului se ocupă în special grupul de la *Caietele avan-*

re vremea când acesta se afla în țară.

Publicate în reviste precum *AnticArt Magazin* sau *Observatorul cultural*, articolele sunt scrise într-un stil jovial din care se desprinde imaginea lui Cojan, un personaj rătăcit din *Craii de curte veche* ai lui Mateiu Caragiale, după cum îl descrie Florin Colonaș. Cu o figură de patriarh datorită bărbii sale lungi, uneori cu fire pline de culori de ulei, Cojan se remarcă și prin mersul său distinctiv, un mers de felină care îi dădea impresia de plutire. Dacă ne gândim la studiul monografic *Aurel Cojan. Le piéton de l'air* scris de Emmanuel Daydé în 2009, probabil că



titlul său reflectă și acest aspect distinctiv, referitor la felul în care se mișca artistul, nu numai o tehnică de lucru în relație cu aspirația de înălțare (brâncușia-

nă) transpusă în operele sale. Refractor la arta de propagandă impusă de regim, Cojan a profitat de o plecare la Paris, unde fusese trimis pentru două săptămâni de Uniunea Artiștilor Plastici în toamna lui 1969, fără să se mai întoarcă însă, devenind astfel „dușman al clasei muncitoare”. Numai că, în timp ce în țară numele său era ignorat și în final uitat, în Franța începea să se afirmă treptat. În 1993, galeristul Alain Margaron i-a cumpărat câteva tablouri, după care, în 1998, i-a organizat o expoziție personală, iar apoi din 2004 până în 2007.

Totodată, elementele de portret și datele biografice sunt îmbinate cu întâmplări anecdotice pe măsura imaginii Maestrului sau lui Ricu, cum îi spuneau apropiații. De fapt, din modul în care relatează Florin Colonaș avem tot timpul senzația imprevizibilului, a detaliilor care îl fac pe autor (și, implicit, pe cititor) să treacă de la uimire la fascinație. Una dintre aceste întâmplări are în centru chiar propunerea lui Cojan de a-i vinde amicului său atelierul situat într-o fostă prăvălie. Încăperea, deși „părea părăsită încă din timpul războiului”, era un adevărat sanctuar sau labirint, ticsit de lucrările lui Cojan, încât accesul presupunea trecerea probei deschiderii ușii. Scena este descrisă savuros, în stilul notației succinte caragialiene, aparent naive, dar complice, de fapt: „Sub tocul ușii, zeci de cartoane și hârtii pictate îngreunează deschiderea. Maestrul se mai opintește o dată, dar fără

succes. După a treia încercare hei-rupistă, face o breșă – cât să putem intra pe o dungă – după care, mândru de reușită, cu un gest plin de eleganță, mă invită să intru. [...] Este o imagine de coșmar pentru un neavizat, dar o imagine de vis pentru un amator de artă. Rămân pironit în ușă.” Cum ar spune Eliade, atelierul lui Cojan ar reprezenta un spațiu al sacralului camuflat de profan.

Dincolo de admirația vizibilă pentru opera lui Aurel Cojan, volumul de față este și o pledoarie în favoarea recuperării și promovării acestui artist, alături de alte valori autohtone înstrăinate precum Tzara, Brauner, Hérold, Iancu, Paul Păun, Celan etc. Iar un astfel de pas este făcut de Florin Colonaș, el însuși un spirit cu plăcerea revizitării avangardei și al informațiilor inedite, mai întâi trăite și ulterior transmise.

■ Maria Dinu