



# Luceafărul

Săptăminal editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România

## PATRU DECENII DE CULTURĂ SOCIALISTĂ

### PATRIOTISMUL CREAȚIEI

O extraordinară ridicare în relief economic, la cota unor cifre și ritmuri care au făcut din geografia țării o imagine a construcției noastre și un argument cit se poate de elocvent al tuturor demersurilor politice care au stat și stau la baza ideii de progres și civilizație, a dezvoltării pe multiple planuri și în consens cu propriile noastre cerințe și posibilități — aceasta este dovada, aceasta este inconfundabila și omni-prezenta noastră realitate, condiția de fapt prin care, la capătul a patruzeci de ani de libertate, ne exprimăm azi în totalitatea eforturilor și aptitudinilor noastre, din perspectiva pe care a consacrat-o actul fundamental de la 23 August 1944. Și în toată incandescența de spirit cu care un eveniment cum a fost Congresul al IX-lea al partidului a dimensionat întreaga noastră viață materială și spirituală plasându-ne în mod decisiv la orizontul unei adevărate renașteri naționale. Ne consemnăm astfel existența după atributele și la altitudinea celei mai fertile epoci din istorie și numim-o un nume propriu, de destin, toate marile transformări revoluționare și toate marile izbînză care au dat și dau substanță prezentului și viitorului și fac arcul de legătură cu cele mai înalte momente ale luptei, muncii și creației populare, în nepieritoarea moștenire pe care ne-a lăsat-o și pe care o sporim, trebuie să o sporim cu nesfârșită devoțiune și simț al datoriei patriotice.

Momentul de vîrf jubilar pe care îl constituie împlinirea a patru decenii de libertate într-o asemenea stare de spirit și pe o asemenea durată de efort și împlinire ne găsește, strîns uniți în jurul centrului nostru vital, partidul și secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu, de numele și opera cărui sînt în chip indisolubil legate toate înnoirile care compun azi imaginea în plan economic și social a patriei ca și imaginea, configurația în destin a unui nou mod de a vedea și înțelege lumea, de a lupta pentru o nouă condiție a umanității.

Tot ceea ce facem este îndreptat spre asigurarea bunăstării și fericirii omului. Aceasta, sublinia secretarul general al partidului, este însăși esența socialismului care pune în centru omul cu preocupările sale, crearea celor mai bune condiții, atât de bunăstare materială și spirituală, cit și de manifestare deplină a personalității umane. Omul este factorul hotărîtor al construcției socialiste, el fiind acela care trebuie să se bucură din plin de această măreață realizare, de socialism și comunism. O existență de supremă valoare, așadar, fauritor al tuturor valorilor materiale și spirituale ale societății socialiste, angajat în înlăturarea unei adevărate epoci — a lui și a țării sale — omul, figură înaltă, centrală, ia act de sine, liber și demn și participă la edificarea propriei sale conștiințe, fiind nu numai un beneficiar al istoriei și un producător al acesteia, virtuțile sale servind virtuților și energiilor colective ale țării, în spiritul celor mai înalte cuceriri ale cunoașterii umane și în scopul transformării acestora într-un orizont al gândirii și muncii sale creatoare.

Cum era și firesc, literatura și arta, întregul fenomen cultural românesc poartă în substanța lor pecetea acestor ani, transformându-se într-un puternic și specific factor de conștiință. Ca ipostază și dimensiune ale spiritului revoluționar, creația literară și artistică din ultimele două decenii reunește un impresionant număr de talente din toate generațiile și propune, din perspectiva istoriei literare, una dintre cele mai înfloritoare etape, cu valori ce pot prezida asupra unui sens deosebit de înalt și grav și anume asupra patriotismului și forței inepuizabile a acestuia, criteriul care, din ordinea sa istorică și necesară a trecut în zona de atenție a comunicării prin artă și reprezintă azi o modalitate a inspirației ca și una din coordonatele de fond ale existenței prin artă. Prin marea sărbătoare de care ne apropiem și din perspectiva unui alt eveniment, Congresul al XIII-lea al partidului, acest an jubilar reprezintă astfel și un an al consemnării, sub raportul creației, a valorilor care compun și dau relief istoriei trăite și asumate, ca parte a unei epoci ce are în răsfîrșirea sa o întreagă epocă.

Luceafărul

● IN ACEST NUMĂR: ● „Onomastica libertății” — poem de Al. Zăinescu ● „Convergența generațiilor literare” — Articole de Nicolae Ciobanu ● Adrian Dinu Rachieru ● Narcis Zăinescu ● Ceneacu ● Numele poetului” la „Electropoetere” Craiova ● „Memoriori de Mircea Micu ● Epocă și poezie: „Metamorfozele tradiției” de Costin Tuchiță ● Mapamond ● Sport de Fănuș Neagu ● Repere ● Revista străină.



Monumentul Victoriei (Constanta) — operă a sculptorului Boris Caragea

### Un moment decisiv în pregătirea actului de la 23 August (II)

La începutul anului 1943, liderii P.S.D., într-o conferință, s-au manifestat receptivi la propunerile comunistilor pe linia F.U.M. Paralel cu acțiunile în cadrul Frontului Patriotic Antihitlerist, P.C.R. a continuat, în toamna anului 1943, să facă propuneri scrise P.S.D. în vederea creării F.U.M. Tratatul de desfășurare între comunisti și social-democrați în luna anilor 1943-1944, cu participarea unui număr mare de cadre a celor două partide, au dus la o apropiere a pozițiilor conducătorilor celor două partide, făcându-se pași hotărîtorii în direcția realizării unității de acțiune a clasei muncitoare. Măturile a acestor discuzii, tratative și corespondențe este și scrisoarea C.C. al P.C.R. către conducerea P.S.D. din 15 noiembrie 1943 în care se arată că în septembrie 1943 conducerea P.S.D. a aderat la crearea Comitetului Național al Frontului Patriotic Antihitlerist. „Am primit — se arată în scrisoarea P.C.R. mai sus amintită — în luna septembrie anul curent, cu mare

bucurie sărbătorim în ziua de azi propunerea noastră în deplină concordanță cu Comitetul Național al Frontului Patriotic Antihitlerist. La același timp vă propunem — în numele la omnia — să vă uniți cu noi și cu celelalte organizații antihitleriste în lupta pentru asigurarea conducerii partidelor național-liberale și social-liberale, pentru ultima și cea mai importantă etapă de luptă propusă acestor partide.”

În luna aprilie 1944, ca urmare a intensificării contactelor reprezentanților P.C.R. cu ai P.S.D., favorabile colaborării cu comunistii pe linia Frontului unic muncitoresc, s-a ajuns la un stadiu înalt al negocierilor. Situația se la înțelegerea reprezentanților lor în fața istoriei, conducerea celor două partide muncitorești au trecut peste deosebita de vederi și, pornind de la necesitatea și cerințele vitale ale țării, au găsit — după multă muncă — limbajul comun, atât de necesar realizării unității de acțiune a clasei muncitoare. Tratatul a fost încheiat de ambele părți în mijlocul lunii aprilie (18 aprilie 1944), avîndu-se la acordul cu privire la Frontul Unic Muncitoresc între cele două partide. El s-a încheiat pe baza unei platforme de luptă antihitleristă și de satisfacere a unor revendicări politice și economice muncitorești.

Primul document politic care a consemnat această înțelegere a fost Manifestul Frontului Unic Muncitoresc. De comun acord, conducerea celor două partide au decis ca hotărîrea fauririi F.U.M. să fie adusă la cunoștința opiniei publice la 1 Mai, printr-un manifest difuzat în întreaga țară. Manifestul Frontului Unic Muncitoresc adresa clasei muncitoare, întregului popor român, un vibrant apel la ridicarea la luptă pentru salvarea intereselor fundamentale ale patriei: „Români! Pașea, pe care întregă națiune o dorește, trebuie cucerită prin lupta populară — glăsuia manifestului, Muncitorimea în Front unic își strînge astăzi rîndurile la noi ca pretutindeni. În ziua de 1 Mai, ziua ei de luptă și de speranțe, muncitorimea organizată, unită, de la comunisti la social-democrați cheamă întregă clasă muncitoare, pe toți muncitorii organizați și neorganizați, întregul popor român, toate clasele și păturile sociale, toate partidele și organizațiile, indiferent de culoare politică, credință religioasă, apartenență socială, la luptă hotărîită pentru dăce imediată, răsturnarea guvernului antonescian, formarea unui guvern național din reprezentanții tuturor forțelor antihitleriste din țară, sabotarea și distrugerea mașinilor de război germane, sprijinirea armatei roșii eliberatoare, alianța cu Uniunea Sovietică, Anglia și Statele Unite. Pentru o Românie liberă, independentă și democratică.”

N.D. Frunțelată

Continuare în pag. a 5-a

### EPOCA NICOLAE CEAUȘESCU —

o epocă de puternică afirmare a literaturii și artei

### Eroi pe măsura timpului

Schimbările sociale petrecute în structura societății noastre în ultimii patruzeci de ani au făcut ca modul de viață comunist să devină modul de existență al tuturor constructorilor socialismului de noi. Idealul comunist de viață constituie idealul a milioane de oameni din țara noastră, o aspirație intimă a fiecărui cetățean patriot. Poporul român, sub conducerea Partidului Comunist, înlăturînd pentru totdeauna exploatarea omului de către om, asigurînd independența și suveranitatea țării, consolidînd baza construcției socialismului în țara noastră, a dat viață visului secular a unui sir lung de generații. Mai ales realizările obținute prin dezvoltarea economică a țării precondiționate la cel de-al IX-lea Congres al Partidului au fost de natură să strîngă poporul român în jurul politicii partidului. Străbătînd ca un fir roșu gîndirea social-politică a secretarului general al partidului nostru, — „modul de viață comunist” nu putea să evite tocmal literatura și arta, domenii de vîrf ale mișcării noastre de propagandă, nu putea să ignore forța scriitorilor noștri de a-1 ilustra prin opere viabile, convingătoare, durabile. Iată de ce, nu o singură dată, tovară-

șul Nicolae Ceaușescu a afirmat necesitatea ca literatura de astăzi să fie la înălțimea idealurilor pe care ni le propunem, să fie o oglindă în care oamenii muncii, constructorii socialismului să se poată regăsi cu toate problemele, cu toate luptele și victoriile vieții lor. „Este de înțeles că odată cu dezvoltarea generală a societății noastre, pretențiile oamenilor muncii cresc și în domeniul creației culturale-artistice” spunea secretarul general al partidului la Congresul educației politice și al culturii socialiste. „Oamenii muncii vor să și regăsească în lucrările artistice și literare propria lor fizionomie morală, nu să găsească în romane, filme sau piese de teatru personaje închipuite sau eroi transplantați în zilele noastre, din alte etape istorice sau chiar de pe alte planete”. „Toamii oamenii muncii sînt animați de idealurile cele mai înalte și de convingerile cele mai profunde, își trăiesc viața cu pasiune și dăruire, sînt insuficienți de spirit de dreptate și adevăr. Ei, oamenii muncii, exprimă în modul cel mai

St. Popescu

Continuare în pag. a 7-a

### O mare realizare literară

EDGAR PAPU

Paul Anghel este un erudit și un gînditor — unul din cei mai distinși de astăzi — care și exprimă calitățile intelectuale pe calea unei excepționale dotări beletristice. Gigantului ciclu de nouă volume al *Zăpezilor de acum un veac* relevă o inițiativă de-un curaj aproape nebunesc, un curaj care n-a fost atins și realizat de nimeni în perioada interbelică, cu toată strălucirea acelei perioade. După ce-a dat la lumină șapte din volumele proiectate, scriitorul lucrează acum la al optulea, adică la penultimul dintre ele, amîntînd, astfel apropiata încheiere a întregului.

Dar nu numai dimensiunile ciclului ne sînt de interes ci și concepția care-l propulsează împreună cu orizontul pe care îl deschide. Romanul, în concepția lui Paul Anghel este un mod de cunoaștere, un act epistemologic. Nu este, însă, vorba de o simplă acumulare empirică de date — în sensul a ceea ce noi numim informație mai cu seamă în elaborarea unui ciclu istoric. Nu. Peste achizițiile imense: sale erudite și peste profunzimea documentelor privind evenimentele din 1877 — multe dintre ele inedite, rod al cercetărilor întreprinse personale de autor — se așterne o sinteză filosofică neașteptat de originală. Este pentru prima dată cînd se concepse la noi o filosofie a războiului ca un capitol din legea entropiei. Autorul luptă, astfel, implicit pentru procesul opus, dat de conservarea energiei, care se traduce pe plan istoric prin promovarea păcii.

Apoi, în altă ordine de idei ni se învederează că războiul antrenează cu sine concomitent unei complexe istorii naturale cu prezenta, cu migrația, cu apariția și dispariția din anumite porțiuni geografice bîntuite de lupie, a altor specii de viețuitoare.

La toate aceste trăsături, nu trebuie să trecem cu vederea că ciclul lui Paul Anghel reprezintă în premieră unele mari personalități din istoria noastră. Totodată autorul ne dezvăluie că războiul din 1877 n-a fost o simplă excursie, ci, dimpotrivă a însemnat un sacrificiu uriaș din partea poporului românesc. Independența noastră s-a văzut plătită din belșug cu sînge și lacrimi.

În sfîrșit, nu putem lăsași uita că ciclul însumează unele din cele mai frumoase poeme în proză, scrise pînă acum în românește. Așa ar fi, bunăoară, acea sublimă epopee a vînturilor în cavalcadă lor din centrul Asiei spre inima Europei. Ne sugerează o mișcare mîmescă a năpraznicilor hoarde umane, care, urmînd același itinerariu au pus în stăruință continentul nostru.

Încheiere, trebuie să recunoaștem că am schematizat mult deoarece, pentru interpretarea convinscătoare a acestui eveniment editorial se cere nu un articol, ci o carte din cele mai dense.

În pagina a 3-a

### RESURECȚIA ROMANULUI CICLIC

● Semnează: ● Vasile Vetișanu ● Artur Silvestri ● H. Zalis ● Nicolae Georgescu

Maria Covaci

Continuare în pag. a 7-a

### Vara ființei

Țin manuscrisul în iluminarea de august cum și Tu mă-ți pe genunchi; vara din calendare a vara ființei!

Subțire și crud răsară Crai-Nou de renaștere în toată suflarea, o meleză suveran!

Marmoră avem pentru toți luptătorii! Vocile noastre vîntură stiele. Voi numi casa mea înlăturarea dorinței.

Privighetoarea se scaldă în purpură; te gust făgure plin înlăptuit. Inimă și tricolor dau pules

Jubirii de țară! Prin cer trece Splendoarea cu vara de piine; Poezia, roua cuvintelor, cadă pururi

în Hronicul Veacului!

Ovidiu Genaru

### Ostașii țării

anul trecut, am trăit o întimplare dintre acelea pe care ne-am obișnuit să le numim coincidențe sau simetrii ale existenței. Prin ianuarie, într-o dimineață însoțită și foarte geroasă, undeva, în munți, pășeam pentru prima oară pragul unității militare din a cărei viață imi propusese să mă inspir și să scriu un roman-document. Căltoriseam în tren cu un grup de tineri veseli și gălăgioși, într-un compartiment plin de culere noi din lemn — tradiționalele culere ale recruților —, care plecau mai departe, la unitățile unde aveau să își îndeplinească stagiul militar, și încă imi mai sunau în auz cîntecul lor, așa cum cîntă mai toți viitorii ostași în vreme de pace, cînd mi-am dat seama că eu închideam, iar ei deschidau, în destinelor lor, o paranteză. Un astfel de recrut fusese în urmă cu douăzeci de ani. După două decenii, nemişcîndu-se timp cam ce e nou în armată, reveneam în lumea militară cu o emoție căreia nu-i găseam explicația — era ceva ca un gînd care-ți dă tiroscala, ba chiar te sicie, și rămîne ascuns. Ei bine, abia pe terenul „de instrucție”, asistînd la pregătirea de luptă a tinerilor din ciclul întâi, mi-am dat seama: tot în ziua aceea, și la aceeași oră de dimineață, într-un alt capăt de țară, propriul meu fiu pășea, pentru prima oară, pragul unei unități militare! Ar fi trebuit să tac, dar intensitatea nostalgiei m-a făcut să mă destăinui ofițerilor cu care stăteam de vorbă. Și, deși nu mă așteptam, destăinuirea mea n-a rămas ca o informație banală, cum s-ar fi întîmplat într-o conversație între „civili”: un licăr de apropiere, de înțelegere și simpatie, s-a făcut simțit în ochii gazdelor mele...

Poate că n-ar fi trebuit să încep aceste rînduri cu o întimplare din viața mea particulară, și care doar pentru mine ar putea avea sensul unui simbol; adevărul este că simbolurile mi-au ieșit la tot pasul în documentarea aceea, fără să le caut, fără să le „construiesc”. Chiar pregătirea aceea la care asistam era o foarte complex simbol, pentru că lucrurile se petreceau într-o margine de pădure, la poalele unui deal, nu departe de o exploatare forestieră, din care veneau

Alex. Rudeanu

Continuare în pag. a 7-a

### FESTIVALUL FILMULUI PENTRU TINERET

### MIZA PE TINERI

Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești, organizat de Comitetul Central al U.T.C., Consiliul Culturii și Educației Socialiste, ACIN și Centrul Româniano-Film, ajuns la cea de-a VII-a ediție se dovedește a fi un extrem de util laborator al filmului românesc. Selecția filmelor prezentate în festival, diversitatea generurilor — de la filmele studenților de la I.A.T.C. la lung-metraje artistice — au determinat o priză imediată a publicului tînar care s-a manifestat la scenă deschisă, atât în timpul spectacolelor cit și an dezbaterile de a doua zi după vizionare, apărînd sau amendînd, devenind adică partener ideal pentru actul artistic. În acest august sărbătoresc palmaresul festivalului la marcat cîteva reușite incontestabile ale filmului politic, angajat, realizate fără nimeni formal, semn al unei maturități artistice care impune. „Să mori

rînit din dragoste de viață” al lui Mircea Verou, „Imposibila iubire” al lui Constantin Vaeni — iată filmele care au cucerit premiile de creatarea și sufragiile publicului. Ceea ce ni se pare a fi un mare câștig al Festivalului care și onorează astfel din plin statutul este, lapidar formulat, miza pe tineri. Scenarii care aduc în prim plan eroii tînar, joel strălucit al unor tineri actori, iată atuurile competiției care a devenit în cîțiva ani cea mai exigentă probă a filmului

românesc. Ne vom opri puțin asupra fenomenului caracterizat prin explozia în film a tinerilor actori. Tinerii nu ni se pare deloc exagerat. Atîta vreme cit se lucrează filme care aduc în rolurile principale actori ca Șerban Ionescu („Imposibila iubire”), Claudiu Bleontz și Gheorghe Visu („Să

Continuare în pag. a 5-a

ÎN PAGINA A 5-A

### EROUL TÎNĂR

o dimensiune a angajării politice







1944-1984  
PATRU  
DECENII  
DE CULTURA  
SOCIALISTA

# RESURRECTIA ROMANESCU CIOGLIO

## Dimensiunea originalității

„Nu poți învia din morți decât din pământul patriei”  
INOCHENTIE MICU

Întoarcerea spre origină este proprie epocii noastre. Nu întâmplător, deoarece în devenirea ei cea mai acută și mai presantă, probând parca paradoxul istoric, se mai poate vedea în evidență imediată a faptului constat, dincolo de care pulsaază realitatea esențială a faptului istoric care nu poate rămâne în sine. Explicativ în istorie intră și ea, ca toate celelalte domenii ale cunoașterii actuale, sub zodia interrelațiilor posibile, care revitalizează înțelesul veacurilor de istorie, așa cum a fost și, așa cum au putut să fie, așa cum acestea au „hotărât” devenirea de azi a istoriei veacurilor noastre. Inșuramă imediată a datelor istorice, care aduce la o fagotologie, nu mai poate multumi nici pe istoricul adevărat, nici pe interpretul istoric, nici pe evocatorul evenimentului istoric, nici pe „cercetătorul” de viață istorică, deoarece amenință să deterioreze inserția adincime în fenomenul istoric, plasind-o pe această în „ine trunchiat pozitivă a unei empirii-săbio”. În perspectiva de mai sus, întoarcerea spre origină și seducția a originii, în romanul istoric și explicabil justificare în literatura de evocare istorică, în romanul istoric, intrucit poate ajunge la reconstituirea și reconstrucția întregului, a totalității. Căci evenimentul istoric de acum două mii de ani, din epoca lui Burebista sau cel de acum o mie și două sute de ani, de epoca independenței, cinstită la 1877, ori cel de acum patruzece de ani, al câștigării libertății naționale, sunt componente fundamentale ale celui întreg, care dă un înțeles originilor, originalului, în devenirea pentru sine a istoriei naționale.

Istoria, așadar, ne spune că ea nu mai poate fi scrisă numai de istorici. Fața „launtrică” a istoriei se cere descoperită pe alte căi, printr-o implicare în fenomen, cu alte mijloace de pătrundere și de comunicare a sensurilor, de care literatura, romanul istoric, beneficiază din plin, fiind în măsură să descifreze dincolo de exactitatea cifrelor, să realizeze semnificații mutate ori nevăzute încă să dezvăluie coloritul și, ceea ce este poate mai important să dezvăluie înălțarea firească a vremurilor în același scop, care leagă prezentul de viitor și viitorul de trecut.

Așa ne explicăm la ora actuală resurrecția originalului în istorie, în literatura istorică, în filosofie, în filosofia istoric. Prin această resurrecție și seducția a originii, în romanul istoric actual nu se săvârșește nici o abatere de la cerințele proprii, ale genului la care ne referim. Dimpotrivă, romanul istoric anterior ne-a obișnuit cu o viziune mai restrânsă, după opțiunile creatorilor, în care eroii erau în căutarea unor idealuri de neatins ori, ca haideucii ce poplau această creație literară, se mulțumeau cu răfușii de moment. Nimeni rău în toate acestea, dar insuficiente, pentru înțelegerea istoriei din perspectiva totalității ei.

Tradiția romanului istoric, care debutează la noi sub zodia unui realism, ce recuperează veacurile noastre istorice, începe în anii postbelici, cu creația literară a lui Camil Petrescu și se continuă, până azi, în romanul istoric a lui Paul Anghel proiectat asupra acelei substanțe a originalului în istorie, înțeles ca o necesitate, deci ca o posibilitate de a fi, nu doar pentru că vrem, ci pentru că am fost întotdeauna ceea ce vrem să fim. Epopea independentenței de la 1877 este o mărturie legiferată de viață în acest sens. Cărțile lui Paul Anghel din **Zăpezile de-acum un veac**, sint și biruință a genului în reconstituirea, prin convergența, a aceluși element originar al unui popor, țezaurul său de drept, care spune generațiilor că popoarele, ca și rasele vechi, moștenesc valori ireductibile: libertatea, eroismul, transfigurată într-o statornică legătură cu pământul și acel pilduitor echilibru moral, ce conferă omului, semenului, semnificativă viață. Națiunile mici sînt înstăpînite de aceste valori și se apără prin ele. Vor putea fi considerate aceste valori ca fiind universale, dar fără o aderență originală, specifică, legată de un om și de un pământ, ele se pot întemeia ca valori. Desăvârșirea lor e din originar, dintr-o veche străvechime.

Undeva, într-o prefată la o carte prezentată pe cei care l-au cunoscut pe Mihail Sadoveanu, sugestiv, Paul Anghel scrie: „ca prin literatura sa, cel dintîi „reprezentă birul și superstiția unui mare trecut, intrind în niște vechimi din care avea să renască”. Fără complexe de nici un fel, Paul Anghel a dat grai originilor, intrucit de chemarea și seducția lor, pentru a înțelege adincimile istoriei noastre. A istoriei noastre, așa cum s-a desăvârșit ea. Așa cum n-a putut fi înțeleasă în acele momente ale desfășurării ei. Așa cum trebuie înțeleasă astăzi, Adică, o istorie supraaveghată de cumplitul în cercărilor, învîdînd-se, ca însăși și nemătoare, de sub aluviunile ce s-au abătut asupra-i; regrabîndu-se, în toate ale ei, sub stăpînirile hul-pave și necrutătoare, care ne puteau oricînd converti în tot, în datină, în credință, în obicei. Dar ca la o vreme a împlinirii firești (sub paviza aceluși impulsuri originare, poporul, cel năpăstuit și răbdător în ale lui, pentru ale lui, se arăta lumii statornic și nepieritor, știind, pe măsura probelor lui că „cei fără Dumnezeu și lege, nu pot da nici ei legi”).

Romanul istoric al lui Paul Anghel reprezintă această masivă intrare într-un moment crucial al istoriei noastre, acela al cuceririi independenței, în acel binecuvîntat an, 1877. Ca fapt istoric, cinstirea independenței line, pentru autor de acum 1877, dar ca dimensiune a vieții noastre istorice, ea vine din vremuri imemorabile, cu o putere de destin. Neafîrnarea apare în romanul istoric al lui Paul Anghel ca un însemn al originalului în istoria noastră, că o modalitate existențială opusă dezechilibrului, agresivității războiului, în ultima instanță, ca destrămarea a umanului. „Un război, scrie Paul Anghel, e ca o furtună sau ca o eclipsă. Locul lui de pornire e în altă parte decât locul ravagiului în altă parte în spațiu și în timp. Pentru mine personal anul '77 e o chestiune de destin”. Intr-adevăr, reflectația autorului se fixează lucid asupra dezastrului de la Grivița, Plevna, Rahova, Opancea, Inova, Belograd, Smirdan sau Vidin, dar iluminează, la răscurse de gânduri, măreția independenței. Și nu oricum. Nu în orice mod posibil. Ci în unicul mod posibil care-l duce spre oamenii vii ai epocii de atunci, de la suveranilor unor popoare, la generali și ofițeri, la prințese și diplomați versați în calculele de moment la oameni de stat și cărturari de seamă, la indivizi de diferite nații, bulgari, turci, sarmadezi, greci etc. marcați de un destin al lor, într-o revărsare de forțe umane, confluențe.

Deasupra tuturor acestora, însă, autorul îl

Vasile Vetișanu

Continuare în pag. a 6-a



Succesul de cititori fără precedent al prozei românești postbelice datorează foarte mult părților preocupate de istoria politică modernă. În rîndul întîi din acest punct de vedere stă romanul **Zăpezile de-acum un veac**, ajuns la șaptelea volum **Zăpezile**, pe care Paul Anghel îl dedică marelui eveniment al câștigării independenței de stat a României. Cartea este în același timp o fină și documentată reconstituire politică a evenimentelor de acum peste o sută de ani, dar și o vastă panoramă românească fără precedent ca amploare în literatura română. Imbinînd pe erudit și pe artist într-o singură persoană Paul Anghel vădește posibilitățile prozei românești într-o direcție salutară. Realizare majoră a prozei noastre postbelice, ciclul **Zăpezile** de acum un veac este o scriere reprezentativă pentru noul spirit al literaturii române de după Congresul al IX-lea al partidului.

## A șaptea carte: „ZĂPEZILE”

**F**acă de înșurubirea de șase volume precedente, masive și împănate artistic, „Zăpezile” (ed. Cartea Românească, 1984) de acum aduc, în giganțescul roman al lui Paul Anghel, cîteva accente noi, previzibile totuși fiindcă romancierul desfășoară materia, am observat aceasta, muzical, pe teme mari, prînduri, răsfrînt în ecouri persistente. Nouă e, ca să zic așa, viziunea universalistă, „Zăpezile” înseamnă romanul universalist al frescei prin aceea că romancierul a concentrat pe o întînire bine definită un loc geometric universal. Nu e vorba, el înțesea mereu largi pînze de epică europeană și cosmopolită, pictînd în alte părți, pe Bismarck în cabinet citind rapoarte secrete înălțat în papuci, pe mîntuitorii pregătindu-se pentru insurgență, pe far însoșit de suita, pe un prinț rus plîmbîndu-se la Moși, pe studenții români părăsind studiile abstruse nemțești. Culoarea geografică, mediul străin în fine, sint, acolo unde le așezase romancierul, foarte nimerite însă funcțiunea lor era mai degrabă decorativă, în absența întregului care, fără discuție, dă legătura ultimată. Cu „Zăpezile” ochiul universal imbrățișează o lume desfășurată pînă la a cincea esență.

În București de după căderea Plevnei, unde se întorc mulți dintre combatanți, chiar și Prințul, populația simte euforia biruinței și tragedia pierderilor omenești; viața pare a se reîntoarce la detale inițiale însă această impresie e doar superficială căci, așa cum e după oricare război, nimic nu mai e cum a fost. „Zăpezile” nu constituie, cu toate acestea, romanul bucurărilor al frescei (aceia pare a fi mai degrabă, „Iesirea din iarnă”, probabil cea mai exactă descriere românească a Călușăriei din întreaga literatură română) și romanul imperiilor, fiind într-o proporție considerabilă și proza unui destin istoric colectiv. Spre a consolida o astfel de viziune, Paul Anghel a accentuat materia transilvăneană și a pus pe o bătănie, Șiclovana, să facă un drum dincolo de munți spre o și înmormîntată datul, condamnat de maghiari pentru agitație românească. Lumea repetă și absurdă a Imperiului Austro-Ungar e văzută în toate culorile ei esențiale, nedezvoltate e adevărat căci prozatorul e tot ce poate fi mai străin de optica pitorească, iubind reprezentările dezgătite de temporar. Însă el nu s-a oprit aici, romancierul a pătruns adînc în mentalitatea imperială țară de deșină pe lîncu Ghica și l'insușească pe țară pînă la Petesburg în chip de plenipotențiar, a refuzat într-o circularitate a motivelor ideea expansionistă care, în „Iesirea din iarnă”, se afla schițată bine și convingător. Otomanii lipsesc de aici, (celte sînt românești „otomane”), însă apar în locul lor, spre a semnifica Orientul, japonizezi. Să observi în trecere că ochiul „străin” e prezent și în „Zăpezile”, romancierul scoțind, în spirit de „diz-huisteme”, efecte bune din încercările de mentalități contrastive, acite în pînă cunoșterea acută. Lumea deuzul Dumner, americanul Anderson, rușii, acum japonizezi Nigata, sint astfel de străini al căror examen ca de naturalist, precis și umit, scoate asupra românilor judecări extraordinare. În fond, „Zăpezile” nu este doar romanul imperial al frescei ci și romanul „japonizezi” (cum bîntuie japonez extraordinar, la Păuna Catargi, bîntuie așezat, spre comparare, lingă Crăciunul românesc din „Iesirea din iarnă”) al unui Orient enigmatic, care vede altfel fenomenele decât europenii. Dacă „Noroiole” ilustrează viziunea europeană a morții, sumbră și dramatică, „Zăpezile” infinite, albe, suave, exemplifică moartea orientală.

Această idee nu e întâmplătoare (prozatorul este expert în filosofie extrem-orientală și a scris o extraordinară carte despre China) mai ales că efectele se văd pretutinduri, viz-bînd pînă la categoriile stilistice. Există în „Zăpezile” o adevărată metafizică a polului, proprie Orientului, și adeseori titlul este evocat de romancier ca o condiție ontologică. Intr-un fel de vid dispăre și prințul Sadanaru, acela care, precum în proza lui Mircea Eliade, refuză în două lumi care stau la mari depărțări, într-un vid pare a dispărea atrasă ca de un miraj solnia georgiană, decisa la înconjurarea Mării Negre (ca și cum ar reconstitui un drum inițiat), golul este pretutinduri în acea lume de zăpezi metafizice. În sfîrșit, o anumită retorică a polului stilistic este cultivată, acum în chip hotărît omogen, de către autor: el stie să curme pinzele epice tîndu-le cu o mișcare bruscă, asemănătoare unei sfîșieri și care facea lumea să se suspende la un pas de haos, rămînd în pură sugestie. Cinematografismul, despre care s-a vorbit îndelung, pare a fi, în romanul lui Paul Anghel, un rezultat stilistic al filosofiei vidului.

Cu cit înaintea (și acum, odată cu al șaptelea volum, s-ar zice că în datele principale romanul este consolidat), „Zăpezile de-acum un veac” par a fi tot mai mult un lexicon faimos, unde stau adăruți filosofii diferite, mentalități care nu se aseamănă, natura într-o vastă desfășurare a ei. Sint acolo și romanele lumii animale, ale vegetalelor, o viziune meteorologică și de pleistocen, o literatură a raselor egălitare, de experiență, am observat aceasta, universalistă completîndu-se în baza ideii unui specific adine și insondabil. Dacă stilisticeste „Zăpezile de-acum un veac” este, fără îndoială, un roman total, substanța lui ireductibilă îl face un roman antropologic.

Artur Silvestri

## Coloane de susținere

**N**u putem face abstracție de efectul literar, în timp, al **Zăpezilor de-acum un veac**. Lunga respirație epică se mai oprește să răsulească greutatea marelui eveniment: un mesleug de narator care fost-a lung de ani reporter coordonează, combine și „subordonează” cele două cărți despre război de independență. Scriind istoria, din unghi contemporan, a anilor 1877-1878, Paul Anghel luminează, transcrie, avansată opina sa (în fapt opina noastră) asupra unor fundamentele a existenței noastre. El posedă — grație elementului istoric — mijloace adecvate să valorifice eroismul unor zile fierbinți care au motivat națională. Gestul scriitorului: să capteze prin sondă direct în arhive, pulsația însemnă a ceasului mentală a existenței noastre. Căci devine la Paul Anghel acel deșeu psihologic în stare să dezvăluie izvoarele memorabile, ce, vîrstele politice, arătașele tipologice prinse în inserția ce le conferă cronism, savoare, perspectivă. Oricum nu înstrăvînam!

Revenind la ipoteza ce opune aleșorii lui Paul Anghel o altă alternativă (cu totul diferită) la stilizării hierarice, să spunem că prozatorul articulează liber, vreau să zic lucid, datele proiectului său. Început în 1977 de Scrierile de la Rahova (cartea a V-a) și publicată un an mai tîrziu **Te Deum la Grivița** (cartea a III-a), pe urmă **Noaptea Otomană** care este cartea a VI-a. În 1980 se dă cartea a II-a cu **Fluviile**, în 1981 cartea întâia, **Iesirea din iarnă**, în 1982 cartea a patra, **Noroiole**. Ce înseamnă, în fond ordinea cărților, în raport cu obsesia fundamentală pe care o slujește și o transformă în învîntură?

Mai nimic, deși programată așa această ordine înșelător capricioasă se dovedește perfect compatibilă cu descoperirea pe care scriitorul o aplică prin prisma adevărului său. Aparent de dimensiune întreprinderii, Paul Anghel nu avea nici o sansă dacă se angaja într-o construcție limitată strict arborească de destine, trecute în revistă de-a lungul timpului sau mistuite de propria lor sete de a exista. Scena aleasă de romancier este țara, capitala, linia frontului. Diversitatea de înfățișări a mediilor și coexistența acestora cu dispozitive de luptă în tranșee, în culisele diplomatice sau de altor creioane — mentalități înainte să ia forma atitudinii sociale și morale.

Paul Anghel este pictorul acestor atitudini văzute fragmentar, antagonic, schimbătoare pe alocuri, perceptibil conform cu interesele grupurilor sociale, cu cele de neam, tenaș, încrezător în steaua lui. Dominînd un sensul lui Paul Anghel, prozatorul se vrea ceva între marionetă ocular și cronicar. Aspiranția sa, ușor dezgătită, îl implică și îl transformă. El implică imaginativ și îl transformă scriitoricește. Autorul devine pe rînd ofițer în subordinea unor strategii, gornist în ajunul marelui asalt, fără opimat, dar gata să-și dea viața pentru cauza generală, personaj secret și om de rînd mărturisind mereu neliniști și speranță. Umanitatea are în aceste pagini un destin paradoxal, transland de la o identitate controlabilă spre una superior fictivă.

H. Zalis

Continuare în pag. a 6-a

## Sensul columnnei

O splendidă parabolă a columnnei ne oferă Paul Anghel în romanul „Fluviile”, cartea a III-a din ciclul „Zăpezile de-acum un veac”, pornind de la observația aplicată a jocului popular și a importanței lui în comunitățile rurale, restabilindu-i sensuri anocstrale, previzibile. Din capul locului trebuie spus că atenția autorului pentru joc derivă direct din pasiunea pentru rotund, ca formă tipică de manifestare spațio-temporală a originalității românești în istorie. Imaginea pe care ț-o creează pregnant, întregul ciclu de pînă acum este aceea a monumentului care s-a ridicat după Războiul de Independență: pe un pedestal măiestros, săpat în piatră, tunul, în mărimea naturală, scindat în lanțurile cu zăle mari, din bronz, trecute din stilp în stilp: tunul care a rupt lanțurile atrînrării. Forma arhitecturală a monumentului a impus pătratul — pînă și zălele lanțului sint astfel; ochiul obișnuit cu rotunjimile reliefului, ale figurilor, ale localităților vede, însă, cele două roți din mijlocul pătratului, vedea roata însăși și-și imaginează lanțul însuși. Cu episoade crescînd natural unul dintr-altul, închizîndu-se și deschizîndu-se în locuri fixe, stringîndu-se între „stilpi” bine armonizați, constituindu-se dintr-o substanță omogenă, romanul întreg păstrează ca figură dominantă lanțul, veriga, zăua. De altfel, una dintre imaginile frecvente care se înfățișează în toate volumele de pînă acum definește rotundul: un mușuroi de furnici tăiat de o roată de tun; un mușuroi de furnici peste care un erou așeză un ceas de buzunar: stilistic, imaginea își găsește materializarea în căderea Plevnei, în acel tunel subpămîntean pe care prințul îl proiectează, și la executarea căruia asistă, pînă sub piatra din centrul localității Plevna: „Tunelul se lărgea aici brusc, într-o incintă circulară cu aspect de interior de bașlică. Era un fel de naș, înălțimea a două arcuri de abisă căpătuite cu scinduri de stejar, avînd în față, spre altar, peretele erud. la care se lucra încă” („Noaptea otomană”, p. 54). Este punctul culminant al tunelului, unde urma să se așeze explozibilul pentru ca Plevna să sară în aer, surprinzînd și prințul care în finalitatea aplicată către cele religioase, pentru că în același timp cu săparea tunelului la Poradin se ridică, din dorința sa, o biserică din lemn în locul uneia instalată într-o groapă de către localnici pentru a-și ofiția cultul sub dominația turcească.

Dacă linia orizontală a rotundului se închide în reduta Plevna apoteotic, determinînd și un cerc al evenimentelor, cercul vertical al abia a fost conturată în „Fluviile”, prin jocul călășarilor de Rusalii. Călășarii, dans cu veche tradiție, cu semnificații agrare dar și războinice, prefugurează în concepția autorului saltul spre cer, legătura teluricului cu divinul; executat în timpul cîmpaniei, dansul deschide verșea așeză rod: „La Rusalii se legau grînele, spicele dădeu în lapte, iar plozi omenești izbeau cu genunchii în pîntecele mamei. Acest secret al simularii rîndului îl detinea călășarii, doar pentru o clipă, care linia doar două săpămîni, elita și apărarea la Măgură, în cea, ca să dispără tot la Măgură, după ce miracolul era săvîrșit” (p. 291). În aceste vremuri de pregătiri intense pentru război, jocul lor împreună cu multe alte datini au fost oprite: în privința oamenilor, Parva este cel care notează că războiul înseamnă o micșinare de lume, armata, deci, sensul invers, spre pîmînt, al coborîrii și nu al înălțării. Imaginea este chiar aceasta, a unei mori de apă, și se aplică chiar parlamentului care este centrul țării: „Multimea dăduse buzna și aici intra și lesea ca dînt-o moară a pîmîntului, ale căror roți se rostogoliseră prin mecanica scurgerii valurilor de oameni” (p. 11). În opoziție, dansul călășarilor executat de o cență de soldați plecați din cazarmament ca să nu lase satul fără obiceiul împlinit. Sensul pozitiv, al mișcării călășarilor este fixat de un observator neutru, medicul suedez Dumner, care aude într-o noapte numai melodia și-și simte esența. Pe verticală, deci, jocul călășarilor se opune direct „gropii” războiului, acestei „mori” care antrenează în cursă necesară luptătorii spre țară. Tot Parva este cel care caută alte coordonate pentru poziția coexistenței în cele două forme de manifestare a rotundului. Parva transferă discuția dinspre moară spre anexele ei, spre stăvîliri; pune coordonatele orizontale ale problemei, cu alte cuvinte. Rămînem în domeniul „mori” pentru că ne interesează, din punct de vedere al sensului, mișcările roții, comparată cu dansul. Intr-adevăr, ea doare roți fundamentale care se opun în constanța oricui sint roata de căruță și cea a morii. Prima continuă sensul drumului oriunde s-ar afla, „desfășoară” calca, are un sens pozitiv — cea de-a doua, dimpotrivă, se invite învers sensului în care se învîntă, este o roată de paravale, o roată de moară cu jgheabul sub-pus; de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu putem să nu atragem atenția că torsul se execută de sus în jos iar „întorsul brazdei” — de jos în sus. Într-o altă parte, mai departe, în descrierea de moară cu jgheabul sub-pus, și de altfel aceasta este și roata de povarnă, și roata de irigație — cea cu jgheabul deasupra fiind un caz particular (în prolog de termen, în majoritatea descințelor noastre populare, de întors” se folosește apă de pe roata morii). Dubletul de verbe „a toarce — a întoarce” exprimă în limba română două sensuri de mișcare a cercului: torsul se execută în sensul acelor ceasornicului (și este o ocupație specifică feminină) — întorsul, în sens invers acelor ceasornicului. Există, desigur, excepții — dintre care cea mai importantă mi se pare expresia „a întoarce pîmîntul”, pentru „a ara” dar revenind la coordonatele verticale nu







1944-1984

PATRU DECADE DE CULTURĂ SOCIALISTĂ

# ROUL TÎNĂR

## o dimensiune a angajării politice

### Participanți la un portret de generație

**H**orașu și Sarea — cei doi prieteni din „Să mori rănit din dragoste de viață”, Savel, Petre și alături de ei, Garofită — personaje lui D.R. Popescu din „Căruta cu mare”; Călin Surpăceanu, eroul lui Marin Preda din „Imposibila iubire”; „Intrusul” ori protagonistul din „Singur de cart”, ziaristul Mireza, jurnalistul lui Titus Popovici din „Secretul lui Buchus”; Rada, Matei, Andra schiștii de Petre Sălcudeanu, ori elevii din „Salutări de la Agigea”, mai mult decât individualități — participanți la un portret de generație...

Nimic mai simplu (pentru cei ce au făcut secția Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești) ca identificarea unor pelicule cu, despre, impicit: pentru tineri (desi nu numai pentru ei).  
Sînt, printre eroii tineri ai filmelor românești realizate în ultima vreme, uteciști legaști ce se definesc deopotrivă prin opțiune, credință comunistă și acțiune revoluționară (ca cei din filmul lui Mireza Verou, înscutnat cu Marele premiu — film ce continuă problematica din „Valurile Dunării”, „Duminică la ora 6”, „Canarul și viscolul”, „Zidul”, „Întorce-te și mai priveste odată”, „Liniștea din adîncuri” etc.). Sînt, printre acestea, adolescenți surprinși în acel moment de răsruce care era sfîrșitul războiului și declanșarea revoluției de la 23 August.

Asa de pildă, eroii lui D.R. Popescu asociați cărții lui Merat (ce este, totodată, o „cărută cu mare” — a seelor de aventură, a iluziilor, a speranței trec, și în filmul regizat de George Cornea, printr-un aspru proces de maturizare. Înțelegind că lumea în care trăiesc trebuie schimbată, cei doi se alătură lui Garofită, muncitorul ce „nu se lasă pînă în urmă dărimă expozitară”.

Voinea unei investigații psihologice mai complexe, strădania adîncirii mai nuanțate a relației dintre individ și societatea contemporană a tras după sine o diversificare a problematicii și modalităților transunerului cinematografic ce au în prim-plan tînarul. Personajele filmului semnat de Constantin Vaeni (ca și cel al lui Tudor Mărcuș) traversează, ca urmare a unor situații limită sau a unor mentalități, ori pricinici azi depășite, momente dramatice — cruci-cind succesiv experiența iubirii și însingurării, a izolării și apoi a curajului unui nou început. Adolescenții peliculei regizate de Maria Călinescu, și mai apropiată de zilele noastre, se află la vîrsta întrebărilor, a marilor idealuri, a selei de absolut, dar și a primelor confruntări concrete cu viața; ei trăiesc cu acea acuitate specifică vârstei sociale unor derogații de la etică și echitatea socială. La un pol opus, elevii din „Salutări de la Agigea”, filmul ce îmbină ficțiunea cu documentarul regizat de Cornel Diaconu, cunosc experiența generoasă sub aspect uman a sîntierului.

Tînarul, neignorat dealtfel de prozatori ori dramaturgi, pare un personaj predilect al filmului românesc. Nu numai peliculele cu destinație specială, ci, în general, filmul ce îmbină a realizării unor obiective cinematografice cu realizarea eroi tineri, personaje interesante, apte a ilustra, — prin propriile destine și opțiuni, prin evenimentele trăite ori provocate — aspecte importante ale contemporaneității.

Este vorba, desigur, de o consecință a obiectivității reflectării cinematografice, a realismului cu care cineștii și-au propus să ogîndească

în creațiile lor devenirea societății noastre din ultimul deceniu, prin înjunțat al generațiilor, fenomenele etice caracteristice acestei deveniri, examinînd relația dintre legi ori mecanisme social-politice și individualitate, insistînd asupra contribuției umane. Procesele clarificării ideologice și forjării comuniste, rolii tinerilor ca martori, ca fauritori ai istoriei dar și ca purtători ai stăruții idealurilor naționale, sînt teme de mare recurență în filmul nostru contemporan: după cum frecvent sînt acele pelicule ce ilustrează și argumentează angajarea tinerilor în îndeplinirea marilor imperative morale, sociale și politice ale actualității, prezenta lor activă pe șantierul țării, în școli, în laboratoare, contribuția lor la lărgirea cadrului democrației socialiste, la stimularea competenței și creativității.

Dacă în numeroase realizări cinematografice tînarul este principalul „obiect” al reflectării în nu puține el constituie „subiectul cunoscutor”, deopotrivă sursă a problematizării existentei, instrument al investigației și fixării realității. Cercetînd lumea prin ochii adolescenților artistul poate transmite mesaje de maximă răspundere etică și totodată de acută sensibilitate. Chipul, privirea pătrunzătoare a tînarului, tensiunea cu care trăiește pe coarda absolutului, înalta lui exigență întinsă pînă la sacrificiu, actele lui exemplare favorizează pleoarii de puternic ecou în conștiințe. Evocarea copilăriei, adolescenței devin în aceste filme modalități de potențare a resurselor meditative ale filmului, căi rodnice de articulare a unui „discurs esențial”, de mai largă generalitate asupra condiției umane în multiplele ei determinări etice, sociale și politice.

Mulți dintre eroii la care ne referim căpătînd dimensiuni simbolice — tineretea favorizează importante metafore: metafora privirii nepervertite, ultrasensibile, la început naive, apoi lucide asupra realității; metafora memoriei vii a evenimentelor; metafora angajării umane, oltice impune uneori pînă la sacrificiul suprem, (să ne amintim și „Duios Anastasia trecea”); metafora marilor speranțe generate de credința în ideal și a frumuseții luptei pentru transformarea lui în realitate.

Sansa creată actorilor tineri — prin intermediul virtuților eroilor — s-a dovedit (și în peliculele programate la Costinești), o sansă dată filmului românesc. Dacă acești eroi au prins viață și s-au înscris în conștiința spectatorilor, modelîndu-le gîndurile și atitudinile — aceasta se datorează în mare măsură și interjecțiilor lor: Serban Ionescu și Tora Vasilescu, înscununați cu premiile de interpretare, Claudiu Bleontz și Gh. Visu (mențiuni speciale), Emil Hossu, Radu Gheorghe, Dinu Manolache ori Mireza Diaconu. Filmele programate în festivalul de anul acesta au pus în valoare bogăția și varietatea talentelor de care dispunem, disponibilitățile lor deosebite. Mai mult ca altădată, așa spune, ele au relevat legătura care există între valorificarea talentului și calitatea conștiinței. Căci mai toți tinerii actori amintiți nu au cules doar roadele aspirației spre perfecțiune estetică. Efortul lor de creație își trase seva din angajarea social-politică, din dorința lor de a face din artă locul proiectării universului, omului contemporan și dezbaterii unor probleme adevărate și semnificative ale actualității, de la ridicarea filmului la rangul unei opere de autentică eficiență spirituală.

Natalia Stancu



### INSEMNAȚI DE SCRITOR

## Un premiu pentru regie

**U**n premiu frumos la Costinești pentru Constantin Vaeni — el, ca autor de cinema. Pentru că în fond aceasta este — sau acesta ar trebui să fie — premiul pentru regie, un premiu pentru autorii de cinematograf, adică, pentru cei care înțeleg esențial și pînă la capăt ce a face film înseamnă în primul rînd încredere — și capacitate de a demonstra aceasta într-un stil personal — în limbajul cinematografic.

Filmul lui Constantin Vaeni se numește „Imposibila iubire” și nu „Intrusul”, adică de la titlu nu se comunică faptul că nu vom asista la o „ecranizare”.

Limbaje diferite ale artei, mod de exprimare diferit, poate că el se va fi gîndit că este mai greu sau că el personal nu are în bagajul său artistic posibilitatea de a demonstra în acest limbaj cinematografic, de ce în definitiv, Călin Surpăceanu este un „intrus”. A făcut-o Preda, folosind cuvîntul.  
În filmul lui Vaeni eroul nu mai este un „intrus” ci un tînar care traversează viața, prin impactul acesteia cu propria sa viață, și „imposibila iubire” devine o istorie a... devenirii unei conștiințe. Eroul său este un om plin de calități, un ins adevărat, viabil, avînd o voințe naturală și păstrînd în substanță, excelent, în film, acel morometean „pe ce te bazezi”? Cînd întră în contact cu întîmplări și oameni care nu se bazează, eroul nostru numai pricepe nimic, și este foarte stupid, prin simplitate, felul cum rezistorul își poartă eoul prin povestire — el povestește tot timpul, povestește enorm, spune

toate vorbele lui Preda dar „pre limba sa cinematografică” — și cu această „mirare” morometeană devine factor activ, dinamic, de înțelegere a fenomenelor, a cursului lor logic spre împereșare, rîndind cu logica ascunsă a acestor „deveniri” a propriilor înțelesuri, cu propria limbă. Tînarul nostru „rimușcă” istoria, se conștientizează, și de fapt, o face. Aceasta a știut foarte bine să exprime cinematografic, construind frumos, împlinînd firesc dramele personale ale eroiului cu mara dramă socială de facere și desfacere, de dilucitate creștere, duscreștere, iarăși creștere.

Toate acestea și încă altele, s-au spus la premiera. Am mai spus de pildă, cu acel prilej, faptul că atunci cînd Vaeni își construiește „imposibila iubire” din cadre stricte cinematografice — ca acele înscrite de „alb-negru”, acele stop-cadru pe fotografiile de școală, amintim că se creează o specială, și tipul de emoție cinematografică și — deloc paradoxal — atunci el e mai aproape decît oriînd de Marin Preda.

Pentru că în definitiv, discuția străveche în cinematografia noastră despre primatul sau nu — a scenariului sau al regiei — este discutată învergură o discuție despre miză, o discuție despre ambiția autorului de cinema și dimensiunile ei.

De ce nu ecranizăm noi — sau mai precis, de ce nu ne inspirăm noi, cînd facem film, din marile cărți ale acestor natruzei de ani de cultură publică și invers. Pe ce se bazează regizorii, casele de filme, cînd pornesc la drum cu niște insalubri fără cap și coadă, iscalite de oameni onorabili care n-au nici în clin nici în minea nici cu literatură, și nici un cunoscător graful? Mister. Stau în rafturi, stau în librării — nu prea stau — cărți admirabile, de mare profunzime și adevăr artistic, cinematografic firesc acesta este trusim în secolul douăzeci, cînd filmul influențează toate artele! Din acest punct de vedere sînt romane, nuvele, gata „lălate”, gata „montate”, cu decupajul făcut, ei bine, mai continuăm să optăm pentru cinematograful, alegînd tot felul de povestitoare. Neesistențe. Care nu spun și nu vor nimic.

Constantin Vaeni face parte din fericiții categorii a oamenilor din cinematografie care sînt chiar artiști. Adică cei care vor să spună un lucru. El a debutat cu „Zidul”, un film greu, un film care „spunea” mult, pentru că era încercat de patetismul acela sobru, propriu cinematografului de valoare. El are „tema autorului”, tema sa, pentru că se vede că în preajma spațiului înscris — înscris între ziduri, închise între granițe false, închise într-o crisalidă din care trebuie să zboare o conștiință țără. El nu a „făcut” nicodată povestitoare. Cînd a contribuit la Epopeea națională, a ales „Mihail Viteazul”, și avînd deja în spate o experiență zbura să facă, acestea înscrisă curaj și ambiție. Optînd pentru marca literatură, alege o operă grea, scrisă de cel mai mare scriitor român contemporan — Marin Preda. Admirabil. Foarte frumoasă ambiție, excelente opțiuni. Acest tip de opțiuni, aceste proiecte de învergură sînt cele care dau durabilitate și valoare unei scenarii cinematografice. Din ele s-a constituit și a noastră. Din învergură conjugată a unor autori, a unor producători, a unor echipe. S-a spus despre Vaeni — și după „Imposibila iubire” și mai des — că vocația și meseria sa de documentarist l-a ajutat foarte mult. Desigur. Acest bînc pentru un scriitor să fie jurnalist, este o șansă, el are acces direct — și obligatoriu — la viață. Cu toate că, pe de altă parte, nu e deloc obligatoriu pentru un scriitor să fie jurnalist, cum nu este pentru un cineast să fie documentarist.

Obligatoriu este să cunoască viața, obligatoriu este să cunoască mai ales, sensul întîmplărilor vieții, obligatoriu este să construiască un film știind de ce o face și... „pe ce se bazează”. Documentarist sau nu, Vaeni demonstrează că știe să se uite cum se potec întîmplările vieții și de ce.

De aceea spectatorii „sînt” acest film, și-l asimilează, îl iubesc. Respectînd cu religie — prea mult chiar — litera lui Preda, cînd „se desprinde în cineast” Vaeni demonstrează că înțelege spiritul lui Preda și știe să-l transpună în cinematograful. Era foarte greu pe parcursul unui film lung și foarte „povestit” să nu cazi în capcana necinematografică a acestui „povestit” — și autorul chiar cade, nu odată.

Dar ce frumos zbura Serban Ionescu pe linie, acelea de înaltă tensiune, zbura în linii foarte aproape de piciorule sale lungi de pasăre neîndeminatecă, imaterială și parca greoaie, planînd într-un permanent balans, periculos și dulce. Jos, pămîntul era foarte material, populat cu tot felul de oameni.

În aceste secvențe și în multe altele la fel, Vaeni era autor absolut, cineast adică, regizor, ba chiar laureat pe drept pentru regie.

Smaranda Jelescu



Desen de Radu Dărăngu

## Deceniile afirmării

**C**înd în urmă cu aproape 40 de ani răsună valesa inaugura filmografia cinematografică de ficțiune, situația celor ce lucrau pentru arta cu cel mai mare număr de spectatori nu era deloc de înaltă. Baza materială existentă în vremea filmului lui Paul Călinescu era cu totul precară (ea cuprînd în 1948 un studiu alcătuit dintr-un mic platou, un laborator de prolecure a peliculei, cabine de montaj, o instalație de înregistrare a sunetului și 414 cinematografe, dintre care, în curînd, vor fi desființate 150 din cauza stării proaste a aparaturii).

Crearea bazei industriale a filmului a contribuit decisiv la fixarea originilor unei noi etape fertile de dezvoltare și afirmare a cinematografului național, în condițiile explozativei unor dotări tehnice moderne, conform exigențelor unei arte căreia îi era indispensabil suportul unei baze materiale corespunzătoare.

Adevărată istorie a cinematografului românesc începe în perioada 1949-1955, cînd se elaborează și se concretizează proiectele actualului Centru de producție cinematografică de la Butea, fundamentală realizare a construcției socialiste, instituție ce poate oferi cineștilor condiții optime de materializare a operelor lor.

De la an la an, cu salturi și reculuri datorate mai mult doselor reorganizării administrative, cu perioade de eelan peiorabil de incertitudine, cu acumulări decisive în planul formei și conținutului cinematografului românesc și-a conturat o personalitate inconfundabilă, a cărei fizionomie a evoluat permanent, statornic, suficiente momente de referință pentru afirmarea unei școli naționale.

Dincolo de progresul profesional înregistrat în categoriile de creație, cu merite decisive în finalizarea operii filmice, progres ce a alăturat pe cineștii români celor mai buni cineștii din Europa sau din lume (operatori, scenografi, compozitori, sunetiști, monteur), am asistat la o evidentă maturizare a creației jalonată în prima perioadă de **Moara cu noroc** (1957) și **Pădurea sînzurașilor** (1963), două momente de referință, clasice am putea spune, din întreaga istorie a cinematografului românesc.

Eliberarea de optica teatrală, anularea rigidității interjecțiilor provocate de retoricismul restic și artificialității rostirilor, rafinarea compoziției imaginii în contextul generat de efervescența căutării unei formule diversificate de echivalare filmică a textului literar sînt câteva cîștiri ale primului arc de timp situat între cele două opere.

Acestea argumentează, dealtfel, și o nouă permanență a cinematografului de ficțiune românesc, și anume, complexa relație cu literatura, relație profundă și înnoitoare, ca experiență trăită de însuși scriitorii ce au devenit cinești, relație ce a stabilit nu o dată incitante raporturi între creație și interpretare, generoasă meditații asupra textului și subtextului unui dialog fascinant între arte.

Literatura clasicii constituie un capitol aparte cu realizări de valoare, dar și cu opere discutabile, chiar cu esecuri. Dealtfel, aici un cap de serie rămîne **Ion Luca Caragiale** ecranizat de **Jean Gheorgescu** încă din 1952 (**Arendasul român, Lanțul săbiilor, Vizita**). Opera sa va continua să-i inspire pe cinești în 1964, 1967, 1969, 1980, 1983, 1985, și în ultima perioadă în 1978 și 1982 cu ecranizări ce au suscitât numeroase discuții, semnate de **Alexa Visarion** după **În vreme de război și Năpasta**.

Cadru din filmul „Să mori rănit din dragoste de viață” cu Claudiu Bleontz și Gheorghe Visu. Fotografie de Victor Stroe.

Alături de opera lui Caragiale, cineștii noștri au ecranizat opere de mare audiență semnate de **Ion Creangă, Ioan Slavici, Dujii Zamfirescu, Ion Agărbiceanu, Mihail Sebastian, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Alexandru Sahia, Victor Ion Popa, Liviu Brebanu, Zăbăria Stancu, George Călinescu, Alexandru Ivășcu, Marin Preda**, constituind prin creațiile realizate o originală filmografie a ecranizărilor completată copios de ecranizările efectuate din literatură contemporană cu concursul direct al scriitorilor ce unorii și-au depășit condiția de scenarist devenind ei însuși regizori (Francisc Munteanu, Ioan Grigorescu, Nicolae Breban, Elefterie Voiculescu).

Nu mai în ultimii 20 de ani, perioadă de afirmare deplină a maturizării cinematografului românesc raporturile acestora cu literatura se diversifică în ciuda faptului că am avut și încă mai avem scenariști de profesie, adică oameni capabili să realizeze și să structureze cinematograful materialul de viață oferit cu predilecție de contemporaneitatea densă în evenimentele.

Din producția caselor de film, înființate cu 12 ani în urmă pentru o mai eficientă relație între realizatori și Centrul de producție cinematografică, în ultima perioadă putem cita prezentele incitante pe genurile filmelor ale unor scriitori ca: **Radu F. Alexandru, Eugen Barbu, Ion Bălescu, Ion Brad, Augustin Buzura, C. Chiriță, Adrian Dohotaru, Nicolae Dragoș, Mireza Radu Jacoban, Petre Lusculescu, George Macovescu, Nicolae Mărgescu, Mireza Miteu, Fanus Neagu, Dujor Nedelcovici, Vintilă Otraru, Horia Pătrășcu, Dumitru Radu Popescu, Titus Popovici, Petre Sălcudeanu, Dinu Sărau, Mihail Stoian, Sorin Tîlci, Nicolae Tic, Grigore Zanc**. Fără a avea pretenția epuizării numerelor scriitorilor deveniți scenariști de film și fără a nega contribuția celor absenți din enumerarea evident parțială, putem afirma că este vizibilă relația protagoniștilor literaturii contemporane cu destinele școlii cinematografice românești.

Această relație complexă, generatoare de experiențe, inovativ și valori artistice incontestabile, subliniază încă o dată permittentă prezenței scriitorilor români în spațiul artei a 7-a, prezentă benefic, în primul rînd pentru pro-

Continuare în pag. a 7-a

### Valoare și semnificație

**T**extul nu „comentează” imaginea, iar imaginea nu „ilustrează” textul” — spune Roland Barthes în deschiderea unuia dintre cele mai frumoase cărți ale sale: **Imperiul semnelor...** Înțeleg, din această dublă negație, afirmarea unui postulat cu valabilitate intactă și pentru arta filmului. Într-un asemenea context, pentru un spectator modern (de cinema dar nu numai), imaginea și cuvîntul sînt chemate să conlucreze într-o aceeași idee: nestînjența circulației a sensurilor. Din acest punct de vedere — poate exclusivist, dar esențial în perceperea fenomenului filmic — selecția operelor pentru editarea ediției festivalului de la Costinești, încheiată simțită trecută, și-a adăugat câteva titluri care denumesc (încă de pe-acum) creații de referință ale cinematografului românesc. Și este semnificativ faptul că primele două dintre ele — în ordinea demontării pe care o înțeleg — sînt și cele aflate în fruntea palmariesului: „Să mori rănit din dragoste de viață” al lui Mireza Verou, distins cu Marele premiu, și „Moara lui Călfaru”, al lui Serban Marinescu, cu premiul pentru debut... și poate că — păstrînd proporțiile — în prelungirea liniei valorice care cuprinde aceste două filme ar trebui adăugat scurt-metrajul „Insomnie” al tînarului Nicolae Caranfil, distins cu Premiul pentru cel mai bun film realizat de studenții de la I.A.T.C.

Între creația de artă — ca operă făurită — și premiul (sau premiile) care-o sancționează există, cred, o relație bitimocică: un premiu de recunoștință poate aduce asupra operei o mîinina cea mai favorabilă aducerii și în atenția publică, după cum se-ntîmplă și ca importanța unui premiu să crească în timp datorită tocmii valorii operelor pe care le-a încununat... Este cazul lung-metrajelor amintite — care obligă juriul vitoarelor ediții la o sportivă exigență, onorîndu-le totuși eraticile care și sa vor alătura.

Semnificativ, însă, mi se pare și faptul că un film cum este „Salutări de la Agigea”, care — ca premie, cel puțin: tematică, subiect, personaje etc. — avea destul șanse să figureze în palmares, nu se reaseșează de fel pe lista de premii... E, aici, un semn sigur al competenței juriului — care, fără false scrupule, a eliminat din vederile sale un film ce nu-și justifică, critic, existența.

Corelarea semnificațiilor desprinse din cele două fapte aduse în discuție dă măsura exactă a valențelor educative pe care filmul românesc trebuie să le aibă — și poate — să le prezinte cu spectatoriul tînar... Este, un fapt de-acum știut că, în componența oricărei „săli” de cinema, tinerii se vor afla în proporție de, măcar, două treimi; așadar cîștigîndu-i ca spectatori de la o vîrstă cît mai fragedă, mai apropiată de lășinea din prima copilărie, și păstrîndu-și astfel pe întreg parcursul maturizării lor, filmul românesc va reuși să descîndă în conștiință (și sensibilitatea) tinerilor acel „orizont de așteptare” care, odată constituit, facilitează opera de artă la parametrii cît mai apropiați de intențiile producătorului și ale juriului în complicitate (și complicități) proces de făurire a personalității umane a fost evocat nu o dată de secretarul general al partidului — mai recent, în memorabila cuvîntare rostită la constituirea de lucru de la Mangalia: „Avenem nevoite — spunea, atunci, tovarășul Nicolae Gheorgescu — de o artă, de o cinematografie, de un teatru care să prezinte esența, modelul omului pe care trebuie să-l făurim...” Un model — în sensul acestor cuvinte — poate constitui, pentru tinerii spectatori, fiecare dintre cei doi luptători uteciști: eroii ai filmului realizat de Mireza Verou după scenariul lui Andrei Măruș; dăruirea lor, înțelegerea de care dovadă în activitatea ilegală, denotă virtuți exemplare — izvorite dintr-o dragoste de viață cu atît mai puternică în lumina sfîrșitului tragic al unuia dintre ei.

Nici Călin Surpăceanu — eroul filmului „Imposibila iubire” — tras de Constantin Vaeni după romanul **Intrusul**, al lui Marin Preda — nu trebuie omis, deși filmul ca atare mi s-a părut puțin „scăpat din mînă” (în ciuda premiului pentru regie obținut la Costinești). Nonconformismul tînarului „santierist” — izvorînd dintr-o atitudine eminentamente constructivă — mi se pare pildător, în ciuda faptului că filmul își plasează acțiunea într-o epocă istorică revoluționară și pe care Congresul al IX-lea a încheiat-o definitiv.

Excelent construite dramaturgic, cele trei personaje aduse în discuție au și avantajul de a fi înscrite de trei cîștitori buni actori ai acestei generații: Gheorghe Visu și Claudiu Bleontz, respectiv Serban Ionescu... Trei partituri diferite, trei personalități actoricești distinct conturate, trei chipuri memorabile în galeria eroilor tineri ai filmului românesc — iată bunuri, de acum cîștigate și pe care s-ar putea să le uităm, dar care înscrisă în ea facem că le uităm — fie și numai ca „fermen de comparație” în judecarea celor ce vor veni.

Extrem de interesant — poate nu atît prîh ceea ce spune, cît prin ceea ce lasă să se înțeleagă — mi s-a părut și „personajul” scurt-metrajului „Maria lui Pascu”, realizat de Tănase Cernătanu — un film-portret dedicat unei femei din Apuseni care — deest căsătorită cu un minier (avînd, deci, perspectiva unei vieți la oraș, — refuză să-și părăsească satul natal, fiind prin mîinca ei o întregă (și cu adevărat înfrîșească) gospodărie... „Maria lui Pascu” poate fi socotit exemplar: cu remarcabilă sobrietate și economie de mijloace, s-a surprîndu-nu numai o existență ci și o flozofie de viață.

Fără implicații directe (deși contextul social în care se mișcă personajele este surprins cu acuitate „Moara lui Călfaru” aduce pregrinții prim-planului discursului artistic — și este, fără de care constituția estetică a spectatorului de astăzi ar fi săracă, incompletă, nesemnificativă: etnicul considerat de un Mihail Ralea drept „categoria estetică, sub care artiștii e obligat să vadă lumea” etnicul potențat realtate „Moara lui Călfaru” — care, în viziunea regională a lui Serban Marinescu, a devenit, în bună măsură filmul țăranelui român din Cîmpia Dunării.

Se mai poate vorbi mult despre filmele prezentate în recentă ediție a festivalului de la Costinești — ridicîndu-se „punctele slabe” ale acestor filme — ori anumite „cizme” ale juriului. Prin exemplele la care m-am referit, însă, am vrut să spun încă o dată că nici o valoare și, nici semnificația operei de artă nu mai pot fi concepute în afara angajării artistului în slujba idealului revoluționar al epocii pe care-o trăim. Raportul dintre slova de fic și slova faptică — la care, într-o cu totul altă accepție a termenilor, se refera Argeșii — trebuie înțeles astăzi ca o determinare a esteticului de către politic, ca o „integrare conștientă în dialectica necesității” (cum definea Engels libertatea). În afara acestei libertăți, opera de artă nu poate căpăta nici semnificație și nici valoare.

Nicolae Ulieriu

## Miza pe tineri

Urmare din pag. 1

**S**ă mori rănit din dragoste de viață”, Radu Gheorghe și Dinu Manolache („Căruta cu mare”, Dragostea Păsuru („Singur de cart”) se poate spune că filmul românesc a găsit o cale sigură de autodepășire, de impunere în circuit universal. De fapt, o întreaga generație, cu Mireza Diaconu, George Mihăilă, Maria Ploae, Rodica Negrea, Horașu Măilescu, Dan Condurache și mulți alții. Talente seapătoare care continuă marile tradiții ale scenei românești. Ce-ar mai trebui pentru ca filmul nostru să depășească formalismul ce mîinează încă multe pelicule, abordarea minoră, Joasă a unor teme cu adevărat importante, acest prelungit și fals „complex de creștere”? Credem că două elemente s-ar cere întrunite ci mai aproape de nivelul maxim: încrederea și scenariile. Încredere în acești actori minunați pentru care merită să scrii un film, scenarii substanțiale, fără ticuri și teribilisme. Probabil că asta e deja foarte mult. Dar merită încercat, merită dăruite niște precepții, merită renunțat la scenarii pseudo-profesionalizati care seamănă pînă la identificare cu textierii minori din muzica ușoară. Anii din urmă au demonstrat existența unor conducători de film de certă valoare dacă ar fi să ne referim numai la Mireza Verou, Malvina Ursianu, Constantin Vaeni, Dan Pița. Festivalul de la Costinești a adăugat argumentul major al actorilor tineri (din păcate în ceea ce privește rolurile feminine, nimic n-a fost nou sub soarele Costineștilui). Tot la acest festival am înregistrat un debut în regie de înaltă înaltă: tînarul Serban Marinescu, autorul peliculei „Moara lui Călfaru”, comparabilă nu doar prin titlu cu „Moara cu noroc”.

Făcînd o sumă a acestor considerații, credem că se poate afirma fără riscuri: Festivalul filmului pentru tineret de la Costinești a fost un examen serios al filmului românesc, promovativ cu succes. Dar și cu mari obligații pentru viitorul imediat.

11 AUGUST 1984







Metamorfozele tradiției

În același cadru, fixat în articolul trecut, se inscrie și o altă tendință, foarte activă: detașarea spiritului de spații literare considerate cizelate. Dacă răsfărțăm în plan social și existențial ironia și semiotizarea, în plan estetic ea are o funcție demitizantă. Întruchiparea exactă a acestor afirmații rămâne lirică lui Marin Sorescu. Comunități și filosofie populare, trăite, relatate în contraste ingenue mărunte neliniști sau marii angosae, poezia sa proclamă îndepărtarea judecătorilor, ironia și acțiunile de totuși altă față decât în reprezentările anterioare: este ironia naivă - falsă ironie - cu o marcă atît de personală (vocea, uluire, forțe puternice), coborînd inspirată „înaltă” la faptul cotidian. Fie că vorbește despre plăcerea de a „demitiza” a poetului, fie că desprinde predeceale „antipoetice”, lirica nu ține de îndobște o prejudecată: Marin Sorescu este observat doar sub aspectul, inițial, de distrugător al convențiilor literare. E adevărat, poetul „scrie delimitându-se întotdeauna de ceva” (Eugen Simion) dar nu numai atât: el scrie împotriva înțelegerii și înțelesului exact al unei idei, vrea să vadă ce se află dincolo de universul interpretării ei literare. Instrumentul său poetic este, cum s-a spus, inteligentă. Dar inteligența nu e folosită pentru a submina literatura, pentru a topi tot ce a putut ea oferi în legătură cu o idee ci pentru a vedea înțelesul de literatură din jurul unei idei. Erosul sorescian (Descințotea, 1976, Sărbători itinerante, 1978) este cea mai bună dovadă și totodată o involuntară descoperire a tehnicii poetice. „Liniște, că ne uităm în ochi”, motto pus înaintea Descințotei, explică și structura vizuală și orizontul tematic. Senzația pe care o lasă poetul este de curciorie ironică a unui sublim plebeu. „...în poezia lui Sorescu optica țărănoasă a luat-o înaintea universului țărănesc” (Cornel Regman), a cărui expresie propriu-zisă, „un comic înțelept, o înțelegere în cântec” La Iliad, Comulcu de situații - căci poezia narează sau înfățișează scene - și de limbaj se scrijele pe o imagine grotescă în care elementele pitorești ale satului oltenesc sînt surerate cu un simț parodic extraordinar. Satul cu o pitorescă existențială, cu o nuanță metafizică, apărută paradoxal al lui Marin Sorescu este o intruchipare particulară și parțială a unei tipologie mai largi, în care recunoaștem elemente fascinante ale specificului național. Un fond arhaic se actualizează în forme moderne.

Trăsătură distinctivă a specificului național o reprezintă componenta balcanică. Conceptul de balcanism este o sferă noțională cuprinzătoare, căci nimeni nu mai are astăzi naivitatea de a-l considera, unilateralizînd-l, ca reducibil la simplită pitorească etnografică, psihologică, comportamentală. El nu se configurează în teorii estetice. Același autor le înregistrează într-un scurt inventar tipologic: „De la Filimon și Ion Ghica pînă la Principele lui Eugen Barbu, fenomenul turco-fanariot, în expresia lui literară, a fost un mod al tragicului franc sau tragicului bizantinismului lui Dumitru M. Ion, sarcasm ori persiflație. Să se distingă un balcanism de sorginte folclorică, semnalat iniți de Odobescu în răsunele poetice de la Pind, auzite stîns în Carpați, apoi un balcanism axios, căutător de absolut, hermetic, vizibil în dorul de frumusețe al meșteșugului (L. J. - balcanismul jovial născut al unui Ambram Pann, și un altul concretizat în forme exterioare (grubea, caftan, ciubuc). În cazul din urmă, accentul se abate de la Orfeu mitic cîntăret al Thraciei montane, către un Levant tulbure, sublimat carnal, teluric, lipsit de amintiri nobile, refractor dezbrăcîtor de conștiință, veștedind împacat cu sine”.

Poezia își are partea de contribuție, substanțială într-un peisaj compozit, subsumabil numai schematic, prin reducere fenomenologică, unei clasificări. „Într-un balcanism lui Ambram Pann, al lui Ion Ghica, există o distanță în fața de la mentalitatea populară la viziunea abstract integratoare. Căci prin pitorescul balcanic autorul Jocului secund avea, se știe, revelația „ultimii Grecii”. În felul acesta plasticitatea, „banală” egală sîntei circumscrierii unei amintiri, se transformă în viziune mitologică. Balcanismul lui Ion Barbu atinge în planul conținutului structurale adinci ale unui fond mitic recuperabil; în planul formei acestui conținut, justifică, s-a demonstrat, experiența textuală. Tot așa cum „nasirina” se autodevora („Sînt trup și hîmă sînt, fugi rupea din el”), textul poetic înaintea zărilor spre mistuirea de sine: materiale bogate care îl „compun” trec subtil în realitate.

Tradiția literară este urmată, în poezia actuală, în sens generativ, ea fiind mai mult înformate decît structurată. Literară: înțelegerea dimensiunii spiritului în vederea optimizării personale a unei tematici, a unui stil, în general a unui topos poetic. Aspecte ale acestei dinamici interioare a istoriei poeziei pot fi înregistrate prin balcanismul barbian al lui Leonid Dimov sau epicureismul - invocat - al

lui Emil Brumaru, prin bavocianismul și relația arheizantă din poezia lui Cezar Ivănescu, prin tradiționalismul ardelenesc al lui Ioan Alexandru ori prin expresionismul folcloric al lui Ion Gheorghe, sau prin cel esențializat al lui Angelu Marinescu, prin altitudinea suprarealistă față de limbaj, cu altă finalitate însă, a lui Constantin Abăluță sau prin „suprerealismul domestic” al Norei Iuga.

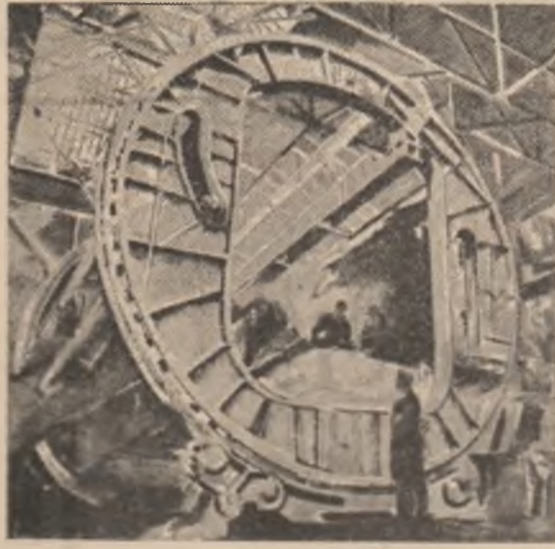
Ipoteza balcanică, pornind de la Ion Barbu dar descoperind imaginari un fond bizantin, hermetic și metafizic, înfățișînd într-un ceremonial în care materia se spiritualizează hieratic, ar fi reprezentată în mod explicit de poezia de Leonid Dimov, Emil Brumaru, Dumitru M. Ion, Dan Mutașcu, în forme, la fiecare, originale și în grade diferite de substantializare. Implicațiile sînt multiple, ecorile - uneori neapăsătoare. Cu Leonid Dimov, poetul cu cea mai bogată imaginație materială din întreaga literatură română, componenta balcanică pătrunde definitiv în lumea visului. Un soare noctambul luminează cu scintilei policrome amestecul de colchidă balcanică fumubulească și nebuna bizantină. Solarii lui Ion Barbu s-a mutat după așteptare - pentru a se definitiva în sferă materială - în domeniul oniric. Poezia nu mai e „joc secund, mai pur”, ci, printr-o butadă, „joc dinții, impur. Visul - fizica visului e copleșitoare. Plutirea devine stadiul imaginii, specific recitativ, hipagogic, cel mai înțeles în starea de levitații, poetul toarnă cu consecvență apocaliptică robustețe, densitate, materie „plină” asadar. Amalgamul e infuziunea normală a acestei materii miraculoase, starea ei fizică. De aceea imaginea „Tărâșului Babei” este de dintr-un trecut, mîntuire transcedentă prezent imaginat, acest Turm Babei al estărilor materiale, ajunge o redutabilă metaforă tematică. Spiritul literar și idealul secret al acestei lumi, în care timpul substituește înțelesul, căci bufonul ascunde lucrurile grave în bobocul ludic. Nebunia lui este în același timp umbră și inumană.

Poezia lui Leonid Dimov este un caz tipologic - în linia psihologică a reveriei - de de-personalizare a subiectivității: de absorbție a subiectului în obiect, a spiritualului în materie. Eul verbal prezent în viața lui este înțeles în legătură cu eul profund care trebuie acceptat cu grijă, tot așa cum trebuie acceptat cu grijă și există. Plutirea asigură anulara opozitiei dintre subiect și obiect.

Într-o manieră imaginativă dimoviană este poezia lui Emil Brumaru, discurs de așteptare a fericii în care epicureismul este implicat în poezia platonismului. Concepția hedonistă este substanța acestei literaturi, pentru care înțelegerea la natură (natura ca spațiu anemic) înseamnă regăsirea senzual-rafinată a parvității. Ea se traduce psihologic și este prin „nobilitate asociată” senzația în fața reprezentării. Totul începe și sfîrșește cu senzația. Spiritul e „răsturnat” în materie, vizuimile fantastice imblinzite, feminizate, pînă la a fi fabuloase de interiere. Totul este aici male și lesne, totul există, preexistă în vîrșă spăciunînd înțelesul, marcat al „bucătăriei”. Importanță este ca această lume să fie atînată, înfățișată de principii vital al erosului pentru a fi pusă în mișcare. În timp ce Leonid Dimov vizează materia, lui Emil Brumaru îi este proprie dispoziția de a trăi în materie. Comparativ cu aceste atribuții, bizantinismul lui Dumitru M. Ion este „realitate interferentă”. Din planul reveriei „materiale”, mistuindu-se în realitate, trece în acela al nostalgiei ceremonialice, vizînd cu un secret ochi livește la „cetesă balcanică”, la gestul de cavalier răscăntat cu blazon perlat, la „lăra plăcătărilor” ori la „nori” perlatiști. „Lăra plăcătărilor” în bagajul, la labirintul cunoscut al marilor, utropiceor simboluri. Spies-ul ajunge în consens balcanic metaforic. Simbolul central exprimă cum nu se poate mai bine combinația dintre preferința pentru ceremonial, vizibilă și în planul limbajului și în planul pentru avocatură „vidență”: vîntărită. Practic, lirica lui Dumitru M. Ion - poet excelent, puțin prizat de critică - ipotestiază întreaga tipologie cinegetică: de la spectacolul nordic, cetos, în care misterul răzbeie în sunetul de luptă al normalității, în cel al „frontului” al „săntii”, la vîntărită zălească, sărbătoare luxuriantă, ori de la vîntărită ca metaforă la construcții artistice la vîntărită ca demanare în plan existențial. Originalitatea acestui univers imaginat este remarcabilă, ca altă mai mult decât o operă de artă: este o creație „balcanică”, cu superficiala și ferocitate dar nesfîrșit pitorească. Și stîrnește culoarea „carmali” în utopia purperei relativă. O noiește discretă pare a însoți mereu actual poetic în cărțile lui Dumitru M. Ion. La granița acestui spațiu trebuie înregistrată experiența lui Dan Mutașcu, autor al unor rafinate Serisuri bizantine (1974). Bizantinismul său, exterior în raport cu cel al lui Dumitru M. Ion, e mai mult livresc decît existențial, desi cele două planuri se întîlnesc și se confundă adesea. Poezia este aici tresărire înșingărată a actualului logotic, legendar, reînviat în amintire ca într-o inefabilă oglindă, stăpîn încă peste viața afectivă.

Din faptul apăs se înalță, timid dar cît de viu, ca un transdrăf în lumina incertă a zorilor - imnul.

Costin Tuchilă



Eroi pe măsura timpului

Urmare din pag. 1

pregnant adevăratul caracter al poporului nostru, sensibilitatea și frumusețea sa morală unită în felul ei”.

Scrieri legate de datele realității, de comandanțele sociale, tipul cel mai reprezentativ al literaturii a fost, nu o dată, în acești ani, și va fi în mod necesar și de aci înainte - COMUNISTUL - înțeles nuanțat de către creatorii operelor de artă, nu ca un exponent arhicel al realității ci ca factor de decizie în împănirea lucrărilor, dramatică, încordată, a sarcinilor economice, politice, sociale. Pe problemele lui și în jurul biografiei lui a crescut o literatură extrem de vie și de puternică în hotarele căreia intră și reportajul și proza scurtă și romanul politic și piesa de teatru și poezia patriotică și epica, ale poporului, în care au și nu pot avea drepturi deosebite în societatea socialistă. Ei au însă, ca revoluționari care în mod conștient s-au angajat să acționeze pentru înfăptuirea idealului socializării și comunismului, datorită de a-și împănii cu clasele indisciplinate în toate domeniile de activitate”. În acord cu aceste considerate, literatura nu putea nici ea să rămână la vechile sale modele și personajul comunismului a cunoscut în literatura noastră o evoluție specifică. De la ipoteza patetică, idealizată, în care se apărea în primii ani de după 23 August 1944, și a detigat prin timp foarte mult în autenticitate, devenit un exponent al adevărurilor sociale, un om bolnăvit să privească realitatea în față în chip liber, să așeze într-o balanță reală binele dar și răul, propunînd soluții echitabile, morale și spirituale, în ciuda tuturor greutăților, sentimentului utilității sociale, al de necesar aspirărilor omenești. Implicat prin chiar natura realității într-un proces extrem de complex de afinități și de sentimente, de capacitate de decizie și de mobilizare, reclama ca atare „jovărit”, interpretărilor și dinamice în toate circumstanțele, a intervenit tovarășul Nicolae Ceaușescu, „eroul comunismului” al literaturii de astăzi, al de departe de vechile scheme rigide și idilice în care fusese înfăptuit, este nu doar o protecție a literaturii ci și un exemplu concret despre modul în care gîndirea politică, socială, a tovarășului Nicolae Ceaușescu, ideile domniei sale despre rolul literaturii și artei înțințesc, dinamizează și influențează literatura și arta în mod concret, fiind un reflex al convingerilor profunde umaniste și patriotice, integrate în chiar politica „socialismului românesc”.

Emanat specific a gîndurilor pînă decenii de cultură socialistă - personalismul comunismului prezentă o mare, uriașă deschidere a literaturii către problemele nobile dar și grave ale epocii noastre, o implicare specifică „epocii Ceaușescu”, acestui timp pe care îl înțelegem și străbatem cu conștiința împelce că participăm la istorie.

IMNURI CĂTRE ȚARĂ ȘI PARTID

În întreprinderea aniversară a zilei de cîntec de la acest istoric din august 1944 și la Congresului al XII-lea al P.C.R., Muzeei literare române a organizat la Casa memorială „Dimitrie Agostin” din Măgurele, un festival de poezie dedicat cu participarea unor scriitori și artiști. După cîntecul introductiv, citit de artistul propriu Dumitru Măcuș, au urmat trei creații literare poetice: Al. Andreicuț, Dumitru Babeș, Gheorghe Ștefan, Ion Popescu și Violeta Bădescu după care artistele Mișuța Argheș, Tina Ionescu, Roxandra Petru și Emil Lăpuș au interpretat versuri din opera autorilor „Clasicii Ombrelor”.

CONFABULE

tăciseră de al / bună treabă / băieți / se-a spus maioral / la zice / ce-și vrea / decăzrăe sau permisiv / permisiv dom' maioral / că-și pleacă de mult de acasă / și se-a spus multe acolo / în gospodărie / și alci nu stiu dacă mai apucă să-mi vadă altele capii și se-vasia.

Iluzian Neacșu

UN ȚĂRAN TRECE STRADA

Am simțit atunci în mine un fior de lumină / era noaptea neagră / numai bună de cercetare / așa că atunci cînd s-au cerut voluntarii / am fost primul care am făcut un pas înainte / după mine au ieșit din front și alții / dar numai cînd am fost alții / am plecat aproape de miezul nopții și ne-am întors cînd soarele se dezvelea / în zori / luasem prizonieri un ofițer și șoferul lui / îi găsisem răzlețeli pe un drumec / gresieră pare-se că erau din spate / de la statu-majior / așa am aflat cînd mi s-a dat permisia / că făcusem treabă bună / avusem noroc / să dăm peste ei tocmai cînd se ră-

Urmare din pag. 5-6

romanolu lui Laurențiu Fulga). Dulos Anastasia trecea (1980, regia: Alexandru Tatos, scenariu: Dumitru Radu Popescu), O lacrimă de fată, (1980, regia: Iosif Demian, scenariu: Petre Sălcudeanu), Vinătorea de vulpi (1980, regia: Mircea Daneliuc, scenariu: Dinu Sărauru), Probleme personale (1981, regia: D. Reu, scenariu: Grigore Zane), Semnul sarpelui (1982, regia: Mircea Verol, scenariu: Mircea Mitoș), Orgolii (1982, regia: Manole Marcu, scenariu: Augustin Buzura), sint cîteva din ecranizările cu amplă audiență ce ilustrează dreapta alegere a cineaștilor între cărțile ce meritau a vedea lumina ecranelor. Dealtrii, întreaga paletă a problematice ecranizărilor, doar schițată aici, demonstrează cu precizie și în mod clar desideria spre o tematică mai largă, atribuit indispensabil unei scopii naționale de film, ci și amplitudinea unui dialog pasionant la urma urmei și pentru scriitorii care au devenit fic scenaristi, fic regizori și care au avut ce învăța din contactul cu regulile jocului artei a 7-a.

CUMPĂNA ZECE

- I. Intre săgeată și ținta ei este restul săgeții.
II. Oricum poet minor speră ca în posteritate să împlinescă „virsta majoritatului”.
III. Poezia conține critica ei pe care critică nu o cunoaște.
IV. La naștere un poet urșitoarele recită din poemele lui.
V. În timp ce săpa un puț căpăta cînvîngerea că-și construește turnul lui de fildeș.
VI. Important nu este să nu te contrazici ci să nu te contrazici la modul fundamental, depășind limitele identității unui singur Eu.
VII. Nu este de ajuns ca o idee (ficțiune) importantă să devină un bun comun pentru a i se uita surda.
VIII. Văile și creștele munților: pluriile unei armonii ancestrale.
IX. Ochiul este într-un singur loc, auzul - pretutindeni.
X. De la mare înălțime un ulu se respizise în curtea ce păsări înșăpămîinate. Cînd a atins pămîntul și-a înfipt ghearele și ciocul intr-o rimă voinică.

George Alboiu

Un moment decisiv în pregătirea actului de la 23 August (II)

Urmare din pag. 1

Manifestul de la 1 Mai al E.U.M. prin revendicările și lozincile pe care le proclama punea sarcina imbinării luptei pentru revendicări economice imediate ale clasei muncitoare cu lupta pentru rezolvarea sarcinilor naționale vitale care stăteau în fața întregului popor. Realizarea unității de acțiune a clasei muncitoare a contribuit la creșterea forței ei de luptă și a capacității de a strînge în jurul ei și sub conducerea sa toate forțele patriotice antifasciste din România a asigură ridicarea pe o treaptă superioară a luptei poporului în vederea dobîndirii drepturilor antonționale.

Dezvoltarea crizei regimului antonțian și înfăptuirea unității de acțiune a clasei muncitoare au determinat diferite grupări ale clasei dominante și unii lideri și fruntași ai partidelor burgheze să adopte o poziție mai constructivă față de ideea colaborării cu partidul comunist. Desi atitudinea acestora era determinată de cauze și scopuri diferite, ea corespundea imperativului general al etapei date. Contactele anterioare ale comunistilor și social-democraților cu reprezentanții acestor grupări dusese în luna mai a anului 1944 la încheierea unei înțelegeri cu cercurile liberale de sub influența lui Gheorghe Tătărașcu și cu reprezentanții Partidului național-democrat, condus de dr. Ștefan Poniș, astfel s-a constituit Coaliția Național-Democratică. Reprezentanții P.C.R. au semnat procesul verbal al înțelegerii în numele tuturor organizațiilor politice din Frontul Patriotic Anti-burghez.

Consentimînt au continuat tratativele și cu conducătorii Partidului Național-Tărănesc și al Partidului Național-Liberal. În fața îndelungătenor tergiversări la care recurgeau liderii Partidului Național Tărănesc, la 24 aprilie 1944, C.C. al P.C.R. a adresat o scrisoare conducătorilor P.N.T., prin care li cerea, în mod expres, să-și precizeze poziția față de propunerea privind creșterea Frontului Uniunii Naționale. „Vă cerem deplina clarificare a atitudinii partidului ce conduceți în chestia colaborării” și, continua scrisoarea, „vă rugăm deci ca în termen de 3 zile să ne răspundeți, fie în scris, fie verbal, prin mijlocirea delegatului nostru care a stabilit cu dvs. un contact permanent - dacă Da sau Nu conducerea P.N.T. este sata să adere la realizarea Frontului Național Patriotic al tuturor forțelor anti-burgheze, trimîndu-ni unul sau doi delegați în comitetul lui de conducere”.

La începutul lunii august 1944 în condițiile din starea de spirit antifascistă a maselor se manifesta cu tot mai multă vigoare în țară, cînd Frontul Unic al clasei muncitoare se înfăptuise, cînd Frontul Patriotic Anti-burghez exista din toamna anului 1943 și împreună cu Coaliția Național-Democratică reprezentau o importantă coaliție de forțe sociale-politice în jurul P.C.R. cînd tratativele Partidului comunist cu cercurile palatului regal și armata evoluau sigur spre încheierea înțelegerii de colaborare și cînd chiar în propriile rânduri se accentua curentul spre găsirea unei soluții eficiente în vederea scoaterii țării din războiul hitlerist, conducătorii P.N.T. și P.N.L. au hotărît, pentru a nu rămîne în afara evenimentelor, să dea curs propunerii partidului comunist. Și astfel la sfîrșitul lunii aprilie și începutul lunii mai 1944 s-a format un Comitet Central de Acțiune, în care cele patru par-

Soarta războiului antifascist a fost pecetluită

Urmare din pag. 5-6

tizii: un bombardier cvadrireactor „Arado Ar 234”, zburînd cu 800 km/h, la peste 11 000 m... „armamentul” bombardierelor și spionajului evoluau deosebit de repede, de exemplu, în timpul războiului, conceptul pentru atacarea navelor de război, calibrul 350 mm, obuzul avînd greutatea de 635 kg (un tun fără recul): un tun antitanc automatice de 75 mm, cu 12 focuri în magazie, racheta cu motorul de reacție, proiectat de inginerul chel Hs 129, proiectat a cărui dezvoltare a început în timpul verii lui 1944, pentru ca, la începutul lui 1945, testat în condiții de front, în doar 14 misiuni, să distrugă 9 tancuri grele: un tun de 20 mm, „Mauser MK 213 C”, avînd o capacitate de 4000 focuri pe minut; o bombă planantă radioghidată „Fritz X”, încărcată explozivă de 1 400 kg (varianta ulterioară, transportată 2 500 kg exploziv); o bombă planantă teleghidată „Blohm & Voss Bv 246”, care putea fi lansată la 200 km depărtare de țintă, de unde se îndrepta urmărind în fasciculul de radiație de îndurare inamice afiate la sol, tocmai pentru a produce breșe în apărarea antiaeriană; racheta aer-aer „X-4”, produsă de Ruhrstahl A.G., destinată avioanelor „Me 262” și „Fw 190”, dirijată prin fir, pentru a nu-i fi bruiat ghidajul... Altă armă - „Flegelraut”, lansator de rachete individuale cu 9 tuburi de 20 mm, trăgea două salve de 5 și de 4 rachete, la o distanță de o zece de secundă, atîngea 1 800 m. înălțime, omologat în ianuarie 1945, s-a purces la fabricarea unui lot de 10 000 bucăți, dar comanda n-a mai apucat să fie ordonată. Un sfîrșit al tuturor constructorilor de arme în domeniul rachetelor ghidate: „Wasserfall” - racheta sol-aer supersonică, radioghidată pînă în apropierea țintei, după care se autoghidă printr-un sistem infraroșu, după căldura emisă de motorul aparatului inamic, și chiar decît rătăcînd, datorită unui declanșator de proximitate sensibil la infraroșu, exploda totuși în vecinătatea avionului vizat; „Enzian”, fabricat de Messerschmitt, cu o jumătate de tonă explozivă la bord; și „Rheintocher”, racheta sol-aer, plafon 12 000 m, radioghidată, explozivă, cu o greutate de 400 kg, explozivă, din principia zgomotului motorului aparatului dușman... Altă armă: supertancul „Maus”, 183 tone, tun de 128 mm, motor de 1 375 cai-putere, blindaj de 235 mm. Alte arme: tun cu țevă cu secțiune conică (calibrul diminuează spre gură), ceea ce are drept efect dobîndirea unei viteze foarte mari; lansator de rachete antitanc de 88 mm, extrem de ușor și manieabil; „Föhn”, o piesă cu 35 compartimente, fiecare din cele 35 rachete avînd 77 mm. tir în salvă, în ultima fază a războiului n-a mai fost folosită împotriva aviației, ci ca armă de cîmp. Enumerarea armelor secrete paszise ar mai putea continua...



lovitură se prăbușește întregul sistem de dominație german din sud-estul Europei. Insemnătatea acestui război antifascist a fost și mai subliniată. Ziarul „Trud” scrie că ieșirea României din aliața cu Reichul nazist înseamnă crăul sistemului politic-militar al Germaniei din sud-estul Europei” (din comentariul postului de radio Moscova - 1944, august 27 - ora 11,15);

„Importanța ieșirii României din Axă depășește cadrul românesc. Presa străină are dreptate să spună că aceasta înseamnă prăbușirea întregului sistem de apărare german din Balcani...” (din comentariul politic al ziarului „Pravda” - 1944, august 28);

„Într-un articol apărut astăzi în „New York Times” se afirmă că ieșirea României din război înseamnă că războiul nazist și aliații germani din sudul Europei au pierdut definitiv totală a nazismului [...] În mijlocul războiului (subl. ns.), România și-a păstrat înțelepciunea care a îndemnat-o să vină acolo unde se află locul ei de onoare” (comentariul postului de radio „Voice of America” - 1944, august 28 - ora 20,45);

„[...] admirabilul act de la 23 August 1944, România a adus, prin contribuția ei, o scurtătură a războiului de cel puțin șase luni” (Pierre Durand - 1946, ianuarie 12 - comentariu difuzat de postul de radio Paris);

„[...] la 23 August 1944, cînd nu era încă evidentate perspectivele desfășurării viitoare a evenimentelor militare și chiar de la ocuparea unei departe de a fi dară, politica prăbușită a României a luat o întorsătură hotărîtoare” (A. I. Vișniski - delegat al U.R.S.S. la Conferința de pace de la Paris - 1946, august 13);

„Într-o confrație mondială de amploare și intensitate celui de-al doilea război mondial, se încheie în condiții de oprit, după captivarea și zdrobirea nazistă, între Comparația vîntă și salvarea a sute și sute de mii de vieți, a unor inculcabile bunuri materiale și spirituale, performanță izbită de românii prin proprie decizie și prin propriul sacrificiu de sânge. Pentru că, atunci cînd S.U.A. se vor vedea puze în situația de a opta, după captivarea necondiționată a Reichului nazist, între continuarea conflictului cu Japonia exclusiv prin mijloace „clasice”, și, dimpotrivă, scurtarea războiului și preservarea de vieți americane prin erice mijloace, asadar fie și prin folosirea, pentru înția oară în istoria umanității, a unei bombe atomice - „Bibietașul” de la Hiroshima, - nu vor pregeta să aleagă soluția din urmă, dezastroasă nu numai dacă vorbim din punct de vedere militar, ci și din punct de vedere moral!... Imediat după Hiroshima, la trei zile distanță, altă bombă atomică lansată asupra orașului japonez Nagasaki, în total provincia de-se, în 6 și 9 August 1945, moartea instantanee și rănirea gravă a peste 300 000 de oameni, plus destui alții, care, pe parcursul deceniilor ulterioare, de-a-pace, vor pieri ca urmare a efectelor radiațiilor solare. Comparația vîntă impune de la sine: atunci cînd a trebuit să fie luată o decizie vitală pentru țară și fiii ei, totodată pentru soarta continentului european, dar implicînd și destulul altor zone ale lumii, un popor relativ mic, mai puțin înstărit și înzestrat cu mijloace de distrugere în masă, ROMÂNII, au acționat ca unul și au scotit firesc să porceadă la fapte prin propriu sacrificiu, nicidecum prin sacrificarea altora. Este binecunoscut proverb popular românesc afirmat: „Oricine ești și oriunde ești, adu-ți aminte că om ești!”.

Cu mîna pe inimă poți spune: românii n-au uitat asta niciodată! Nici la 23 August 1944.



