

# România literară

TEMA DACIEI  
LA PREEMINESCIENI

(Paginile 12—13)

## A CONSTRUI VIITORUL

CEA DE A XI-A Conferință a Uniunii Asociațiilor Studenților Comuniști din România a avut cinstea de a-și inaugura și continua lucrările (încheiate în ziua de 25 februarie) sub semnul importantelor aprecieri și indicații cuprinse în cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu.

Evocând măsurile luate în spiritul hotăririlor Congresului al XI-lea pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, secretarul general al Partidului a relevat o dată în plus rolul important al științei și învățămîntului, al formării cadrelor pentru toate domeniile de activitate. Conferința Națională a Partidului din decembrie 1977 a pus un deosebit accent pe afirmarea impetuoasă a revoluției tehnico-științifice pe ansamblul victiei economico-sociale, numai astfel putîndu-se realiza la un nivel optim ceea ce trecere la o calitate nouă în activitatea materială și spirituală din patria noastră. Acest obiectiv implică structural un rol sporit al cadrelor, al specialiștilor și muncitorilor de înaltă calificare. „Numai dispunînd de cadre și muncitori de înaltă calificare, cu înalt simț de răspundere față de destinele patriei și ale socialismului, avem garanția deplină — a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu — a împlinirii cu succes a minunatului Program adoptat de Congresul al XI-lea, care prevede ridicarea României pe noi culmi de civilizație, depășirea stadiului de țară în curs de dezvoltare și înscrierea în rîndul statelor cu o economie dezvoltată, a înaintării ferme pe calea civilizației noi, comuniste”.

De aici imperativul legării tot mai strînse a învățămîntului de toate gradele cu cercetarea și producția în scopul formării multilaterale a tinerei generații în complexitatea asumată a exigențelor revoluției tehnico-științifice contemporane.

România socialistă dispune de un sistem de învățămînt modern, practic implicînd toate condițiile de pregătire și desăvîșire a cadrelor de specialiști necesari. Dar tocmai pe o asemenea bază și cu o asemenea structură organizatorică, trebuie luate cele mai adecvate măsuri pentru perfecționarea continuă a procesului de învățămînt. Căci, poate mai mult decît în alte domenii, învățămîntul este un proces revoluționar, obligat a ține seamă de rapiditatea cu care se dezvoltă știința, cunoașterea umană în general.

Cu o asemenea argumentare, în raza unui orizont de asemenea anvergură, îndrăzneala creatoare trebuie să ducă la o neconținută confruntare a metodelor de predare și a manualelor, eliminînd tot ceea ce este sau devine depășit, și optînd curajos pentru ceea ce este într-adevăr nou în fiecare disciplină, în fiecare specialitate. „Să fie bine înțeles faptul că numai împletirea strînsă a învățămîntului cu cercetarea și producția asigură formarea unor specialiști de înaltă calificare capabili să îndeplinească orice sarcină, atît în producția materială, cît și în sfera activității spirituale” — a accentuat în cuvîntarea sa tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Nu fără a adăuga că în același timp trebuie să se asigure în toate instituțiile de învățămînt desfășurarea în cele mai bune condiții a predării științelor sociale, a activității de formare a tinerei generații de intelectuali — ca, de altfel, a întregului tineret din patria noastră — pe baza concepției înaintate a socialismului științific, a materialismului dialectic și istoric. Numai astfel — cu o asemenea, vastă, dimensiune a orizontului său de cunoaștere și de proprie situație în sfera acestui univers — specialistul pe care învățămîntul nostru de astăzi îl pregătește pentru mine va putea fi într-adevăr capabil să descifreze nu numai tainele științei și tehnicii, ci și legile dezvoltării economico-sociale, să înțeleagă, adică, în mod just tendințele generale ale dezvoltării umane. E ceea ce-i va conferi chezașia de a fi un participant activ la lupta pentru transformarea revoluționară a lumii.

Printr-o atît de luminoasă perspectivă, trasată ca un fascicul de generoase indicații datorite într-o atmosferă de căldă, entuziasă receptivitate specifică tinerețului nostru studios, recenta cuvîntare a tovarășului Nicolae Ceaușescu înscrie o nouă spirală în vibrația de conștiință a întregii națiuni. Căci, cum a ținut să sublinieze conducătorul partidului și statului, ridicarea nivelului de cunoștințe politico-ideologice, înarmarea tinerei generații, a tuturor oamenilor muncii cu concepția cea mai avansată despre lume și viață constituie, în condițiile de astăzi ale omenirii, în care au loc profunde transformări revoluționare, sociale și naționale, o necesitate pentru a crea constructori de nădejde al socialismului și comunismului, militanți activi pentru o lume a dreptății sociale și naționale, a colaborării și păcii.

„România literară”



„TINEREȚE” — Din cele mai recente creații ale lui ION IRIMESCU

## La sărbătoarea Poetului

Ce cuvinte să se potrivească clipei albe care ne-nconjoară ?  
Ce cuvinte spuse-n iarnă, rece, vor fi floare către primăvară ?  
Ce cuvinte să-i aduci în dar celui care fuge în cuvînt ?  
Viața colorîndu-se sub ghețuri ? Umilița bunului pămînt ?  
Ce cuvinte pot să amăgească pura marmură-a trecutei Vineri ?  
Ce cuvinte să-l rețină, încă, pe poetul singur între tineri ?  
Ce cuvinte pot ajunge-n țara marilor singurătăți din sine  
Unde cîntecul călătorește mare, și de unde nimeni nu revine ?  
Întrebarea noastră se ferește într-un murmur, într-o adiere.  
Noi iubim cuvintele curate, casa lor deschisă spre tăcere.  
Noi, din ce-am avea mai sfînt în carte, i-am citi uimiți, ocrotitori,  
Dar ne pier cuvintele în pagini, se topec și se preschimbă-n flori.  
Unde sintem ? Dacă-am fi de-a lungul amintirii vieții care suie !  
Dacă-am fi străini de-nstrăinare ! Dacă-am fi iertați, desprinși din cuie !  
În chilă de cristal a minții am vedea cum ard zadarnic sfîinții.  
Întrebarea noastră se usucă intristînd copiii și părinții.  
Undeva se va roti cîntarul din tirziu, dînd clipei dreptul preț.  
Poezie, turmă, ori tăcere, miezul mierii impietritei vieți ?  
Ce cuvinte mici în armonia cerurilor fără de cuprins !  
Totuși, ce cuvinte să îi spunem în prilejul ce ni s-a întins ?

În vîlmășagul scăriilor din timpuri, „de lemn, de marmură, de lut, de fier”  
Cuvintele și-au nins îngindurarea urcînd fragilul lor schelet pe cer.  
Ce fel anume au ? Și dacă el s-ar mai putea rosti în noi vreodată,  
Cum simte, „limba ce-o vorbești în vis, cînd cugetu-i și vorbă totodată”,  
Ne-ar ajuta în clipa ce ne ține în palmă, pe noi toți și pe poet,  
Să-i odunăm cuvinte-n apărare, și întru gloria pășînd încet,  
Să-i spunem din singurătate totul, cum că ne trecem lin și că ne doare  
Surisul nostru și cuvîntul nostru de întrebare și de sărbătoare,  
Să-i spunem ținînd cărțile închise, cu geana coborîtă-n poezie,  
Că îl iubim ca pe-un cuvînt de taină, ca pe-un părinte trist în bucurie.

Constanța Buzea



## România literară

DIRECTOR: George Ivaşcu. Redactor şef adjunct: G. Dimisianu. Secretar responsabil de redacţie: Roger Câmpăneanu.

# Din 7 în 7 zile

## LA REUNIUNEA DE LA BELGRAD

MULTIPLE negocieri, contacte de lucru, propuneri de formulări menite a contribui la finalizarea documentului Reuniunii de la Belgrad — acesta era peisajul, încă destul de complex, pe care agenţiile de presă îl comunicau ieri din capitala Iugoslaviei. Se ştie că, deşi lucrările Reuniunii au fost menite a marca noi paşi pentru traducerea în viaţă a Actului final de la Helsinki, tocmai acest impuls a împins sistematic noi şi noi dificultăţi în concretizarea lui. „Din păcate — releva în recenta sa cuvintare, din 24 februarie, tovarăşul Nicolae Ceauşescu — lucrările Reuniunii de la Belgrad nu au realizat până acum progresele pe care le aşteptam. Viaţa a confirmat că de just a apreciat Congresul al XI-lea situaţia internaţională şi că de multă vreme deosebită a avut atunci când a subliniat că nu trebuie să ne facem iluzii, că procesul şi cursul spre destindere sunt foarte fragili şi trebuie să păstrăm permanent vigilenţă, să acţionăm cu fermitate împotriva acelor care vor să împingă omenirea spre o catastrofă. Ținând seama de aceasta, considerăm că trebuie intensificate eforturile tuturor forţelor progresiste, ale tuturor popoarelor europene pentru continuarea procesului de înfăptuire a documentelor de la Helsinki, pentru dezvoltarea cursului colaborării şi destinderii, având în vedere că la politica de pace şi colaborare nu există altă alternativă decât aceea a unui război nimeritor”.

De aici şi eforturile cu totul deosebite — remarcate de întreaga presă internaţională — depuse de către delegaţia română de-a lungul tuturor etapelor, atât de anevoioase, ale lucrărilor şi cu atât mai intens în această ultimă fază, când totuşi Reuniunea trebuie să se încheie cu un „document final”. Reafirmând poziţia ţării noastre, ambasadorul Valentin Lipăţîi a argumentat odată mai mult necesitatea ca un asemenea document să cuprindă elementele indispensabile pentru continuarea aplicării, prin activităţi multilaterale organizate, a obiectivelor postulate la Helsinki şi, ca atare, stabilirea unui program de acţiune pentru următorii ani, menit a impulsiona concretizarea a ceea ce s-a hotărât la Conferinţa general-europeană: eforturi comune ale celor 33 de state participante în vederea instaurării pe continent a unui climat de securitate, de largă cooperare şi de adâncire a cursului încă fragil al destinderii. Marţi după amiază, în şedinţa plenară, delegaţiile Danemarcului, Marelui şi Elveţiei au prezentat documente de lucru în scopul facilitării şi accelerării procesului de negociere a textului final — text care e mai curînd un fel de protocol consensuat al desfăşurării lucrărilor, decât un text de convergenţă decizională. În aceeaşi şedinţă, delegaţia română a prezentat şi ea o serie de formulări de texte şi idei care să accelereze cit de cit corespunzător finalizarea documentului Reuniunii. Aceasta în sensul afirmării necesităţii aplicării Actului final ca un tot unitar; de asemenea, a importanţei organizării, în intervale corespunzătoare, a unor noi reuniuni de felul celei de la Belgrad, precum şi a înierii de reuniuni de experţi pe probleme de interes comun. Tot atât de importantă este şi precizarea, din formularea delegaţiei române, ca întreaga activitate de con-lucrare multilaterală să se desfăşoare pe baza respectării normelor democratice şi a regulilor de procedură. Fapt e că, pe ansamblul lor, agenţiile de presă transmiseau marţi noaptea şi în cursul zilei de ieri că — precum afirma una din ele — „propunerea daneză şi propunerea română dau, în sfîrşit, speranţa de a se ajunge la capătul tunelului”.

## TUR DE ORIZONT

LA NAȚIUNILE UNITE s-au încheiat lucrările celei de a patra sesiuni a Comitetului pregătitor al Sesiunii speciale a Adunării Generale a O.N.U. consacrată dezarmării. Atît în proiectele de Preambul, cit şi în cel de Declaraţie, destinate sesiunii speciale, concepţia principială a României în legătură cu evaluarea situaţiei existente pe planul înarmărilor şi rezultatelor negocierilor de dezarmare (de unde necesitatea orientării eforturilor spre măsuri reale de oprire a cursei înarmărilor şi de dezarmare, în primul rînd de dezarmare nucleară) este amplu reflectată. DEASEMENA au început lucrările Comitetului special pentru Carta O.N.U. şi creşterea rolului Naţiunilor Unite, comitet compus din 47 de state printre care şi ţara noastră. LA PEKIN, Hua Kuo-fen a prezentat raportul la sesiunea Adunării Naţionale a Reprezentanţilor Populari a R.P. Chineze. LA ROMA continuă, la fel de anevoioase, tratativele pentru soluţionarea îndelungatei crize de guvern. LA NICOSIA a avut loc marţi ceremonia de investitură în funcţia de preşedinte al Ciprului a lui Spiros Kyprianou. LA CAIRO — convorbiri egipteano-americane, Alfred Atherton, asistentul secretarului de stat al S.U.A. a-firmînd că în redactarea unei „declaraţii de principii” „problema palestiniană rămîne partea cea mai dificilă”. LA HANOI, a sosit într-o vizită oficială delegaţia Marii Adunări Naţionale a Republicii Socialiste România, delegaţie condusă de tovarăşul Nicolae Giosan. „SALUT-6” a depuşi marţi, la ora 10, ora Moscovei, 2.400 de rotaţii în jurul Pămîntului; din acest total, 1.246 rotaţii au fost efectuate cu echipaj la bord.

Cronica

# Viaţa literară

## Şedinţa de lucru a Biroului Uniunii Scriitorilor

MARȚI, 28 februarie 1978, la Bucureşti, a avut loc şedinţa de lucru a Biroului Uniunii Scriitorilor. Au participat, ca invitaţi, redactorii şefi ai revistelor editate de Uniune.

Biroul a desemnat preşedinţii Consiliilor de conducere ale celor 11 reviste editate de Uniunea Scriitorilor, potrivit prevederilor Legii presei. A aprobat planurile de venituri şi cheltuieli ale Uniunii şi Fondului Literar al Scriitorilor, pe anul 1978. A rezolvat unele probleme cu caracter extern.

Pe marginea problemelor înscrise în ordinea de zi, au luat cuvîntul tovarăşii: Mircea Dinescu, Eugen Barbu, Nicolae Dragoş, Virgil Teodorescu,

Constantin Chiriţă, Geo Dumitrescu, Dumitru Radu Popescu, Domokos Geza, Ion Dodu Bălan, Dumitru Ghişeu (vicepreşedinte al C.C.E.S.), Corneliu Sturzu, Dan Hăulică, Hajdu Gyözö, Ion Hobana, Ov. S. Crohmălniceanu, Mircea Radu Iacoban, Marin Preda, Letay Lajos, George Ivaşcu, Traian Iancu, Constantin Ţoiu, Ana Blandiana, Eugen Jebeleanu, Franz Storch, Ioanichie Olteanu, Anghel Dumbrăveanu, Mihai Beniuc, Titus Popovici, Laurenţiu Fulga.

Biroul a hotărît convocarea, în plenară, a Consiliului Uniunii Scriitorilor pentru ziua de vineri, 10 martie 1978, ora 10 dimineaţa, la sediul Uniunii Scriitorilor.

## Asociaţiile

### scriitorilor

#### Întîlniri cu cititorii

##### Bucureşti

● În Amfiteatrul Liceului pedagogic „Spiru Haret” din oraşul Buzău: Valeriu Bucuroiu, Constantin Chiriţă, Eugen Simion şi Nichita Stănescu.

● La căminele culturale din comunele Adunaţii-Copăceni, Călugăreni şi la Liceul Agro-Industrial din Dragomireşti-Vale: Virgil Carianopol, Viorel Cosma, Florin Costinescu, George Chirilă, Valentin Deşliu, Ion Neagu, Stelian Păun, Al. Raicu şi Ion C. Ştefan.

● Cenaclul umoristilor al Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti a ținut o sezoană la Clubul studenţilor energeticieni. Au participat Dumitru Iurea, Mircea Micu, Valentin Silvestru, Aurel Storin şi actorii Rozina Camboş şi Horaţiu Mălaele.

##### Braşov

● La Căminul cultural din comuna Hărman: Mihai Deşleru, Maria Eduard, Sevastian Gologan, I. C. Măndreanu, Adrian Popescu şi Stan Popescu Rovine.

##### Iasi

● La Iaşi a avut loc constătuirea judeţeană a cercurilor şi cenaclurilor literare în cadrul căreia Constantin Ciopraga şi Mircea Radu Iacoban au vorbit celor prezenţi despre problemele literaturii actuale româneşti.

● Manuscrisele nepublicate nu se restituie.

## În spiritul colaborării reciproce

● Săptămîna trecută a fost semnată la Bucureşti înţelegerea de colaborare între Uniunea Scriitorilor din România şi Uniunea Scriitorilor din U.R.S.S. pe anii 1978-1979.

Documentul prevede participarea unor delegaţii de scriitori la manifestări literare organizate în cele două ţări, schimburi de publicaţii, ma-

teriale documentare şi informaţii, popularizarea valorilor scrisului din România şi U.R.S.S. Înţelegerea a fost semnată de Ion Hobana, secretar al Uniunii Scriitorilor din ţara noastră, şi Alim Keşokov, secretar al conducerii Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S.

● Cu prilejul vizitei în ţara noastră a delegaţiei Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S., sosită în vederea semnării noii înţelegeri de colaborare între cele două uniuni de creaţie, la Uniunea Scriitorilor din Bucureşti s-a desfăşurat o masă rotundă cu privire la problemele literaturii pentru copii şi

literaturii ştiinţifico-fantastice. Au participat, din partea scriitorilor sovietici: Alim Keşokov, Anatoli Alekin, Lila Dolgoşeva, iar din partea Uniunii Scriitorilor din ţara noastră: Vladimir Colin, Ion Hobana, Viorel Rogoz, Iuliu Raţiu şi Tiberiu Ulan.

● A sosit în ţara noastră în cadrul schimburilor redacţionale între revistele „Poezia” din Varşovia şi „Steaua” din Cluj-Napoca, scriitorul Jan Brudnicki.

● Haralambie Grămescu şi Horia Ziliereu au plecat la Sofia în cadrul

înţelegerii de colaborare dintre Uniunea Scriitorilor din ţara noastră şi Uniunea Scriitorilor din R. P. Bulgaria, pentru a participa la manifestările organizate cu prilejul aniversării a 100 de ani de la eliberarea Bulgariei de sub jugul otoman.

## Dezbateri literare

● Comitetul de partid al Uniunii Scriitorilor a organizat recent două dezbateri cu temele: „Conceptul de calitate şi munca scriitorului” despre care au făcut expuneri Francisc Păcurariu şi Al. Oprea, şi „Drama-

turgia originală în revistele literare”, despre care a vorbit Valentin Silvestru. De asemenea, în cadrul învăţămîntului ideologic, Mircea Maliţa a vorbit despre „Literatura şi arta ca sistem de învăţare şi de formare a conştiinţei socialiste”.

## SEMNAL

● Marx, Engels, Lenin — DESPRE DIALECTICĂ. În îngrijirea lui Ion Ianoşi cele două volume reunesc texte fundamentale despre Materialismul filosofic, Metoda dialectică, Dialectica naturii, Materialismul istoric, Dialectica economică şi Dialectica socială şi politică. Antologia are drept motto-uri: „Ştii că am pus toate bunurile mele în slujba luptei revoluţionare. Nu regret nimic. Dimpotrivă. Dacă ar trebui să încep viaţa din nou, aş face acelaşi lucru”. (Marx, Scrisoare către Paul Lafargue, din 13 august 1866; vol. 31, p. 471); „Atunci a intervenit Marx. Şi anume în opoziţie directă cu toţi predecesorii săi. Acolo unde aceştia văzuseră o soluţie, el nu a văzut decât o problemă”. (Engels, Prefaţă la Capitalul, vol. II, 1885; vol. 24, p. 23); „[...] marxismul, adică logica dialectică [...]” (Lenin, Încă o dată despre sindicate, 1921; vol. 42, p. 304). (Editura Minerva, BPT, LXXX + 204 + 278 p., 10 lei, 20 110 ex.).

● Lucian Raicu — PRACTICA SCRISULUI ŞI EXPERIENȚA LECTURII. Reflecții asupra practicii scrisului prefăcează un amplu volum de critică asupra literaturii contemporane. Reluăm, din interviul care încheie cartea (Singura noastră rațiune de a scrie): „Noua critică [...] include direcții extrem de diferite, uneori divergente, care aproape toate înseamnă efectiv ceva nou într-un domeniu pînă de primejdia unei îngrozoare scleroze, pe care orice „practician” o resimte. Noua critică e însă, deocamdată, prea orgoliosă. La rîndul ei, așa cum fusese pe vremuri marea critică impresionistă. Continul să cred că marli critici „profita” de noile metode (uneori le anticipează...), dar nu se confundă cu ele. Pentru că critici adevărați sînt oameni vii care folosesc „metodele” și apoi le abandonează. „Noua critică” mi se pare că este invincibilă pe terenul evidențelor operelor (uneori al evidențelor ascunse!). (Editura Cartea Românească, 474 p., 13,50 lei, 2690 ex.).

● Gr. Hagiu — DES- CÎNTECE DE GRAVITAȚIE. Reluăm, din acest volum, Ultimul cîntec: „în-vață / mai nepotrivit decît două străine vise / unul mai treaz / mult mai sîpt celălalt / iarăși să fim // frigul tăcut / din casa de piatră cu vîrf ascuțit / absoarbe absoarbe / și stăruie-n umbră / marile vase canopice // nu te uita înapoi / fii / dacă poți / trupul de leabă / ultimul cîntec îndură-te lasă-mi-l mie // oricît de ușor / și departe-nflorind / la zodie fără prihană / mereu să ne lege / veninul din laptele florii de crin”. (Editura Cartea Românească, 152 p., 8,50 lei, 1 370 ex.).

● Ion Trandafir — UN CÎNTEC PENTRU NEMURIRE. Versurile acestui volum sînt însoțite de rîndurile semnate de regretatul Nicolae Băltag: „La Ion Trandafir există versuri excelente care atestă o vocație autentică. Epurată de metafora de duzină, expresia se condensează în versuri memorabile, care încorporează onomatopoele spre a le capta melodia. Acolo unde nu o au li se propune una. Din pietrele sfîrșimate ale zidurilor de apărare, poetul culege silabe dispartate, sau în combinații stranii, din care doar amintirea, întoarcerea în timp, ar mai putea recompuve vechile cetăți. Autorul ne transportă într-un spațiu aulic: Dacia Marelui Burebista și a lui Deceneu. Strună energie, inspirația își comprimă raza de bătaie, pentru a o destina de apoi, în traectorii lirice surprinzătoare”. (Editura Eminescu, 152 p., 9,25 lei, 1 250 ex.).

LECTOR

## Calendar

- 1.III.1788 — s-a născut Gh. Asachi (m. 1869).
- 1.III.1837 — s-a născut Ion Creangă (m. 31.XII.1839).
- 1.III.1902 — s-a născut Const. Nonea.
- 1.III.1926 — s-a născut Viniciu Gafița.
- 1.III.1930 — s-a născut Alecu Ivan Ghilia.
- 1.III.1936 — a apărut la Braşov, pînă în 1939, revista „Front literar”, editată de V. Spiridonici.
- 2.III.1870 — a apărut la Bucureşti revista „Columna lui Traian”, condusă de B. P. Hasdeu.
- 2.III.1881 — s-a născut Eugenlu Ştefănescu-Est.
- 2.III.1913 — s-a născut Mihai Popescu.
- 2.III.1932 — s-a născut Petre Gheimez.
- 2.III.1937 — s-a născut Nicolae Oancea.
- 3.III.1863 — a murit Iancu Văcărescu (n.p. 1791).
- 4.III.1919 — s-a născut Mihai Stănescu.
- 4.III.1924 — s-a născut Lucian Valea.
- 4.III.1928 — s-a născut Nina Stănculescu.

- 4 martie 1977 — au murit — victime ale cutremurului — scriitorii: A. E. Baconsky (n. 16.VI. 1925, Cofe, Hotin); Savin Bratu (n. 15.V.1925, Roman); Daniela Caurea (n. 7.VII.1951, Tg. Ocna); Mihai Gafița (n. 21.X.1923, Baia-Fălciului); Al. Ivasluc (n. 12.VII.1933, Sighetul-Marmăriei); M. Petroveanu (n. 28.X.1923, Bucureşti); Veronica Porumbacu (n. 24.X.1921, Bucureşti); Nicolae Ştefănescu (n. 4.XII.1921, Dobreşti-Dolj); Viorela Vizanti (n. 11.VII.1917).
- 5.III.1920 — s-a născut Radu Stanca (m. 26.XII.1962, Cluj).
- 5.III.1960 — a murit Asztalos Istvan (n. 28. VIII.1909).
- 6.III.1934 — s-a născut Dim. Rachici.
- 6.III.1958 — a murit C. Rădulescu-Motru (n. 2.II.1868).
- 7.III.1913 — a murit Const. Erblceanu (n. 1835).
- 7.III.1973 — a murit Ovidiu Hotineanu (n. 4.I.1942, Suceava).
- 7.III.1977 — a murit Virgil Gheorghiu (n. 22.III.1903, Roman).
- 8.III.1891 — s-a născut Gaál Gábor (m. 1954).
- 8.III.1895 — s-a născut Agatha Grigorescu Bacovia.
- 8.III.1896 — s-a născut Iosif Cassian Măţăsar.
- 8.III.1907 — s-a născut Gheorghe Ungureanu.
- 8.III.1910 — s-a născut Radu Tudoran.



# Conceptul de calitate și munca scriitorului

INTR-O cuvintare recentă, rostită la Academia Ștefan Gheorghiu, tovarășul Nicolae Ceaușescu, stăruind asupra cerințelor actuale ale înfăptuirii în cele mai bune condiții a Programului elaborat de Congresul al XI-lea al Partidului și a măsurilor stabilite de Conferința Națională, a subliniat necesitatea imperioasă de a trece „la o calitate nouă a activității noastre, atât în domeniul economic cât și în domeniul conducerii politice a societății”.

Postularea unui asemenea obiectiv, într-o etapă cind acumulările cantitative realizate de întreaga noastră societate prin eforturi pline de abnegație se inscriu la un nivel important, constituie fără îndoială o necesitate obiectivă, ținând seama de faptul că schimbarea calitativă alcătuiește însăși esența mișcării de la simplu la complex, de la inferior la superior, atât în natură cât și în societate și în gândire.

Integrarea scriitorilor în acest important efort al întregii noastre societăți de a trece la o calitate nouă a activităților ei multiple are două aspecte fundamentale.

Cel dintîi ar putea fi numit „participare nemijlocită” la sprijinirea amplului proces de ridicare calitativă a activității economice, a conducerii politice, a relațiilor inter-umane, a raporturilor din societate, a înfățișărilor concrete ale aplicării în viață a normelor eticii și echității socialiste, a egalității tuturor cetățenilor în fața autorităților, a administrației, a organelor puterii, a înfăptuirii și aplicării neabătute a legilor, și a altor aspecte complexe ale vieții noastre, prin abordarea și dezvoltarea curajoasă, plină de răspundere, a tuturor fenomenelor caracteristice, atât a celor pozitive cât și a celor negative. Trecerea de la o calitate la alta, superioară, înseamnă în esență depășirea a unei situații, optare pentru nou. Sub învelișul acestor cuvinte, cam tocite prin prea frecvența folosirii, se ascunde problematica esențială a unei societăți, complexul și dificilul proces de dezbătărire din mecanica ruginită a ceea ce a devenit acceptat, un fel de automatism, deși se dovedește dăunător, de respingere a fenomenelor și uzanțelor nocive, rămase din practici sociale ce nu au nimic cu socialismul. Înfrângerea năravurilor și apucăturilor care frînează mersul înainte al societății nu este însă o treabă ușoară, care se poate rezolva cu un dram de inteligență și de bunăvoință, ci un complicat și anevoios proces de demontare a unor mentalități învechite și de transpunere concretă și consecventă în practica socială reală — și pe toată întinderea ei — a normelor înaintate. În această complicată operă concretă de ridicare a calității vieții unei societăți — căci producția materială și conducerea politică sînt părți componente ale ansamblului existenței sociale și nu factori independenți de ei — scriitorii pot să aibă — și de multe ori chiar au — un cuvînt greu de spus. Să nu uităm că Marx mărturisea că a învățat mai mult despre societatea franceză din perioada restaurației din romanele lui Balzac decît din toate cărțile de știință referitoare la ea.

Cuvîntul pe care-l au de spus scriitorii poate fi rostit în multe chipuri, de la schița umoristică sau de la comedia care „*ridendo castigat mores*”, sau de la poezia axată pe dezbaterăa unei probleme curente și pînă la cea care ridică în orizontul mitului faptele vieții cotidiene, sau la marile construcții epice menite să dezvăluie esența unor procese sociale, a unor moravuri sau a unor obscure procese psihice. Firește, nu există diferențe de valoare între genuri și numai diferențe de profunzime și de realizare estetică, deoarece o schiță umoristică poate fi o capodoperă a lui Caragiale, iar un nesfîrșit și complicat roman, simplă maculatură. Abordarea nemijlocită a realității impune însă răspunderi tot atât de mari ca și cea mai subtilă construcție romanească năzuitoare să surprindă — cum ar zice Ernesto Sábato — esența giganticului monstru care e viața. Aș spune că valoarea unor astfel de lucrări e în raport direct cu profunzimea sau acuitatea fenomenului sesizat. E, în acest sens, regretabil că avem o supraproducție de schițe și scenete humoristice despre chelneri, paznici de noapte sau mici funcționari de la registratură, dar nimic despre oameni cu munci de răspundere, deși între ponderea socială și amploarea daunelor produse de greșelile unora și de ale celorlalți se cascadează distanțe cosmice, și deși — dacă nu mă înșel — citim în ziare despre mai multe destituirii de demnitari incompetenți decît de chelneri sau de paznici de noapte.

Cu aceasta am ajuns însă la cel de-al doilea aspect al participării scriitorului la efortul societății noastre de a trece la o calitate nouă, superioară, în toate activitățile ei.

Literatura noastră de azi se află la un nivel valoric demn de stimă, cuprinzînd un număr important de opere întru totul remarcabile, putînd fi înscrise fără nici o ezitare la nivelul celor mai bune realizări ale literaturii interbelice.

**O**LITERATURĂ majoră pe acest pămînt de la Carpați și Dunăre, adică o literatură dînd glas sensurilor și rosturilor fundamentale ale existenței noastre în istorie și a potențialului nostru de a ne proiecta problemele esențiale în orizontul mitului, nu se poate hrăni decît din realitățile cele mai profunde, mai complexe și mai arzătoare ale vieții și ale spiritului românesc de astăzi. Ea trebuie, adică, să însemne o consonanță fundamentală cu realitatea esențială a timpului pe care îl trăim, cel în care — prin procese progresive îmbucurătoare

și prin zguduiri, neliniști și restructurări ale unui mod de viață patriarhal, cu multe note de pitoresc arhaic și cu alte note de inapoiere balcanică — se naște un nou fel de a fi al acestui neam, deocamdată în plină geneză, cu promisiunea unui orizont de împlinire, Trăsăturile acestui nou profil, care nu se lămurește nici din liniile daciilor lui Burebista și nici din acelea ale păstorului Mioriței, deși va purta fără nici o îndoială și pecetea și reminiscența lor innobilată de idealurile unor timpuri noi și de perspectiva înfrumusețătoare a istoriei, nu pot fi descifrate decît din viața reală a acestui timp și a oamenilor lui. Aceea a uzinelor, a ogoarelor, a marilor șantiere, a laboratoarelor și institutelor de cercetare, a centrelor active ale societății noastre, descoperind — în oameni reali și în viața lor adevărată, cu luminile și umbrele ei, cu bucuriile și dramele ei, trăsăturile caracteristice ale vremii noastre, ale fenomenelor, relațiilor inter-umane și reacțiilor din care se zămislește, prin procese complicate, un nou fel de a fi, un nou mod de a gândi și de a privi relația dintre individ și societate, dintre om și timpul în care trăiește, istoria în care se integrează sau nu. Acest sondaj amplu și cutezător implică, desigur, ca pe-o necesitate, și o perspectivă critică asupra fenomenelor nocive, asupra tendințelor dăunătoare născute în unii chiar de noua lor situație în lume sau de nostalgia unor situații amurgite, asupra formelor depășite sau chiar monstruoase ale relațiilor dintre unii oameni și puterea ce li se încredințează, asupra contradicției dintre frazeologia umanistă folosită de alții și scopurile egoiste urmărite, asupra formelor actuale ale corupției și neomenei. Geneza și generalizarea noilor valori sociale, a noilor calități umane constituie, așa cum a subliniat tovarășul Nicolae Ceaușescu, o „problemă complexă, de mare amploare și de lungă perspectivă, legată nemijlocit și de procesul dezvoltării și modernizării forțelor de producție, al perfecționării relațiilor de producție și sociale, de întreaga evoluție a societății”. Consonanța adevărată, sinceră, cinstită și creatoare a scriitorului cu societatea noastră, cu prezentul și viitorul acestui popor și al acestei țări, adică ridicarea activității sale la nivelul necesităților puse de stadiul nostru actual de dezvoltare și de maturizare, impune o viziune totală, în care să apară materialul concret, palpitant, al unor vieți autentice, însuflețite de năzuința spre adevăr, spre dreptate și spre frumos — adică, sincer, simplu și firesc, spre *înțeleșia* umană — și intersectarea lui cu rămășițele ale incapacității, egoismului, mîrșăvicii și carierismului, cu alte cuvinte o viziune curățită de orice fals idilism. Acest imperativ este cu atât mai grav cu cît o tristă experiență din trecutul nu chiar îndepărtat a dovedit cu prisosință că înlocuirea realității adevărate, dramatice, eroice, a oamenilor vii care o făuresc obținînd victorii sau suferind eșecuri, făcînd greșeli sau căzînd victime ale greșelilor altora, înțelegîndu-și bine sau înțelegîndu-și greșit datoria, cu clișee abstracte menite să sugereze optimism, să ofere modele și exemple, a dus la o sărăcire tristă a literaturii noastre, demonstrînd odată pentru totdeauna că înfrumusețarea realității, falsul și minciuna nu au ce căuta într-o literatură dornică să se afirme prin valori perene și să îndeplinească o înaltă misiune socială și națională.

Nimeni nu se mai îndoiește că o literatură autentică, demnă de epoca în care poporul nostru își făurește conștient viitorul punînd temeliiile propriei sale istorii adevărate, a întrării sale în imperiul libertății, nu poate izvorî decît din dezvoltarea multilaterală, pasionată, plină de curajul și de abnegația adevăratului patriot, a dimensiunilor umane reale ale prezentului. Tocmai cuprinderea dimensiunilor reale ale prezentului face posibilă făurirea de modele artistice valabile ale realității (modele în accepția acestui concept în gîndirea științifică de astăzi), capabilă să sugereze totalitatea vieții, mișcarea obscură a sensurilor ei generale. Marea literatură spre care năzuim și năzuiește poporul nostru, creația majoră demnă de epoca noastră, nu poate exista în afara de pătrunderea cutezătoare și anevoioasă, pretinzînd o cunoaștere solidă și o profundă meditație, spre miezul viu al realității, spre adevărurile umane ale epocii, și întruparea rezultatelor obținute pe aceste căi în structuri estetice capabile să sugereze deschiderea lor spre totalitatea vieții.

Folosirea de noi forme de expresie, înnoitoare, cutezătoare, deschizătoare de orizonturi mai largi, capabile să sugereze problematica acestei epoci complexe, ale omului multilateral al acestor timpuri, e o necesitate obiectivă a îndeplinirii rolului major al literaturii în ansamblul strădaniilor întregii noastre societăți de a se ridica la o nouă calitate a vieții și activităților ei.

Condiția fundamentală a ridicării literaturii noastre la o nouă treaptă calitativă a îndeplinirii misiunii ei ni se pare, asadar, nemijlocit legată de efortul sever și îndrăzneț de descifrare a problemelor reale ale societății și ale oamenilor de astăzi, cu moravurile și cu psihologia lor, și de capacitatea de a le da glas în construcții estetice noi, originale, autentice, adecvate naturii și complexității lor, capabile să le întrupeze fără îngrădiri (rezultate din însăși forma de expresie) în pulsălia lor firească, autentică, în care respiră însuși adevărul lor.

Restul e în afara de voința noastră, fiind o misterioasă emanatie a talentului.

Francisc Păcurariu



ION VLASIU : Marina  
(Din Expoziția deschisă la Sala Dalles)

## Considerații confortabile

■ MODA e o manifestare a spiritului de turmă. Ea se întemeiază pe imitație, pe lenea sau pe teama de-a gîndi singur, pe grija ca nu cumva să fii ridicul dacă n-ai să fii ca și ceilalți, așadar o grijă lipsită de adevărat spirit critic.

Moda devine sigur și întotdeauna ridiculă în momentul cînd e înlocuită cu o modă nouă. Moda de azi va fi cu siguranță ridiculă mîine, așa cum este azi ridiculă moda de ieri ș.a.m.d. Ridiculul modei este deci efemer, ca și neridiculul ei. Prin urmare, moda nu poate fi subiect de comedie decît numai în chip trecător. Comicul adînc nu este efemer și aceasta din cauză că nu se întemeiază pe efemer. Moda deci nu e comică decît în trecăt; amintirea modelor care au trecut demult nu provoacă risul așa cum provoacă moda care abia a trecut. Comicul modei e de suprafață ca și moda însăși. De-aceia, ridiculul ei slăbește cu cît se îndepărtează în timp. Croiala togei lui Petronius Arbitor făcea ridiculă croiala togei de pînă la el, dar nouă, celor de azi, și croiala uneia și croiala celeilalte ne lasă indiferenți. Și exemplele în această privință se pot înmulți la nesfîrșit. Comicul lui Plaut e însă viu și azi. Moda togei lui Petronius e cel mult un amănunt de istorie mărunță. *Miles gloriosus* poate fi oricînd actualizat, readus viu în orice prezent, de azi, de mîine și de peste secole de-acum înainte, pentru că exprimă și ilustrează o meteahnă omenească permanentă: îngîmfarea și lăudăroșenia, care ascund de multe ori poltroneria. Moda, formă (una din formele) a spiritului gregar, poate intra în comicul durabil numai dacă prin ea apare, se exprimă ceea ce este comic, permanent comic, în însuși acest spirit, considerat în genercli-tatea lui.

■ MINCIUNA e numai omenească. Ea provine din zeci de motive pe care animalul nu le cunoaște și nici natura în general nu le cunoaște: îngîmfarea, timiditatea, ipocrizia, bucuria distrugerii fără folos, invidia, în sfîrșit aproape toate sentimentele pur umane, și nu numai cele josnice ci chiar cele înalte (există doar și minciună din dragoste). Să spui despre cutare fapt din natură că e o minciună (cum fac uneori poeții) este ceva lipsit de sens. Iar cînd e vorba de vreo iluzie, aceasta nu provine de la natură, ci de la omul care contemplă natura sau o interpretează sau o judecă după cum îl îndeamnă firea lui de om, nu natura, care, în ea însăși, nu se iluzionează. Natura nu minte, nu știe ce e minciuna — afară doar dacă nu admitem în ea o voință care lucrează în vederea unei finalități oarecare. În acest caz, minciuna naturii (adică o iluzie) o atribuim unei puteri rele în opoziție în chip necesar cu o putere bună (decîi altei iluzii) — dar atunci nu știu dacă mai putem spune că judecăm liber. Gîndirea nu suferă să fie stăpînită decît numai de ea însăși.

Alexandru Philippide



## Cultul valorilor perene

**C**ÎND vorbim de literatura dramatică din România, avem în vedere un fenomen spiritual care poartă amprenta marcantă a unei contextualități istorice și sociale bine determinate. Teatrul de limbă maghiară din țara noastră este, așadar, produsul artistic al unui destin istoric comun, împărțit în egală măsură de români, maghiari, germani și alte naționalități, conviețuind într-un spațiu geografic adesea încercat de furtunile veacurilor.

Teatrul lui Sütő András — prin crezul ideologic și estetic pe care îl încorporează — ne pare a fi un grăitor exemplu pentru ceea ce numim cultul valorilor perene, valori stratificate în timp și având o îndoită funcție în mecanismul creației: întâi, aceea de a permanentiza relația artistului cu matca originară, în al doilea rând, aceea de a deschide operei calea spre universalitate. Valoarea statornică — trecută prin filtrul individualizant al creatorului de excepție — acționează plenar, cu ambele sale funcții, și în dramaturgia lui Sütő. Desigur, bilanțul creației dramaturgului în cauză nu poate fi decât interimar. Judecând, însă, în baza celor mai importante piese ale lui Sütő András, putem realiza imaginea posibilă a unei opere dramatice impunătoare, care își prefigurează dimensiunile printr-o trilogie de o neobișnuită densitate. Punind în paralel piesele componente ale trilogiei, vedem că dramaturgul examinează — într-o sferă mai restrinsă a unei drame sau a alteia, proiecțiile diverse ale acestor categorii în destinul personajelor ce-și reclamă o vocație specială.

**Florile unui geambaș** — piesă ce se inspiră din drama lui Heinrich von Kleist — este o primă demonstrație a dialecticii sociale a evidențierii Binelui. Prin soarta lui Michael Kolhaas, Sütő statuează pilda opțiunii dintre entuziasm și politica realistă. Protagonistul dramei pierde totul, pînă cînd înțelege că învățăturile lui Luther despre triumful obiectiv al Binelui sînt false și reprezintă un caz elocvent al nepotrivirii tragice dintre teorie și practică. Experiența lui Kolhaas dovedește un adevăr irefutabil: destinul omului nu se înfîlnește legic cu Binele, nu se jonctionează cu acesta pe terenul suferinței pasive, ci dimpotrivă, racordarea se face prin integrarea existenței individuale dinamicii istoriei, prin acțiunea decisă, act ce incumbă „drumul cel mai scurt”, propus de filosofia revoluționară a lui Münzer. Căzul lui Michael Kolhaas este deosebit de convingător în sensul necesității atitudinii active în fluxul istoriei. Morala implicită a dialogului aforistic este limpede: doar atitudinea activă e în măsură să restabilească ordinea reală a valorilor sociale, numai ea poate redobîndi drepturile Adevărului, în absența cărora Binele rămîne un țel utopic.

**R**ENUNȚÎND la parabolă în favoarea dezbaterii directe, Sütő reia motivul corelației dintre soarta individuală și istorie în drama *O stea pe rug*. Aidoma celei dintîi piese a trilogiei, și aceasta cucerește printr-o ideeție vie. Reconstituind duelul spiritual dintre Calvin și Servet, drama dezbate la altitudini filosofice aspectul unui dublu asincron între cei doi corifei ai Reformei și Timp, ca dimensiune istorică. Crezînd fanatic în adevărul descoperit, Calvin respinge posibilitatea unor metamorfoze dialectic necesare, poziția sa contravenind flagrant eticii revoluției. Conflictul primordial dintre Calvin și revoluție îl situează pe reformator în planul elanurilor defuncte, pentru că teoria osificată, dogmatizată și refractară față de principiul perpetuei reînnoiri nu mai are nimic comun cu realitatea socială și istorică — generatoarea revoluției. Servet — antipolul lui Calvin — își anticipează Timpul, de-

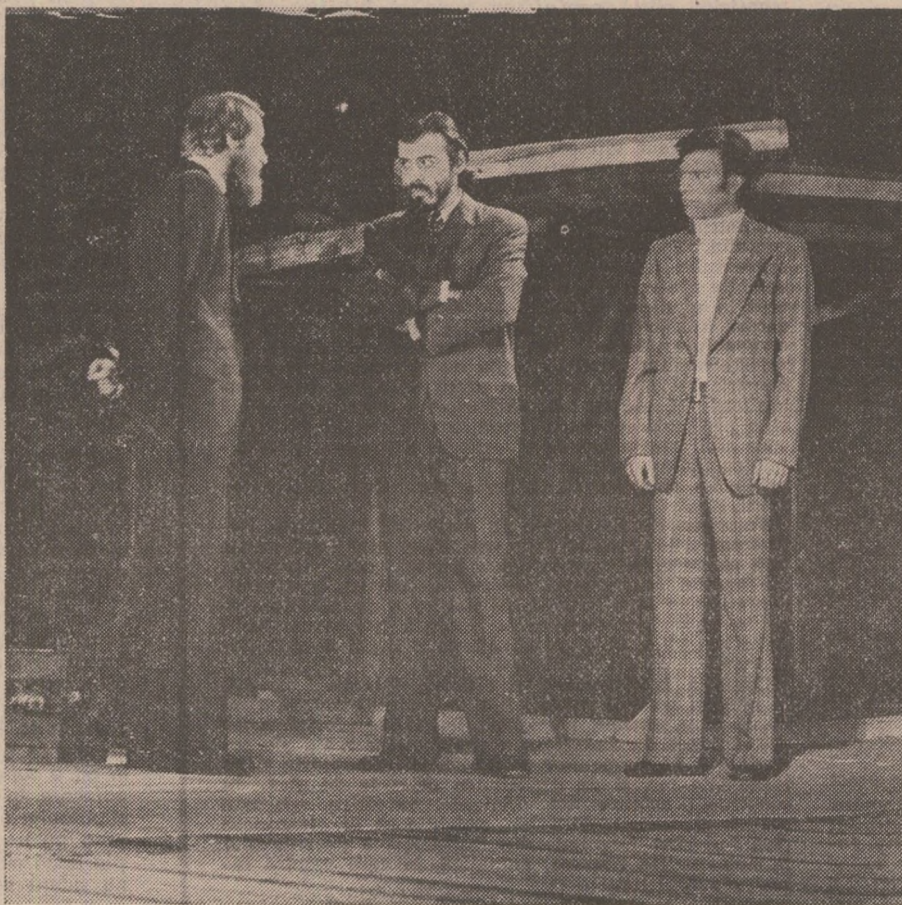
oarece pentru el adevărul deja cunoscut este un factor incitant pentru căutarea altor adevăruri. Conflictul se iscă din incompatibilitatea dintre cel care trăiește în trecut, vrînd să anuleze, prin credința sa absurdă în perfecțiunea absolută a operei înfăptuite, celelalte două dimensiuni ale timpului (negînd, mai concret, evoluția) și cel ce trăiește în viitor. Servet este anihilat doar ca existență fizică și nu ca purtător de idee, pentru că stelele nu pot fi incinerate pe rugul fanatismului, de către prezentul ostil care nu le înțelege și tocmai de aceea se teme de ele.

Sütő analizează și aici interdependența dintre ipostaza teoretică și practică a revoluției, dintr-o largă perspectivă ideologică și etică, fapt care îl conferă textului o pronunțată actualitate, cu rezonanțe universale.

**Cain și Abel** — drama care încheie trilogia — pune în discuție din nou relația antitetă dintre Bine și Rău. Semnificativul dramei, mitul biblic și aspectele sale morale, cum ar fi știrbirea autorității decalogului și consecințele sale în planul conștiinței, reprezintă pentru Sütő prilejul de a diagnostică — prin optica sa specifică, ceea ce înseamnă aici reîntoarcerea dramaturgului la instrumentația parabolă — joncțiunea dialectică a categoriilor etice. Prin urmare, Sütő propune o parcurgere inversă a genezei mitului, convertind sensul înfîlțat într-unul descifrat, sens ce trimite lărași la ideea păzirii tezaurului moral, care este un apanaj uman exclusiv. Semnificativă majoră a dramei este aceea că umanitatea poate supraviețui doar în posesia noțiunilor etice nepervortite, nedepozitate de conținutul lor semantic originar.

Valențele teatrului lui Sütő András se revelează și mai pregnant într-o ipostază spectacologică. Tocmai de aceea, fiecare spectacol cu piesele lui Sütő — care nu este doar o voce distinctă a dramaturgiei de limbă maghiară din țara noastră, ci și una semnificativă în polifonia literaturii dramatice din România — este un eveniment.

Al. Covaci



Autobiografie de Horia Lovinescu, în versiunea scenică a Teatrului din Reșița, interpretată, printre alții, de Paul Zein, Cristian Drăgulănescu, Ovidiu Cristea



Lohinszky Loránd (Predicatorul), Tarr László (Fügedes Károly) și Ferenczy István (Un flăcău) în spectacolul Teatrului din Tirgu-Mureș cu Bocet vesel pentru un fir de prof rătăcitor de Sütő András

## Satira ca necesitate

**I**N PERIOADA ce o traversăm — de accelerată formare a omului nou — literatura dramatică are nevoie și de satiră. Mai precis, autorii trebuie să se considere implicați direct în aplicarea în viață a principiilor și normelor codului moral comunist. Cum altfel decît prin combaterea relelor individuale va putea fi edificat omul nou? Satira este critica în plan artistic, arma prin care acționează autorul, prin care acesta își definește aportul la vasta lucrare socială de corectare a defectelor, prin care se arată util și eficient momentul de azi. Defectele nu trebuie judecate cantitativ, cu kilogramul ori cu tona: la atîta egoism aprobăm 3,5 fabule, iar la atîta ipocrizie — o satiră într-un act. Iar aceasta pentru a nu se strica proporția de „pozitiv” din literatură. Nicidecum. Un singur purtător de greșală de-ar mai rămîne printre noi și tot ar

merita el singur o satiră usturătoare. Critica îndreptată spre individ, pentru corecția sa morală este compatibilă cu mersul înainte al societății noastre. Comedia, satira nu diminuează și nu întinează succesele societății noastre, ci le ajută să fie mai vizibile, mai strălucitoare, prin înlăturarea umbrelor, a petelor de întuneric din conștiință. Și apoi să nu se uite că motorul social se numește critică, iar toate documentele de partid îndeamnă la practicarea acesteia fără teamă că astfel ne-am putea diminua succesele.

Se înțelege că practicarea satirei dramatice comportă și riscuri. Se nimerește poate ca situația surprinsă în lucrare să fie prea bine ruptă din realitate, iar atunci ea, realitatea, prin intermediul unora dintre cei vizați, să se întoarcă pe căi perfide împotriva autorului. Mai este, de asemenea, cu puțință ca îndrumătorul sau îndrumătorii dramaturgului satiric să povățuiască transformarea cutărui personaj — șef plin — în adjunct sau chiar adjunct de adjunct, și nu la o instituție mai acătării, ci la o pîrlită de asociație de locatari, coborîndu-se astfel înălțimea satirei, iar odată cu ea și înălțimea operei. Este și acesta un risc. Despre pasiunea unor regizori sau secretari literari de a opera pe text nu vorbim, pentru a nu ne uita în grădina vecinului.

Mișcarea artistică de amatori poate constitui un exemplu în ceea ce privește promovarea satirei. Cine a văzut evoluția celor mai bune brigăzi artistice, cine a privit cele mai bune gazete satirice a înțeles desigur că muncitorii înșiși știu cum să lovească în relele actuale, fără teama că li se poate întîmpla ceva dacă și-au criticat directorul. Numai că muncitorul artist este convins că procedînd astfel îndeplinește de fapt o sarcină de partid; el crede în dreptatea actului său de demascare a celor care-l încurcă munca. Și mai este convins că satira trebuie spusă pînă la îndreptarea celui în cauză, adică pînă la obținerea rezultatului dorit, pînă la o finalitate observabilă cu ochiul liber.

Gîndurile de mai sus au fost generate din dorința de a apăra viața satirei dramatice. Am făcut-o în calitate de iubitor al teatrului, de ziarist și de autor quasi-necunoscut de comedii, o specie dramatică acum, nu știu de ce, prea puțin agreată, deși promovarea ei se află înscrisă ca punct distinct în multe planuri de muncă. Am așternut aceste rînduri încercînd să dovedesc — cu cîteva argumente, numai — că satira dramatică este necesară acum și aici. Iar forța cu care trebuie să fie ea cultivată poate să însemne și forța unei literaturi angajate.

Dan Plăeșu



# LITERATURII DRAMATICE

## Nu din vina autorilor

**O** DEZBATERE despre teatrul contemporan, precum aceasta găzduită de „România literară”, mi se pare nu numai utilă, dar și binevenită, pentru că teatrul românesc de o bună bucată de vreme se străduiește, ca să folosim un termen de întîmpinare, să țină pasul cu ceea ce deceniul din urmă a împlinit în domeniul poeziei și prozei românești, atât pe plan național, cât și internațional. Nu același lucru se poate spune despre dramaturgie, și, cred, nu din vina autorilor... Aici sînt încă foarte multe de făcut și aceasta, în primul rînd, în reglarea mecanismului responsabilităților, pentru a se trece de la ceea ce dorim cu toții la o realitate palpabilă, încă mult prea departe. Desigur, departe de noi gîndul de a vedea în nerealizările dramaturgiei numai obtuzitățile de un fel sau altul ale conducătorilor unor instituții sau teatre. Căci credem că autorul contemporan nu a găsit încă — întotdeauna, toată stima și prețuirea excepțiilor! — drumul cuvîntului de la realitate la scenă, și invers. Pentru că acest cuvînt încărcat încă de falsitate și schematism, cu o îngrijorătoare cantitate demagogică, nu ne poate nici reprezenta, și cu atât mai puțin fi util. Aceeași realitate o exprimă și comedioara ieftină, de prea multe ori preferată, și care nu-și propune nici măcar să ne distreze în lupta ei necruțătoare în dobîndirea statutului moral al insignifiantului. Căci teatrul fără conflict este greu de imaginat. Conflict între cine? Între ce categorii sociale? Între ce opinii? Dacă le-am respecta pe cele ale realității, ar fi destule. Dar dacă laboratoarele vor continua să le stabilească compoziția, teatrul va muri. Idee în care, personal, nu cred. Mai apoi un conflict al ideilor, între ce idei? Și aici lucrurile sînt foarte clare, dar mecanismul responsabilităților de care pomeneam preferă culcușul de bunăstare și tihnă, scaunul bine ancorat în drumul său spre eternitate. Și aceasta nu servește nimănui. Cu toții dorim să creăm un om nou, să-l exprimăm cu adevărul nou, cu bătaia sa, eliberat de racilele unor practici trecute, dar dacă nașterea ar fi un proces al fericirii generale, nimeni nu și-ar mai omagia părinții. Drumul sinuos, dureros, uneori tragic al confirmării, incită la a fi urmat, pentru că presupune calități dinamice și eterne. Transformarea acestei călătorii într-o odă operetistă dezamăgește chiar și pe cel mai ambițios temerar. Esența reală a sacrificiului pe scenă nu este deziluzia, ci, dimpotrivă, sacrificiul naște eroi și legende, puncte de reper pentru conștiințe prezente și viitoare. Avem nevoie de fraze adevărate, capabile să tulbure limpeziri insipide, să nască nu-

feri, acolo unde nimeni nu mai așteaptă nimic. Conștiință de adevărul nostru, abandonînd poziții învechite, nu avem de ce să ne temem de reacții posibile, căci ele sînt necesare și fortifiante, instrumente reale pentru cucerirea unei demnități, a unui sentiment de necesitate în prezent și acum.

Dramaturgia are viitor în măsura în care cuvintele contemporanilor noștri se rostesc în relațiile presupuse ale scenei, și în măsura în care scena poate deveni oricînd strada noastră cea de toate zilele, iar eroii unei serii, oamenii unei vremi. Falsul în dramaturgie este depistabil de la prima virgulă, iar îmbunătățirea falsului spre mulțumirea „tuturor” nu servește nimănui, ci accentuează și chiar transformă în bumerang opul produs. Sînt suficiente experiențe în alte domenii ale literaturii în această privință. Tiraje glorioase „ruginesc” cuminți în rafturile librăriilor, în timp ce cartea aproximativ adevărată, atît cît a îngăduit autorul și vremea, nu se mai găsește de mult.

Singura cale este a dialogului real, a nevoilor reale ale adevărului, căci scriitorul de teatru, trăind și el în această lume plină de contradicții, alienare, neliniști, dar și de eforturi spre libertate, adevăr și împlinire umană, în dialogul său, trebuie să fie un om politic, iar bătaia sa, emina-mente una politică. Fiecare timp și-a creat scriitorul. Este nevoie de curaj pentru aceasta, nu numai din partea celui care scrie, dar și din partea celui care face publică activitatea scriitorului, și aceasta chiar dacă curajul nu este o categorie estetică, dar din cînd în cînd poate deveni, prin moralitatea pe care o exprimă. Este nevoie de conflicte reale, care nu se săvîrșesc între generații, și după cum viața ne arată, se săvîrșesc între practici și mentalități, din care cele mai multe nu mai trebuie să fie. Este nevoie, mai apoi, de a înțelege că nu sîntem singuri pe lume, iar viitorul omenirii poate fi ajutat printr-un text cînstit, rostit chiar și într-un teatru de provincie din România. Trebuie să ne rostim cu hotărîre împotriva fariseismului, demagogiei, imposturii, parvenitismului, anonimilor ce se strecoară în umbra timpului nostru. Aceasta, nu numai spre binele dramaturgiei, al literaturii în general, ci și al societății în care trăim, al valorilor ei, în care vor trebui să trăiască urmașii noștri.

**S**E VORBEȘTE încă destul de mult despre problematici mărginașe, despre oameni nereprezentativi, prea semănînd optica cu formulări mai vechi, în care unul se poate rosti și altul ba, în care unul poate fi erou și altul nu, în care viața

poate fi urmată, numai urmînd o anume viață. Idei care, nu numai că supără, dar nu servesc nimănui. Pentru că atît timp cît un singur om este umilit, murdărit, în care viața lui se îro-sește inutil, din vina sau fără vina cuiva, societatea trebuie să se simtă responsabilă pentru el, iar despre artă, să nu mai vorbim. Artă publică și politică prin excelență, teatrul nu poate tolera lipsa de demnitate, necinstea, nedreptatea, murdăria ce mai coexistă cu noi, el trebuie să răspundă și să pună întrebări, căci omul are nevoie de ele. Domină încă în activitatea noastră un adevărat amatorism. Spectacole sub nivel, opinii departe de a fi confirmate de vremea noastră, mulți fac teatru pentru că n-au putut face altceva, și cunosc prea puțin arta spectacolului.

Există un efort vizibil în a ridica nivelul general al criticii dramatice, merituri pentru cei care se străduiesc și care înțeleg că viitorul teatru depinde și de modul în care vom reuși să devenim adevărați profesioniști. Lipsește satira, iar cînd apare, e trandafir și jalnică. E formală. Comedia se preferă de împrumut, fiecare se gîndește la propria sa situație și mai puțin la nevoia de situații utile societății. Se vorbește despre texte de teatru pentru diverse categorii sociale. E bine de reamintit că la vremea în care Shakespeare era jucat în prezența sa, spectatorul nu purta în buzunar diploma de absolvire a vreunei școli și nu era sortat în categorii care au sau nu dreptul să participe la spectacolul împricinat. Cum e greu de crezut că spectatorul de rînd din aceeași vreme era preocupat de marile probleme existențiale sau de cele ale complexului puterii.

Dramaturgia este arta învățării colective a unui alfabet al lumii mai drepte și mai noi, arta regină dintotdeauna, dacă ne gîndim la marile ospețe antice. Să nu ne temem de cîvinte, chiar și la capătul vieții, există în om acea strălucitoare lumină care îl îndeamnă spre drumul cunoașterii. Contemporanul nostru plătește întotdeauna pentru viață, și nu cu multă vreme în urmă o făcea chiar cu propria sa viață. Arta adevărată nu poate proceda altfel, decît asemeni celui care a creat-o. De aceea cred că a sosit timpul să facem din scenele noastre existența noastră. Iar celui care preferă îrosirea inutilă, materializarea sa într-un scaun iresponsabil față de societate, e mai bine să-i asigurăm existența pînă va fi să dureze și să-l îndrumăm pînă nu e prea tîrziu. Căci specialitatea noastră este viața și numai ea ne poate da sentimentul că nu ne-am trecut inutil numele în cartea mare a patriei.

Romulus Guga



Dealul cu fîntină arteziană de Iannis Ritsos, premieră la Sibiu. Traducător și regizor, Iannis Veakis



Laurian Jivan în noua premieră a Teatrului de stat din Oradea, Capul de rățoi, de G. Ciprian; regizor, Sergiu Savin

## Valoare și Etos

■ TITLUL însuși al acestei rubrici, presupune preocuparea de a urmări și examina succint interferențele reciproce necesare și productive între cultură și filosofie, cu alte cuvinte, între cultură și una din componentele ei. Mai ales dacă vom înțelege filosofia nu ca un sistem doctrinar intens specializat, întrucîtva ezoteric, accesibil doar unei elite de inițiați și cu atît mai puțin ca o metafizică dogmatică care și-ar găsi puncte de reper, de meditație și construcție ideatică în afara timpului și istoriei. Altele sînt rosturile noi ale filosofiei (ca materialism dialectic și istoric) în societatea noastră, așa cum sînt definite în documentele de partid: călăuză ideologică a oamenilor muncii, conștiință critică de sine a unei culturi, în plin proces de maturizare calitativă socialistă. Filosofia este astfel (sau trebuie să fie) stare de spirit angajantă și stimulativă către acțiune, gînd cutezător și departe vîzător prin încercarea de a pătrunde nucleului intim al lucrurilor, esența ascunsă a lumii inteligibilă sau neperceptibilă senzorial, acel strat de taine ce se constituie prin proiectarea omului în timp și istorie. Specializarea cunoștințelor și autonomizarea valorilor nu diminuează ci amplifică funcția integratoare a filosofiei. În uriașa construcție arhitectonică pe care o reprezintă cultura socialistă, filosofia ar trebui să fie ca o deschidere spiralică spre înalțuri, ca o proiectie de lumină spre zonele necunoscutului.

În acest spirit aș dori să mă refer la una din problemele des întîlnite în publicistica literară și filosofică — semnificația etosului. Cartea profesoarei Marieta Moraru **Valoare și Etos** (Editura științifică și enciclopedică, 1976), întîmpinată cu o tăcere quasitotală în presa literară și culturală, dar provocînd o înverșunată polemică în „Revista de filosofie”, își propune să surprindă dialectica valoare morală-etos, în special din unghiul de vedere al trecerii valorii morale în etos, firește în condiții social-istorice determinate. Este o delimitare care, asociată cu precizarea că s-a acordat un spațiu mai restrîns în lucrare tratării etosului, ne pune în gardă asupra încercării zadarnice de a căuta să ne lămurim cu ajutorul acestei lucrări ce este în fond etosul — termen folosit tot mai mult în lucrări dintre cele mai diverse ca profil tematic. În schimb, este urmărită cu subtilitate și pertinentă **valoarea morală** ca factor de geneză și integrare a omului într-un mediu existențial dat sau de transformare a acestuia. Preocupată mai ales de ontogeneza valorilor pe baza unor cercetări contemporane de epistemologie genetică, Marieta Moraru apreciază însuși nucleul procesului de umanizare a realului, de ontogeneză a subiectului, de organizare a puterilor creatoare ale omului și de punere în lucrare a acestora atît în raport cu lumea datului obiectiv, cît și prin raportare la însăși lumea atît de polifonic structurată subiectului însuși.

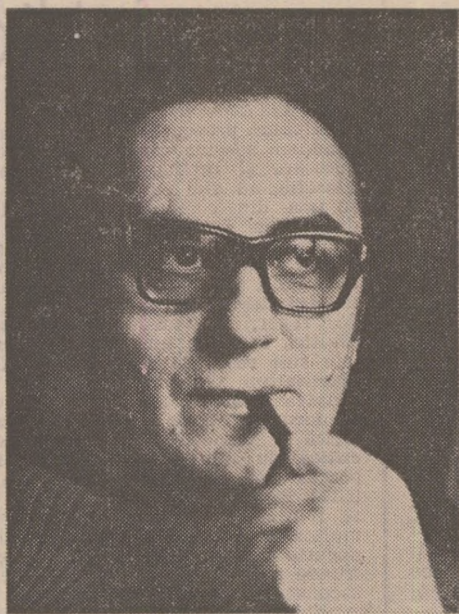
Dar ce este valoarea în general, valoarea morală în special? Cea dintîi este definită cam vag și intrucitva derutant: „...o unitate ireductibilă dar contradictorie ca o dedublare a unicului...” „...valoarea nu este orice concretizare a valoricului obiectiv, ca obiect umanizat în genul „bunului de consum”, după cum nu este valoare orice instituire „valorică” în idee sau în trăirile și fapăturile umane” (p. 12).

La acestea ar trebui să se adauge emergența în spiritualitatea umană, înspire omenescul ei tot mai profund. Dar este posibilă o umanizare (ca o concretizare a valoricului obiectiv) sau orice alt gen de instituire valorică fără această emergență? O spune indirect și autoarea atunci cînd formulează ideea generoasă și plină de promisiuni că în plan moral, necesitatea obiectivă se convertește în autonomie a subiectului; este, cu alte cuvinte, mecanismul prin care necesitatea se interiorizează, devine un cîmp al libertății și opțiunii.

Cartea la care m-am referit urmărește cîteva ipostaze esențiale ale **valorii morale**: dimensiunea ontică, ca dat și devenire axiologică, dimensiunea gnoseologică și geneza psihică, ontogeneza subiectului și convertirea necesității în libertate, transgresarea de la real la ideal, de la obiectiv la subiectiv în procesul cunoașterii și valorizării morale, relația dialectică între libertatea constituantă și responsabilitatea irecuzabilă ca determinare a valorii morale etc. Din păcate nici cartea menționată, nici discuțiile polemice ce au avut loc în „Revista de filosofie” nu au reușit să clarifice cel de al doilea termen din titlu, să aducă un spor de cunoaștere asupra unei problematice filosofice de mare interes pentru lumea literară și artistică. Ce este, la urma urmelor, **etosul** din care se hrănește orice autentică plăsmuire de artă? Relația dintre **valoare** și **etos** are un sens univoc sau este mai complexă și reciproc constitutivă? Iată întrebări la care nu aflăm răspunsuri cît de cît satisfăcătoare.

Al. Tănase





# Ștefan Aug. Doinaș

## Poteca pinului singuratic

Rămii așa — o torță-n vînt, o rădăcină  
înverșunată ! Deschizîndu-și încă vad,  
piriul tînăr e un chiot de lumină.

Rămii semeț — un stilp de har ce nu  
se-nclină,

în timp ce stelele se-nrîncenă și cad  
și mînji aftoși se nasc în aburi de urină.

Fii credincios acelor nopți cu lună plină,  
cînd ochii tăi se dilatau și-un trib nomad  
de crini imenși sub cortul tău venea la cină.

Un trunchi — doar unul ! — să reziste pe colină,  
înalț și drept, — și-n toate sferile de jad  
va bate-un aer de istorie virgină.

Privește-n sus ! Deprinde crivăț și ruină !  
Și-așteaptă ziua fulminantului răsad  
cînd urșii tăi se vor ivi din vizuină...

## În Țara lui Orfeu

Atîta timp cît mergi cu tălpi ușoare  
pe drumul tău, și colbul nu te lasă  
în preajma unei nevăzute fiare  
ce urlă, și duhoarea de pucioasă  
și stîrv — a puiului ce moare-n mumă —  
nu te-amețește, și-n mulțimi compacte  
n-ai deslușit supremul semn de ciumă,  
nici pruncii rizători din cataracte, —

să știi, prietene, că ești departe  
de Țara lui Orfeu. Și nu se știe  
de-o vei atinge : cîtece deșarte  
se nasc oricînd, există-o moarte vie.  
Mai fîroasă floare ca durerea  
să nu-ți inchipui, nici dulcime-n hrana  
poetilor, și-ți vei iubi vederea  
ca orbul Tebei pipăindu-și rana...

## Foamea de unu

Voi, numere-n delir, scrumite grupuri,  
cum pot să vă slăvesc ? Iubire, tu —  
fii vîntul roșu ce-a bătut prin trupuri  
și timp de-o clipă-n carnea lor făcu  
să ardă-ntregul : cel ce ca un umăr  
de zeu lucește, care nu e nici  
absența numărului, dar nici număr !  
Învață-mă cum să hrănesc aici  
o pasăre ce n-are timp să zboare  
căci piere — pui — în propriul ei ou,  
o boare ce respiră-n altă boare,  
un cîntec care nu-i decît ecou ;  
și, mai ales, aceste vagi răsfringeri  
într-o oglindă spartă, ca și cum  
oceanul ar scuipa pe țărături ingeri  
exact în patu-n care noi zăcum.  
Al cui nisip suntem ?

Cel ce nu poate  
să numere (de-apururea fiind  
doar Unu) vai ! e numărat în toate  
fragmente — ce-l neagă putrezind...

## T r o c

Dă-mi mina ta, primește-n schimb lopata  
cu degetele — singure — în stare-a  
te mîntui, cînd totul va fi gata  
și va fi vie numai întîmplarea.  
Îa-mi vîzul, dă-mi acest abis mai negru  
ca ochiul nopții. Iată — pieptul, coapsa.  
Tu dă-mi în schimb doar albul tău integru,  
papirus care va purta pedeapsa.  
Îa-mi zilele, și dă-mi întunecate  
acele ore fără chip și nume  
în care-ncet, din loja ei, Hecate  
din cînd în cînd se uită-n sus, spre lume.  
Îți dau sărutul : buzele constrînse  
cu care-atunci m-ai fulgerat din ușă  
îmi vor fi alizeu suflînd în pinze  
spre nord, spre nord, pe Marea de Cenușă.  
Ce mai rămîne n-are preț : încarcă,  
și lasă totu-n voie, ciinii latre  
din triburile care vin — o barcă  
în jos, pe riu, a mindrei Cleopatre...

## Semita altissima

### I

Pe drumul acesta am fost, însă numai cu gîndul,  
demult (în Sibiu, pe alea cu frunți foșnitoare,  
un ochi se-ntorcea înlăuntru) și-acum, de curînd (în  
Orașul de Aur, o stradă îngustă, în pantă,  
sufla încă sulful spre nările mele) ; pe drumul  
acesta voi fi ne-ncetat (un student, preschimbîndu-și  
sveltețea în fluturi, zilnic mă duce de mină).

### II

Se spune că lungile drumuri, bătute cîndva de  
Heracles, inchipuie-o cruce. Dar mie străine-mi  
sunt Nordul și Sudul ; ce-n zori se ivește, iar seara  
apune — așijderea. Numai ce crește se mîntuie.  
Singur, cu neamuri născînd în aceeași idee,  
— sobor ce-mi răstoarnă cumplitule-n faste — acopăr  
și drumul, și ceasul. Umil, năzuind oglindirea  
pe chip, în pupila de aur, a ceea ce fapta  
rodește la capătul drumului meu, aminat sunt  
eu insumi la capătul lui, ucenic reflectat în  
fiertura din sticle. Dar — oare — acesta e drumul ?

### III

Afund, separată abia printr-o fină pojghiță  
de magma din inima lumii, își face plimbarea  
sobolul cel orb ; cînd își simte călcîiele arse,

se-nalță rimînd : o movilă de lut măcinat îi  
anunță prezența ; — dar ciinele nostru-i acolo,  
atent la buricul țărîinii ce mișcă. În apă,  
cărările peștilor mici sunt pîndite de peștii  
cei mari. În văzduhuri stau vulturii. Care potecă  
se poate ascunde-ntr-atîta incît să ascundă  
pe cel ce-o străbate ? Chiar dira ce-o lasă bărbatul  
în carnea femeii sucombă-n herezi. Care urmă,  
aparte-ntre semne-surori, încetează de-a fi o  
trădare și-o rună ? Poteca, pe care nici fiara  
în codri, nici vulturul-n aer, nici șarpele-n apă  
n-o pot desluși, mai întîi tăinuie în sine,  
și-abia mai tîrziu de dușmanul la pîndă, cărarea  
unică, e numai aceea ce însăși se uită.  
O parte a ei se consumă în alta : umblatul  
— rămas fără umblet — dispăre, aleargă în jurul  
pămîntului, iată-l — așteaptă în față, și iarăși  
se cere umblat, niciodată același...

### IV

Asemenea  
drum năzuiesc. Pregătesc-și copacii semnalul  
de frunze, vuiască țărîina, și trimbița sură  
a vîntului ragă, — nimic nu mă vinde otrăvii,  
cuțitului, ghearei : cărarea e-n mine. Pe drumul  
acesta purced : umblător, îmi sunt țintă și urmă.  
Și numai în mine, de mine — la fel ca de-o altă  
ființă — mă tem, cît umblarea mi-e încă în floare.





Perpessicius:

## „OPERE”, volumul 8

**E**DITURA Minerva continuă, sub atenta îngrijire a lui Dumitru D. Panaitescu, editarea *Opere* lui Perpessicius, cu aceeași acuratețe, dar într-un tiraj mereu mai mic (ajuns acum, în 1978, la 1740 de exemplare, insuficiente chiar, ca număr, pentru satisfacerea bibliotecilor publice din țară). Cronicle literare din al 8-lea volum, apărut în acest început de an, au fost publicate „în ziarul «România», condus de Cezar Petrescu, de la 2 iunie 1938 (*Laurul național* 1938) până la 24 iunie 1940 (Marcu Beza: *Necunoscuta*, roman și Alexandru Ceausănu: *Cremene*, roman)”. În acel an, premiile naționale pentru poezie și proză fuseseră acordate lui Al. T. Stamatiad și lui Al. Cazaban, doi tizi care, între noi fie zis, nu se puteau suferi, cel de al doilea contestând chiar existența fizică a celui dintâi, în timp ce Perpessicius avea pentru amândoi o deosebită slăbiciune. În 1940, însuși strălucitul critic avea să obțină aceeași supremă consacrare, deplin meritată nu numai pentru calitatea muncii sale literare, dar și pentru multitudinea sarcinilor, cărora le făcea față, în pragul vârstei de 50 de ani, fără nici o șovăire. Dumitru D. Panaitescu le enumeră astfel, în mod impresionant: „El deținea două catedre în învățământul liceal, cronica literară și culturală la radio, funcția de consilier la Editura Fundațiilor Regale; publica săptămânal *Mențiunile critice*, în ziarul din a cărui redacție făcea parte și, zilnic, își ducea munca de Sisif, în sala manuscriselor, de la Biblioteca Academiei Române, unde, de atunci, pregătea primul tom al ediției monumentale Eminescu”.

Nimeni altul n-ar fi putut satisface cu atita rigoare și competență atâtea și atât de felurite activități, toate duse la bun sfârșit, inclusiv și mai ales editia monumentală Eminescu, al cărei prim volum a dat nu numai textul cel mai bun, dar și totalitatea variantelor, precum și, la fiecare poezie, adevărata ei „viață romantică”, din momentul concepției, până la finalizarea ei. Asadar mă ridic împotriva comparației cu „munca lui Sisif”, care caracterizează eforturile uriașe, dar și cu totul zadarnice, ceea ce n-a fost deloc cazul cu străduințele lui Perpessicius de a da în lina ediției eminescane științifică, unanim salutăată ca un mare eveniment cultural. Cultura română n-a avut mulți „Sisifi” de calitate a marelui editor al lui Eminescu. Ca editor, Perpessicius a fost și rămâne un model neîntrecut de competență și devotune integrală.

**A**M ÎNCERCAT o îndoită satisfacție, de ordin atât subiectiv, cât și obiectiv, la lectura sau recitirea folietoanelor lui Perpessicius, unele dedicate lucrărilor noastre, ca *Viața lui I. L. Caragiale*, *Poezii de St. O. Iosif*, *Opere de I. L. Caragiale*, vol. IV și V. Un folieton al lui Perpessicius dă tuturor filologilor plăceri mereu îmborsate, deoarece autorul lui a fost un rafinat artist al cuvintului și un autentic poet, așa cum a debutat, risipindu-și talentul în ziaristică, dar și afirmându-și-l în toată plenitudinea.

Aceasta nu vrea să zică deloc că poetul ar fi putut păgubi criticului, reputat pentru indulgența sa, care nu mergea însă până la abdicarea libertății de apreciere, uneori cu toată franchețea. Această calitate, adeseori tăgăduită lui Perpessicius, i-a atras resentimentele implacabile ale lui G. Călinescu, deoarece în analiza romanului *Enigma Otiliei*, criticul nu se lăsase cucerit de personalitatea negativă

a lui Stănică Rațiu, arivistul lipsit de orice scrupul, pe linia clasică a lui Dinu Păturică. Cum își încheia Perpessicius analiza acestui caracter?

„Omul [...] are toate însușirile acelor Dinu Păturică și Tănase Scatiu al prefacerilor sociale și va ajunge, așa cum îl și arăta autorul în epilog, personajul influent și cu situație, ieșit din volbură războiului. Din nefericire, acest Stănică Rațiu e prea locvace și prea sententios. Că vorbește mult n-ar fi nimic. Astfel de oameni-discurs s-au mai văzut prin romane. Lebedev, personajul prin excelență grotesc din *Idiotul* lui Dostoievski, e unul din aceștia. Dar Lebedev e o canalicie simpatică, ce zic, admirabilă, în timp ce Stănică Rațiu e gol și anost. Da, anost. Cuvintele lui sint din carte, în timp ce el e numai omul-sandvici. Un sol de Coriolan Drăgănescu ridicat la puterea N și de aceea plesnit. Acest broscu de fabulă nu era făcut să țină. Cum e cu oțunță, te întrebi, ca nimeni să nu reacționeze împotriva logoreiei și sententiozității de cari suferă? Cum se face că toți îl laud în serios și-l ascultă? Sint ceilalți așa de cretini? Evident, nu. Și-apoi nu uitați că de Lebedev rideau până și nepoții. Și era Lebedev! Dar de ce am umbla prin vecini? Căci Stănică Rațiu e de fapt vechea noastră cunoștință Gore Pirgu, admirabila secătură din *Crai de Curtea-Veche*, marea creație a lui Matei Caragiale, și identitatea poate fi urmărită și-n amănunte, însă un Gore Pirgu cu cîteva octave mai jos, dezumanizat și redus la rolul de a debita tot ceea ce fantazia de creator a d-lui G. Călinescu îi pune în circă. Și el, bietul, nu poate duce. Că d-l G. Călinescu l-a iubit foarte mult pe acest (eram să zic Gore Pirgu) Stănică Rațiu, se vede din proporțiile în cari l-a construit. Dar nu ține. Și din pricina lui pătimește tot romanul”.

Am reproduș o pagină întreagă, minus patru-cinci rinduri, ca exemplificare a puterii de analiză de care putea da dovadă *debatte*-ul literar, cînd avea ceva de dovedit. Deși Perpessicius afirmase în prealabil:

„Enigma Otiliei este un roman din cele mai bine construite și d-l G. Călinescu unul din cei mai încercați arhitecți ai stilului epic...”

autorul criticat nu l-a lertat niciodată criticului său franchețea, și în *Istoria literaturii* l-a trecut printre intimiști, ca „poet minor remarcabil”, dar i-a contestat recenziile lui calitatea de critic, recunoscîndu-le *Mențiunilor critice* numai pe aceea de „pretioasă călăuză bibliografică”.

Am dat acest proces literar pentru a releva faptul că și criticii impresionisti minuiesc judecăți de valoare, uneori cu aceeași strictețe ca și cei „dogmatici”. Or, Perpessicius a fost cel mai important critic literar impresionist dintre anii 1925 și 1970, care își refuza calitatea de critic și se dorea un simplu lector, iar cronica lui o numea un jurnal de lector.

**M**-AM ÎNTILNIT adeseori în judecățile critice proprii cu acelea ale lui Perpessicius. Mi s-a imputat, ca și lui, că am supraevaluat romanul *Gorila* de Liviu Rebreanu și *Insemnările unui belfer* de Ioachim Botez (unde au „greșit” alături de noi toți criticii mai de seamă, cu excepția lui G. Călinescu).

Îmi mărturisesc, la noua lectură a lui Perpessicius, o singură uimire, cînd citesc, cu ocazia recenzării ediției Tudor

## LEGĂMÎNTUL

Abia trecusem de douăzeci de ani, cînd, într-o noapte de iarnă, într-o cosmică noapte de iarnă, cu cer de stele dedesubt și cer de stele dedesubt, mi-a fost dat să mă confrunt, pe neașteptate, cu moartea.

Și mai de mult, în copilărie, pe cînd mă exersam să pășesc din traversă în traversă, în lungul unei linii ferate, m-am pomenit deodată, doar la cițiva metri în spatele meu, cu o locomotivă care venea hoșește, parcă ținîndu-și și răsuflarea, dar atunci m-am tras repede din botul ei de fier, trăindu-mi spaima după ce primejdia trecuse. Asemenea întîlniri cu moartea, în care mi-am trăit spaima după ce primejdia trecuse — prilejuite de arme descărcate din greșeală, de tauri înfuriați, de indivizi în stare să comită o crimă, de pași pe marginea a tot felul de hauri —, am mai avut din timp în timp, poate mai rar decît alți oameni, dar nu m-au determinat să fac vreun legămint, căutînd să le dau cît mai repede uitării.

Nici catastrofalul bombardament din 4 aprilie, care m-a prins în Gara de Nord, cînd o sută de minute în șir mi-am văzut moartea cu ochii, acel prim mare bombardament care a făcut îngrozitor de multe victime, dar pe care l-am socotit un tribut ce trebuia plătit pentru a apropia sfîrșitul războiului, nu a adus nici o schimbare în felul meu de a fi, împingîndu-mă la un legămint.

Legămint am făcut doar atunci, în tinerețe, și apoi de curînd, va fi anul poimîine.

Atunci, în acea noapte cu cer de stele dedesubt — așa se vedeau, de pe înălțimile din jur, puzderia de lumini de la sondele din Bușteni —, pe cînd trăiam cea mai vie incîntare, vecină cu exaltarea, m-am pomenit alunecînd dintr-un virf de deal pînă deasupra unei prăpăstii. Rădăcina de care izbutisem să mă agăț în ultima clipă, scurmînd zăpada cu mîinile, ceda treptat, și-mi azeam inima bătînd în piept să-l spargă. De jur împrejur, privesc era feerică — poate doar Iacob Onisia își va mai fi plimbat ochii, în ceasul morții, peste asemenea minunăție —, dar sub picioarele mele ripa se deschidea adîncă și neagră, ca o poartă a neantului. Dacă scap, imi spuneam, în timp ce rădăcina se smulgea încet din pămînt, se oprea cîteva clipe, și iar mă făcea să înțeleg că nu mai e nici o speranță, dacă scap, viața mea are să fie altfel. Tot ceea ce fusese pînă atunci mi se părea pură deșertăciune. Dacă scap, viața mea are să fie altfel...

Am scăpat. Nu știu în ce măsură viața mea a fost altfel, datorită aceluia legămint. Dar legămintul pe care l-am făcut cincizeci de ani mai tîrziu, la sfîrșitul unei nopți de groază, sint hotărît să-l țin.

Cumplitile clipe ale cutremurului nu cred că au îngăduit cuiva să-și facă vreun examen de conștiință. Dar orele ce au urmat pînă la ziuă, cînd am cutreierat atîtea străzi și cartiere, și am văzut tot ceea ce am văzut, m-au făcut să mă gîndesc că după acea noapte apocaliptică, viața nu va mai putea fi la fel ca înainte. Toți cei ce au stat în virteul de foc al celor două războaie mondiale, în imensul lor val de suferință, au fost mistuiți de asemenea gînduri și le-au asumat ca pe un jurămint. Oricine scapă dintr-un holocaust rămîne dator celor ce au pierit, și propriei conștiințe, pînă la sfîrșitul vieții.

Șansa de a fi supraviețuit unei catastrofe colective nu se poate să nu fie plătită printr-o nouă și totală angajare morală. Nu se poate ca, după asemenea cataclisme, totul să rămîna cum a fost mai înainte, fără nici o învățătură, fără îngrădirea nici unuia dintre cele șapte păcate capitale, fără nici un spor în etica fiecăruia și a întregii societăți.

Cînd, acum un an, într-un oraș devastat, care-și număra și plîngea atît de mulți morți, am putut privi — prin ce nemeritat și strivitor privilegiu?! — din nou lumina soarelui, m-am simțit răspunzător, în fața întregii suflări universale, de tot ceea ce va fi să fac, sau să nu fac, secundă cu secundă, în cîta viață mi-a mai rămas. Legămintul meu a fost să nu fac niciodată nimic, și să nu consimt vreodată la ceva, de care, la o dreptă și severă judecată a conștiinței mele, aș putea să mă rușinez.

Geo Bogza

Vianu de *Opere*, I, *Poezii* de Al. Macedonski, această discriminare:

„Dar dacă nu e un mare liric, Alexandru Macedonski e un artist, un artist în înțelesul strict etimologic al cuvîntului”.

Atita să fie, un *artifex*? un meșteșugar superior al versului?

De ce n-ar fi Macedonski și un mare liric, mai ales în tema care-i este proprie, aceea a luptei cu vitregul său destin scriitoricesc, care l-a crucificat timp de trei decenii pentru vina de a fi publicat o crudă epigramă cu prilejul năruirii lui Eminescu? Pe această temă, cînd patetic tratată, cînd cu seninătate și cu încredere în judecata viitorului, Macedonski a fost deplin stăpîn, reușind să se smulgă marasmului, să descopere splendorile vieții, ale naturii și ale civilizației, și să se facă exponentul unei poezii optimiste, în pofida mizeriilor unei existențe care nu l-a oferit ambiției și nesățiosului de glorie satisfacțiile cunvenite. Nu sint acestea elemente indestulătoare ca să-l recomande ca pe un mare poet liric, chiar dacă ciclul *Rondelurilor* ni-l înfățișează mai ales în ipostaza de înaltă stăpînire a unui meșteșug artistic? Inseși inegalitățile lui Macedonski, care pînă la volumul *Excelsior* (1893) nu și-a revelat măiestria, sint o dovadă că la el, poetul l-a precedat pe artist, iar acesta s-a manifestat exclusiv abia la sfîrșitul carierei sale lirice. Mare poet liric s-a mai afirmat Macedonski și în cele mai bune din prozele *Cărții de aur* (1902), ca

în povestirea *Intre cotete* și în schițele memorialistice. Nu cred, asadar, la Macedonski, în „singurul său instinct de artist”, cum afirmă Perpessicius, cu două exemple, „amîndouă din epoca lui de junetă”, epocă în care tocmai acest instinct este deficient. Artistul biruie la maturitate, în ajunul vârstei de 40 de ani și supraviețuiește poetului, prin măiestria de meșteșugar, în pragul bătrîneții. Sintem însă de acord că de poezia *Hinov* s-a făcut prea mare caz, Macedonski pretinzînd că prin ea, în 1880, a inaugurat în lirica europeană, versul liber! Perpessicius consideră inferioară a doua versiune, cea din manuscris. Ambele variante mi se par mediocre, sau cum spune cîte unul, irelevante!

Mă declar de acord cu Perpessicius, cînd scrie:

„...cînd e artist, Alexandru Macedonski e unul din cei mai desăvîrșiți”; dar aș parafraza mai departe:

„...cînd e poet, Alexandru Macedonski e unul din cei mai mari lirici ai noștri”.

Ierte-mi-se această stăruință în jurul poetului *Noptilor*, dar ea este încă o dovadă a vitalității criticii lui Perpessicius, niciodată indiferentă și adeseori irezistibilă ispită la dialog și controversă.

Mai e nevoie să adaug că aștept cu nerăbdare editarea în continuare a *Opere* lui Perpessicius?

Șerban Cioculescu



# „9 pentru eternitate“

**A**CEST titlu de recviem simfonic pe care Mircea Micu și Gheorghe Tomozei l-au dat cărții de față\*) figurează o istorie literară, sentimentală, desigur, a scriitorilor plecați dintre noi, la 4 martie 1977. Dar istoria celor nouă scriitori, dispăruți în acest apocalips de la care s-a scurs un an de zile, nu e atât o carte de referință, citit o carte de inimă. Dincolo de împrejurarea seismului, cei nouă vor intra, cîndva, la locul lor în istoria literaturii române, repartizați după criteriul consacrate, unui la capitolul destinat prozei, alții la poezie, alții la critică; sau, poate li se vor afla alte coordonate de întîlnire în afară de coordonata destin, sub al cărui semn au fost convocați în cartea editată de Asociația scriitorilor din București.

Cronica tragică a seismului mai implică numele acestor scriitori și-n alte lucrări, ca aceea culegere de documente și mărturii cutremurătoare, coordonată de Aristide Buhoiu (4 martie 1977, *Secunde tragice, zile eroice*, Editura Junimea, 1977), sau acel film al evenimentelor montat de Mihai Stojan (21 h, 22' seism, 4 martie și după... Editura Eminescu, 1977). Spre deosebire de acestea, cartea scriitorilor e construită pe ideea unei tragice originalități (întîlnirea dictată de ceasul destinului) și se constituie, după expresia coordonatorilor, „într-un omagiu cu vibrație de bocet elin“.

Volumul prezintă, fără îndoială, încă de pe acum, un interes documentar: bogata iconografie inedită, pusă la dispoziția editorilor de familiile scriitorilor și de prieteni, descifrează universuri familiare, foarte personale, gesturi semnificative, relații, bizari chiar, dar oferă material istoriilor literare viitoare. Pentru toți scriitorii s-au găsit fotografii din care s-au selectat imaginile din carte, cu excepția lui Virgil Gheorghiu, care, cu puțin înainte de prăpăd, și-a ars toate fotografiile. (Să fi fost o întuiție premonitoare?). Așa se explică sărăcia ilustrațiilor la acest capitol. Iată-l pe Anatol Baconsky, cu ochii lui așa de vii, cu priviri ascuțite ca briciul, cu fruntea lui imensă, văzînd dincolo de cuvinte și de spații, iată-l un interior al apartamentului său, mobilat cu artă și rafinament preclasic, iată-l student la Cluj (zîmbind discret) sau, copil de cinci ani, cu priviri, foarte devreme iscoditoare, iată-l ultimul manuscris, cu desene proprii pe margini, trădînd o certă înclinare spre grafică... Pentru omul sobru și retras care a fost

Savin Bratu, suita de fotografii inedite devine de-a dreptul o surpriză. Cititorii se întîlesc, poate, pentru prima dată cu imaginea Danielei Caurea, cu micile tandreți de familie ale Veronicăi Porumbacu, cu scenele publice în care a fost implicată permanent biografia lui Mihai Gafița (redacții, librării, manifestări culturale), cu aparițiile lui Alexandru Ivasiuc sau cu aproape necunoscutul, în public, Nicolae Ștefănescu.

Dar dincolo de aspectul iconografic-documentar al volumului, apar aici primele culegeri postume din cele nouă opere, începute în ani și locuri diverse, dar întrerupte în aceeași secundă și în același spațiu tragic. Baconsky își începe postumitatea cu un fragment de „fals jurnal“, *Heidelberg IV* (apărut și în volumul *Remember, II*, 1977, Editura Cartea Românească) și cu ultimele pagini scrise în ziua de 1 martie 1977. Sint pagini de proză densă, aparținînd unui intelectual grav, care n-a făcut niciodată compromisuri cu vorbele și ideile. Aceste pagini ultime de proză corespund, ca sensibilitate, cu poemele din *Cadavre în vid*. Ce adevărate sint acum versurile sale despre vestitul personaj cervantesesc, al cărui destin, creatorii îl trăiesc fără să vrea: „Umbra bătrînului domn de la Mancha / stă proiectată pe zidul odăilor mele / cu seut și cu sabia neagră...“.

Un fragment dintr-un eseu neterminat de Savin Bratu ne dezvăluie o preocupare de ordin teoretic a autorului în definierea, la zi, a termenului de „critică literară“. Daniela Caurea e cea mai tinăra din scriitorii acestui grup al destinului tragic; de-abia își luase licența în litere cu teza *Motive avatice în poezia lui Eminescu*; poemele ei postume (prea devreme postume!) sint elegii în care temele morții se conjugă cu temele dragostei: „Pasăre oboșită urcă pe sufletul meu, / Luminii l-ascunde izvorul și-o poartă pe creștet mereu...“ (Ca o apă, ultima poezie). Dar printre postumele acestei foarte frumoase fete cu părul negru, fac explozie și sentimentele virstei: „Mi-e dor să mergem mină-n mină / — Pe-un bulevard de capitală / Și-n dragostea mereu egală / Pe inimă să-ți flu stăpînă“ (Deasupra-ne).

Ultimul manuscris rămas de la Mihai Gafița se referă la „Neoibăgia“ lui Ghera. Virgil Gheorghiu ne apare și în manuscrisul postum tot în duala lui condiție artistică, slujind celor două muze, a muzicii și a poeziei: un proiect de *Carte a rondelurilor și Cîntece finale de faun*, ultima a apărut între timp la Editura Eminescu. Cităm *Rondelul iubirii*: „Cu păr de aur soarele iubirii / Îmi strălucea pe-nțins albastrul zilei / Dar suverana mea și-a nălucit / Avea în mină foarfeca Daliei...“. De la primele sale

versuri, apărute în seria întâi a *Biletelor argheziene de papagal*, și pînă la aceste rondeluri s-au scurs 50 de ani.

**F**IȘELE postume, pentru un roman de-abia început, ne descoperă un nou univers al prozei lui Alexandru Ivasiuc: lumea rurală. Esul intitulat *Puterea scriitorului* e datat 4 martie 1977; poate numai la cîteva ore de la încheierea ultimei fraze peste optimismul lui Ivasiuc s-a prăbușit un bloc.

E aproape absurd, dar sub zidurile care i-au strivit pe Veronica Porumbacu și pe Mihai Petroveanu nu s-au mai aflat manuscrise. În carte, a fost transcrisă o cronică literară (2 pag.) a lui Milo despre *Repaosul vocalei* de Virgil Teodorescu și cîteva poeme din volume ale Veronicăi. Un poem mic, intitulat *Simbol desuet*, o caracterizează extraordinar de fidel pe poeta „dimineților simple“: „N-am văzut-o plîngînd niciodată. Lacrima ei / curgea înăuntru, ca-n peșteri, apa de calcar / în stalactite. Și poate că și limpezimea / prîvirilor ei torturate își sprijină bolta / pe stîlpul aceia fluizi“. Într-un jurnal de spital (în *Mineralia*) Veronica Porumbacu declară că-și va cumpara un bilet de peron pentru un tren ce n-duce pe nimeni, un tren negru; și trenul a venit la 4 martie.

Nicolae Ștefănescu își încheie socotelile cu viața printr-un fragment de proză stenică, intitulat *Titi Frumosul*...

Cercetătorii, cu ajutorul cunoscuților, al familiilor, vor mai descoperi și alte texte inedite, vor descoperi scrisori, jurnale sau fotografii ce vor întregi o operă; editurile au mai publicat de la moartea autorilor cîteva volume postume (în cazul lui Baconsky cel despre Boticelli, ediția revăzută și radical completată din *Falsul jurnal de călătorie*, în cazul lui Gafița un volum de proză, sau mai departe un volum al Danielei Caurea, o culegere a Veronicăi Porumbacu etc.) și au în curs de apariție altele (ediția Bacovia realizată de Mihai Petroveanu), dar ar fi necesare niște ediții mari, acum posibile, din păcate, definitive, cel puțin pentru A. E. Baconsky (toate versurile, inclusiv cele postume, toată proza, de la *Echinoxul nebunilor*, la romanul postum, toate eseurile), Virgil Gheorghiu (opera poetică), Alexandru Ivasiuc (proza), Veronica Porumbacu (o bună ediție selectivă de poeme).

Această carte-recviem mai aduce și contribuții de critică și istorie literară ca: esul de inimă, dar și cu o scurtă decadă a operelor, scris pentru Baconsky de Francisc Păcurariu, comentariul lui Mircea Iorgulescu la poezia lui Baconsky și paginile lui Octavian Paler despre drumurile prin lume ale lui „AEB“, articolele lui Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Alexandru George despre Ivasiuc etc.

Partea emoționantă a cărții, plasma el



fierbinte, o constituie intervențiile direct sentimentale ale confrăților. Poetul iugoslav, prieten al poezilor români, Vasko Popa, semnează o telegramă în versuri simbolice: „Aici n-o să-l găsim. Ei se află în cîntecele lor“. Emoționant, la modul estetic și totodată pătruns de cel mai profund umanism, e Nichita Stănescu, nu atât în versuri cit în paginile de proză dedicate lui Nicolae Ștefănescu. E atîta puritate, atîta dragoste și atîta sensibilitate rînită în cuvintele acestui poet al temelor grave, esențiale, care e Nichita Stănescu! În aceeași serie adăuga documentul extraordinar, prin autenticitate, semnat de Romulus Rusan despre salvatorul său, Gabriel Bucur.

Cîndva, la distanțe pe care nu le putem aprecia, unii din cei nouă scriitori vor evada din acest grup constituit dintr-o constrîngere exterioară, poate unii vor cădea în neant, iar opera unora din ei va deveni subiect de exegeze pentru licență sau doctorat; dar ei, în acest moment tragic, au fost egali. Poate nu s-au cunoscut toți, dar destinul l-a închis într-o carte pe care cei doi editori s-au străduit s-o facă nu atât frumoasă, cit autentică și bine c-a reușit în ambele direcții. *9 pentru eternitate* n-a fost gîndită ca o carte despre cutremur, cum au fost celelalte două, și cum au crezut-o poate o parte din cumpărătorii celor 100 000 de exemplare tipărite; a fost gîndită ca o carte despre 9 scriitori, o carte cu 9 portrete vii, cu 9 micromonografiile (desigur, inegale și incomplete), o carte cu 9 elegii, pe care trebuie s-o citim, acum, acompaniați de muzica sferelor.

Emil Manu

## Orologiul grăbit

**C**INE l-a cunoscut pe Alexandru Ivasiuc știe că autorul *Păsărilor* era în viața de toate zilele o personalitate diră care inspira sentimente contradictorii. Inteligență critică, agresivitate egolatră, modul apodictic de expunere a ideilor îl făceau puțin apt pentru o comunicare reală cu interlocutorul, pe care mai mult îl uimea și îl subjugă decît îl stimula să participe în mod efectiv la dialog.

Reacția pe care o stîrnea de obicei era una de admirație, sentiment dintre cele mai complicate dar și mai vii, mai dinamice, fiind nu de puțin ori un amestec înextricabil de prețuire autentică, invidie și rivalitate superior înțeleasă. Autoarea acestor rînduri l-a purtat ea însăși lui Alexandru Ivasiuc o admirație nestîrbită, nu minată ci întreținută de o aversiune subtilă ca un fir necesar de nisip în jurul căruia nu înceta să se constituie perla clară a prieteniei.

Reflexele tăioase ale privirii care părea obsedată de jocul nălucilor interioare, precizia cu care în timp ce vorbea dezvoltă sugestiile realului, transformînd, prin cîteva fraze, un om aproape banal într-un interesant personaj de roman, ușurința cu care imprima oricărei discuții un caracter de confruntare ideologică sau de spectaculoasă demonstrație alcătuiau împreună sursa acelei răceli izolatoare din jurul lui Alexandru Ivasiuc, dîndu-i un aer ușor abstract, de schemă ideală a cărei legătură cu realitatea era numai indirectă. Stăpînit, posedat mai bine zis de idei, intransigent și plin de rigoare în raționamente, părea un cavalier neînfriecat care și-a închinat viața unui ideal impracticabil. Dar trăiește sincer, ideile deveneau pentru Alexandru Ivasiuc adevărate pasiuni, astfel că, privit din alt unghi, același om părea altul. Impulsiv și febril, știa nu numai să înlînească realitatea în punctele ei de maximă densitate dar avea și tăria morală de a suporta incandescenta atingerii. Ori de cite ori teoria nu rezista socului, Alexandru Ivasiuc își revizua fără jenă atitudinea, pasiunea lui nefiind de fapt ideea, ci raportul corect dintre ea și realitate, cu alte cuvinte, adevărul. Avea obicei să citeze cuvintele unui om politic cunoscut pentru cinismul lui: „Un bun discurs mi-a schimbat uneori opinia, niciodată votul“, însă nu a urmat în nici o împrejurare acest exemplu. Dacă un bun discurs i-a schimbat opinia, nici votul nu i-a rămas neschimbat. Nu acționa decît din convingere dar nu-și forma convin-

gerile după jocul întîmplător al patimilor de moment sau al ideilor neverificate, care, oricît de seducătoare, puteau fi simple prejudecăți. Erau pentru el bune numai acele pasiuni care se justificau printr-o generalizare cunoscută sub numele de idee și numai acele idei care puteau fi susținute cu pasiune. De aceea pentru a contempla în realitatea ei personalitatea lui Alexandru Ivasiuc trebuie descoperit acel unghi greu de găsit din care figura lui poate apărea unificată, intrupare ea însăși a ceea ce în *Pro domo* regretatul scriitor numea „aspirația noastră spre totalitate, înainte de toate de totalitatea ființei noastre“.

Unghiul acela, Ivasiuc însuși l-a căutat. Considerînd că omul demn de acest nume nu este altceva decît tensiune, că formula vieții este mișcarea, a urmărit în mod deliberat să se realizeze la incidența unor propensiuni contradictorii. Pentru el oprirea mișcării interioare însemna catatizism unei existențe. Și acest catatizism l-a analizat ca romantic cu o curiozitate mereu vie, proiecție sublimată a neliniștii cu care scruta neîncetat propria lui existență căutînd să prevină orice început de solidificare a mamei sufletesti și întrebîndu-se totodată: cum se poate clădi pe mișcare? Toți eroii săi, fără excepție, se lovesc de un prag invizibil, viitorul barat, devenit imposibil din pricina unui corset interior care îl împiedică să evolueze. Romanele sale încep invariabil în momentul în care personajul sau personajele principale intră într-un impas aparent nejustificat. Situația lor intimă, profesională, poziția pe care o ocupă în societate sint cel puțin multumitoare, dacă nu de-a dreptul strălucite. Și totuși ceva nu e în ordine, așa nu mai merge, trebuie neapărat să se petreacă o schimbare, nu, nu mai are rost să continue în același fel, ar fi moarte curată. Această dorință imperioasă de schimbare apare de obicei sub aparența unei crize erotice. Un bărbat în puterea virstei se îndrăgostește de o fată mult mai tinăra, nutrînd un timp iluzia unui hou început, a unei vieți care poate fi luată de la capăt, a unei regenerări fundamentale. Iubirea care are nevoie, prin natura ei, de viitor, îl aduce însă treptat în situația de a lua act de incapacitatea lui de a-și schimba viața. Printr-o reacție aproape mecanică este aruncat înapoi, în trecut, unde începe să caute instinctiv motivul acestei oprii, cauza ei ascunsă care-i barează viitorul. Operațiunea nu este dintre cele mai ușoare. Nici pînă

acum nu a trăit la voia întîmplării, ci deplin lucid, analizîndu-și minuțios actele, fără să lase nimic neelucidat, ca un adevărat raționalist a găsit explicație la toate, respingînd orice încercare de imixtiune a iraționalului în treburile lui. Impasul în care a intrat arată însă că undeva a fost săvîrșită o greșală și, în ordine umană, greșală înseamnă vină. Astfel ceea ce începuse ca o iubire nepotrivită și fără speranță (dacă nu cumva începuse tocmai pentru că era fără speranță, deci fără viitor) devine o modalitate de clarificare a prezentului prin explicarea trecutului, un mijloc de a trece pragul sau de a eșua definitiv. Iubirea a fost un fel de făclie care a luminat calea protagonistului, un mijloc de a risipi întrunericul, ea nu a constituit chiar scopul, asta se vede în final, sau recompensa investigației. Căci pînă într-atît sint de înșelătoare formele instabile ale acestei lumi, incit dragostea cu aspectul ei insolit, de „nebulă curată“, a fost în realitate rațiunea, mentorul și călăuză care l-a ajutat să coboare în infern pentru a se întoarce de acolo cu lumina cunoașterii. „Fata cu mărul“ — cum o numește scriitorul pe eroina din *Vestibul* — și tot ceea ce evocă ea ca deținătoare a fructului oprit — cunoaștere a binelui și a răului — a fost mai mult o invenție a bărbatului, o invenție necesară pentru a-și trăi el drama lui și, eventual, pentru a putea străpunge crusta unui raționalism miop. Femeia nu are o existență de sine stătătoare, ea nu-i decît simbolul ironic al căilor întortocheate și perfide care duc spre adevăr sau victima inocentă asupra căreia se răsfîrte în mod tragic falimentul moral al eroului.

**A**LEXANDRU IVASIUC a fost însă cel mai reușit erou al său. Dînd friu liber contradicțiilor dinlăuntrul său, nu era ceea ce se cheamă o personalitate echilibrată și armonioasă, de unde și sentimentele nu eminau de idilice pe care le inspira, ci una tensionată, mereu avidă de fapte; soluția pentru el nu era concilierea contrariilor, ci izbucnirea lor în afară, materializarea lor într-o amprentă asupra lumii: „...nu-mai acțiunea eliberează de contradicție intrînd-o...“. Acțiunea, fapta lui, era de cele mai multe ori scrisă prin care existențe virtuale, imposibil de trăit în durată, îi împleau pînă la refuz clipele. Dar asta nu era destul. Conștiința gravă că suferă de un deficit recuperabil numai



Alexandru Ivasiuc

prin intensificarea trăirii îi potența înclinația naturală spre o neîmpăcare activă, omul fiind o interogație permanentă, nu răspuns. Din forța determinată a unui trecut solidificat în tipare ce nu puteau fi șterse, Ivasiuc a făcut — spre deosebire de eroii săi, intrupări ale demoniilor săi interioari — o sursă de vitalitate și de îmbogățire, nu de îngustare a existenței. Dar și o torță cu flacăra înțoarsă înăuntru. În acest sens, dacă vitalitatea neliniștită a fost clepsidra grăbită și funestă care l-a adus la locul de unde avea să dispară pentru el orice clepsidră, moartea lui Alexandru Ivasiuc nu este atît o întîmplare absurdă, cît deznodămîntul unei tragedii începută mai de mult. Moartea transformă viața în destin, spune Malraux.

Acum cînd în mod atît de dureros și de timpuriu a început posteritatea lui Alexandru Ivasiuc, putem spune că a avut, după propria lui expresie, o „strategie a vieții“ sale, gîndită ca un întreg, nu ca o suită de întîmplări. În infimul răgaz care i-a fost acordat, a știut să-și împlinească destinul simțînd, poate, în mod confuz că trebuie să se grăbească: „ceea ce nu putem realiza în durată, putem obține prin intensitate“. Cariera lui de scriitor s-a desfășurat pe parcursul a zece ani. Cariera unui scriitor de frunte al literaturii contemporane.

Georgeta Horodincă



# Dialectica adolescentă

CEL de-al doilea volum de **Supraviețuiri**, al lui Radu Cosașu, — excelent! — reconstituie, în unsprezece proze concentrate, peripețiile peripatetice ale unui adolescent întirziat în primele trei lustre postbelice, încercările lui de a se adapta unor evenimente care-l depășeau, primele iuți iubiri, ruperile și reînnoțările obsesive cu familia, avaturile vocației scriitoricești într-o lume în schimbare majoră. Aceste momente, schițe și amintiri — cartea se poate citi ca un roman — se impun, în primul rând, printr-o mișcare rapidă și permanentă cu o sugestivă viziune cinematografică. Dominant și atașant este eroul, un june simpatic și cu lipici, în jurul căruia baletează toate celelalte personaje. Tinărul se află în plină mișcare: el vine și mai ales pleacă, umblă pe străzi ziua și adeseori noaptea, se plimbă prin parcuri, consumă mici la o bere, intră în apartamente și sedii, din care este expulzat rapid, rătăcind pe străzi cu un amic sau cu o prietenă — niciodată singur — fugind de el sau căutându-se. Acest bucurăstean sadea, amoretat lulea de orașul său (al nostru), e un însetat de afecțiune, setos de a-și găsi substitutul unui tată sau măcar al unui frate mai mare, dornic de a-și afla un loc al său, primit aici sau acolo dar rugat să plece nesmintit dintr-un motiv sau altul, un afectuos indezirabil, năzuos la orele sale, spăimos dintr-o năzărire dar coșindu-și glasul în schimbare, agitat de sentimente și vitejii repezi, ahtiat de meciuri, cinemale și hipodroame, muncit de posibilitățile hazardului, alergând „pe teren” după un reportaj, atras magnetic de ziar, lovit cu opacitate dogmatică în dorința lui sinceră de rostuire afectivă, eroul (ca să-i zicem așa) e un sentimental rău iubit.

Autorul îl urmărește priceput în peregrinările lui imprevizibile cu o „cameră” alertă; cu ironie solidară, fără a-l trece nici o slăbiciune cu vederea, fără a-l înfrumuseța sau împodobi, fără a-l scuza sau acuza. Eroul e un ingenuu persecutat de micul său trecut pe care ar vrea să-l uite, un tinăr tandru cu gesturi bruște și mereu definitive, hăituit de tinere cu inițiative și care mănincă multe prăjituri. Cu greu se lasă remorcat de diensele, în dulce silă, dar spre a o zbughi din nou fiindcă are — ziceam — febra mișcării cu scop mobil. Regizorul umple spațiile bine: replici vii, tari, gesturi și gestulații, apropieri și ruperi, cupluri și grupuri se formează și se deformează. Ritmul e un succes al lui Cosașu, in-

Radu Cosașu, **Supraviețuiri II** — Ed. Cartea Românească, 1977.

discutabil. Viziunea asupra adolescentului, un altul. E atât de simpatic fiindcă e atât de vulnerabil. Confruntat cu evenimente prea grave, tinărul se infantilizează. El se teme de șobolani, de pistol, de avion, de statuile lui Paciurea, crede în puterea unui zar cu care adoarme în mină, face pariuri cu el însuși etc. „M-am resimțit întotdeauna de trecerea bruscă, prea bruscă, de la aceste jocuri stupide și întirziate, direct la sectorul **Elevi**, cu a sa politică a elevilor” (pag. 30). Rugăciunea lui către Nu-se-știe-cine este foarte semnificativă: „Iartă-mă, ajută-mă, iubeste-mă!” (pag. 24). Devenit timpuriu orfan, se va simți liber și, în același timp, lipsit de orice protecție: „Eram decis să nu dau socoteală nimănui — atunci, pentru prima oară în viața mea, am început să rătăcesc pe străzi, fără țel, fără idei, dus doar de o panică netrebnică” (pag. 31).

E o vulnerabilitate pe care tinerele o simt. „Catastrofalule! — îi zice Culi — tu mori din prima spaimă” (pag. 56). Incapabil să intre la morgă, asociază strâns între „frica dezgustătoare” și infantilism: „Cineva nu se jucase cu mine. Vroisem să mă joc — scineam pentru ultima oară — și mă deconspirasem într-o postură de copil arierat, de care nu mai știam nimic de ani și ani de zile, boală ascunsă, urită și decisivă” (pag. 124). Munții îl enervează cumplit pentru că el „îmi dădeau dimensiunea morții, a neputințelor mele. Ei erau eterni, necruțători, încruntați în sentință: eu voi pieri, ei vor rămâne. Simplitatea confruntării mă făcea să tremur în patul cabanei, singur, în timp ce Tinibalda pregătea serviciurile la cafea” (pag. 136). Exemplele se pot înmulți. Căutarea unei Ocrotiri apare, indirect, și în psihologia loteriei. Tinărul nostru simte nevoia să parieze, să joace jocuri (iarăși jocuri!) de noroc pentru a câștiga brusc, prin lesniciosul hazard. O altă explicație, suplimentară, ar fi aceea că pasiunea pentru meciuri, hipodrom etc., ar veni din interdicția paternă, excesiv prelungită. Dar eroul obsedant al cărții ce nu apare decât ca umbra, în fața lui Hamlet, este tatăl. Volumul începe cu această replică: „Îi sărutam mina tatălui meu de trei ori pe zi”. Zeul tutelar, căruia i se pupă mina, folosește pedagogic creaua pentru a-și sili fiul să agonisească note mari. Micul contabil intrat la social-democrați din oportunitate este, în casă, hieratic și solemn, își ține fiul la distanță, ocolind orice discuție fundamentală (pag. 27), crescându-l cu spaimă și în spaimă (pag. 28). Regizor

familial își șantajează familia cu crizele sale de inimă (pag. 27). În ce privește chestiunile sentimentale și celelalte, Zeus este „de o discreție desăvârșită” (pag. 92). Faptul că își vede odată tatăl, în familie, bătând step, i se pare înspăimântător (pag. 47). După moartea tatălui, paza severă e preluată de o mătușă: în prima noapte când nu doarme acasă, tinărul e așteptat la poarta fabricii și luat din scurt cu disperare: „Era să te caut la Salvare, la morgă...” (pag. 96), strigă tanti Șeli, apocaliptic. Când, într-o zi, nu mănincă, aceeași mamă ad hoc urlă: „de ce te sinucizi!”... (pag. 227).

Raporturile cu familia sunt extrem de complicate și Radu Cosașu le înfățișează cu multă finețe dialectică. Tinărul rupe cu părinții, dar se refugiază la o mătușă ce reface, devotată, aceeași atmosferă de panică și interdicții. Radu Cosașu scrie despre „Făt-Frumosul căruia i se asigurase cea mai urită copilarie, aceea fără de drame, dar plină de exagerări” (pag. 128). Dar Făt-Frumosul își creează repede, el însuși, o lume de exagerări. Fuge de acasă, rupind legăturile cu mama, dar o caută fie și în ancilara Roza sau în planturoasa Tinibalda, o caută pentru a se... rupe din nou. Este exasperat de rigiditățile tatălui, îi e frică să-i vegheze agonia, fuge de muribund, dar îl va căuta pretutindeni pe pater — și în Dinu, muncitorul descins din **Cuore**, și în profesorul cu educație umanistă; dar, de-abia aflați substituții paterni, fiul amator îi și ia la refec și la ghionțipsihologie: un tinăr simpatic dar incomod. El caută cu fervoare un protector spiritual infailibil, dar de câte ori i se pare a-l fi găsit, intră spontan în conflict cu acesta. Firește, procesele psihologice sunt mai complicate nuanțate, ceea ce constituie, indiscutabil, încă unul dintre meritele cărții.

**P**ARALEL cu acest proces deosebit de interesant (și oarecum legat de el) are loc și încercarea de a se integra mișcării revoluționare. Dacă prezentarea epocii suferă de maniheism întors, fervoarea tinărului de a depăși impasurile în care, cu anasina, era virit, voința lui eroică de a se manifesta ca scriitor al acestei epoci se constituie într-un fluid epic nervos, direct, dramatic, condus cu o mare precizie artistică. Deducând marxismul din broșuri țepene, adolescentul volubil, vulnerabil și entuziasat se aruncă într-o viltore necunoscută și neînțeleasă, de la care Candide așteaptă exultare și jubilar



dar de la care-i vor veni — vai! — neașteptate, piezișe și nejustificate lovituri. Procesul de automistificare produs de necunoaștere și o rigiditate a virstei, a momentului și a compensației — admirabil înfățișat — se manifestă la toate nivelele. Chiar și la cel al iubirii: „... eu eram de mult hotărât să nu iubesc fete apolitice, să nu intru în melodrama stupidă a utecistului îndrăgostit de o reacționară, apolitismul fiind varianta cea mai vicleană a reacționarismului mic-burghez. Dacă n-aș fi știut din ce familie vine, poate c-aș fi plecat” (pag. 55). Ironia de calitate urmărește procesul de automistificare mai ales la nivelul limbajului, savuros. Acest Cănuță om sucit, bucureștean de nădejde care ronțăie covrigi și gogosi pe stradă, iar când e amoretat hăpăie, cu aleasa, smintină, gâfează ne stilul magistral al lui Ion Luca numeroasele clișee verbale ale unei epoci, ale unui fel de a gândi, într-o scriere rapidă, voloasă, inteligentă și irezistibilă. Stilul de implicare-detașare, de critică plastic ironică a limbajului, constituie o adevărată victorie artistică a lui Radu Cosașu și acordă volumului o mare unitate. Fără să diminueze dramatismul unor episoade, acest stil inventiv și fermecător asigură o lectură excepțional de plăcută.

Nu avem aici posibilitatea să analizăm fiecare proză în parte (importantă ni s-a părut continuitatea solidară a cărții). Trebuie să menționăm în mod deosebit **Eventul**, nuvelă superbă prin ferocitatea ei veselă și exactă. Nuvela întreagă este de un dramatism acut epurat prin ironie.

Ziarist de excepție, cronicar cinematografic și sportiv (legat și prin aceste fibre de lumea lui, a noastră), Radu Cosașu e adeptul autenticității camilpetresciene, al trăitului ca sursă a literaturii. Anii de reportaj vin acum în sprijinul prozatorului. Imaginația (creatoare) îi folosește ca potențare (iar nu ca obnubilare) a realității. Dacă forța adolescentului vulnerabil o constituie îndirjirea vocației sale literare, ea izbuște acum cu plină originalitate și excelență în **Supraviețuiri**.

Paul Georgescu

## LIMBA NOASTRĂ

● TITLUL prezentei note se referă la extinderea tematicii studiilor de limbă din țara noastră și totodată la adîncirea cercetărilor, lucruri despre care am pomenit altă dată în treacăt. Pornesc acum de la o lucrare recentă publicată de Editura Academiei Române în colaborare cu Academia Mexicană: se numește **El léxico indígena del español americano**, **apreciaciones sobre su vitalidad** („Lexicul indigen al spaniolei americane, aprecieri asupra vitalității lui”) și e datorată unui colectiv de patru cercetători de la Institutul de lingvistică din București: Marius Sala, Dan Munteanu, Valeria Neagu și Tudora Șandru-Olteanu. După cum arată titlul este vorba de cuvintele pe care spaniola americană le-a preluat din limbile indienilor locali.

Pînă nu demult în țara noastră nu se făceau deloc cercetări asupra spaniolei, iar acum ne-am extins la variantele din America, bineînțeles mai greu de studiat pentru noi; mai mult decît atît, ne ocupăm și de așa-numitele limbi amerindiene, care în general n-au fost suficient studiate nici de specialiștii americani; fapt este că nu sint încă destul de bine cunoscute și nu este complet lămurită istoria lor, așa încît adesea nu știm să

spunem dacă două idiomuri sint sau nu înrudite între ele.

Cei patru cercetători români au grupat un foarte mare număr de elemente indiene (aproape 1000) folosite de hispano-americani, relativ multe din ele fiind cunoscute și de limbile de mare circulație din Europa, astfel că unele dintre ele au ajuns și la noi. Iată numai cîteva exemple: **cacao**, **ciocolată**, **chinină**. Cred că sint suficiente pentru a ne convinge că problema interesează și limba română. Este vorba, de cele mai multe ori, de termeni care denumesc noțiuni specifice Americii.

Lucrarea nu a acceptat însă nici pe departe toate cuvintele cunoscute, ci numai pe cele care s-au instalat mai solid în spaniolă. Se pune deci o problemă de principiu: cum stabilim care cuvinte sint mai importante și deci merita să fie inserate pe listă. Ne apropiem prin aceasta de problema așa-numitului fond principal lexical, iar modul de a-l stabili e interesant și pentru structura vocabularului românesc. Autorii au stabilit trei criterii: s-au optat la termenii răspîndiți și în alte țări americane decît acelea de unde provin, apoi la cei de la care s-au format derivate în spaniola americană și în sfîrșit la cei care s-au îmbogățit cu înțelesuri noi. Exemplele care intrunesc toate cele

trei criterii sint cele care au reținut atenția autorilor.

Se constată că multe dintre împrumuturi au rămas la periferia spaniolei. Ni se arată, de altfel, că spaniola din America nu este mult diferită de cea din Spania, ceea ce dovedește că substratul nu are în general o influență covârșitoare asupra evoluției limbii, și concluzia aceeașta este bine să fie reținută cînd se studiază alte limbi.

Mai rămîne de discutat un singur aspect: care este competența colectivului de autori în materie de vocabular spaniol. Personal, nu am cunoștințele necesare pentru a face aprecieri în această privință, dar dispunem de un indiciu asupra cărui nu putem păstra nici un fel de îndoială. Cu ocazia împlinirii a 100 de ani de la înființarea Academiei Mexicane, s-a hotărît să se acorde un premiu celei mai bune lucrări de hispanistică prezentate la concurs. S-au supus aprecierii un mare număr de manuscrise, redactate de hispano-americani, dar premiul a fost acordat compatrioților noștri. În felul acesta a fost recunoscută valoarea lucrării și, cred, în același timp, s-a emis o apreciere clogioasă și asupra lingvisticii românești.

Al. Graur

SPIRU VERGULESCU : Case



# Melancolie și detașare

UMBRIȚĂ în poezie de ceea ce s-ar fi considerat a fi „poză artistică” și în proză drapată în faldurile somptuoase ale celui mai armonios baroc al scrisului nostru literar, fervoarea lui A.E. Baconsky nu este nicăieri mai deschis exprimată ca însemnările de călătorie

Printr-un capriciu al destinului, prima carte de A.E. Baconsky apărută postum, după neașteptatul tragic sfârșit al scriitorului, avea să fie ediția a doua din *Remember*, „fals jurnal de călătorie”. O ediție mult revăzută și mult adăugită față de aceea din 1968, semnul unui interes special pentru o scriere aparținând unui gen socotit de mulți ocazional și periferic. Nu lipseau din această carte — și nici nu aveau cum lipsi — considerațiile despre călătorii și despre călători; acute, strălucitoare, profunde, ele cresc mai mult dintr-un impuls al căutării de sine, statornic de altfel la A.E. Baconsky, decit din nevoia definirii unei experiențe comune într-un chip propriu. Fiindcă niciodată poetul *Cadavrelor în vid* n-a voit să fie „original” și „nou”; schimbările și originalitatea erau la el expresia unei adeseori dureroase și permanente încercări de a sfărâma tiparele mortificante, inerțiale tiranice ale schemelor ucigătoare de viață, imobilismul și stereotipia.

Însemnând pentru Mihai Ralea un prilej de regenerare („A pleca, de cele mai multe ori, înseamnă a reinvia”), detestată categoric de Camil Petrescu („Nu-mi plac deloc călătoriile. Sint superficiale toate și uneori vulgare ca niște vise ratate”), călătoria reprezintă pentru A.E. Baconsky o posibilitate de revelare a propriei personalități. Este, de aceea, un act vital, însă eficient numai la nivelul fiecărei individualități. Călătoriei i se descoperă o dimensiune lăuntrică, singura purtătoare de valoare, nu neapărat indiferentă la condiționările exterioare dar independentă de acestea. Nu oricine umblă mult călătorește cu adevărat: „Plăcerea călătoriilor o descoperi de altfel cu mult înainte de a pune piciorul pe scara unui vagon: primele drumuri sint întotdeauna cele din jurul propriului tău craniu, cum spunea maghiarul Karinty, sau din jurul odăii tale, după celebra expresie a lui Xavier de Maistre. Dacă n-ai fost în stare să le întreprinzi niciodată, voiajele cele mai seducătoare vor degenera la nivelul unor simple acte de transport”.

Determinată de personalitatea fiecăruia, călătoria este totodată la A.E. Baconsky o modalitate a depășirii de sine; o formă de auto-creație. La Mihai Ralea era o „supremă reinnoire”, terapeutică soluție a ieșirii din cotidian; o baie de inedit: „Viața noastră, profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strângulată în toate veleitățile și pornirile ei de spontaneitate, persecutate de un zeu al omogenității care urăște relieful, variația și surpriza, se scurge asemenea ei înseși, pe o curbă de moarte și îndobitocire fără liman posibil, în unități de timp egale matematice, hotărâte de ceasornic și calendar. [...] Rupind automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămână masca, îmbrăcăm alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Sclerozarea spirituală suferă o aminare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus sau în minus” (Valori, 1935). În plan superficial relativ apropiate, observațiile lui A.E. Baconsky merg însă mult mai departe în sublinierea facultății creatoare a călătoriei: „Oamenii obosesc de a fi mereu consecvenți cu structura lor, și uneori caută pretexte de infidelitate, se trădă pe ei înșiși, evadează din propria lor temniță, cum spune portughezul Pessoa. Duși de un spirit al compensațiilor și al secretelor echilibrării interioare. Un alt orizont geografic, un alt oraș, o altă lume, o cîmă deosebită de aceea ce ți-a patronat genealogia sint atîtea prilejuri de a te sustrage legilor după care tu însuși ceri să fii judecat de semenii. Într-o noapte de exaltare străină descoperi dintr-odată plăcerea unei măști pe care niciodată încă n-ai îndrăznit s-o arbori în casa ta, unde pînă și lucrurile nu-ți mai îngăduie să fii altfel decît așa cum te-ai arătat întotdeauna, unde la cea mai ușoară inflexiune dincolo de frontierele tiranicului autoportret la care te-ai condamnat se dezlănțuie alarma inhibitivă a unui mecanism creat de tine însuși. Orice călătorie te face receptiv la ceea ce J. Huizinga numea *Homo Ludens*, pseudonim nemărturisit fie și al celor mai gravi, mai posomorîți dintre noi”.

Din planul psihologic și cel al vieții imediate, unde o situa Ralea, semnificația călătoriei este transferată la A.E. Baconsky în plan spiritual și ontologic; reflex firesc al deosebirii dintre personalitățile lor, această diferență nu e totuși mai puțin explicabilă și prin e-

voluția istorică: față de atomizarea societății moderne, „automatismul tailorizării” deplins de Ralea a devenit o amintire patriarhală. „Singur, străin și mut” — cum se descoperă Baconsky odată la Hamburg, „într-un sfârșit de primăvară” — poate fi cea mai potrivită formulă pentru definirea acestei noi conștiințe. Al cărei paradox este înfățișat în *Remember* într-un chip memorabil: „tot ceea ce invidiez și admir prin orașele Occidentului — ca realitate contemporană desigur — țin nu atît de ființa oamenilor cît de faptele lor... aici omul e tot mai depășit de propriile-i produse, sub a căror tiranie și obsesie se desfășoară viața lui pînă la a-i afecta orice voluptate și chiar a-i obnubi conștiința condiției sale... consecințele sint pe de o parte blazarea, pe de o alta un bovarism politico-social ce tinde să compenseze pauperitatea vieții lui spirituale tot mai grav expugnată de agresiunea civilizației și să-i amenadeze himeric insatisfacțiile aproximative confuz... și-am înțeles că nepăsarea pe care mi-o arată confratele meu occidental și infatuarea lui, de atîtea ori prostească, sint apanajul unei infirmități ce trebuie să suscite mai degrabă compasiune decît indignare... și mi-am lăsat surisul cordial să se risipească pe întinderea Alsterului, asemenea cercurilor concentrice ale pietrei căzute în adînc”.

Structurală, melancolia poetului — și „exasperată”, cum o numește el însuși — întîlnește aici glacialitatea reflecției, „privirea de gheață”, întreg jurnalul de călătorie pendulînd între aceste atitudini. Care sint fundamentul echilibrului printr-o înaltă coerență spirituală și literară; situate, cum bine observase Paul Emanuel, „la confluența eseului cu proza și poemul”, însemnările de călătorie din *Remember* nu reprezintă însă doar o strălucită expresie a genului, ci și înnoiesc. A.E. Baconsky este unul dintre puținii noștri autori de memoriale de călătorie care delimitează jurnalul unei călătorii de călătoria însăși. O mai făcuse, naiv și dramatic, pionierul genului la noi, Dinicu Golescu, lup-tîndu-se cu dificultățile de atunci ale limbii române literare; la Baconsky, „însemnarea” călătoriei se face cu limpedea conștiință a literarității gestului. Jurnalul său este declarat „fals”, infidel atît față de realitatea călătoriei



A. E. Baconsky

cît și față de normele unui gen literar constituit; este, în consecință, autentic, oglinda unei subiectivități, și creator, întrucît această subiectivitate este deschisă și în continuă metamorfoză, deși sub varii înfățișări regăsim de fiecare dată melancolia și detașarea, unite însă într-o fervoare înaltă. Care va fi dictat și aceste solemne fraze, de o impecabilă și totuși adînc omenească măreție: „Și eu sint omul unei țări de vechime, care a rămas mai mult în legendă și-n mituri decît în istorie. Pe timpul cînd castrul roman al Vindobonae încă nu se întemeiasă și prin pădurile necercetate ale Vienei de azi rareori se ivea profilul unor seminții barbare, strămoșii mei îl uimeau pe Herodot prin bogăția și civilizația lor, spre care, peste veacuri, aveau să rivnească împărații Romei. Dar mărturiile acelor vremuri au rămas mai mult în pămînt decît deasupra lui și vechiul arhitect pe care a purtat nimbul unor orizonturi luminoase și darnice s-a scufundat încet într-o apă ostilă. Secole de-a rîndul a fost sărac și istovit în lupte cu perfida coalitie a istoriei și a geografiei. Sisif melancolic sub povara propriului destin. Și capitala mea n-are patina de măreție seculară a Vienei, nici tezaurul ferecat în muzeele ei și în muzeele Florenței, ale Romei, ale Parisului, deși le-ar fi putut avea: cel care vede templele ascunse în munții Bucovinei, abia acum descoperite de ochiul saturat al occidentalului, va încuviința-o în tăcere. Adevărata mea legendă e o virtualitate flotantă pe valuri schimbătoare și nesigure, migrînd în ritm de basm hieratic de la un a fost, spre un va fi o dată ca niciodată”.

Mircea Iorgulescu

## Poeți clujeni

UN TITLU ca *Legea conservării adolescenței* (Ed. Dacia) trimite cu gîndul la o poezie de avînt liric, de tinerească ostentativă sentimentală, de caleidoscop imagistic. În realitate, Virgil Mihai, autorul plachetei cu titlul de mai sus, scrie o poezie de notație austeră, fără înflorări lirice, fără înfloriri, cerebrală și rece la modul cultural sau livresc al modernilor. Tehnica e a colajului de propoziții reflexive, denotînd fiecare în parte o altitudine sensibilă și, luate împreună, o sensibilitate intelectuală tentată de revelarea condiției umane printr-o interpretare poetică a faptului divers: „Normalitatea unui lac artificial / denotă înaltul nostru grad / de precocitate. // Altădată asemenea peisaje / nu puteau fi trăite decît / după moarte. / Jucăriile noastre au devenit / automobile adevărate / circulînd pe veritabile baraje / Cînd vara e fierbinte / înotători plonjează ca niște bucăți de zahăr / în apa montană a lacului. / Cine mai poate ști / pe unde vor zbura sufletele noastre / strecurate printre alge? / Știi voi ceva despre cum va fi timpul / în săptămîna ce începe? / întreb peștii și ei mă privesc cu ochi mirati”. Faptul

divers poate fi orice: o călătorie cu avionul deasupra Europei, o plimbare prin Sighișoara, o vizită în orașul de pe malurile Nevel, anul „1903 de la 1 ianuarie pînă la fine”, o întimplare istorică, un personaj mitologic. Mai ales călătoriile îl atrag pe poet, memoria lui culturală notează minuțios ca un jurnal turistic, dar perspectiva asupra celor văzute rămîne poetică: „În fiecare edificiu o scară interioară / duce spre odaia cămătăresei / și balustradele poartă / inscripții autografe scrijelite / de Dostoievski cu dinții strînși // Încercătura memoriei se limpezește / cu priviri albastre de rusalie / rusoaice cu accent nordic / spălate în lapte de ceață / urmate de ursi gîstindule pîrul // Miracolul dăinuiește peste ape / secole fluide curg / înspre Baltica — / alinare lui Evgheni Oneghin / suflet rămas sub ghețuri în Ladoga // Cad tablouri din Ermitaj / asupra noastră ca o ploaie de timbre / irizări fără fine / din fîntînile culturii...”. Mă întreb dacă maniera livrescă a majorității poemelor lui Virgil Mihai nu răspunde, dincolo de refuzul lirismului comun, unei înclinații mai întîme spre reverie, înțeleasă aceasta ca exercițiu de imaginație sub

stelele galaxiei Gutenberg. Deocamdată poetul știe să țină un just echilibru între informația culturală și propria subiectivitate; trebuie să țină seama însă de faptul că felul poeziei sale de acum nu poate fi decît o uvertură la un concert mai amplu, o trecere în revistă a unor motive poetice care abia că pretînd o dezvoltare ulterioară; iar aceasta nu e posibilă fără accentuarea termenului al doilea, a subiectivității așadar fi evităm-terii manierizării n-ar putea fi evitate.

MARI SANSE de a intra curînd în primele rînduri ale poezilor contemporani are foarte tînărul Petru Romoșan (*Ochii lui Homer*, Ed. Dacia). De pe acum format, cel puțin la nivelul expresivității, de o maturitate incontestabilă a sensibilității poetice, intrucîtva neobișnuită dat fiind că la 21 de ani citi are notele adolescentine în loc să primeze abia dacă se întrevăd în ton și în altitudine, poetul acesta își depășește vîrsta prin formație și rămîne al ei prin informație. Pe motive livresci (tot mai frecvente în lirica tinerilor), Petru Romoșan compune variațiuni al căror farmec stă în prospețimea percepției și, mai mult încă, în forța de penetrație a sugestiei. Perspectiva asupra lumii e gravă și liberă de presiuni culturale care, prezente totuși, sint tratate strict pretextual. Undeva, un scurt poem proclamă funcția poetică a gravității ludice, sub regimul copilăriei: „Noi copiii știm să fim mai gravi decît împărații și înțelepții / nici un cuvînt nici un suspin nici un suris / cîresii stăpînii mai pot să aștepte / dacă ați văzut un copil cu pîrul alb nu-i o minclună / străluminare a minții! / chipul său sperie copacii nisipurile / aduce în culcușuri amarele soapte.” Amestec inanalizabil de vorbire liberă și metafore îndrăznețe, poeziile au cînd aerul de definiție lirică în genul poemului într-un vers („Veniră umiliți — / întunecatii stăpînii ai umidității”, sau „Cel ce cîntă moartea trebuie să știe, / cîntecul poate fi veninos. / Cu doi ochi de viperă degeaba mai plînge” sau „O amărăciune

mai pură / niște boabe de mei mai verzi / Să-mi reazim surizînd bărbia”), cînd dezinvoltura colocvială a mărturisirilor publice („Hai să-i lăsăm pe alții să aibă parte de frumusețe. / Hai să-i lăsăm pe alții să aibă parte de putere. / De mult visate țări calde, / De vorbe lenese și elegante. / Hai să-i momim cu umilința noastră / Și cu înalta artă a descrierii / a unui păstrăv din apa roșcată și a unei buburuze”). Această retorică simultan gravă și surizătoare transmite aproape întotdeauna o substanțială cantitate de informație lirică inedită, poetul întîind în chip personal realitățile eterne, fără a se lăsa deloc inhibat de banalitatea lor. E interesant de observat că, adesea narrative, poemele lui fac dintr-o posibilă deficiență a realității poetice și asta numai prin adaosul de sugestie subtextuală discursului. Lăsînd deoparte cîteva naivități culturale (poetul nu e destul de informat asupra unor motive pe care le trece în poezie cu funcție de pretext, desigur, dar într-o înțelegere aproximativă, ca de pildă în poemele din primul ciclu al cărții), cîteva stingăcii de exprimare și o ușoară tendință emfatică, versurile lui Petru Romoșan atestă apariția unui poet de frumoașă condiție. Antologică și elocventă totodată pentru stilul său este această *Conferință despre măr*: „Un măr în întregime bun e doar un măr / Un măr în întregime putred nu mai e măr. / Mărul frumos pe dinafară și putred pe dinăuntru / îl refuză înțelepciunea. / Mărul putred pe dinafară și bun pe dinăuntru / îl refuză Frumusețea. / Iată, domnii mei, condiția tragică a mărului. / Și o completare, stimat auditoriu. / Un schimb de locuri, de scaune, / cum ați spune dumneavoastră. / Poate mărul frumos pe dinafară și putred pe dinăuntru / îl refuză Frumusețea. / Poate mărul putred pe dinafară și bun pe dinăuntru / îl refuză înțelepciunea. // Am vorbit stricto-sensu despre măr. / Nu-am iubit niciodată metaforele. / (Au exact condiția mărului)”.

Laurențiu Ulici



# Noi „confidențe“

**D**OINA SĂLĂJAN (dintr-o serie literară cu N. Labiș, Ion Gheorghe, Florin Mugur, Gh. Tomozoi, Doina Ciurea, M. Negulescu, Nicolae Stolan) convingea de la debut, încă adolescentă fiind, că este o poetă adevărată. Primele versuri i-au fost publicate în „Steaua“, intrând adevărat grupului constituit în jurul acestei importante reviste de cultură, în frunte cu de pe-atunci reputatul (prin exigență și dispreț față de mediocritate) A. E. Baconsky. Poeta deține amintiri mirifice despre afirmarea ei în acei ani, altfel dificili; petrecută „ca-n povești“, zice ea într-un interviu; și continuă: „În toamna lui 1956, fratele meu de suflet, Nicolae Labiș, imi aducea volumul său **Primele iubiri** cu dedicația pe care în toate clipele grele am recitat-o și m-am întărit. În lărnă ne păreasa și eu nu am mai avut cui arăta cu bucurie în anul care veni imediat, cartea mea **Confidențe**“.

Dar Labiș cunoștea **Confidențele** din manuscris, avind despre ele o excelentă părere, care se confirmă și astăzi \*), după douăzeci de ani, vreme în care poeta a evoluat, fără a-și abandona tonul original, descoperit de la început, amestec inefabil de elegie și forță, grație și spirit terestru, mindrie și umilitate, prozaism franc și evanescentă.

Doina Sălăjan nu dispune de un registru prea larg nici în privința temelor luate în considerație, nici a tonalităților încercate, dar ceea ce „spune“, ceea ce dezvăluie din ea însăși, impresionează prin sinceritatea lirică pătrunzătoare și mai ales printr-un instinct al adevărului, care păstrează această sinceritate în limitele poeziei.

\*) Doina Sălăjan, **Amintirea miresmelor**, Editura Cartea Românească, 1977

Ce este poezie și ce nu este, unde se încheie discursul sufletului spre a face loc poeziei, care e limita dintre confesiune și veritabilul lirism, sint întrebări la care gustul singur nu poate răspunde, la modul infailibil ce i se atribuie. Poezia Doinei Sălăjan te face să meditezi, odată mai mult, asupra acestor dileme vechi și mereu proaspete, pe care nici o estetică nu le anulează pe de-a-ntregul, deși tocmai asta își propun toate, lăsând problema deschisă pentru fiecare caz în parte. În cazul de față, „proza“ conflictelor interioare lunecă spre poezie, pe nesimțite, purificându-se în mers de aspectul prea arid sau, dimpotrivă, prea colorat al intimității.

Refuzul de a distinge între poezie și „starea“ de poezie, între poezie și motivul ei (trăirea **inspirată**, dispoziția de plenitudine caracteriza încă de la început prezenta Doinei Sălăjan și raporturile ei cu expresia: o expresie directă, de o energie primară, de o generalitate fluidă, neantată și disprețuitoare cu detaliile, cu aluviunile discursive și cu nevinovatele clișee ale limbajului, preocupată doar să prindă tonul exact, să se încarce de o anumită tensiune a mărturisirii). Izbutind mai totdeauna să o facă, intrucit, nici nu „încearcă“ decit sub presiunea unei stări privilegiate, cînd se simte sigură pe cuvinte, sigură că fluxul lor va veni. Lucru în așa măsură adevărat, încît și desele constatări (din ultimul volum) ale stărilor ne-inspirate, ea nu le poate formula în absența inspirației, are nevoie de un ritm apăsător, de un elan sufletesc spre a-și mărturisi lipsa de „ritm“ și de avînt, sfîrșind prin a ne convinge de contrariul:

„Ea ca și cînd aș fi visat / Că am avut de vraja-i parte, / Atît mi s-a înstrăinat, / Atît mi-e astăzi de departe /.../ Rimau

atîta de ușor / În cîntecul acelor zile / Înmișmatele culori / Cu încintările tacite! /.../ Era de-ajuns să țin în miini / O clipă, fructul, să-mi miroasă / Fără-adumbrii lungi săptămîni / Și lacrima a floare-aleasă /.../ Sub care zări, sub ce moloș / E azi grădina nepereche / În care mirosea a roz / Și verdele-mi cînta-n ureche“ (**Culoare, sunet și miros**).

Proiectată într-un trecut irecuperabil, obiect de nostalgie dureroasă, de lamentație a absenței, exclusă din prezentul simțirii, starea de grație își recapătă puterea, re-devine vers, chiar în poemele care ar vrea să observe, cu tristețe și răceală despărțirea definitivă, anulara în clipa de față, a resurselor ei.

Un motiv dominant în poezia de maturitate a Doinei Sălăjan este cel al răcelii amenințătoare, venind tot mai insistent, al frigului „din oase“ și al „oaselor fragile“, al cărnii „subțiri“ descoperite, mal vulnerabile sub apăsarea timpului resimțită în toată cruzimea; nici o convenție strict poetică, nici o metaforă seducătoare, consolatoare nu i se opune, poeta ar suferi în orgoliu, care este unul al sincerității depline, dacă ar încerca, folosind astfel de opoziții, să i se sustragă.

„Cit de grăbită cade-acuma seara! / Orbește brusc fereastra și în pupila-i neagră / Văd cum se oglindește serafică ninsoarea / Încamă că e iarnă, imi zic, din nou e iarnă! / Ce repede se-ntoarse, abia mi se-ncălziră / În scurta vară oasele fragile / Și n-am nimic mai cald să le acopăr / Carnea subțire e de văzul lumii / Tremur în ea de cînd mă știu, chiar vara / Un vînt de nord la inimă-mi pătrunde, / E iarnă deci. S-o mai iubim și-acasta / Așa cum le iubirăm pe toate celelalte“ (**A fost odată**).



Tehnica, foarte simplă, cum sînt toate în poezia Doinei Sălăjan, dar tocmai acestei simplități organice, îi datorăm nu odată efectul profund mișcător, este de a spune un acum și un atunci, de a distinge brutal un azi de a fost odată și de a le alătura din nou, spre sfîrșit, de a le reintegra în unitatea unei trăiri, în fond, stabile, de o remarcabilă continuitate.

Acest vis ambițios al **rămînerii pe loc**, într-un spațiu pe care și-l dispută, totuși, fără cruțare forțele de uzură, dă substanță poeziei de astăzi a Doinei Sălăjan, Felul liniștit ardent în care se încorporează produce o impresie de noblete și demnitate, îndepărtînd riscul, altfel oricînd posibil, al sentimentalității.

„Vedeți, ziceam cîndva, această lume / Este a mea pe veci și pot să-mi plimb / Timpul de dor, prin ea la nesfîrșit. / Vedeți n-am a mă teme de nimic. // Și miil de soapte blinde mi-au răspuns / Dar și c-o undă de înfiorare : / Fie să crezi povestea cit mai mult / Frate naiv, cumînte surioară!“

Riscul e depășit, luat cu sine, de valul mult mai mare al credinței curate și naive, al speranței radioase, ce izbutește să-și transmită fiorul dincolo de posibila precauție a cititorului de poezie, de neîncrederea sa în trecătoarele stări de suflet.

Lucian Raicu

# Un roman de dragoste

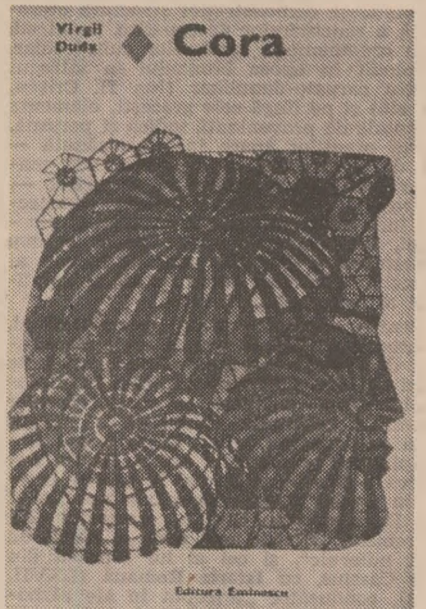
**I**NZESTRAT cu o capacitate remarcabilă de a incorpora reflecția în narațiune, de a înlesni contactul cu realitatea prin analiză sau observație ironică, cu o intuiție deloc comună a stărilor conflictuale, ca și a mișcărilor sufleteste interioare, Virgil Duda s-a impus în ultimii ani în primele rînduri ale prozatorilor tineri, fiind oarecum exponentul unei anumite tendințe actuale spre romanul care imbină introspecția psihologică și investigația socială. **Cora (Istoria unei iubiri naive)** reprezintă încercarea autorului într-o temă „clasică“, eternă a literaturii — istoria unei iubiri. Numai că această istorie nu monopolizează interesul cărții, ci deschide cititorului o poartă de acces în peisajul nostru uman cel mai nou sub raport social — colectivitate industrială, intelectualitate uzinei (combinatului, în speță) alcătuită din ingineri, studenți în practică etc. Această ancorare a poveștii de dragoste dintre Bujor Niculescu și Cora într-o realitate semnificativă conferă cuplului un caracter exponențial. Povestea infiripării, împlinirii și eșecului legăturii afective dintre tînărul inginer și studentă se reliefează pe fundalul unor interesante relații umane determinate de mediul marelui combinat. Personal, inclin să cred că vocația lui Virgil Duda se dovedește de data asta mai pregnantă în subtilitatea cu care surprinde și disecă aceste relații de plan secund, decît în insistenta descriere a reacțiilor infimale sufleteste ale protagoniștilor. Raporturile dintre Bujor Niculescu și Burghel, directorul combinatului, dintre Burghel și subalternii săi în general, dintre Bujor Niculescu și Ovidiu Porunce, sau cei doi ingineri Sebeșcan și Frunzelea, dintre Eremciuc și prietenul său Nicolae, relațiile din interiorul grupului de studenți (Victor și cele trei colege ale Corei), ca și evenimentele care soliciită cristalizarea acestor raporturi: o schim-

bare în conducerea combinatului, festivitatea dedicată pensionării fostului director Bănică, sărbătoarea revelionului, concediul de vară, ședințele de producție etc. sînt foarte consistente, chiar dacă sînt păstrate în schiță. Istoria cuplului erotic se desfășoară în acest cadru, fiind determinată și influențată de el fără ca protagoniștii să fie conștienți de asta. Dragostea îi buimăcește și, aparent, îi scoate din decor, dar nu pentru a-i individualiza, ci tocmai pentru a sublinia seria umană pe care o reprezintă. Autorul face totul pentru ca cei doi să fie perfect plasați social: le descrie cu minuție vestimentația, locuințele, locurile de întîlnire (serbările sindicale, cinematograful, restaurantele, casele de odihnă de pe litoral, drumurile cu autobuzul, trenul sau mașina direcției), se oprește asupra celor mai neînsemnate situații și asupra celor mai mărunte stări sufleteste, risipindu-i în gesturi și reflecții din care personalitatea fiecăruia se coagulează încet, fără grabă. Din pricina aceasta demonstrația devine puțin pedantă.

Eșecul iubirii dintre Bujor Niculescu și Cora se datorează, printre altele, și puținului timp de apropiere reală pe care și-l pot afecta; mai mult se intuiesc decît se cunoșc și, deși atracția este puternică, nu se stabilește între ei o adevărată și statornică intimitate. De altfel, intimitatea se dovedește a fi pentru ei riscantă. Involuntar, relația afectivă la aspectul unei subordonări sau al unui inconfort. Instinctul de conservare îi împinge pe Bujor Niculescu — inginer cu șanse de ascensiune în ierarhia profesională, șanse care impun niște sacrificii ale vieții intime — spre o căsătorie confortabilă cu Anda — un fel de Nadia Burghel în devenire. Nostalgia unei pasiuni se izbește la Cora de o anumită „zgîrcenie“ sentimentală: nu vrea niciodată să i se ceară mai mult decît ea însăși dorește să dea. Autorul explică undeva, prin intermediul unui personaj episodic, de ce a ales o poveste de dragoste ca motiv al romanului său: „...cuplul, atît de vulne-

rabil în aparență, parcă la întimplare legat și dezlegat, constituie de fapt o cazemată de neclintit, oricum, relația umană cea mai greu de lovit ori de distrus, pentru că nu se va naște nicicînd acela care s-o poată sfărîma. Dimpotrivă, dușmanul cel mai aprig va trebui s-o susțină, să-și întemeieze pe ea, și prin ea, rosturile potrivnice indivizilor, celor doi adică, luați separat [...] nu există stavilă mai categorică în calea, pare un truism nu-i așa?, singurătății către care adesea te simți îndemnat de fire ori împins de alții!“ Experiența erotică este, atunci cînd atinge straturile profunde sufleteste, cea mai greu degradabilă, cu alte cuvinte. Ea suferă totuși modificări substanțiale în funcție de modificările sociale, de caracterul vieții duse de colectivitatea umană în ansamblu. De aceea, probabil, autorul și-a subintitulat romanul „Istoria unei iubiri naive“. Ironia vizează faptul că cei doi eroi nu sînt conștienți de predeterminările gesturilor lor. Tabloul perechilor din romanul lui Virgil Duda (Bujor-Cora, Titus-Anda, Bănescu-Amelia, Burghel-Nadia, Ovidiu Porunce-soția lui) chiar dacă nu în totalitate sînt „cupluri“, adică o unire afectivă excepțională, reflectă oarecum modificările psihice pe care le impune existența în spațiul combinatului. Primele semne de atașament sentimental pe care le simte Bujor Niculescu coincid cu spectaculoasa sa avansare în postul de inginer-șef, post ce-l soliciită intens, despărțirea de Cora coincide cu hotărîrea de a trece împreună cu Burghel la conducerea unui nou combinat, de proporții impresionante; în timp ce dragostea Corei se construiește în mijlocul unei drame de familie, care o obligă să amine cu un an lucrarea de diplomă și să se ocupe de îngrijirea mamei bolnave și imobilizate la pat. Aceste evenimente exterioare pun la încercare sentimentul și-i dovedesc friabilitatea.

Foarte interesante, chiar dacă nu sînt puse îndeajuns în relief în structura cărții, sînt personajele de cadru: Burghel



— om cu vocație organizatorică, cu intuiție psihologică și profesională, tipul tehnocratului pe care o experiență bogată și bine asimilată îl împinge la un moment dat spre o umflare orgolioasă a propriilor puteri; înconjurîndu-se de subalterni capabili, dar puțin rodați, recunoscători pentru felul în care i-a ridicat, sprijinindu-se pe ei pentru o ieșire din anonimat, pentru o realizare cu prea vădită amprentă individuală; Eremciuc — inginer tînăr, de o vitalitate expansivă, dezamăgit de prietenul său Nicolae, care vîzîndu-l într-un moment de slăbiciune la aere protectoare dramatice pentru a suplini protecția pe care în general i-o acordă celălalt, Ovidiu Porunce — tip astenic, retras în căldura puțin idilică a căminului, dezinteresîndu-se de „hățișurile ierarhice“ și complăcîndu-se într-o meditație cam acră etc.

Cu toate aceste calități incontestabile ale cărții, îl prefer pe Virgil Duda din **Anchetatorul apatic și Deruta**, romane care au pus în evidență nu numai intensitatea privirii cu care îmbrățișează viața, dar și realele sale posibilități de a crea într-o manieră modernă și originală. În planul construcției romanești, **Cora** suferă de o dilatare a părților descriptive — autorul refuză să sugereze, adesea întîrziînd pe detalii fără anvergură; i-aș reproșa lipsa economiei elementelor narative și o insistență analitică obositoare. Evident, îl judec astfel pe Virgil Duda în raport cu Virgil Duda, căruia i-am admirat întotdeauna forța de a se apropia de problemele noastre sociale și psihice cele mai acute, și de a le trata cu subtilitate și fin discernămint.

Dana Dumitriu

\*) Virgil Duda, **Cora**, Editura Eminescu, 1977



# Tema Daciei la preemine

CEEa ce reprezintă astăzi una dintre epocile de predilecție ale istoriei și arheologiei naționale a fost pentru secolul XIX românesc un mit romantic al originilor. În 1928 încă, tumultuosul Vasile Pârvan în *Dacia* sa li suportă fascinația, atenuind asprimea obiceiurilor dace, fapt explicabil istoriceste, în favoarea tezei unui spiritualism ideal, monoteist, respins de religia originară. Fraza istoricului respiră voluptăți pictural-parnaslene și vibrație lirică atunci cînd evocă costumul Pileatilor, „mantile și tunicile lor [...] prinse cu fibule nesfîrșit de variate ca tipuri și mărime. Cingătorile... împodobite cu plăci de metal”, sau „gătelile femeilor”, „cercei de bronz și aur, inele de cirlionți, ace de cap, diademe, brățări, colane”. Un car de luptă descoperit la săpături capătă la Pârvan „două roți de bronz, ca la Homer”. Aplică aceleiași epoci, abia lucrările istorice din ultimele decenii ale lui Constantin și Hadrian Daicoviciu și cea foarte recentă, a lui Ion Horațiu Crișan, despre *Burebista și epoca* sa risipesc entuziasmul dăunător rigori și-și supun concluziile probelor arheologice, epigrafice și literare, — textele lui Herodot, Strabo, Dio Cassius, Pomponius Mela, Frontinus, Tacit, Florus, Ptolemeu. Se investighează în baza inventarelor cultura materială, se măsoară coloanele și diametrul discurilor din spațiul sacru de la Grădiște, ajungîndu-se la reconstituirea de temple în stil elen și propilee intramuros (Ion H. Crișan). Se precizează suprafețele cetăților (Sarmizegetusa, 3 ha), structura fortificațiilor, „un simplu val de pămînt, avînd în față un șanț”, dar și „puternicele cetăți cu ziduri de piatră” (Hadrian Daicoviciu, *Dacia*). Cu maxim scrupol se admite cronologia, de pildă, șirul regilor dintre Burebista și Decabal sugerat de Iordanes și de autorul citat, apare completat prin Corrylus, Scorylo, Docomes, Rholes, Dapyx și Zyrales. Culturii spirituale, în speță religiei dacice, i se stabilește definitiv politeismul, prin cultul chtonian și uranian al lui Zamolxe, al unui Ares autohton, și al zeiței Bendis, o Diană, înglobîndu-se demonstrației structura eterogenă a sanctuarelor descoperite. Se atestă prin ornamentația amforelor cultul solar, răspîndit în epoca bronzului în întregul spațiu carpato-danubian (Ion H. Crișan, *op. cit.*) și pe lingă cele grecești, elemente orientale de proveniență indică și persană. Casta preoților apare însă asemănată — cit de eminescian, — druizilor celti, magilor iranieni, brahmanilor, augurilor —, corporații sacre, proprii tuturor popoarelor indo-europene. În sfîrșit, regii și vice-regii, Burebista, Deceneu, *pene regiam potestatem* și Decabal apar ca factori ai necesității istorice, întemeietori și apărători ai independenței dace.

Pentru romanticii noștri preeminescenți, panteonul dacic are zeii și eroii săi atestați de analele romane, apărînd suficiente sîesi în sens schelling-ian, căci în *Philosophie und Religion* se cerea literelor vremii o concepție simbolică a naturii prin reintronarea zeilor. Sursă primordială, singura probantă și astăzi, istoria narativă a Greciei și Romei le oferă celebrele pagini despre Zamolxis aparținînd lui Herodot, prin Strabo, portretul lui Burebista, „bărbat get” care „a făurit un stat puternic”, și cel al lui Decabal din Dio Cassius, cu *Istoria Romană* (LXVII, 6, 1), conducător „priceput în ale războiului și iscusit la faptă, știînd cînd să năvălească și cînd să se retragă la timp, mîșter în a întinde curse, viteaz în luptă, știînd a se folosi cu dibăcie de o victorie și a scăpa cu bine dintr-o înfrîngere; pentru care lucruri el a fost mult timp pentru romani un potrivnic de temut”.



BUREBISTA — gravură de C. Iancu Anghel

Comparați cu grecii de către Iordanes însuși, războinici de moravuri austere, „gata pentru moarte de bună voie” (Solinus), remarcabili pentru „tăria trupului” și conștiinței (Imp. Iulian), înzestrați cu harul muzicii prin Orfeu, Musaios și Tami-ris (Strabo), dacii constituiră în același timp arhetipul ideal pentru pașoptisin. Efeminarea fanariotă, aservirea seculară își căpătau astfel o contrapondere istorică amplificată de prestigiu mitic, setea de acțiune revoluționară, un model moral, iar visul Unirii și independenței, un precedent fascinant.

În polivalența lor ipostază de poeți, jurnaliști, istorici și arheologi diletanți, pionierii culturii române moderne evocă așadar, precum Kogălniceanu, „un stat puternic și măreț” și care „exista pe locul unde se află Transilvania, Valahia, Banatul și Moldova”. Implicația ideii de unitate națională apare în *Histoire de la Dacie, des Valaques transdanubiens et de la Valachie*, stimulată prin exemplul lui Decabal care „nu putea sta liniștit sub jug străin” preferînd sinuciderea. Istoricul român reia invocarea regelui dac în *Cuvînt introductiv la Cursul de istorie națională* (1843), numîndu-l „cel mai însemnat Rîgă barbar, care a fost vreodată, mai măreț, mai vrednic de a fi pe tronul Romei, decît mișeiilor urmași ai lui August”. Argumentînd renumele eroului dac, același citează celebra *Scrisoare a VIII a lui Pliniu cel Tânăr* către poetul Caninus Rufus, cu indemnul istoricului latin de a evoca natura sălbatică, montană a Daciei, „coastele abrupte ale munților” și tragismul personajului central, Decabal. Dar motivația și mai adîncă a preferinței romantice pentru acest erou mitic apare

dincolo de versetele patetice ale lui Alecu Russo, din *Cîntarea României*, cu alegorii ca „slobozenia, copilă bălăioară cu cosite lungi și aurite” și tablouri bataliste — în esul de tinerete, postum al aceluiași scriitor moldovean, *Decabal și Ștefan cel Mare*. „Închipuirea se pierde în zbor, cînd cearcă a se urca pînă la înălțimea acestor bărbați legendari”, enunță Alecu Russo între 1840—1846, și totuși — surprinzător — adeziunea sa afectivă se îndreaptă mai curînd spre regele dac „acoperit cu vălul uitării”, și nu atît spre numele lui Ștefan care „este în toate gurile”. Dincolo de textul însuși, intuiți preferința romanticului generic pentru tragic, mister, abis, pe care îl oferea din plin dacismul, iar fantoma regală „stringînd cu o mină rana deschisă în pieptul său și cu cealaltă chemînd poporul”, are fiori shakespeareieni. Astfel antiteza dintre solarul Ștefan și neptunicul Decabal pare a căpăta la Alecu Russo corespondențe cu tragicul Dionis, căci „Ștefan este un luceafăr luminos; Decabal, un soare întunecat, însă umbra lui Decabal se întinde mai departe decît lumina lui Ștefan”. De partea regelui dac se mai situează avantajul misterului, el fiind „zeitate nevăzută și neînțeleasă”, „ca stelele acelea călătore care se zăresc pe cer, fără a se ști de unde vin și unde se duc”. O asemenea opțiune structural-romantică pentru Decabal fundează și identificarea scriitorului vremii cu rădăcina dacică a ființei sale, începînd poate cu clasicul Asachi, ce se proclama la Roma „Alviro Dacico”, după ce contemplant cu venerație profilurile virile ale strămoșilor pletosi de pe Columnă, pînă la autoportretul foarte tînrului Hasdeu într-o poezie a sa intitulată *Sînt dac!* și,

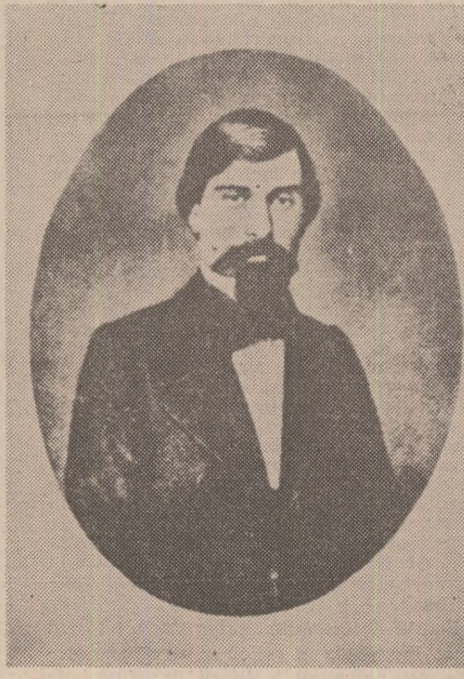
în alt context, filosofic, *Rugăciunea unui dac*, de Eminescu. Zamolxe al lui Lucian Blaga, poemele lui Ion Gheorghe se situează în prelungirea organică a acestei linii, cu toate incongruențele de viziune față de cei dinți predecesori.

Cu mijloace specifice, poezia secolului trecut căuta să învie mitologia dacă amplasînd-o sub zodii romantice, și Baba Dochia, care și-a lepădat cele două cojoace din credințele populare, devine „doamnă tinerică”, fiică a lui Decabal, „mare domniță”, urmărită de Traian. Mitul, unul din cele patru arhetipale românești, dă astfel o primă ispostazare la Asachi, care aduce în scenă zeii și eroii daci, pe Traian care „se subjugă de amor” urmărînd-o pe Dochia și are de întîmpinat forța magică a lui Zamolxis. Atunci „Dochia cea fugară”, „se prefăce-n bolovan” la invocarea către zeul suprem, iar animismul stîncilor din Ceahlău, Pionul românesc, traduce suferința ei organică: „Din a ei plîns naște ploaie, / Tunet din al ei suspin”. Devenită tînră „strigă” în *Dochia*, la Bolintineanu, respinsă de logodnic, alungată pentru iubirea nevrednică de rangul ei regesc pentru Armin Cîntăreț la Costache Stamati, Evdochia, eroină simbolică din tirzia epopee *Traianida*, va păstra tiparul ideal romantic prin frumusețe, tinerețe și implicație patriotică. În același sens ea va pătrunde în *Memento mori*, marele poem eminescian, după încercări juvenile din *Decabal*, proiect de epopee și dramă, și un poem în stil popular, *Dochia*.

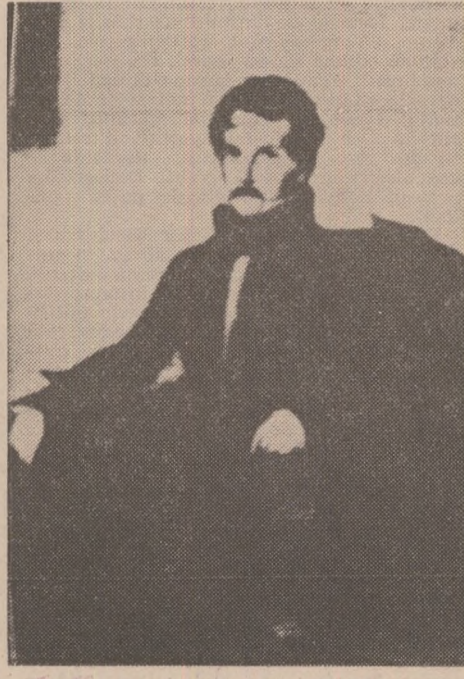
CU TOATE acestea, nu atît poeziei, cit presei pașoptiste îi revine în primul rînd meritul de a stimula interesul unanim pentru istoria, mitologia dacică, și în acest sens citeva popasuri asupra publicisticii se impun. Cea dintîi justificare vizează sincronismul, atît de evident din jurul lui 1840, al literaturii cu pagina cotidianului, cînd discursul incendiar devine liric, iar poemul, în mod uneori regretabil, o expunere jurnalistică. Al doilea motiv al atenției noastre rezidă în unitatea de stil și inspirație — amprenta epocii — care marchează literatura vremii, tributară temei. Într-adevăr, Dacia polarizează mai cu seamă după 1848, atenția istoricilor și arheologilor diletanți care colindă munții în căutare de vestigii, animați de zel patriotic, și ziarele difuzează larg aceste preocupări. În „Foai pentru minte” din 1852, August Treboniu Laurian publică *Împărțirea Daciei vechi* sprijinindu-se pe Strabo, Herodot și inscripțiile celebrei Columne; în aceeași revistă din 1856, titlul de *Istoria Daciei antice* adăpostește un fragment despre Dacia Aureliană; „Gazeta Transilvaniei” din 1851 anunță tipărirea la Brașov a cărții lui J. F. Neigebauer, *Dacia din relieviile antichității clasice cu deosebită privire la Ardeal (Dacien und der Uebersten des Klassischen Altertums)*. Tema dacică domină cu evidentă periodicile: „Naționalul” din 1858, „Gazeta Transilvaniei” din același an comentează îndelung descoperirea podului lui Traian lîngă Severin. Presa ardeleană deține însă recordul în popularizarea vestigiilor dace din zona Grădiște-Sarmizegetusa: „Foai pentru minte” din 1851 publică *Suvenire de la străbuni*, de Simeon Ulpianu, „un literat transilvan” anonim anunță în „Gazeta Transilvaniei” din 1851 traducerea în maghiară și germană: *Antichitățile Transilvaniei sau statistica rămășițelor dacoromane, a edificiilor antice și tradițiilor populare*; în „Foai...” din 1852 se descifrează o inscripție latină descoperită la Sarmizegetusa, un corespondent din Hațeg propune deschiderea unui santier arheologic în regiunea sa („Gazeta Transilvaniei”, 1852), și un St. M. (Moldovanu) pu-



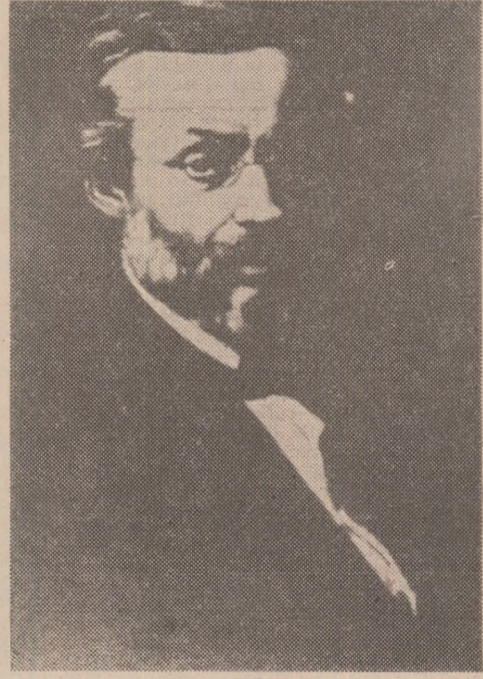
Mihail Kogălniceanu



Alecu Russo



Gh. Asachi



Cezar Bolliac



# scieni

lică febrilă notîțe despre vestigiile dace de la Cefătea Sargidava, Mălăești, Zona Haegului.

Fără îndoială însă, că, în pofida ironiilor lui Odobescu, cel mai înalt prestigiu în domeniul de față și-l adjuceacă Cezar Bolliac, cel mai de seamă exponent al dacismului pașoptist, deosebit de fervent în a-ii premergători Unirii. Arheolog diletant în căutare de temple solare dacice, intuiție de altfel verificată de săpăturile recente, și istoric impetuos, Bolliac consacră te-pei zeci de articole patetice care trec de-gur puntea spre cititorul epocii. Călăto-rea sa arheologică relatată în „Naționalul“ (1858) îi incununează renumele, fapt oglin-rit iarăși în titlurile publicațiilor, cînd „Oltul“ din 1857 publică știrea că Cezar Bolliac lucrează la „materialele unei mari istorii a României“, iar V. Boerescu anun-ță în același „Naționalul“ (1858), călătoria arheologică a scriitorului, întreprinsă spre completarea numismatica Daciei, D.C. Ari-escu, alt fervent pașoptist, i se adresează în aceeași foale poetului-arheolog cu ru-mîntea de a lămuri localizarea cetății omula. Substratul patriotic al campaniei dacice este mai mult decît evident în 1858, cînd unirea celor trei Țări Române se ve-rifică printr-un strălucit precedent sub urebista și Decebal. „Misiunea noastră este să dăm istoriei timpilor dacilor pînă unde ei pot intra în istorie“, va scrie Bol-liac într-un articol tirziu despre **Peștera de la Obirșla Ialomiței**, iar în 1858 a face istorie însemna în primul rînd a stimula contemporaneitatea în realizarea actului unirii. Ideile publicistului, pe care le vom găsi în nuanța tangențială, sint, desigur, comune epocii și în parte tributare Școlii Ardelene. Echimea și nobletea românilor la care descendența dacă se arată vrednică de cea romană, iar religia lor superioară celei clasice, fiind „sublimă, bazată pe nemurirea sufletului, pe cînd Grecii și Romanii pu-neau în materialismul cel mai nenobil“, identificarea portului cu acela reproduș pe o plumnă (articolul **Despre daci** — „Ro-mânul“, 1858, II) se înscriu în sfera celui mai autentic patriotism. Dar termenul de mitologie națională“ folosit de însuși Bol-liac (**Serisori în teamă** — „Steaua Dunării“, 1856) înglobează tensiunea lirică a acestui publicist impetuos, evocator romantic al stigiiilor sacre. „Nu este ruină de țate, declamă pașoptistul în articolul **Altarea României** din publicația pari-iană a lui C. A. Rosetti «Republica Ro-mână», unde să nu găsești pe Român li-ber de piatra-i ca iedera“. Alte detalii is-tice anunță preeminescianismul vizi-ului în evocarea „virșei de aur“, fie că vorba de „Sarmizegetusa, zidită de Sar-mis“, fie despre tangențele mitologiei da-ce cu cele germanice sau orientale : ceea ce știu despre credința Dacilor, amîntă avîntat Bolliac în articolul citat, e mult de cultul belic al lui Odin. Ceea ce știu despre viața lor, ține de regimul împărat al lui Pitagora“.

dar pe lîngă accentele preeminesciene unei publicisticii, cunoscută și apre-țată de poetul național, poezia lui Bolliac relevă ipostazări romantice ale mitului epinar, cu un paradis situat în muntele Kogaionon, menționat de Strabo și înfigurat de Eminescu însuși în **Me-mento mori**.

POET al geologicii montane, Cezar Bolliac visează o arhitectură go-tică, singura sinceră priveliștii invocate și investește piscurile scoase ale Carpaților cu această logie îndrăgită de romantici. „Ri-nu a iertat să adoptăm ordinul e-ic, care s-ar fi acordat atît de e cu munții, cu brazil și cu pă-șile noastre“, scrie Bolliac în „Cu-ful Românesc“ din 1845. „Ce efect n-ar



Dimitrie Bolintineanu

fi făcut în aceste locuri sălbatice niște ruine ale căror săgeți negre și ascuțite — în contrast cu bolțile de azur și în acord cu brazil — s-ar fi înălțat, desem-nindu-se în eter, și d-ale căror securi s-ar fi putut agăța mușchiul, carpenul și edera !“ În peisajul cunoscut (**O dimineată pe Caraiman**) poetul descifrează „cate-drale cu talii uriașe“, „coloanele ce timpul smerit le ocolește“, și, în sfîrșit, „mulțimi de turnuri gotice în cerul azurit“. În cele din urmă măreția palatelor montane ale-gorice reclamă cu necesitate plonjarea în arhaic — universul dacic — complemen-tar măreției gotice prin gloria sa mitică, și Bolliac evocă : „Palaturi milioane din virșele Titane, / Pirlite, ruinate, stau ne-gre încruntînd, / Rămasuri tari, semețe, antideluviane, / Ce-mi rid de timp, de secol, vicia străbătînd. // Pe-aicea uriașii ai Daciei cei crude / Săgeata otrăvită zvîrlea din mal în mal, / Pe-aicea umblă umbra lui Zamolx ce s-aude...“.

Dimensiunile acestor eroi sint vrednice de „un Osian“ precizează Bolliac, com-pletînd astfel universul livresc al roman-tismului nostru. **La România**, poem din 1856, scris la circa un deceniu după acela citat anterior și mult mai retoric, fapt explicabil prin evoluția poetului dar și prin comandamentul efervescentei unio-niste, consfințește Dacia drept teritoriul ideal pentru o sinteză a mitologiilor. Punctul de vedere care se va desăvîrși esteticeste în substanța operei emines-ciene prin suprapunerea miturilor indice, germanice, persane, nordice și autohtone, își are astfel un precursor în persoana lui Bolliac. Teza naiv-romantică cu su-port patriotic a genezei zeilor greci pe teritoriul dacic se concretizează în artico-lele înaintașului dar și în poemul de față : „Geniul Daciei“ veghează cursul riurilor din „Titanii munți Bastarniei, Mart unde se ivi / Pentru întia oare“. Pe de altă parte, cultul solar al dacilor, comun în epoca bronzului pentru întreg spațiul car-

pato-danubian, explorat, cum am văzut, de Bolliac-arheologul, va apărea în poe-mul său prin „Soare-Mitra“, a cărui ge-neză este dacică și care „E geniul Daciei, e zeul tutelar / Ce, din ruine-afunde, al Daciei hotar / Se scoală să măsoare c-un milion de pași“.

Același zeu reînvie pentru a lumina iarăși fosta Dacie în preajma Unirii : „Și pe Carpați s-ardică bătrînul uriaș / Ce doarme, de sunt secol, pe vechiul lui lăcaș“.

„Soarele-Mitra“ spre care cată Roma-nii („acvila, tresărînd“), zeu primordial persan și indic, în egală măsură simbol al forței războinice și al cunoașterii, conduce prin spații carul solar, viziune, cum se știe, în egală măsură emines-ciană în **Memento mori**. El aparține însă Cocheonului (Cogaionon), muntele sfînt al Daciei, devenind la Bolliac o zcitate autohtonă invocată pe tot parcursul lun-gului poem : „Oprește, Soare-Mitra ! Aci la templul tău / Cel mare și teribil, și Cocheonul greu, / Și Zarabii-terei, și Dacii Pilești / Discipolii lui Zamolx, Pio-șii tăi jurați !“.

Logica istorică se poate descoperi și aici, de vreme ce, cum se știe, legiunile romane preiau din mitologia orientală cultul luminii (**sol invictus**). Zamolx, în fine, își ocupă locul hărăzit aprioric în acest Olimp eterogen prezidînd invocarea eroilor, exponenți care au a stimula vir-tuțile civice ale urmașilor. Tot Soarelui-Mitra îi revine sarcina identificării celor ce derivă din acești predecesori iluștri : „Vei recunoaște, Soare, dacă Românii vin / Din fiicele lui Zamolx și fiii lui Cuirin / ... Privește-l de se trag / Din Dromihet și Sarmis, din Decebal cel Brav, / Teribil Romei care, decît a cădea sclav / Bău în cupa plină veninul pre-gătît.“

Concluzia retorică : „O ! nu, nu zice, Soare, că Dacii au pierit !“ apare com-pensată printr-o viziune inspirată a stră-

bunilor titani legați de eter și care urmă-resc, răsturnați, existența urmașilor : „străbunii uriași“ care, „plantați în ceruri, privesc ai noștri pași“. Toate aceste poe-me ale lui Bolliac reprezintă pentru Emi-nescu virtuale nuclee în linia sintezei mi-tologiilor amplasate într-un spațiu mon-tan colosal.

După articolul **Dacia, zeii Daciei** din „Albina Pîndului“, 1868, Bolintineanu pu-blică, precedînd cu doi ani zămislirea marelui poem eminescian, epopeea sa li-rică **Traianida**, fără a părăsi tiparele con-sfințite de viziunea pașoptistă. Regăsim în acest sens un paradis al Dochiei unde „Pe lirele de aur un imn melodios / Ră-sună-n aer dulce, divin și amoroș“, iar templul Eudochiei de pe același Cocaion, ca la Bolliac primește umbra lui Zamolx ; războinicii daci sint armați cu paveze pe corpul gol. În pofida acuzei călinesciene, parțial îndreptățită, de a fi fost scris „în-tr-o limbă mai mult ca oricînd siluită“ **Traianida** lui Bolintineanu oferă insule prefiguratoare ale eminescianismului prin imaginea Eudochiei asemenea „Lunii cu pletele-i splendide, aur“ sau prin evoca-rea feeriei nocturne între piscuri : „Pe stîncă pierdută în munții Tabei / Lucește la lună în noapte-un castel. / El naltă prin silve la razele zeii / Sălbatice tur-nuri cu virf de oțel“. Înfrîngerca lui De-cebal și Zamolxis declanșează furtuni cosmice în registrul unor sonorități obs-e-dante ca în **Mihnea și Baba** : „Vîntul se-nfurie, ploaia cu spumele / Cade și fulgere, șerpuie foc. / Licură trăsnete, repzi sparg aerul / — Și p-alc stîncilor creștete joc“.

Spirala genialității eminesciene urmea-ză să absoarbă aceste fundamentări ale temei dacice în viziunea grandios-vizionară a marelui poem de tinerețe, **Me-mento mori**.

Elena Tacciu



TRAIAN ȘI DOCHIA — litografie asachiană





# Toamna în oraș

**F**AMILIA Corn stătea cu două străzi mai sus, dar ca să ajungă la ei, Virgil Virgil trebuia să străbată un drum dublu, din cauză că abia în fața blocului C 4 își aduse aminte că plecase cu mina goală. Să fi luat cealaltă sticlă de „Metaxa”? Privi cu ciudă fereștrele luminate de la etajul întâi și apoi se avântă prin ceața groasă, care, cu miliardele-i și miliardele-i de picături, pune pe oraș o spumă neagră. Blocurile erau rețezate ceva mai sus de-un stat de om, ciupercile lămpilor de neon biziau livide deasupra la mari depărtări, mașinile apăiau asfaltul cu faruri galbene care nu ajutau la nimic. Noapte și ceață, ceață și noapte. Virgil Virgil trebuia să se grăbească, doamnei Corn nu-i plăcea să aștepte. Orbecăi ce orbecăi pe lungă stradă Mircea cel Bătrîn, axa orașului, și se aruncă în cofetăria de la blocul turn. Trei vinzătoare cu halate cărămizii își omorau sfîrșitul de program pălăvrăgind împrejurul unei mese. Risete groase, parcă ieșite din ceață, îl întimpinară, după care urmară priviri intrigate. Ce era și cu clientul acesta întîrziat?

— O sticlă de șampanie, ceru Virgil Virgil, hotărît să lichideze cit mai repede abateră de la ruta care-l dusesse pînă în centrul orașului.

— Nu ținem, spuse fără să se miste de pe scaun una din vinzătoare care părea să fie șefa celorlalte. O mustăcioară neagră îi umbrea buza și halatul sta să plesnească pe bratele puternice.

— Și ce țineți?

Avea experiență vinzătoare. Din trei cuvinte simți omul. Împinse scaunul și se apropie de Virgil Virgil.

— Avem șocolată asortată, cutii la 27, la 37, la 90...

— Mie îmi dai o sticlă de șampanie ru-sească, domnișoară. Sora geamănă a celei de colo, arată Virgil Virgil ultimul rînd al raftului unde, într-adevăr, cu staniol auriu...

— E pentru expoziție, zise vinzătoarea, lîngîndu-și scurt mustăcioara.

— Și eu sint pentru expoziție, domnișoară. Iar dacă ne mai tirguim mult s-ar putea ca, miine-poimîne, dumneata să nu mai fii în această expoziție.

La masă hohotele înghetaseră. Virgil Virgil nu le vedea pe cele două vinzătoare, dar înțelegea cum îl vîd ele pe el.

— La revedere, spuse, după ce veghease ca sticla să fie împachetată frumos. În pergament, dislocînd o ultimă încercare a vinzătoarei de a-l supune, cu o hirtie grosolană, din lipsă de ambalaj. La revedere și fiiți blinde și voioase, fetelor, le spuse la despărțire. Mai ales surideți. Profesia dumneavoastră e să surideți.

Cu sticla pe braț sprijinită ca o puscă făcu drum întors prin ceață. Automobilele se răriseră, abia dacă întîlni două autobuze, trotuarul era pustiu. În ciuda amabilității și jovialității, scena din cofetărie îl enervase. Nu se mai termina odată cu impolitetea și grosolănia. Lipsa de civilizație în comerț era o boală, o plagă. Nu ar fi fost deloc lipsit de interes să scrie ceva pe tema asta la rubrica lui săptămînală „Accente”, treizeci de rînduri, corp opt, în chenar subtil, dreapta jos.

Purtarea celor trei vinzătoare, pe care Virgil Virgil le luă global, mustăcioasa fiind exponentul unei atitudini mai generale, constitui o vreme și subiect de discuție la Corni. Doamna Mimi Corn, cu alura ei de stăpînă de casă mare, cu părul brumat strîns într-un coc bogat și cîteva bijuterii discrete, cercel și inele stropite cu granate mici, la culoarea înaltei rochii de catifea, își exprima punctul de vedere exact și prudent.

— Noi întotdeauna trebuie să nu uităm cuvintele lui Lenin. Revoluția scoate la iveală, atrage ca lumina fluturii de noaptea, felurite elemente necorespunzătoare.

Patruzeci de ani, fusese doamna Corn activistă în rîndul femeilor și printre bu-nurile care le luase cu ea la pensie era

inclinarea spre explicarea teoretică a faptelor.

— Ce este un vinzător? Spuneți-mi ce-i, la noi, un vinzător, dacă nu un mandatar al statului? Acolo unde este pus, el reprezintă poporul. Dacă se poartă necuviincios, înseamnă că nu reprezintă corect poporul. Poporul nostru nu-i necuviincios.

Gîndirea ei era apropiată de cea a lui Virgil Virgil, numai că redactorul șef al ziarului „Lumina” prefera exprimările mai concrete. El nu fusese teoretician niciodată. Cu cincisprezece ani în urmă, cînd fusese pus redactor șef, se și scuzase în fața lui Virgil, primul secretar de atunci: „Vă rog să țineți seama că nu sint un teoretician”.

— Niște javre, conchise el, rotînd între degete sonda înaltă în care doamna Corn îl turnase un rubiniu „Martini”.

— Nu sint fatalistă, însă am serioase îndoieli în privința roadelor muncii de educație cu această categorie, continuă doamna Corn, stînd în picioare, rezemată de plan, locul ei preferat, de unde domina micul salon al apartamentului de bloc. Aici e vorba de secole de experiență. Privește neamțul. Vara aceasta am vizitat Berlinul occidental. Peste tot: „Bitte, bitte, danke, danke...”

Virgil Virgil o asculta puțin distrat. De cînd ieșiseră la pensie, Cornii voiajau: Elveția, Italia, Germania, Franța... Fiecare întoarcere din călătorie constituia apoi obiectul și subiectul citorva serii de vineri, în care doamna Corn (domnul Corn tăcea mochină îndesată ca și capătul roșu al jumătății sale de țigară înfipt în țigăretul de cîreș) povestea volubil și pasionată cum fusese, ce văzuseră, ce era bun și ce era rău în Occident. După aceste voiaje ale lor, Virgil Virgil se alesese cu mici cadouri care-i făceau reală plăcere: săpunuri „Lux” ori „Rexona”, spray-uri „Gilette”, deodorante și chiar cu un aparat de ras cu lamă dublă sanjabilă.

— Cînd vom avea și noi „bitte” al nostru? rise doamna Corn parodiîndu-l vag pe Caragiale. Unii își inchipuie că dacă se poartă vulgar sint remarcate, dau dovadă de personalitate. Ei compromit revoluția noastră. Nu trebuie să ne ascundem, încă nu am realizat totul, mai avem și lipsuri, însă cum îl pronunți pe acest „nu avem”? Trebuie să-ți faci un titlu de mîndrie ca spunîndu-l „nu avem”, cumpărătorul să plece cu convingerea că este un moment trecător. Vremelnic, mergem spre epoca în care vom avea de toate... Cite nu ne lipseau nouă la începutul revoluției? deveni ea patetică. La cite spunem „avem”? Dumneata, nu știu dacă mă înțelegi, reveni ea la tonul reflexiv de la început, dar noi am luptat pentru asta și nu putem rămîne nepăsători. Noi am suferit pentru asta...

Activitatea din ilegalitate a domnului și doamnei Corn era binecunoscută în oraș, cu toate că ei veniseră din Două Ape, tirgul de baștină al lui Virgil Virgil, abia prin 1952, cînd centrul de greutate al zonei fusese mutat aici. Ani de-a rîndul, după aceea, fără întrerupere, domnul Corn fusese președintele colegiului de partid, iar doamna Corn muncise la femei.

— Și tatăl dumitale a suferit pentru asta... apăsă ea grav.

Sonda cu „Martini” se încălzea încet între degete, așa că Virgil Virgil mai ceru un cub de gheață pe care doamna Corn i-l servi cu un cleștar de argint luat de pe mîsuța cu roțile, comoda mobilă pentru un apartament mic, te puteai strecura de la invitat la invitat, deși vineri seara, de obicei erau numai ei trei. Frumoase lucruri avea doamna Corn, privi cu incintă Virgil Virgil. Farfuriile de porțelan ca foita de țigară, coșulețul din porțelan împletit, tăvițele de argint ciocănit, canapelele „stil”, pendula care făcea între ferește. Numai pianul... Un negru „Bösendorf” prizonier, Guliver într-o lume a delicatului și finetii.

— Ei, tata... tresări Virgil Virgil.

Ideea că taică-su murise pentru ca mus-

tăcioasa de la cofetărie să-i spună lui „să trăiți” i se păru ridicolă. Taică-su făcuse un cancer care-l băgase-n pămînt prin cincizeci și opt.

— Ce tovarăș era tovarășul Virgil, începu a-l evoca doamna Corn. El era omul nostru care stringea „Ajutorul roșu” în depozitul de chereștea. Odată n-a lipsit la întîlnire, odată n-a folosit neprincipial fondurile. El și Razimirschi erau la depozit, dar baza era în el. Razimirschi mai trăgea la mîsea.

Cunoștea toate amănuntele și seara aceasta, ca și toate seriile de vineri împreună, din acele amănunte ale ilegalității porniseră. Știi că, în ilegalitate, am lucrat cu tatăl dumitale? îl oprise odată, pe stradă, domnul Corn, care, după ce ieșise la pensie nu numai în străinătate îi plăcea să umble, dar putea fi văzut, două-trei ore pe zi, plimbîndu-se singur prin cartierul vechi, înghesuiala aceea de ulite, de lîngă piață, cu balcoane din fier forjat, dughene cu uși blindate, care gravitau în jurul fostei sinagogi. Mic și îndesat, „trapu”, aducea mai de grabă cu un fermier vinjos din filmele de simbătă seara de la televizor decît cu un activist pensionar. Nu, Virgil Virgil nu știuse că fostul șef al colegiului de partid îl cunoscuse pe taică-su. Nici nu știuse cum să răspundă la o asemenea informație. „Poate treci odată pe la noi”, tăia nodul gordian domnul Corn. Vinerea viitoare invitația îi era confirmată și concretizată de vocea îmbietoare care la telefon se recomanda „la aparat e tovarășa Mimi Corn”. Astă seară, însă, el era și nu era acolo, la singurii lui prieteni, la singurii oameni din oraș pe care-i vizita cu regularitate. Domnul Corn, care ascultase tot timpul fumînd, tăie și de astă dată nodul gordian.

— Mimi, n-ar fi cazul să trecem mai departe? zise el cu glas gros, asprit de tutun, punînd în întrebare și-un ordin, dar lăsîndu-i doamnei Corn posibilitatea de a mai întîrzi în îndeplinirea acestui ordin care, pînă la urmă, însă, trebuia îndeplinit.

— Ah! exclamă doamna Corn, și ah-ul acesta conținea esența întregii părți a doua a seriei. Doamna Corn pregătise o surpriză: înghetată flambată, pe care o servi după toate regulile artei. Virgil Virgil trebui să stingă lumina, domnul Corn să țină sticla cu spirit și doamna Corn, în extaz, incendie micul munte de frișcă al cărui parfum conținut îl savurară apoi pe farfuriile acelea subțiri ca pergamentul, cu lingurițele de argint cu codite filigranate. Un lichior de cacao care reda limbii supletea și căldura inițială încheia deliciosul moment.

— Știi, oare, ce-ai mîncat? reluă doamna Corn după ce strînse farfuriile și lingurițele și domnul Corn o ajută să treacă mîsuța cu roțile dîncolo de draperia roșie care închidea coridorul spre bucătărie. Abia acum era ea strălucitoare lîngă „Bösendorf” lăcut, și Virgil Virgil găsi că unica explicație a celui instrument greoi, străin, din altă lume și vreme era să rezeme delicat alba mînă a doamnei Corn în clipele ei inspirate. Ah, dacă pe el, în seara aceasta, momentul tare din fiecare vineri l-ar prinde ca-n fiecare vineri. În adîncul memoriei, ca o pată alb confuză licărea fotografia aceea nenorocită.

— Prăjitura care l-a ucis pe Rasputin! triumfă doamna Corn peste tăcerea neinformată a lor. Înainte de a fi împuscat de prințul Iusupov, „tarul tarului” a fost otrăvit cu înghetată al cărei conținut — minus otrava — ați avut plăcerea să-l gustați. Cu un munte de înghetată peste care s-a turnat un munte de otravă.

— Se spune că Rasputin era imun la otravă. Reeditase experiența lui Mitridates ex Pontis, regele care se autootrăvea în fiecare dimineață în loc de cafea cu lapte, zise Virgil Virgil.

— Nu există imunitate. E destul să schimbi otrava. Adică descoperi ce otravă s-a folosit și tu îi dai alta. Nimeni nu poate fi imun împotriva otrăvurilor. De altfel — istoria o dovedește — rar caz ca unul care s-a jucat cu otrava să nu se fi otrăvit într-un fel sau altul.

— Depinde ce înțelegem printr-un fel sau altul, clătîna din cap Virgil Virgil, dar regretă imediat, „cîrligul” pe care îl oferise doamnei Corn să-și reverse cunoștințele enciclopedice în domeniul otrăvii și rolului ei în istorie.

— Pînă la urmă, cum a murit acest Mitridates, numele întreg e Mitridates al cîclei Eupator ex Pontis, cel mare, și era rege al parților, al Bosforului, nu departe de noi? Cine se ferește cu atîta abilitate de moarte năprasnică, de moarte năprasnică moare. Fiul lui Mitridates se răscolă, cred că Tarnatius îl chema, și tatăl care se antrenase zeci de ani pentru otrăvuri, nu poate suporta lovitură. Se sinucide. Mai precis, cere unui sclav să-l omoare. Moarte năprasnică.

— Străbunica mea avea un fel original de-a se ruga, se pomeni intervenînd Virgil Virgil cu o amintire a lui foarte veche. O, de cînd nu vorbise de asta, nu se gîndise la asta! Ce-i venise? Străbunica mea nu spunea „Tatăl nostru” ori „Născătoarea” ca toată casa. O auzeam cum se foiește în patul ei de scînduri și începe: „Si ne ferește pe noi Doamne, de foc, de apă, de moartea cea grabnică”. Chestia asta cu moartea cea grabnică n-am înțeles-o multă vreme. Îmi părea un lucru, un obiect, un om, ca și cum ai fi zis ferește-mă. Doamne, de Ion. Mai ales că baba o punea după apă și foc de care, har Domnului, cit am fost copil mă cam ocupam direct și personal. Căratul apei de la fîntînă și tălătul lemnelor erau sarcina mea și-a lui frate-meu. Tata venea seara de la fabrică și făcea controlul de calitate... ha,ha.

Cornii nu păreau să guste gluma, dar nici n-o refuzau. În cameră se făcuse prea cald. Doamna Corn porni legănînd spre fereastră, dar domnul Corn îi intersectă drumul. Ivărul se roti uns și prin fereastră întredeschisă începu a pătrunde ceața. Cîrînd, împrejurul lămpii de Murano a cărei tijă fusese scurtată și adaptată pen-

tru un apartament de bloc se adună un norișor negru. Atmosfera străzilor, orașului se înșinua și în casa Cornilor. De aceea, cînd domnul Corn începu să-și pregătească a doua jumătate de țigară „Carpați”, ucigînd-o încet în tabachera de aur extraplă, Virgil Virgil așteptă fumul ca pe o salvare.

— Destul, Costi, îl năruî speranța doamna Corn. Ai fumat destul pentru astăzi. Ții cu tot dinadinsul să te omori singur, dacă nu te-au omorît sarcinile? Se învîrte prin oraș și fumează, i se adresează ea lui Virgil Virgil, cerîndu-i parcă ajutorul într-o problemă insolubilă.

— Mișcare, surise evaziv Virgil Virgil.

— Mișcare și tutun, protestă doamna Corn, ceea ce suna bine ca o antilozincă. Toată ziua se învîrte pe lîngă piață cu ciubucul în gură. În Două Ape era un Sender care făcea așa: se învîrtea pe lîngă piață și trăgea țărani de mincă: „N-ai ceva de vinzare? N-ai ceva de vinzare?”

Comparația nu-i plăcu domnului Corn. — Hai, hai, Mimi, schimbă subiectul, defectul tău principal e imaginația, spuse el cu o bunăvoință rece.

Era pentru Virgil Virgil momentul să se strecoare, pretextînd că-l tirziu și miine are o zi grea.

Domnul Corn arătă spre pendulă: încă nu se făcuse zece și jumătate.

— Nu-l tirziu, zise el rar. Dar că miine ai o zi grea nu mă indoiesc.

**L**A CE se referise domnul Corn vorbindu-i astfel, de parcă îi făcea o profeție? Zilele lui nu erau nici grele, nici ușoare, erau zile obișnuite în care îndeplinea sarcini obișnuite, sarcini mai mari sau mai mici, dar obișnuite. Nu-i plăcuse tonul, chiar îl îndispunea, poftim, i se înfipsea în mințe. Apăsă butonul soneriei secrete de sub placa mesei. Frumoasa Margareta, secretara cu ochii auri, intră legănîndu-și soldurile ca o navă amiral. Mapa de corespondență, „terfelogul”, cum îl zicea Teodor, era adusă de o pereche de brate parfumate. Înaintînd spre birou, o suviță groasă se răzvrăti din părul roșu al secretarei și Margareta mișcă scurt din cap ca s-o readucă în bogata-i podoaă capilară.

— M-a căutat cineva? puse Virgil Virgil obișnuita primă întrebare a dimineții.

— Nu v-a căutat nimeni.

— Telefonoane de protest?

— Nu.

— Înjurături?

Margareta clătîna iar capul și părul îi flutură ca o coamă năvălă. Avea, într-adevăr, ochii auri, se gîndi Virgil Virgil, Auril.

— Tov. Erhan de la județeană?

— Nimeni.

— Mapa!

Frumoasa Margareta descrie un cerc larg, ocolind fotoliul pentru vizitatori, ferind colțul biroului. Pe parchet, tocurile înalte ale pantofilor ei erau un imn al vitalității. Soldurile lungi, pulpele cambrate, sinii care jucau liberi sub jerseul verde; o dală vibra ușor și ceața care punea pe fereastra de hală a camerei de lucru a redactorului șef o perdea cenușie păru a se risipi o clipă. Cu mapa veni și-un val de „Farouche” în care se amesteca mirosul de femeie vibratilă al Margaretei, răsuflarea ei de Victoria regis, nîmfăcea regală, îl bătea în ceață. Cunoștea el codul acesta care se repeta de nouăzeci de dimineți.

— Macheta n-o vreau, îi spuse cînd ea ajunsesse la ușă. Am să citesc direct în pagină. Adevăru-l că ești nepermis de frumoasă; nu înțeleg cum de te bătea idiotul acela de fost bărbat al dumitale. E un paradox. Cînd ai o asemenea comoră o păzești ca pe ochii din cap. Iar el, cu toată meseria lui de „numărafior adjunct la filiala Băncii de Stat”, profesie care ar fi trebuit să-l antreneze sentimentul eliberării față de bunurile acestel lumi, dat fiind că nu număra banii lui, ci ai statului, dovedește exacerbate și violente aptitudini de chibaur față de nevasă, ceea ce-l aduce la divorț.

„Terfelogul” era plin și, probabil, ca de obicei, neinteresant. Împărți în două plicurile — cele cafenii, groase, cu adresa destinatarului (ziarul) tipărită, la dreapta, celelalte, plicuri obișnuite de poștă, la stînga. Prima categorie erau corespondenții voluntari, cealaltă diversi cetățeni care cereau ajutorul ziarului în diferite probleme personale. Cu coupe-papiers-ul dăruit de Margareta — o săbioară albastră, în care era încrustat un cal de mare — începu a desface plicurile din dreapta. De la posturile lor, împrăștiati în tot județul, corespondenții voluntari informau despre poduri date în folosință înainte de vreme, producții depășite, adunări plonferesti, concursuri de verificare a cunoștințelor, consfătuiri cu părinții și chiar o întrunire sub genericul „fiii satului”. Acum antrenamentul lui își spunea cuvîntul. Prindea întreaga pagină în ochi, întorcea pe verso, întorcea la loc și, cu un carioaca feltip scîrtiltor puneă apostila după caz: „Tov. Olteanu — industrie... Tov. Olteanu — agricultură... Tov. Olteanu — viața de partid...”. Adică Olteanu, redactorul care se ocupa de scrisori și corespondenți voluntari să vegheze ca aceste informații să ajungă în secțiile ziarului, să fie valorificate...

Plicurile poștale obișnuite erau mai greu de desfăcut din cauza varietății de materii de lipit folosite. Erau plicuri abia prinse, „linse” cu limba, dar erau și plicuri zăvorite cu straturi groase de clei, blindate în fișii de scod, ba, odată, de mult fusese asta, cusute la mașină. Cu cit omul își socotea problema mai secretă și importantă, cu atît se preocupă mai serios de protejarea ei într-un „enveloppe” sigur. În plicul cusut la mașină fusese vorba de-o invenție, „Vioara a XX-a aniversare a eliberării patriei de sub jugul fascist”, ceea ce consta în cuplarea la o vioară a unei diafragme de gramo-





Ilustrație de Mihai Mircea Merişor

fon, ca să sune mai tare. Era o prostie. Erau multe prostii. Totuși, Virgil Virgil le punea apostila cu recomandarea să fie trimise spre cercetare comitetelor de partid, consiliilor populare. Astăzi era o zi cu plicuri ușoare: două dări afară din slujbă abuzive, o sentință judecătorească nedreaptă, de trei ori băgarea pumnului în gură în cazuri de critică a șefilor în sedințe, un gestionar hotărât protejat... Nici unul din expeditori nu găsisse normal să-și blindeze plicul, nici să-și ascundă numele.

Virgil Virgil fotografia din ochi și scria scurt: „Tov. Olteanu, verificare, Tov. Olteanu, verificare”, până ajunsese la ultimul plic. Strecură tăișul săbioarei, extrase foaia de caiet cu linii late și citi în trombă: „Domnilor de la ziar, eu sint Vasile Papadic din Străjeni numărul 312, și am de multă vreme o problemă care-l privește și pe Dumnezeu și pe Dracul și Binele și Răul, pentru că să apărăm pacea și să fie dreptate. Dacă aș veni până la dumnilorvoastre, mi-ați da o mină de ajutor?” „Ei, da, îl pufni risul pe Virgil Virgil, aș vrea să știu și eu cum s-ar pune problema să se impace Dumnezeu cu Dracul...” Scrise ușor, grăbit, cu un creion pe care se plictisea să-l mai țină în mână: „Tov. Olteanu, cheamă-l”.

**L**ASARĂ în urmă podul de beton și cotiră la dreapta pe sub o arcadă pe care scria cu litere albe pe fond albastru „Trăiască Partidul Comunist Român!” Crengi de brad veștejide arătau că arcada fusese împodobită cindva. Printre cetini se mai vedeau becuri roșii și galbene. Mașina alunecă pe-o placă striată de oțel și se opri în fața porții culisante. Un portar îmbrăcat în cafeniu aproape își lipi de fața lui Virgil Virgil mustața enormă.

— Deschide! ordonă Virgil Virgil.  
— Să trăiți, spuse rapid portarul, își retrase mustața, apăsă pe-un buton nevăzut și poarta prinse să se strângă ca un acordeon înaintea mașinii. Restul drumului îl parcurseră pe alei betonate înguste, trecind pe sub conducte argintii umflate, care, cite cinci deodată, coteau în aceeași direcție, ca să dispară în clădirea ca un enorm cub fără geamuri. Deasupra clădirii atrna, mereu improspătat, un panas de abur galben otrăv.

Atmosfera destinsă din mica „Dacie 1300” verde se prelungi și-n sala nu prea mare a comitetului de partid al combinatului. acestor protagoniști adăugindu-li-se încă trei, ba nu, cinci, dacă o socotim și pe ingineră măruntică, un pui de femeie, cum zice Solohov, cu blugi scortșoi, ochi plini de curaj și-un păr blond cam decolorat strins în coadă de cal. Comisia și impurifică în prea păreau să la în serios motivul intrării, de altfel formulat destul de plastic și precis de tehnicianul Grigore Voinescu, secretarul comitetului de partid.

— Tovarăși ingineri Pavelescu și Grubea au inventat, cum se știe, un anticoroziv, deschise moale discuția tehnicianul, care el însuși părea făcut dintr-o materie moale: în timp ce vorbea, obrații i se umflau încet și i se dezumflau încet, părul cînepiu lucea stins în amiaza cenușie, iar ochisorii albișioși, curați luminau un trup nu prea gras, dar plin de linii curbe, sub halatul cafeniu cu ecuson. După ce au inventat anticorozivul, continuă domol Voinescu, tovarășii ingineri și-au disputat autoratul, s-au supărat întreolaltă, s-au certat în repetate rinduri, au trebuit despărțiți din secție, și cu

ocazia zilei de 23 August s-au întâlnit în parcul Plopeni, la chermeză, seara, prilej cu care s-au luat la bătaie, cînd tovarășul Grubea i-a scrintit degetul mic de la mina dreaptă tovarășului Pavelescu. Tovarășul Pavelescu a scris la ziar, ziarul a publicat cazul, noi ne-am supărat, tovarășii au venit la noi, cam aici au ajuns lucrurile pînă în momentul de față. Așa-i?

Toți trei, cei doi ingineri așezați de aceeași parte a mesei, unul lîngă altul, și, peste drum de ei Marc, dădură din cap în același timp. Așa era. Voinescu relatase corect.

— Acum, dragi tovarășii, preluă ștabela Virgil Virgil din punctul de unde o lăsase Voinescu, noi trebuie să ne străduim să facem cercul cit mai mare, să dăm poalele peste cap ca să aibă lumea de ce ride. În ce ne privește pe noi, ziarul, al cărui redactor șef sint, vă stăm la dispoziție. Dacă vreți, anchemăm pînă în pinzele albe și publicăm relatări speciale pentru cit mai largă și amănunțită informare a cititorilor. Scoatem și un supliment special.

Primii care zîmbiră fură cei doi ingineri, apoi tot ei izbucniră în ris, deodată, ha, ha, ha. Ideea cu suplimentul special era bună.

— Dacă vreți, vă publicăm și fotografii de la locul incidentului: degetul mic de la mina dreaptă al inginerului Pavelescu înainte de 23 August, degetul mic de la mina dreaptă al inginerului Pavelescu după 23 August, poze natur, radiografii, ce spune procurorul, ce spun experții. Primul pas a-fost făcut, tovarășul Marc Sideriu, aici de față, a dat publicității prima piesă, mai bine n-ar fi dat-o.

Inginerii se uitară unul la altul cu aceeași veselie care-i stăpînea de la începutul sedinței. Erau un tandem perfect, Dobcinschi și Bobcinschi în tinerțe. La

fel plete și medaloane la grumaz, la fel brățări de metal la încheieturi, la fel jachete din universalul material de blugi. Semnele particulare, își zise Virgil Virgil, sint puține. Și totuși acești bătași și scandalagii inventaseră o pastă care făcea mai rezistente la acizi păienjeniișul de conducte și țevi, tuburi și tubulețe pe sub care, printre care și peste care șofase el „Dacia” verde ca să ajungă aici.

— Ați fi în stare? întrebă unul dintre inginerii care, parcă spre a se deosebi de celălalt, își aprindea o țigară Kent. Ați fi capabili de asta? vorbi el din căușul palmelor.

— De ce nu? Dacă e nevoie, de ce nu? Răspunsul îl dăduse Virgil Virgil după ce trase adînc aer în piept. Ochii blinzi ai lui Voinescu băteau în sus spre ei și înțelese că spuneau: „Ia să vezi și tu cum e cu noua generație, nu să stai în birou și să scrii pilde și morale”.

— De ce nu? repetă Virgil Virgil.

— Pentru că nu vă dă voie, spuse firesc celălalt inginer, și abia se stăpîni să nu înceapă iar a ride.

Era mai firav ca primul și cum de puse, el, Grubea, să-i scriească degetul mic lui Pavelescu? Sau figura cu degetul mic era un secret al celor plăpînzii care-și răscumpără astfel deficitul de forță în bătaia cu cei puternici? Virgil Virgil era hotărît să reziste.

— Facem noi ceva să fie voie, zise.

— Nu trebuie, spuse Pavelescu. Ne-am împăcat. Uite, în fața dumneavoastră eu îi întind lui Grubea mina mea rănită și-l pup pe obraz.

Un tocăit răsună sec în toată sala și fu urmat de una din acele respirații rafală pe care combinatul chimic le lansa asupra orașului. Deci, pace. Mai bine nici că s-ar fi putut dacă la sfîrșitul tirgului n-ar fi găsit de cuviință să intervină și ingineră măruntică cu părul coadă de cal. Ochii ei plini de curaj — și cit de mari erau acești ochi! — îi îmbrăcără pe toți într-un grav reproș. Avea un glas de șoricel, dar cînd vorbe, dovedi că știa să se facă auzită.

— Și cu paternitatea anticorozivului cum rămîne? Care din ei e autorul?

Se făcu liniște, incit se auziră vijiliul acizilor în conducte și furnicarea intimă a clădirii specifică marilor uzine. Ceata fugea pe afară în trîmbe groase. Voinescu, gata să ridice sedința, se opri cu mina în aer. Ochii lui albaștri spuneau: „Ce vreți și tu, zgîmbă mică? Nu vezi că s-a terminat? E gata”. De pe buze îi ieșiră moi ca un suspin cuvintele.

— Tovarășă inginer Elena Gavrilovici reprezintă U.T.C.-ul.

— Îmi pare bine, spuse Virgil Virgil. Dumneavoastră aveți dreptate, dar se pare că nu mai există nici o problemă. Este? pluti victorioasă privirea lui către cei doi ingineri, care, acum, fumau ambi. Grubea își trecu mina prin plete. Brățara cu lăntșor îi scinteie scurt și dur:

— Este.

— Dacă nu-i, nu-i..., spuse Virgil Virgil ridicîndu-se în picioare.

Mica ingineră ascundea un suflet aprig și, se pare, era obișnuită să mestece înaintea de a înghiți.

— Cum e posibil? Izbucni ea și fu în picioare înaintea lui Virgil Virgil. Părul legat în coada de cal filii amenințător, ochii mari erau și mai mari și, observă Virgil Virgil, se făcuseră verzi ca la pisici. O pisică mare era inginer Elena Gavrilovici, și se pregătea să-i zgirie. Trăsnetul îl primi Marc, și-l merită, socoti Virgil Virgil.

— Domnișoară, spuse plictisit Marc, există adevăruri atît de mari încît nu se pot afla.

Nu răspunsul fetei îl auzi, ci cam ce cuvinte putea auziri prin ochii ca ai sfinților de la mănăstirea Arbora. Iar ochii aceia spuneau: „Ce vreți și tu, mălai mare? Ce-i timpenia asta cu adevăruri atît de grozave încît nu se pot afla?”

Lui Virgil Virgil îi plăcea revolta ei, așa, en passant, acum nu era timp; îi ieși înainte plin de bunăvoință.

— Tovarășul Marc a abordat o problemă care nu merită adîncită.

— A spus o prostie, tovarășul Marc, să mă ierte, fu răspunsul ei, după care salut: înclină capul și ieși filii din coada de cal. Aerul trebui să facă eforturi ca să umple urma ei.

Acesta fu singurul incident al zilei, dar era departe de a constitui acoperirea

proorocirii domnului Corn. De altfel, încă în mașină, în drum spre casă (de astă dată conducea fostul sportiv) Virgil Virgil îl judecă pe Marc:

— Ascultă, de ce era nevoie să mă bag în rahatul asta? Om bătrîn și publici o scrisoare insuficient verificată. Altul ar incasa o sancțiune.

Altul, adică nu Marc, asul anchetelor, prima forță a ziarului și omul care pusese condeul în mină la o groază de foști și prezenți gazetari, între care se număra însuși Virgil Virgil. E drept, după reabilitare, Virgil Virgil îl obținuse înapoi la gazetă de la același Virlan, care-l făcuse pe el redactor șef în ciuda insuficienței și mărturisitei capacități teoretice.

— Nu e propriu-zis lipsă de verificare, ba, dimpotrivă, am verificat cu atenție toată problema, se scuza Marc cu aerul că nu-i vorba despre el.

— Atunci? De ce se impacă aștia?

— Eram sigur că se impacă.

— Erai sigur și m-ai băgat pe mine în rahat. Să-i văd cum se pupă.

Mașina sălta peste gropile scobite în drumul pavat cu pietre cubice sistem „Katzenkopfe”. Trecură prudent de podul de beton în care, cu un an în urmă, fostul șofer al lui Valentin făcuse armonică un „Opel Amiral” negru și impunător ca un episcop. Ceata înghițise complet orașul care fusese odată pe deal. Virgil Virgil continuă aspru:

— De ce să le faci publicitate? Toată lumea asta care umblă brambura în căutarea celebrității și norocului, de-o vreme încoace..., și tu o încurajezi. Uneori am impresia că trăim în Rusia veacului al cincisprezecelea, ca-n „Rubliov”, cu drumurile pline de profeți rătăcitori, sfinți oferindu-și spinările bicului, întemeietori de tot felul de religii bazate pe oasele unor strămoși, mai mult sau mai puțin sfinți și necesari. O lume care impușcă norocul. Generația mea a crescut fără să includă norocul în calculele ei. Norocul era o noțiune cvasicontra-revoluționară. Îți aduci aminte că, într-o vreme, pînă și jocul la „Loto” era interzis? Beneficiari ai emulației și climatului creator.

— Lăsați-l, făcu leneș Marc. Capul lui se clătina încoace și încoace purtat de trepidațiile mașinii. Ei sint ponderea necesară. Ultima rămășiță a creierelor neîngreutate. Într-o lume în care — de la chibrit pînă la bomba atomică — nimic nu e posibil fără echipă, stil, metodă, program, ei sint trubadurii, truverii timpurilor care apun.

— Cine are nevoie de ei? Cine?

— Ei înșiși. Uitați-vă, în privința aceastea eu am o teorie a mea bazată pe o foarte intimă experiență, consumată, firește — unde se putea? — tot la închisoare. Un inventator din acesta mi-a fost coleg de celulă opt sute de zile. Opt sute. Ei bine, în opt sute de zile n-am aflat nimic despre el. Mai tirziu am auzit că fusese asistent universitar la Cluj sau Iași, condamnat la trei zădărnici — omul se ocupa de anticipații în domeniul resurselor, prezisese ceva nu prea conform în privința vitelor, bovinelor, azi e o celebritate, doctor în viitorologie, grozav termen: viitorologie! Cum ar suna prezentologie? Trecutologie? Acest pipiriu, fiindcă era adevărat xilofon, nu-mi vorbea luni întregi ca, deodată, să înceapă să mă insulte. Era un mare artist la înjurături. Tot ce are mai de preț folclorul în domeniu, plus neorealismul acut al momentului, vărsa asupra persoanei mele. Normal, ascultam cit ascultam, mă distram cit mă distram, dar în cele din urmă îi rădeam o labă. Iar aveam liniște o lună. Iar își zgiria ideile cu bețișoare ascuțite pe perețele celei... Vedeți, morala e următoarea: Pavelescu are nevoie de pumnul în nas al lui Grubea. Sau viceversa, vorba maestrului.

— Și-și dau pumnul în nas prin ziar. Asta e o concluzie?

— Numai moartea trage concluzii, și nici ea prea des.

— Eu te întreb ce căutăm noi aici? Ascultă Marc, dacă se mai repetă te detașez corespondent local la Coverca, o sută de kilometri, permisele acasă odată la lună, transport I.R.T.A. cu hopuri.

— Pretutindeni trăiesc oameni, rise dogit și sfruntător Marc.

## Miniaturi

● Om de omenie poate fi cineva în orice situații, prin atitudine.

● Mașina de calcul nu va putea depăși niciodată creatorul său, ceea ce nu înseamnă să nu i se permită să soluționeze probleme pe care omul nu le poate soluționa.

● Desacralizarea poate fi definită drept procesul trecerii de la politeismul religios la politeismul laic.

● Idolatria reprezintă o exagerată sau falsă prețuire a unor lucruri, ființe sau practici. Dovada permanentă ei sint idoli contemporani: schimbarea și noul de orice gen, viteza de informare și mișcare, publicitatea și popularitatea, mașinismul, confortul, turismul, sportul, alcoolul...

● Valori negative ale culturii pot fi definite toate actele de creație ce urmează sau au drept consecință denaturarea lucrurilor și pervertirea oamenilor.

● Oamenii sint răi nu atît prin ceea ce fac, cit mai ales prin ceea ce îngăduie să se facă sub ochii lor.

● Concepția vieții este ansamblul

valorilor acceptate. Realizarea vieții este expresia valorilor practice.

● „Libertatea este necesitatea înțeleasă” a societății și demnitatea respectată a personalității.

● Chiar dacă „totul e relativ” în lume, ceva trebuie totuși recunoscut ca absolut. Acel ceva e valoarea morală supremă: Binele. Dat fiind că suferința e universală, Binele, ca diminuare a suferinței sau ca spor al bucuriei, este oriînd și oriunde posibil, și obligatoriu pentru orice om.

● Omul cu bun simț respectă orice valoare autentică a societății în care trăiește.

● Cei care fac mai mult caz de convingeri sint cei ce nu le au: oportuniștii.

● Oamenii nu sint așa de răi cum îi socotim, dar nici așa de buni cum îi dorim.

● Idealul pertinent contemporan nu este acela de a fi „măsură tuturor lucrurilor” (Protagoras), ci acela de a cunoaște limitele lucrurilor.

● Între oameni de bună-credință,

total sinceri, care-și pun probleme de conștiință și de responsabilitate socială, sint excluse conflictele. În aceste condiții orice problemă umană își găsește soluția ei.

● Autoritatea dogmatică în cultură determină somnul dogmatic al creatorilor și veghea prosperă a pseudo-valorilor.

● Istoria socială a umanității prezintă tot atît de mari curiozități și surprize ca și istoria naturală a plantelor și animalelor: mișcări culturale, sociale, politice sau religioase ce se nasc din lupta pentru anumite valori, sfîrșesc prin acțiuni de negare ale acestora valori.

● Natura stăpînește prin știință și tehnică. Societatea se conduce și supraviețuiește prin știință și etică.

● Cine n-a simțit și n-a trăit suferința unui nedreptățit n-a fost și nu poate fi om politic.

● Tăcerea are semnificația ei, pe care cuvîntul scris sau vorbit n-o poate realiza.

● Tot ceea ce poate face pe om mai bun și lumea mai dreaptă merită statui de existență.

Victor Isac





# Stagiunea la Teatrul „Bulandra“

**V**IRGIL OGĂȘANU a avut ideea de a privi ca om de teatru **La Liliiec**, descoperind în ea spectacolul extraordinar al satului românesc, în care toți sînt actori și povestitori, monologanți și, în același timp, interlocutori și rețetă într-un dialog subtextual. Interpretul principal s-a așezat într-un jilt, la un colț, și s-a substituit autorului, comentînd liniștit, cu frumoașă detașare, în versuri, evenimentele de pe uliță împletite cu cele cosmice.

Iar pe scenă au venit, cu gardurile lor și cu băncile lor, cițiva săteni și sătence ca să se uite la lume și să privească la „Cine mai trece pe drum“, melînd despre „Ce se petrece în casa mamei“, cum se întîmplă „Somnul pe loitră“, ce faci ca „Să vezi munții“, de ce s-a dus unul „În căutarea junghiului“ și așa mai departe. Fără decor, prin costumele albe-caffenii, dar mai ales prin sfătoșenie muală și acel mod tipic de a conspecta universul cu coatele rezemate pe oștețe, într-o simplitate fermecătoare, se constituie, timp de o oră și jumătate, o monografie rurală poetică, esențial autentică și profund spirituală.

Marin Sorescu scrie istorii țărănești savuroase, într-o viziune bufonă asupra vieții, amestecînd nepăsător faptele comice și cele tragice, proza și poezia, sublimul și ridicolul, alăturînd neașteptat elemente ale patriarhalismului și date ale vieții moderne, țesînd din proverbe străvechi și aforisme inventate un limbaj pestrîl nemaipomenit.

Satira, mușcătoare și sprînțară, maschinu-se mereu sub naivitate și sfiiciune, vine de departe, din farsele medievale franceze, unde țărani se prefac, cu istețime, în năvingi, ca să poată sporovăi despre ce le place, din **Simplicissimus** al lui Grimmelshausen și macaronadele lui Teofilo Folengo, sau isprăvile pica-rești ale lui Lazarillo de Tormes, tre-cînd evident prin Anton Pann și Creangă. Stilul e de oralitate pletorică, în perioade largi, cu volute luți și in-teruperi nepregătite, parodia mustînd sub o crustă subțire de seriozitate con-trafăcută.

Ce au adus actorii în această compu-nere scenică incintătoare, care nu e poezie și proză scenizată, ci adaptarea unei literaturi înțeleasă în viziunea ei spectaculară esențială? Au adus, cu in-teligență și rețineră de la mijloacele tra-ditionale, falsă indiferență necesară ghi-dusiei funciare (Cornel Coman, Dan Da-mian), mirarea zeflemisitoare împăturită grijiului sub bunăcuviință (Gelu Col-ceag), o bonomie curată căptușită cu tan-drețe secrete (Ica Matache), un parapon comic continuu ce ascunde veselie pură (Luminița Gheorghiu), un mod argintiu de a se minuna de întîmplările lumii în malitioasă tăcică (Valeria Ogășanu — care portretează surprinzător de gra-țios un copil).

E o ambianță de mister laic și poveste neîntreruptă, cu uimiri și rușinări, cu ziceri și strigături. O privire larg des-chisă spre satul uitat al celui care, ple-cînd, a luat totul cu el și ne arată, cu un suspin ferit și un suris șolțic, cite ceva din ce nu va pierde niciodată. Vir-gil Ogășanu, scenograful Dan Jituanu, ilustratorul muzical Șerban Frățiță și cei șase actori au refăcut pentru noi această lume, în același timp de demult și de azi, cu o admirabilă coerență a imaginii. Prin ea umblă, neastîmpărat, un gnom care ride și se întristează (nu plînge niciodată), născocind năstrușnicii; e un spiriduș cu dantură oltenească și zîmbet shakespearean.

**D**UPĂ ce am reidentificat o parte din celebra trupă a Teatrului „Bulandra“ în **La Liliiec**, am re-găsit o altă parte reprezentativă a ei în puternicul spectacol de comedie tragică **Anecdote provinciale** (sala Stu-dio, de la Grădina Icoanei). Opțiunea pentru dramaturgia lui Alexandru Vam-pilov e pe deplin justificată, autorul înălțîndu-se cu cele — se pare — șase pieșe lăsate după moartea-i prematură, în rîndul prim al scriitorilor contempo-rani de teatru.

Ce anume îl așează în acest rînd prim? El pornește de la un fapt sim-plu; anecdota e elementară: un admi-nistrador de hotel se sperie de moarte că a ofuscat o posibilă mărire (**O in-tîmplare cu un metteur en page**); doi călători cer un împrumut, pentru bău-tură, de la fereastră hotelului și cînd se prezintă donatorul necunoscut, solicita-torii intră în panică, incapabili să în-teleagă gestul (20 de minute cu inge-rul). În **Vară la Ciulmisk**, un procuror se teme să facă dreptate într-un proces complicat și se refugiază în anonima-tul provinciei, unde se teme, iarăși, să primească dragostea unei fete și pro-voacă, încă o dată, o dramă; în **Întoar-cerea fiului risipitor**, doi tineri răătăciți noaptea într-un cartier necunoscut, in-fricoșiți că ar putea îngheța acolo, mis-tifică un bătrîn muzicant pentru a pu-tea aștepta zorile într-un adăpost cald. Dar anecdota seamănă cu un fruct copt ce se desprinde din arbore și căzînd în lac cu o notă gravă, majoră, ce despica liniștea, iscă nesfîrșite cercuri concen-trice pe suprafața apei, aducînd din adîncuri un fuier de mil.

Așadar, după ce luăm cunoștință de veselii petrecărești mahmuri care nu mai au bani de băutură, de gîlceville lor cu

vecinii de hotel și ascultăm, amuzați, chemarea strigată pe fereastră către ne-cunoscuti, intrăm, cu autorul, într-un alt strat de adevăr, unde gluma se evapo-ră și se ivește însingurarea, tristețea, ne-înțelegerea. Apoi, odată cu cercetarea severă a generosului intrus de către mi-cul colectiv hotelier, pătrundem mai adînc, într-un strat de cruzime, aproape neomenească, unde bîntuie vîntul tăios al friclii de tot și de toate, de ceea ce tînuiește cu deliberare o forță malefică necunoscută, luîndu-și, ca monștrii de demult, felurile înfățișări. Și, în sfîr-sit, ca și cum n-ar fi fost deajuns, in-trăm în ultimul strat, acolo unde misterul, odată dezlegat, se dovedește atît de jalnic asemănător cu banalitatea inițială, incît orice speranță în adevărul esențial dispare cu desăvîrșire.

În cealaltă piesă, la fel: un vesel a-mator de fotbal năvălește în camera de hotel a unei fete, ca să asculte un meci de fotbal (aparatură din odaia lui e de-fect). Administratorul, care veghează la puritatea morală a stabilimentului cu o intrinsigentă dubioasă, intervine brutal, răstălmăcînd situația. Sîntem în plină comedie. O dată însă cu supoziția că evacuatură ar putea fi „cineva“ (meseria lui e de „metteur en page“, zefar, dar nimeni nu poate lămuri ce e aia), admi-nistradorul capătă o neliniște tragi-co-mică, frizînd nebunia. Și iar intrăm într-un strat de adevăr, al adevărului, căci biografia pe care și-o povestește în de-lir e un cumul de ignoranțe abrutizate și malversațiuni stupide; nevasta venită la patul bolnavului își aduce aici și a-mantul, mult mai tînăr, pe care-l între-ține, acesta uitînd însă, pe loc, de pro-misiunea făcută cîndva adúltei de a-și legaliza iubirea cu ea. E o atmosferă haotică de deștinuiri atroce și compa-siuni fătarnice, de surprize tragice, peste care se întinde, groasă și întunecată, umbra friclii. Sîrșitul e copleșitor, deși de aparență comică: revelațiile n-au slujit la nimic, totul va fi luat de la capăt; încă o dată, nu e nici o nădejde.

Satira aceasta teribilă, care se nutrește din Gogol, și din Dostoievski, și din Cehov are o înfățișare nepăsătoare, dar în străfundurile ei se agită o cutremu-rătoare îngrijorare pentru faptul că sub idealul proclamat în vorbe strălucitoare de flecări versați se află uneori vidul elementarității absolute. E oare, astfel, acest remarcabil scriitor un mizantrop cutreierat de neguroase îndoeli? Puțin probabil; mai degrabă un om curajos și drept care avertizează, cu duioșie im-plicită și asprime explicită, asupra po-sibilității ca în anumite condiții, chiar și dintre cele mai neînsemnate, umanul să fie copleșit de zoologicul primar — dacă principiile existențiale rămîn în prizo-nieratul frazelor circumstanțiale și nu se instăpinesc efectiv în conștiință.

Cam așa se văd lucrurile pe scenă, așa au fost scrutate, cu temeinicie, de regizorul Valeriu Moisescu. În dezvă-luirile succesive cerute de piese, aspec-tul voios e păstrat, dar alături de el sporește, neconștient, drama și ți se in-culcă, pe nesimțite, senzația ultimă a cruzimii. Se desenează, în culori tari, spectrul spăimei. Și apoi, pentru liniș-tea cugetelor noastre, chiar și pentru liniș-tea de o clipă, ni se demonstrează, cu un hohot final, că n-am avea pentru ce să ne tulburăm, nimeni n-a pățit nimic, viața a reintrat în ritmul ei nor-mal, deși naiba știe în ce ar consta exact normalitatea aceasta. Cum **toți** joacă bine, foarte bine și neașteptat de bine, demonstrația e rotundă și bogată, iar reprezentația deosebit de atractivă. Atît de rar se obține stilul tragicomic modern, de aliaj imperceptibil și nu în mixtură degradată fără patetisme gar-gariste și ricanări în jumătate de gură, incît, atunci cînd e realizat, merită să nu observi comoditatea compoziției scenice și desfășurarea mai cenușie a peri-peților, fără hipertrofia pe care ar fi trebuit s-o suferă faptul divers inițial.

Iată-l deci pe Octavian Cotescu, unul din marii artiști actuali ai scenei române, dimensionîndu-l cu nespășă finețe pe ve-rosul și înspăimîntatul administrator, dîndu-i, la un moment dat, un chip goyesc și transformîndu-l iar într-un de-rioriu clăntău provincial. Iată-l și pe Ștefan Bănică, făcînd, cu hazul său su-culent dar și cu un control rațional al spontaneității, un bețiv amenințator sau un cetățean ultragiat de nedreptate, su-punîndu-se totuși arbitrarității; arătînd-ne că el, actorul, e un artist adevă-rat care iese din sine și se părăsește numai atunci cînd n-are text și regizor, reintrînd însă cu personalitate pe fă-gașul artei cu majusculă cînd i se oferă posibilitatea și mai ales i se cere cu stăruință să folosească integral această posibilitate. Iată-l și pe Virgil Ogășanu, actor redutabil, prin excelență modern în laconism și unghiulațiile atît de ex-presive ale gestului, mimicii, pozel, năs-cînd un funcționar mărunț ce se trans-formă într-o fiară, iar apoi un fante provincial cînd de haz terestru, cînd de o răceală stelară, cu tranziții nuanțate și fändări spirituale. De admirat, de-sigur, și ineptizabila artă a Tamarci Buciuceanu-Botez, actriță completă, aici în plenitudinea forțelor ei creatoare, schîmbînd miraculos registrele sub ochii noștri, dînd fizionomie nimicului cu un neobișnuit simț al parodiei și o exce-lentă stăpînire a mijloacelor. Și de reți-

nut, cu plăcere, schița comică a exaspe-ratului violonist înfăptuită de Ovidiu Schumacher, silueta vibratilă, atît de personal desenată de Petre Lupu, debu-tul meritos al studentei Catrinel Du-mitrescu; ea are un moment de verita-bilă artă, care arată că a și devenit ac-triță; toată lumea se bucură că va fi ca înainte, administratorul, în picioare, în patul unde zăcuse, își expune glorioa-sele planuri de viitor, dar în colțul odăii — unde fusese uitată, deși e odaia ei, — tînăra numită Victoria, tremurînd în pal-tonul pus peste pijama, cască infrigurată și absentă, căci nimic din ce se petrece acolo n-o privește, e o lume ciudată, străină, și ea ar vrea să facă cel mai natural lucru, să se culce, să doarmă, să uite...

**S**i ne-am mai întîlnit o dată cu ilustra trupă a Teatrului „Bu-landra“ în numai cîteva perso-naje din **Micii burghezi** de Gorki, spectacol întunecos și impislit, curgînd greoi, ca într-o baie de clei, timp de peste patru ceasuri, cu înțepeniri inde-lungate, cu actori importanți jucînd fără comunicare între ei, tîcînd mult și inu-tit, vorbind către sală, iritîndu-se cu mo-tivații precare, lăsînd o impresie gene-rală de artificiu cu caznă.

Nu e clar ce a dorit să spună regizorul Ioan Taub prin unele raporturi schim-bate dintre eroii gorkieni, și mai ales prin alternanța istovitoare dintre exacer-bările ăpate, furile mocnite și placi-

ditățile mute. Evident, nu se poate nega construcția meticuloasă, săvîrșită cu me-serie, dar cînd se lasă ultima cortină, parcă pleci bucuros nu de ce-ai văzut, ci pentru că s-a isprăvit.

Tot regizorul i se datorează, desigur, configurarea unui stăpin ursuz și ci-i-nos, Bessemenov, căruia Victor Reben-giuc l-a dat toată vigoarea și obtuzitatea cerute de text. De asemenea, orientarea chiriasei Nikolaevna, prin talentul plin și rodnic al Marianeî Mihuiț (cel mai bun rol al spectacolului), către un per-sonaj inteligent, de o înțuție feminină exactă, care nu încearcă a se disimula. În rest, apariții ce se rețin după canti-tatea de efort depus de către Mihai Me-reuță, Petre Gheorghiu, Gina Patrichi, și o apariție care nu se reține, Nil; sub apăsarea distribuției eronate și a inter-pretării eronate, fad băiețoase, cu ac-cente cocoșești, a lui Albert Kitzl se prăbușește coloana principală a eșafoda-jului gorkian.

De unde rezultă că după bunele și frumoasele spectacole ale acestei sta-giuni, Teatrul „Bulandra“, vîdînd și unele incertitudini — la început de stagiune și spre mijlocul ei — mai are încă a aștepta marele spectacol cu care, de obi-cel, se situa, fără puțință de tăgadă și decis, în fruntea mișcării teatrale.

Valentin Silvestru



La Săptămîna teatrului scurt de la Oradea a fost distins cu marele premiu sur-prînzător, admirabilul spectacol **Occisio Gregorii** în Moldavia Vodăe trage-diae expresso (**Uciderea lui Grigore, domn în Moldova, în expresie tragică**), premieră absolută a celui dintîi text dramatic cunoscut în limba română. Au-torul ar putea fi (cf. N. A. Ursu, în „Cronica“, nr. 8 din 24 febr. 1978) Samuil Vulcan. Regizor, Ion Olteanu. Data (probabilă) a piesei: 1778. Deci o premieră după 200 de ani!



## De joi pînă luni

● **JOI** seara, **Telereci-talul** Florin Scărlătescu, ghidat cu abilitate și competență de Ion Mihăileanu, a fost încă un argument pentru o mult do-rită permanentizare a se-rii care să evidențieze personalități de actori, de actori și — de ce nu — de regizori, scenografi, o-peratori al căror nume marchează clocotit fenome-nul artistic din țara noastră. O astfel de „se-rie“, exemplificată cu materiale de arhivă, dar și cu noutăți, incluzînd, de asemenea, sugestive mărturii de creație, gin-duri și proiecte de viitor s-ar constitui într-o atît de necesară galerie de portrete ale contempora-nilor noștri, galerie din care nu pot lipsi, apoi, scriitorii, savanții, muzi-cienii, inventatorii, picto-rii, profesorii...

● **SEARA** de vineri la televiziune a fost marca-tă de remarcabilul film realizat de Dan Pița după **Tănase Scatiu**, prilej de a ne reîmprospăta speran-țele în destinul și per-spectivile cinematografiei românești.

● **SÎMBĂTĂ** după a-miază, din nou excelent, **Clubul Tineretului**, în vi-zită la Piatra Neamț, re-dactorii emisiunii — la care am apreciat încă o dată convingătorul lor profesionalism — s-au a-dresat, cum era și firesc, colectivului Teatrului Ti-neretului din localitate, colectiv a cărui activita-te și-a cucerit, de mai mulți ani (și, ceea ce este la fel de important, își păstrează de mai mulți ani), un întemeiat presti-giu în țară și în străîna-tate. Din nou, o observa-ție îndelung verificată de practică, nu totdeauna, însă, aplicată în practică:

succesul, calitatea unei e-misiuni depînd de calita-tea argumentelor și pro-belor pe care ea se sprî-jină. După **Clubul Tîne-retului** aflat, deci, în con-tinuu progres, seara de sîmbătă a fost ocupată de cîteva foarte cunoscute emisiuni, aflate, însă, o spunem cu destulă pă-re-re de rău, în regres: **Te-leenciclopedia** care și-a pierdut mult din strălu-cire în ultimul timp, **Mari filme western** tot mai obosite, **Întîlnire cu satira** și **umorul** din care voioșia dispăre săptămî-nă de săptămîină. Saluăm de pe acum știrea conse-m-nată de programul radio-t.v. al acestei săptămîni după care, sîmbătă, prin-tr-o înțelegătoare reasezare a programului, **Dicționa-rul cinematografic**, difu-zat pe canalul II, va pu-tea fi vizionat de un nu-măr mai mare de tele-spectatori. Revenim la propunerea ca atît ediția de sîmbătă, cit și cele mai vechi, transmise pînă acum, să fie reluate pe programul I. **Hollywood** i-epoca filmului muț (din 18 februarie), ca și alte secevențe din același ciclu s-au dovedit cu adevărat senzaționale.

● **DUMINICĂ** diminea-ța, pe programul II, **Tea-trul radiofonic pentru co-piii** a difuzat **Alice în țara**



# „Eu, tu și Ovidiu“

Cinema

FLASH BACK

## Enigmele lui Stan și Bran

● ACUM, când numele lor este pe toate buzele (nu mi-a spus Alexandru Iftimie, un tânăr de 2 ani și 10 luni, mai subtil decât un estetician, că „Stan este centrifug și Bran este centripet“?), a apărut la Editura Meridiane o carte fermecătoare: **Biografia afectivă a lui Stan Laurel și Oliver Hardy** de John McCabe. Fermecătoare pentru că, fără să facă apel la absolut nici un detaliu intim, fără să se refere cituși de puțin la viața de familie, la slăbiciunile ori la excentricitățile eroilor biografiei, cartea izbuteste (poate tocmai de aceea) să ni-i facă încă o dată iubiți, să ni-i aducă în preajmă vii, complecși, admirabili.

Tehnica dezvoltării lucrării este foarte subtilă. Prin chestionare, scrisori și interviuri, sint urmărite la început, ca două cursuri înconștiente ce urmează să conflueze, viețile eroilor înainte de a se fi unit, de a fi știut chiar una de alta. Un lung suspens însoțește perioada de dibuiri de la Hal Roach, când, aflați unul în apropierea celuilalt, jucând uneori în același film, cei doi nu ajunseseră să alcătuiască încă tandemul.

Brusc, totul se schimbă în momentul în care Stan și Bran au devenit o entitate. Un nou capitol ne arată lupta oarbă, încă și mai grea, pentru obținerea unui stil, a unei afinități de gândire. De acum încolo tonul pășește anecdotică și se apropie de severitatea comentariului critic: citeva capitole la rând, sint analizate filmele, într-o manieră calmă, tipic britanică, imbinând răbdarea cu precizia. Și, ca-ntr-o compensație, construcția este închisă printr-o nouă paranteză anecdotică în care ceea ce părușe insuficient argumentat teoretic este reargumentat prin alte fapte și opinii ale eroilor.

Cum sint văzuți aceștia pe parcursul cărții? Ca un cuplu ideal, pe care nu conștiința vreunui realizator, ci norocul suprem, continuat de bunul simț al componenților, l-a unit până la a fi inseparabil douăzeci de ani. Stan — „creierul“ — este ambițios și preocupat de noutate, de înțelegerea gagurilor, de care se ocupa personal; Bran — executantul — se distinge prin gentilețea și moravurile candid ale Sudului american, dar nu excelează în interesul arătat creației propriuzise, pe care o slujește mai mult din instinct, cu știința supunerii. Împreună — o pereche de angelici, de zănelici rătașiți în pădurea haotică a filmului, un cuplu al cărui succes se baza poate pe explicația-mecanism dată de lucidul, autocraticul Bran: „Cred că unul din motivele pentru care ne iubesc oamenii constă din aceea că, văzându-ne, ni se simt superiori. Chiar un pusti de opt ani crede că se poate simți superior și asta îl face să ridă“.

D. I. Suchianu

Romulus Rusan



Protagoniștii filmului: Violeta Andrei și Florin Piersic

**C**RED că Geo Saizescu, autorul acestui film, este și el de părerea mea că un cineast care a putut face trei comedii întregi, depline, aliind sarcasmul cu duioșia, gravitatea cu zeflemeaua, adincimea cu subtilitatea, — că, zic, un autor care a putut face asta, are dreptul din când în când să compună și lucrări (nu zic minore, căci nu există genuri majore și minore, ci opere care respectă sau nu regula jocului respectiv) — că, zic, un asemenea cineast are voie din când în când să se odihnească în opere de relaxare, în opere de vacanță, cum tocmai este filmul **Eu, tu și Ovidiu**. Gîndiți-vă la cuvîntul **vacanță**. În vacanță (mai ales la mare, cum tocmai e cazul aici) vacanțierii și-au purgat sufletul de orice preocupare consistentă. Viața curge pură, fără program, de la ceas la ceas.

O asemenea poveste veselă și vidă are și ea obligațiile ei estetice, anume: să se gătească cu acele podoabe pe care americanii, maestrul acestui gen-neant, le numesc **lyrics**; numere de dans, cînt, sport, gimnastică și (mai ales) haz, vorbe de duh, replici spirituale, ba chiar malițioase, dar o maliție îndulcită în prietenească zeflemea. Și, bineînțeles, toate acestea, date pe miinle unei întregi trupe de actori perfecți, de actori, dacă se poate, deja **ilustri**, vedete care se pretează frățeste la o asemenea apariție **diminutio capitis**.

Cam aceasta ar fi „regula jocului“. Oare filmul nostru a respectat-o? În general, da. Cu oarecare rezerve.

Vorbele de duh plouă cu găleata. Și sint de excelentă calitate. Și oarecum

alterate în sensul „regulii jocului“ de care vorbeam. Găsim sute de caraghioslicuri. Găsim sute de comice exemple de acea păsărească ieșită, recent, din digestia încă imperfectă a unor prefaceri sociale prețioase dar deformate din pricina unei insuficiente înțelegeri. Toate epocile au asemenea jargoane ale progresului încă neasimilat, limbaje combătute de un Molière, de un Swift, de un Caragiale. Replicile comice din filmul lui Saizescu (pe generic apare și ca scenarist, alături de Alexandru Struțeanu, Beno Meirovici și Bogdan Căuș) au, fiecare în parte, stofă satirică, pe care însă, laolaltă, o pierd. Pe drum, aceste ciocniri de vorbe scăpătoare devin, mereu mai mult, simple performanțe nevinovate de argou de liceeni, argou de pleziristi la Marea Neagră. Această pierdere de substanță umoristică este mai degrabă calitate decât cursur. Este respectarea regulii jocului, a legilor unui gen de comedie, bazat pe descărcarea spirituală inocentă. Pe glorie de idei, pe neant mental surizător, pe o evacuare a oricărei alte probleme decât nepăsarea și un dulce vid. Celelalte exigențe ale genului au fost și ele satisfăcute: cîntece, topăială de tot moment, clovnerii repetați de patruzeci de ori în șir, peisaje marine și vilgiaturistice, spectaculoase herghelii de fete frumoase (fete de o frumusețe veselă și sănătoasă). Iar dacă diversele cîntece sint de nivel răvăș de plăcintă sau melc-melc-codobeli, asta se potrivește cu climatul prostănac al odihnistului aflat pe malul mării.

Cealaltă exigență a genului este binevoitorul concurs al unor staruri, al unor

vedete clasa întâi, care, cu toții, camaraderește, își împreună rolurile secundare într-o armonie generală.

Secundare? Da. Aici e buba. Rolurile în aceste producții trebuie să fie neapărat secundare. Marii actori, aici, nu creează, ci (cum se zice) își „dau concursul“. Ei bine, de data asta — în mod greșit — avem și roluri principale! Unul masculin, altul feminin. (Căci un rol poate fi în același timp nul și principal).

Florin Piersic e un foarte mare actor, capabil de interpretări care să rămână clasice în istoria dramel și comediei românești. El își poate da, amabil, „concursul“, în „show“-uri de „al stars out“, în manifestări dramatice de tip jubileu „Metro Goldwin Meyer“ sau producție de film de an școlar. Dar un Florin Piersic n-are voie să accepte roluri principale în asemenea spectacole.

Ceva oarecum asemănător s-a produs și cu protagonista feminină, Violeta Andrei. Fusesem de curînd electrizat de jocul ei totodată concentrat și vibrant din **Regăsire**, unde literalmente îi eclipsa pe toți ceilalți interpreți. Desigur ea cîntă bine, dansează bine, dar e mai puțin plăcut să vezi o artistă făcută pentru roluri grave și adînci, pentru acele imobilități elocvente unde explozia de gânduri se produce nu prin grimase fizionomice, ci direct în mîntea spectatorului — este, repet, mai puțin plăcut ca un astfel de talent să fie risipit — desigur, deloc din vina interpretei.

## De dincolo de comedie

● VĂZUSEM acum cîteva săptămîni **Crima lui Stan și Bran** (făcut în 1930), cu o răsturnare finală de geniu, cum nu se găsește pe toate drumurile, ba — am impresia — nicăieri în altă parte, fiindcă povestea mergea, mergea, intra din comedie în nebulie, din veselie în fandacșie, pentru ca scurt, sec, năucitor, ultima secvență să explice ceea ce nu fusese pînă atunci nici o clipă explicat, nici măcar sugerat, anume că totul nu se petrecuse decît în visul celor doi. Simbătă istoria s-a repetat, acel **Oliver al optulea** (din 1934) fiind construit după aceeași imprevizibilă și adîncă formulă, ce poate buimăci, fie și numai pentru o clipă, chiar mîntea cea mai dispusă a accepta orice dînspre par-tea lui Laurel și Hardy. Filmul începea în dulcele stil clasic, ca în viață (contesa a ieșit la ora cinci etc.), apoi, treptat, povestea devenea bizară, plauzibilă încă, totuși ciudată, exact ca atunci cînd stai de vorbă cu un tip și dialogul se leagă, e coerent în linii mari, atî-

ta doar că din cînd în cînd poți observa la interlocutor inexplicabile accidente de gîndire și cite un gest mărunț dar absurd, cite o privire neliniștitoare care te nedumerește pînă cînd realizezi că tipul e un pacient. Asa și întimplarea din **Oliver al optulea**, a cărei logică se încetosează pînă la bănuiala că ceva nu e în ordine, pînă la o isterie și la un paroxism din care, atunci cînd se pare că nimic nu mai e de făcut, se iese brusc, cu precizarea nici măcar tandră ci cumva cinică, rea, că totul n-a fost decît un vis urît. Al lui Stan și Bran, e drept, dar tot urît. Efectul extraordinar — se vede la o reconstituire mentală a filmului — vine dintr-o împrejurare pe care nu m-aș răbi deloc să o numesc simplă, dintr-un „truc“ ce pare, pare doar, elementar: anume din absența, din suprimarea momentului ce marchează trecerea de la realitate la vis, din ideea că, poate, între real și ireal nu există o fractură, că inteligenței nu îi este in-

## Telecinema

totdeauna oferit semnalul avertizor al intrării în cosmar, că este posibil ca realul să alunece imperceptibil în delir și amîndouă să nu mai poată fi o vreme separate sau — și mai radical spus — că delirul ar putea fi o formă de existență a realului.

Exact atunci cînd cîtuțul îi era proptit sub bărbie, gata să taie, exact atunci cînd omul care îl putea ajuta (Stan) era închis în spatele unei uși, în imposibilitate de a acționa, exact atunci Bran se trezea din cosmar cu un tresărit nervos — imi aminteam eu a doua zi seara, privind în **Dictatorul** lui Chaplin pacientul acela cu mustăcioară-muscă și cu brațul drept ridicat oblic, tresărînd nervos, la rîndu-mi, ori de cîte ori auzeam „Heil Hynkel!“ și venîndu-mi să urlu, de dincolo de comedie, nu stanbranișt, nu chaplinian, ci arghegian: boșatule, umflatule, căzătură!...

Aurel Bădescu

minunilor, pentru ca seara, în ciclul **Biografia unei capodopere**, să ascultăm (prin intermediul unui foarte bun scenariu de Leonida Teodorescu și în regia inspirată a lui Titel Constantin) istoria **Sufletelor moarte** de N. V. Gogol, carte apărută cu numai 23 de ani înainte de cea a profesorului de matematică de la Universitatea Oxford, Charles Lutwidge Dodgson, intrat în literatură sub numele de Lewis Carroll. Și Alice și Sufletele moarte, iată două excelente sugestii pentru repertoriul teatrelor neradiofonice.

● CINE ȘTIE, CÎȘTIGĂ. concurs desfășurat în ambianța Muzeului literaturii române, avînd ca obiect **Eroi ai prozei contemporane românești**, ca protagoniști, doi studenți bucureșteni (de la medicină și de la ziaristică) și ca examinator pe Romulus Vulpesu, a fost o antrenantă și instructivă emisiune, beneficiînd de cîteva înregistrări memorabile din **Fonoteca de aur**.

● LUNI seara, în timp ce tensiunea instaurată în viața **Familiei Palliser** începea să atingă cote îngrijorătoare, pe programul II al televiziunii se difuza documentarul lui

Slavomir Popovici despre **Oscar Hann**. Sculptura este o artă a energiei umane, spune cel care a dăruit chipurile și siluetele marilor bărbați politici ai istoriei noastre, a sculpta, continua el, înseamnă a găsi puterea de a da momentului o existență definitivă, durabilă, exemplară. O imagine a filmului ne urmărește încă, prin caracterul ei profund simbolic: în atelier, înconjurat de uriașe sau fragile statui, ficțiunii materializate în piatră, Oscar Hann se odihnește privind-le și gîndindu-le. La rîndu-i, el este scrutat de zeci de ochi nemișcați și albi, a căror căldură și a căror culoare, el singur, desigur, o înțelege cel mai bine.

● DIN programul zilei de marți ne atrage atenția încă de pe acum **Profilul teatral Marieta Sadova**, la realizarea căruia sint anunțați a participa mari reprezentanți ai scenei românești: Ion Manolescu, George Calboreanu, Emil Botta, Nicu Dimitriu, Mircea Albulescu, Constantin Codrescu... Regia artistică a acestei pre-miere radiofonice este semnată de Dan Nastă.

Ioana Mălin

## SECVENȚA

● ÎNCEPU așadar și acest **Familia Palliser**, cu un Plantagenet cam „morose“, care nu are nimic shakespearian în el, cu o lady Dumbell și o lady Glencora izbite de nenoroc în chiar primul episod — semn că basmul e lung și că are încredere în vocea-i, dacă își îngăduie să la o acută imediat după ridicarea cortinei. În ce mă privește, sint prea trecut, prea hîrșit în Forsyte Saga pentru ca să nu-mi placă și această nouă jucărie numită **Familia Palliser**, poveste în dulcele stil clasic, în interiorul căreia se ascunde o teribilă forțată de fapte mărunte și gesturi esențiale, de vorbe adevărate și gînduri cumpănite, de țeluri urmărite tenace și atinse cu precizie, poveste solidă, fără trișerie, fără pedanterie, fără scilofoseli, din care se revarsă mulțimea aceea de nîmiciuri prețioase, lumea aceea ușor strălucitoare, toșnînd ca un codru crescut tainic și umbros sub aripa balzacianismului, de care mulți au vrut să scape și spre lauda lor n-au reușit. Ah, balzacianismul, această plăcere demodată...

a.bc.



## Plastică

### Ambianța citadină

**P**OEZIA SPAȚIULUI SEMNIFICATIV s-ar putea intitula cea de a 8-a expoziție personală, de pictură și desen, la care **Spiru Vergulescu** se prezintă, la „Galeriile de Artă ale Municipiului București”. Pentru că parcurgerea simetzelor acestei expoziții echivalează cu o emoționantă descoperire și explorare a unui spațiu citadin, de un farmec discret, născut din nevoia de identitate afectivă cu habitatul, din impulsul compensativ al unei sensibilități artistice de excepție. „Compensativ”, deoarece atmosfera de miraj a orașului său, plasat la confluența dintre memorie („Peisaj la Boșge”, „Peisaj cu casă roșie”), observație și notație curentă („Din vechiul București”, „Iarnă bucureșteană”) și imagină („Colină I și II”, „Medievală”, „Peisaj cu pod”), răspunde unei nevoi acute de spațiu semnificativ, în care sensibilitatea și imaginația omului contemporan să se poată proiecta și regăsi în diversitatea „psihologică” și individualitatea fizionomică a unor străzi și clădiri.

În **Autoportretul** său, de o impresionantă armonie plastică, Spiru Vergulescu ni se dezvăluie astfel, deliberat, în ipostaza de cititor al unui oraș, real și ireal totodată, în care sint consemnate valorile reprezentative, estetice și sociale, ale cetății (**Memoria orașului**, **Zi de sărbătoare**), în simbioză cu o arhitectură îndeplinind funcții simbolice și alegorice, capabile să sugereze fie solaritatea calmă a unui echilibru interior, fie neliniștea romantică a unui temperament, totuși, vulcanic, cu implozii expresioniste.

Sub aspectul implicațiilor morale ale mesajului său artistic, cel puțin două permanente stilistice, definitorii pentru universul său de imagini, trimț, descifrate semiotic, spre o aceeași semnificație: **albul**, în varii și rafinate nuanțe, ce revine obsedant și purificator totodată în mai toate peisajele și interioarele sale, și **consecvența caracterului ascendent** al drumurilor (străzi, cărări labirintice, scări spiralete învăluind, ca o iedă, trunchiul melancolic al unei case) ce străbat orașul său asemeni unor nervuri ale visului. I s-a obiectat uneori că pe ele nu apar oameni, ceea ce le-ar conferi un aer de stranie irealitate. Aș spune, dimpotrivă, că ambianța citadină creată de Vergulescu sugerează și presupune oamenii, deși indirect, mai puternic decât dacă i-ar fi figurat ca simple siluete neutre menite să încălzească un decor. Tensiunea și neliniștea ce conferă profunzime metafizică pinzelor sale provine, în parte, tocmai din această transformare a oamenilor din **obiect** (respectiv obiective) ale picturii, în **subiect** receptor al ei, alături și odată cu noi privitorii. Ei există deci, îi simți că există, dar tocmai au făcut un pas înapoi, în afara tabloului spre a se contempla și recunoaște în acest spațiu semnificativ care-l reprezintă.

Victor Ernest Mașek

# UNIVERSUL IRIMESCU

**F**ĂRĂ îndoială, în șirul de argumente concrete, subtilă alchimie de spirit și materie dozate în retorta gândirii artistice, prin care cultura noastră își definește profilul și destinul modern, prezența maeștrului **Ion Irimescu** aduce nu numai autoritatea personalității sale ci și certitudinea unei direcții de trainică și nobilă tradiție actualizată.

Locul ocupat de el în ierarhia reală și în cea sentimental-abstractă a sculpturii noastre contemporane este cel cuvenit talentului autentic și seriozității laborioase, calității determinante pentru condiția oricărui creator ce se desprind, asemeni unor ineluctabile dimensiuni, din inflorescența imensei sale opere, obseadant plasată sub semnul cuceririi și peren al prezenței omului. Format în spiritul unui clasicism de esență adoptat solicitărilor epocii, atent la pasionanta aventură a structurilor plastice moderne în avidă căutare de noi teritorii și forme expresive, fără să cunoască inhibiția sau falsele entuziasme consecutive ei, Ion Irimescu și-a ales, cu prudență și decizia propriei talentului, un drum al său, înscris într-o mare și inepuizabilă familie de spirite. Aspirând către calmul, echilibrul și solaritatea ce regenerează

mercu marile momente ale istoriei spiritului, dintr-o firească și salutară nevoie a condiției umane de a se regăsi prin artă în ceea ce înseamnă ideal și permanență, pornind de la modelul și modulul antic, intuind prin sensibilitate și acumulări de cultură marile solicitări ale timpului și oamenilor, sculptorul abordează cu responsabilitate umană și profesională teritoriul reprezentării ca reflex al concepțiilor umaniste proprii spațiului nostru. Linia clasicismului său se continuă firesc, pornind de la imaginea virtuală a prototipului matrice, prin marile repere ale culturii europene interpretate din unghiul viziunii specifice pentru arta românească a sfârșitului de secol XIX și începutul lui XX, până la soluțiile originale ce delimitează universul Irimescu. Există în această neliniștită și totuși fermă ascensiune, presărată cu întrebări și certitudini capabile să acrediteze un artist de reală forță și autenticitate, repere sigure ce devin implicit coordonate pentru o istorie a sculpturii românești moderne. Ele conturează nu numai locul artistului, desigur de prim ordin prin opera elaborată, ci și pe cel al profesorului, mentor și exemplu pentru multe generații de elevi, acestea la rindul lor trăsind un drum nou prin teritoriul vast, meru

deschis, al sculpturii noastre actuale, confruntându-se cu problemele timpului lor.

Astfel abordată, prezența lui Ion Irimescu devine simptomatice și revelatoare pentru un întreg capitol al culturii noastre, pentru ceea ce reprezintă, pe planul creației artistice, permanentă spirituală și nouă expresivă. În această pozitivă tensiune, cu efecte concrete asupra gândirii teoretice și a celei formative, trebuie luată în discuție treptată dar decisa trecere de la ceea ce numeam „clasicism interpretat”, marcat și de tentația fluidizării planurilor prin modelele acaparator de lumină și umbră, la o gândire expresivă mizând pe sinteza formelor, pe implicarea totală a circulației aerului și luminii în topografia cursivă a structurii volumelor. Sensul dialectic al acestei depășiri de accent nu trebuie suspectat nici o clipă ca provocator de antinomii sau divorțuri stilistice în fluxul concepțiilor promovate de artist prin creația sa, ci doar ca o imperioasă și necesară trecere către rezolvarea și dezvoltarea ecuației ce rezidă în intimitatea oricărui fenomen, cu o mai autoritară participare a dimensiunii subiective. Cimpul ideilor, al temelor, continuă să grăviteze în jurul subiectului uman, în fond modelul și finalitatea sculpturii în toate straturile existenței sale, dar calitatea simbolică și metaforică a reprezentărilor, în care sint incorporate aluzii polisemantice și interregne, acuză fără ostentație dar cu franchețe noutatea formelor promovate în ultimul deceniu. Ar fi interesant să comparăm în acest caz, dintr-o nevoie de corelare și delimitare, o lucrare ca **Minerul**, de pildă, plină de acea forță morală și fizică reținută, descinsă din clasicul elin, cu muzicalitatea acaparatoare, solar impetuoasă a **Meditației**, pentru a pătrunde afectiv și cerebral sensul exact al artei lui Ion Irimescu, finalitatea și calitatea demersului său expresiv, tentat de un decorativism cu virtuți plastice autonome! Ne-am da seama, de asemenea, de ce artistul dimensiunilor perene, meru vii prin destinul lor social, preferă materialele neperisabile, tari, definitive, cum sint piatra și bronzul, capabile să ilustreze, fără orgolii, acel „exegi monumentum” horatian ce nu se reduce la rezistența materialului ci se extinde la eternitatea valorilor morale, etice, umaniste, definind simultan calitatea artei românești și permanența idealurilor sale.

Acum, cind împlinește 75 de ani de viață, din care 50, petrecuți de la debutul său în 1928, s-au desfășurat în confruntarea cu oamenii, cu publicul sau elevii săi, maeștrul Ion Irimescu ne apare și mai deplin conturat ca un contemporan ce prelungește amintirea unei mari lecții a sculpturii românești, inițiind în același timp direcții fertile, din acea dorință de a nu rămâne un simplu nume într-o serie, ci o prezență împlinită, vie, dinamică, în conștiința noastră și a timpului pe care îl trăim către perenitate.

Virgil Mocanu



ION IRIMESCU, în atelier (fotografie de Vasile Blendea)

## Muzică

### Euristica sonoră

**T**OT MAI FRECVENT apare, azi, ideea de „nou tonalism”, ca principiu de creație. În ceea ce mă privește în loc de noul tonalism, aș aprecia această orientare a creației ca o treia avangardă. În ajunul celui de al doilea război mondial se încheie activitatea primei avangarde, ivită la începutul secolului XX. Primele două valuri novatoare din secolul nostru au durat aproximativ cîte treizeci de ani fiecare. Primei avangărzi îi erau caracteristice atonalismul, fenomene de tip Dada, viziunea suprarealistă și optica abstracționistă (mă gîndesc, pentru acest ultim caz, la creațiile lui Schönberg, din faza serială și la Webern). Experiența brută a futurismului italian, ocupînd un volum redus, a fost totuși însemnată ca efecte, iar Edgar Varese, mai înțil, a contrazis-o dialectic, iar apoi a înglobat-o în creația sa. În trăsăturile celei de a doua avangărzi se reflectă anii de după al doilea război mondial. Dacă muzica postserială, sub toate aspectele, cu toate ramificațiile, de la Nono la Henze, trecînd prin Boulez și Stockhausen, pare a fi caracteristică primilor 10-15 ani de după război, observăm însă că, aproape în același timp, se ridică forțe noi, care fie că evoluează paralel, fie că se opun acestui tip de muzică. Astfel, două linii mi se par deosebit de importante. Mai înțil, experimentul lui John Cage, la marginea muzicii, fie definind muzica prin negație, fie apelînd pară la

faptul că muzica este un fel de elastic — și deci se poate întinde la nesfîrșit, devenind muzică ceea ce mai înainte era domeniu străin acesteia, și a doua direcție, aparent contrară, care pornește de la străvechi tradiții și cercetări ale fundamentelor logice ale gândirii muzicale și încearcă formalizarea limbajului, utilizînd destul de frecvent metode euristice. Cele mai interesante forme, care țin de a doua direcție, sint acelea în care compozitorul este ajutat de un calculator electronic, acesta jucînd rolul unui adevărat secretar. În ultimul timp, cercetările din acest domeniu sint completate, îmbogățite de utilizarea gramaticilor transformatoriale și a lingvisticii matematice. Reprezentanți, în acest domeniu sint: Nicola Ruwet, Jean Jacques Natties, Jean Molino și alții... Suprioritatea acestei metode de creație este determinată de posibilitatea de a investiga o cantitate mai mare de fenomene muzicale, opera de artă fiind înțeleasă în mod mai cuprinzător și poate mai adecvat. Astfel pot fi cuprinse și aspectele psihologice ale limbajului sonor, iar efectul asupra ascultătorului poate fi mai bine controlat.

Dacă primele două avangărzi ale secolului nostru erau net despărțite de momentul istoric al războiului, a treia — în formare — se leagă în timp, indisolubil, de a doua, deși o neagă puternic; legăturile dintre ele sint asemănătoare celor dintre părinți și copii! Acest nou

val pornește de la următoarea constatare critică: excesele abstracționiste au rupt creația de public și eficiența socială a artei practicate de către acești muzicieni a scăzut considerabil.

În linii mari, caracteristicile noii orientări se conturează între anii 1965-1970 și poartă diverse denumiri ca: pop-art, op-art, artă conceptuală, artă concretă etc. În momentul culminant al celei de a doua avangărzi, legătura cu muzicile naturale (folclorice, ale unor civilizații extra-europene etc.) părea definitiv ruptă, dar, mai de curînd, fenomenele acestea au început să apară din ce în ce mai puternic. Unul dintre curentele cele mai importante: muzica exotica și folclorul. Astfel, o multime de compozitori utilizează folclor aparținînd diferitelor popoare, cit mai divers și mai variat, în piese de o factură cu totul nouă. Această muzică evită, în mare măsură, artificialul unei muzici populare îmbrăcate în hainele armoniei și contrapunctului tradițional. Cu facilitățile de dezvoltare ale unei structuri și mai ales cu armele pe care le oferă limbajele generative, compozitorii, tineri sau foarte tineri, reușesc să dezvolte, din înseși datele conținute în aceste muzici, întreaga construcție sonoră.

În aceste condiții, elementul natural, popular, nu mai este un altor pe trunchiul armoniei și contrapunctului tradițional, eventual puțin adaptat prin așa-zisele forme modale, care abia reușesc să mascheze o gîndire tonală, ce rămîne, în cazul acesta, fundamentală. Evident, din noua atitudine față de muzicile naturale a rezultat o veritabilă explozie de energii creatoare, de idei noi, care au îmbogățit foarte mult, prin varietate, peisajul muzicii ultimilor cîțiva ani. Cine se putea gîndi, cu ani în urmă, de pildă, că Berio va scrie cîntece pentru voce și cîteva instrumente, utilizînd și prelucrînd folclorul diferitelor popoare în limbi diferite? Sau Zygmund Krause, atît de auster în primele lucrări, să ajungă la o minuire atît de spectaculoasă a unor ansambluri folclorice, care se suprapun, se întretaie per-

manent și prin detașare electro-acustică sint scoase în evidență. Mai mult, în muzica lui Messiaen și, ceva mai recent, în muzica lui Stockhausen, preocuparea pentru vechile muzici asiatice apărea ca importantă. Să nu uităm la cîte situații noi au dus ritmurile indiene și cîntecele asiatice, în muzica lui Messiaen. De asemenea în muzica lui Stockhausen — în cazurile cele mai fericite — muzicile orientale și extrem orientale duc la modelarea unei substanțe sonore profund originale. În acest context trebuie să reflectăm și asupra rolului jucat de folclorul oriental îndepărtat, în creația compozitorilor americani, adică în lucrările semnate de Cowell și Parteh, și pînă la cei mai tineri, influențați sau nu de Cage.

Bineînțeles, cum am mai spus, trecerea de la avangarda a doua la ceea ce s-ar putea numi azi „avangarda a treia” se face treptat. Foarte mulți compozitori sintetizează, în operele lor, aspecte comune celor două mișcări. În ceea ce mă privește, cred că un moment de reală împlinire va fi atunci cînd, prin mijloacele de stăpînire a materialului sonor, prospectat în ultimii 20 de ani, vom reuși să pătrîndem în psihologia ascultătorului, astfel încît să putem controla cît mai bine efectul construcțiilor noastre sonore. Desigur, nu ne putem mîrgini numai la atît. Euristica sonoră își va continua, cu necesitate, drumul ei. A te apropia de ascultător fără a face conecții la nivelul gîndirii muzicale, mi se pare un lucru foarte greu de realizat. Mijloacele lingvistice ne pot da o mînă de ajutor, în acest domeniu. Este însă prematur să încercăm a aprecia întînderea pe care ele vor acționa, în momentul creației. Cred că problema creației la cel mai înalt nivel — ultimele quartete ale lui Beethoven, de exemplu, sau — într-alt domeniu — erupția fără precedent a lui Rimbaud, rămîne încă greu de aplicat. Dar cu mijloacele care ne stau la dispoziție vom reuși, într-un viitor apropiat, să pătrîndem miezul atît de complex al acestei vaste probleme.

Aurel Stroe



# Herbert Marcuse și estetica marxistă

Opinii

**P**RINCIPALELE opere de sinteză apărute până de curând în cimpul esteticii filosofice marxiste sau influențate de marxism erau *Estetica* lui Georg Lukács, tipărită în 1963, și *Teoria estetică* a lui Theodor W. Adorno, tipărită postum în 1970.

Herbert Marcuse s-a arătat, printre gînditorii „Școlii de la Frankfurt”, după Th. W. Adorno, cel mai interesat de problemele artei și de locul imaginației artistice în constelația facultăților spirituale. Max Horkheimer nu a acordat nici pe departe artei atenția și interesul teoretic pe care i le-au arătat cei doi iluștri colegi ai săi din celebra școală frankfurteză. Erich Fromm a abordat mai mult sau mai puțin incidental problemele artei, iar Leo Löwenthal, care a elaborat câteva lucrări importante în domeniul sociologiei literaturii, nu se bucură nici pe departe de audiența teoretică a principalilor protagoniști ai școlii.

Ponderea tot mai mare pe care o dobîndeau problemele artei în ultimele lucrări ale lui Herbert Marcuse lăsa să se întrevadă că gînditorul era tot mai preocupat de încercarea puterilor sale în cimpul esteticii sistematice. Chestiunilor de estetică el le acordase un loc important încă în cartea sa *Eros și civilizație*. Tradiția din care se revendica în cele trei capitole dedicate imaginației artistice era cea a *Criticii puterii de judecată* a lui Kant și a *Serisirilor asupra educației estetice* ale lui Schiller (dacă lăsăm deoparte referințele la lucrarea de întemeiere a disciplinei estetice a leibnizianului Baumgarten).

Fantezie și utopie, Imaginile lui Orfeu și Narcis. Dimensiunea estetică prefigura prin teza caracterului antirepresiv și defetizant al imaginației artistice ideile dezvoltate mai târziu în *Eseul asupra eliberării*. Cartea apărută în 1972, *Contra-revoluție și revoltă*, cuprindea un capitol special dedicat raporturilor între artă și revoluție. Dimensiunea estetică era mereu celebrată de Herbert Marcuse ca unul din cei mai puternici factori de subversiune a oricărei realități sociale reificate.

Marcuse a oferit însă recent o lucrare de sinteză dedicată problemelor esteticii, tipărită în 1977 la Editura Hanser din München un mic volum intitulat *Die Permanenz der Kunst* („Permanența artei”). Faptul că el și-a subintitulat eseul său *Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* („Împotriva unei anumite estetici marxiste”) indică în mod clar intențiile polemice ale lucrării. Studiul expune pentru prima oară într-o formă sistematică principalele vederi estetice ale lui Marcuse. Dogmatizarea esteticii marxiste este principalul obiect al polemicii sale. Fidel în intenția sa sensibilă genuin al gîndirii lui Marx, Herbert Marcuse pune sub semnul întrebării o serie de teze cu largă circulație într-o serie de scrieri inspirate de principiile esteticii marxiste, apărute cu deosebire începînd cu cel de al patrulea deceniu al secolului nostru.

**N**I se pare evident că polemica ideologică a lui Marcuse se îndreaptă împotriva unei restrictive interpretări sociologice a artei. El pune din capul locului sub acuză înțelegerea schematică și simplificată a relației între bază și suprastructură, și anume teza că arta reflectă direct interesele unei determinate clase sociale. Este curios însă că autorul volumului *Permanența artei* nu folosește nici un moment în cadrul polemicii sale expresia „sociologism vulgar”, și mai ales faptul că el nu evocă nici o clipă vigoaroasă polemică împotriva sociologiei vulgare desfășurată în deceniul al patrulea al secolului nostru, cu prilejul aprigelor discuții literare din U.R.S.S., de către cunoscuți esteticieni marxști ca Georg Lukács sau Mihail Lifșitz. Este adevărat că el folosește în repetate rânduri expresia „Vulgärmaterialismus” sau „Marxistische Vulgärästhetik”, dar trece sub tăcere polemica explicită a unor gînditori marxști, pe care îl combate pe alte planuri, la adresa unei asemenea înțelegeri dogmatice a marxismului.

Tabloul sinoptic al tezelor „marxismului vulgar” în estetică întocmit de Herbert Marcuse cuprinde nu numai ideea artei ca reflex al raporturilor sociale dominante și nu numai coincidența necesară a artei autentice cu interesele clasei sociale în ascensiune (în cadrul capitalismului: a proletariatului), dar și determinarea realismului (în diversele definiții) ca forma de artă corespunzătoare relațiilor sociale existente și deci unica îndreptățită a fi considerată „justă”.

În mod simetric sînt citate tezele despre imposibilitatea unei clase sociale în declin de a produce o altă artă decît una „decadentă” și restrîngerea adevărului artei la destinul reprezentanților clasei în ascensiune în lupta lor împotriva forțelor dominante<sup>1)</sup>.

Leit-motivul considerațiilor sale este că un asemenea determinism social univoc în interpretarea artei apare însoțit în mod necesar de o diminuare a rolului subiectivității individuale în constituirea operei de artă. Conținutul sociologic, prin teza artei ca reflex nemijlocit al raporturilor sociale, neutralizează funcția autonomă, prin definiție critică și subversivă, a operelor de artă autentice. „Critica mea [...] stă pe terenul teoriei lui Marx, întrucît și ea, vede arta în contextul raporturilor sociale și recunoaște artei o valoare cu funcție politică, un potențial politic. Dar spre deosebire de ortodoxie (autorul numește astfel marxismul schematic, n.n., N.T.) eu văd potențialul politic al artei în ea însăși, ca o calitate a formei estetice, care este în mare măsură autonomă față de raporturile sociale. Artă protestează împotriva acestor raporturi, întrucît ea le



Marcuse alături de Angela Davis

transcende. În această transcendență ea rupe cu conștiința dominantă, revoluționează experiența”<sup>2)</sup>.

Mediațiunile complexe care unesc planul practicii sociale cu cel al artei stau în centrul reflecțiilor lui Marcuse. Autonomia ireductibilă a artei în raport cu formele de practică socială nemijlocită este un adevăr axiomatic pentru autorul cărții *Permanența artei*. Nu este desigur cituș de puțin o întimplare că în prefața opusculului său Herbert Marcuse se recunoaște debitor în mare măsură teoriei estetice a lui Adorno. Funcția critică a artei, prin intermediul formei ei autonome, este o teză primordiale și a autorului *Teoriei estetice*. Școala de la Frankfurt a elogiât mereu avangarda artistică drept o formă superioară de subversiune și transcendere a societății burgheze tardive. Herbert Marcuse, alături și pe urmele lui Adorno, va celebra expresionismul și suprealismul ca asemenea forme ale artei autentice de avangardă.

În operele de artă majoră ale timpului nostru realitatea socială apare interiorizată și transfigurată în imagini care împing la limită efectele devastatoare ale alienării. Kafka, Wedekind și Beckett sînt exemplele privilegiate folosite de Marcuse pentru a ilustra puterea transfiguratoare a literaturii „radicale”. Mimetismului plat și ilustrativismului curent el îi opune o artă care reflectă paroxismul crizei în imagini de un acut pesimism. Funcția critică și defetizantă a unei asemenea „pesimism” este elogiată în termeni elocvenți; „Comparat cu optimismul impavid, chiar voios, al artei-propagandistice (el se manifestă chiar la Brecht!), artei caracterizată printr-o autentică formă estetică îi este propriu un pesimism masiv, nu rareori legat cu comicul (un „ris eliberator”; care reamintește vechea tragedie). Acest pesimism nu este îndreptat împotriva revoluției; el privește mai curînd considerarea cu ușurătate a schimbării... Un asemenea pesimism străbate chiar literatura,

<sup>1)</sup> Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst*, Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik/Ein Essay, Carl Hanser Verlag, München-Wien 1977, p. 12.

<sup>2)</sup> Op. cit., p. 7

în care revoluția va fi tematic tratată: *Moartea lui Danton* este un exemplu clasic<sup>3)</sup>.

Critica împotriva conceptului „reducționist” al conștiinței, prin care se înțelege tratarea ei ca un epifenomen al raporturilor sociale constituite este acompaniată în mod firesc de exigența unei înțelegeri mult mai mlădioase și mai fin articulate a raporturilor între existența socială și conștiința socială. Devalorizarea politică a acțiunii factorilor non-materiali (*nicht-materielle Kräfte*) devine obiectul unei severe recriminări. Subiectivitatea este departe de a fi redusă la formula raționalistă a lui *Ego Cogito* sau a unui impersonal „subiect al rațiunii”; o energică acțiune teoretică de recuperare în cimpul interiorității a factorilor emoționali și instinctuali i se pare lui Herbert Marcuse indispensabilă pentru a situa problema schimbării sociale revoluționare pe terenul ei cuprinzător de afirmare: cel al omului integral.

Puterea interiorității de a transcende raporturile sociale constituite este explicată faptulului că arta autentică are drept dimensiune fundamentală ceea ce Marcuse numește mereu „transcendența artei”.

Pulsunile și emoțiile individului autentic nu se lasă automat congelate și reificate în tiparele raporturilor sociale dominante. Contemplația, sentimentul, puterea de imaginație sînt tot atitea contraputeri ale interiorității non-reificate în lupta împotriva unei societăți dominate de principiul randamentului și de mobilul profitului. Artă devine în asemenea condiții principala zonă de incorporare și transfigurare a puterilor sufletești nou-integrate în mecanismul social dominant.

Dialectica interiorității se întemeiază la Marcuse nu însă doar pe teza marxistă a raporturilor de concrescență între subiectivitate și obiectivitate, ci și pe postulatul freudian al celor două instincte fundamentale care ar domina psihicul uman: *Eros* (principiul plăcerii) și *Thanatos* (instinctul morții). Cunoșcătorii operei lui Marcuse știu că autorul cărții *Eros și civilizație* a încercat să „dubleze” teoria materialismului istoric printr-o antropologie de tip freudian. Vulnerabilitatea tezelor lui Marcuse în acest plan a format din partea noastră în altă parte obiectul unui examen critic amănunțit.

**I**NTERESUL nostru cade de astădată pe ideea că incorporarea în operele de artă a aspirațiilor deplănsate de asemenea puteri „metasociale” ar explica însușirea fundamentală a marii arte: transistoricitatea.

Lucrarea *Permanența artei* tinde să trateze într-o nouă lumină relația între geneza social-istorică a operelor de artă și structura lor lăuntrică. Funcția de subversiune a raporturilor sociale clădite pe alienare se întemeiază în arta autentică pe articularea unui mod de a simți, a vedea și a auzi cu totul opus celui impus de organizarea socială. Interioritatea indivizilor ascunde în ea imense rezerve de contestare a raporturilor dominante. Devalorizarea sferei private a existenței, ca una a asocialității vinovate, trebuie să înceteze: ea poate ascunde mari posibilități de subminare a realității sociale represive. Herbert Marcuse pune în valoare cu multă energie funcția critică și contestatară a interiorității non-alienate: în arta autentică ea

supune unui proces de desublimare purificatoare realitatea mistificată și alienată, scoțînd la iveală adevărul în nuditatea lui. Funcția defetizantă a artei este celebrată de Marcuse cu o pasiune egală celei a lui Lukács din cunoscutul său capitol „Die defetischisierende Mission der Kunst” cuprins în marea sa *Estetică*. Deosebirea între cei doi gînditori apare în aprecierea operelor avangardei artistice. Marcuse este un fervent admirator al poeziei lui Mallarmé, în care vede un exemplu de anticipare a unei „noi sensibilități”, la antipodul celei cultivate de realitatea represivă a societății burgheze moderne. Artă modernă are tocmai vocația să pună în valoare dimensiuni ale existenței tabuizate și reprimate de principiile realității dominante. „Un exemplu extrem este Mallarmé: lirica sa revelează moduri ale percepției, ale auzului, ale gesturilor — o sărbătoare a simțurilor, care rupe cu experiența represivă și anticipează un principiu al realității radical diferit, o altă sensibilitate”<sup>4)</sup>.

Pe fondul polemicii sale constante cu reducționismul sociologic în interpretarea artei, Herbert Marcuse indică mereu fondul de „generală umanitate” (*allgemeine Menschlichkeit*) ca adevăratul centru nuclear al artei superioare. El demonstrează convingător că în operele literare realitatea socială apare interiorizată și transfigurată în situații extreme ale căror protagoniști sînt individualități autonome: privatizarea socialului caracterizează chiar operele cu cel mai pronunțat caracter social. „Societatea timpului său (al lui Balzac, n. n.) a căpătat într-adevăr chip în *Comedia umană*, dar forma estetică a absorbit și metamorfozat materia: în istoria lui Rastignac, a lui Nucingen, a lui Vautrin, a lui Goriot etc. Ei acționează și suferă în ambianța lor, cea a societății post-napoleoniene; ei sînt reprezentativi pentru această societate. Totuși, calitatea estetică a *Comediei umane*, adevărul ei propriu rezidă în individualizarea socialului, grație căreia generalul care depășește funcțiunea socială a indivizilor dobîndește chip în destinul lor”<sup>5)</sup>.

Pasiunile umane, al căror focar este dualitatea: *Eros* și *Thanatos*, nutresc fondul de „generală umanitate” al marii arte. Herbert Marcuse tinde să traseze o linie de demarcație între determinarea de clasă a indivizilor și activitatea lor pasional-volitivă ca ființe generice-umane. El face succesiv încercări de a circumscrie sfera conceptului de „gen uman” (*Gattungswesen*), revîndicîndu-se din lucrările de tinerete ale lui Marx. Adevăratul său punct de plecare într-o asemenea tentativă este însă dualitatea postulată de Freud între principiul plăcerii și instinctul morții. Natura umană capătă inevitabil în interpretarea antropologică propusă de Marcuse aspecte „metasociale”. Aci atingem nervul întregii sale argumentări și punctul ei cel mai susceptibil de controverse.

Conjunția între dialectica raporturilor sociale, purtînd inevitabil pînă acum stigma determinărilor de clasă, și dialectica pasiunilor umane, cărora Marcuse le atribuie un soi de constantă antropologică, avînd un caracter „metasocial”, stă în centrul raționamentelor sale. Drama lui Werther ar fi doar în subsidiar una socială: imposibilitatea iubirii și sinuciderea finală transcend cu mult destinul individului ca exponent al unei clase sociale și al unui conflict social istoric determinant. *Mizerabilii* nu luptă doar împotriva feudalismului sau capitalismului, ci în numele unei umanități cu caracter universal și împotriva unei inumanități proprii tuturor tipurilor. „*Eros* și *Thanatos* își afirmă propria lor putere în și față de luptele de clasă” — scrie Marcuse într-o formulare rezumată.

Teza autonomiei emoțiilor și pasiunilor umane în raport cu ambianța social-istoric determinată, ni se pare punctul cel mai vulnerabil al raționamentelor lui Marcuse. Pe cît este de justă ideea sa că arta nu reflectă nemijlocit raporturile de producție dominante, cît că ea se nutrește din experiența multiplu mediată a interiorizării lor în conștiința indivizilor, pe atît este de contestabilă teza caracterului metasocial și transitoric al fondului organic (natural) al vieții psihice, cel din care s-ar hrăni universalitatea umană a artei. Un dualism simptomatic ne întîmpină și de astădată în gîndirea lui Marcuse: raporturilor sociale întemeiate pe inegalitate și oprimate din societățile împărțite în clase el le juxtapune existența autonomă a unor puteri sufletești, care prin acțiunea

N. Tertulian

<sup>4)</sup> Herbert Marcuse, op. cit., p. 27.

<sup>5)</sup> Ibid., p. 34

(Continuare în pagina 20)



# Herbert Marcuse și estetica marxistă

(Urmare din pagina 19)

lor ar genera transcenderea alienării și reificării în lupta pentru o existență liberă.

Dialectica vieții psihice, în care fondul „organic” preexistent joacă desigur un rol important, nu poate fi disociată de ambianța social-istorică. Modelarea inclinațiilor și pasiunilor umane de către factorii social-istorici este o realitate de neîgăduit. Dimensiunea autonomă a psihicului uman, pe care Marcuse o juxta-pune dimensiunii vieții social-istorice, se află în realitate într-un raport de organică concrescență cu cea din urmă. O paralelă Lukács-Marcuse este de natură să pună în lumină două moduri deosebite de articulare a conceptului de „speță umană” (privită în universalitatea ei), pe fondul tentativei lor comune de a descoperi în „umanitatea generală” a artelor cheia valorii ei durabile în timp.

Încercarea lui Herbert Marcuse de a trasa o linie de demarcație între straturile „variabile” și cele „invariabile” ale existenței umane merită desigur să ne rețină atenția. Existența unei substanțe umane, care-și păstrează continuitatea în timp, nu poate fi pusă la îndoială. „Invarianta” ei nu este însă opusă devenirii istorice. Meritul fundamental al lui Lukács este de a fi pus în lumină amestecul inextricabil între istoricitate și universalitate în operele de artă majore create de-a lungul timpului. Ceea ce datează și ceea ce durează nu se află într-un raport de exclusiune antinomică. Marcuse citează la un moment dat exemplul capodoperei lui Sofocle: *Oedip*. El consideră că se poate întrevădea o societate a viitorului în care oamenii să nu se mai ucidă la răspintii sau să nu mai creadă în oracol, ba chiar se poate imagina o societate în care interdicția incestului să nu mai existe — dar nu ar fi de conceput o societate care să abolească întimplarea sau destinul: întilnirea la răscrucea drumului, întilnirea îndrăgostiților, dar și întilnirea cu infernul. Sugestia apare clară: tocmai realitatea întimplării sau destinului ar forma stratul „invariant” al existenței umane încorporat în acțiunea capodoperei lui Sofocle și care îi asigură adevărată perenitatea.

Artă este pentru Marcuse un soi de „anamnesis”, în sensul platonice al cuvântului: straturile tabuizate și reprimite ale existenței umane, refulate de mecanismele societăților opresive, sint scase din starea de latență și actualizate în operele de artă. Creația artistică exercită simultan o acțiune de *desublimare* a realității mistificate și alienate și de *sublimare* prin potestate și intensificare a experienței dobândite. *Mimesis durch Verwandlung* (mimesis prin metamorfoză) — este expresia folosită pentru a defini procesul de creație artistică. Transcendența artei nu înseamnă abolirea legăturii cu realitatea existentă: arta își implințează rădăcinile în ea, dar îi busculează aparentele pentru a exprima autenticitatea existenței. Stilizarea realului este condiția adevărului artei. Subversivitatea prin artă a experienței reificate conduce la instituirea „noii realități”, sau a „celorlalte realități” — cea a artei.

Esențial pentru noi, în jocul de similitudini Marcuse-Lukács, este energica adeziune a gânditorului american la ideea funcției *cathartice* a artei adevărate. Marcuse nu pare să împărtășească deloc pesimista afirmație programatică a lui Adorno: după Auschwitz nu mai este posibilă poezia. El afirmă dimpotrivă vocația artei contemporane de a da expresie acelor facultăți și puteri sufletești care să facă imposibilă repetarea Auschwitzului.

**D**ISOLUȚIA formei nu este nici ea pentru Marcuse o fatalitate a artei moderne. Transcrierea nemijlocită a unei realități devenită haotică sau informă și se pare contrarie legilor artei. Colajul este respins, după cum în *Contrarevoluție și revoltă* deplorează involuția către formele de imitare brută a realului și către teatrul-document.

Sublimarea prin formă este o axioma a esteticii marxiste. Potențialul politic al artei nu poate fi disociat de autonomia energiei ei estetice. Numai conservându-și cu rigoare, intranșigent și incoruptibilitate *autonomia*, arta își poate exercita funcția ei critică și contestatară. Expresie a unei sensibilități non-reprimite, arta veritabilă are prin definiție un efect de *catharsis*. Este aici cel mai important punct de convergență între estetica lui Marcuse și cea a lui Georg Lukács. Pentru a ilustra implicațiile marxiste ale conceptului de alteritate a artei în raport cu realitatea existentă formulat de Marcuse (strins legat de cel al „transfigurării prin formă” și de cel al „autonomiei” sau „transcendenței” artei) să cităm următorul pasaj semnificativ: „Amăgirea, iluzia, aparența sint mai curând calități ale *realității* date decât ale artei. Mistificarea este o însușire esențială a societății capitaliste de schimb. Opera de artă dimpotrivă nu ascunde

ceea ce este — ci dezvăluie”. Frumosul paradox al lui Marcuse ascunde în el fără îndoială un adevăr profund: caracterului iluzoriu al realității dominante el îi opune adevărul adinc al artei.

Amestecul inextricabil de pesimism și de mesianism, care caracterizează atitudinea lui Marcuse față de realitatea socială contemporană, poate fi regăsit și în concepția sa estetică. Motive platonice, freudene și marxiste se întretes perpetuu în mica sa *aesthetica in nuce* din *Die Permanenz der Kunst*. Artă este însă pentru Herbert Marcuse aliatul cel mai prețios al revoluției sociale, chiar dacă relația între artă și practica politică revoluționară îi apare ca fiind extrem de complexă. Conservând drepturile imprescriptibile ale sensibilității umane non-alienate, arta este o contra-putere cu efecte considerabile în lupta împotriva reificării și represiei. „Reificarea înseamnă uitare” — scrisese Adorno și Horkheimer în celebra lor carte *Dialectica iluminismului*. Artă îi apare lui Herbert Marcuse tocmai ca principala formă de teaurizare a *amintirii*, cea în care sint încorporate amintirile suferințelor și victoriilor omului.

Autonomia artei devine astfel expresia neîmpăcării ei cu „reaua realitate existentă”, cu „reaua tehnocrație” și cu „răul materialism” — în numele „setei de fericire a subiectivității, a individului liber”<sup>(6)</sup>. Un pathos libertar exprimat cu o rară fervoare străbate scrisul lui Marcuse. Amărăciunea pe care i-o trezește spectacolul social al „oamenilor administrați care își reproduc propria lor oprimare și evită ruptura cu realitatea dată”<sup>(7)</sup> își găsește compensația în puterea de subversiune și transcendere a realității negative încarnată de operele de artă autentice. Artistul și revoluționarul sint înfrății, desl pe planuri și mijloace cu totul deosebite, în lupta pentru o societate mai dreaptă. Dialectica artei moderne își găsește în ultima scriere a lui Herbert Marcuse o expresie înrudită cu cea din operele celorlalți reprezentanți ai „școlii de la Frankfurt”. Literatura îi furnizează gânditorului american principalele sale exemple. El recunoaște în introducerea cărții sale că nu se simte competent a aborda problemele celorlalte arte (pictura, muzica, arhitectura etc.), dar este convins că observațiile sale cu referire exclusiv la literatură și-ar găsi mutatis mutandis cimpul de aplicație și în sfera celorlalte arte. Literatura lui Strindberg și Wedekind (Georg Büchner este unul dintre puținii scriitori clasici asupra cărora Marcuse revine cu predilecție), a lui Kafka și Beckett, ar împinge la limită „criza de sens” a lumii burgheze moderne. Evocând în tablouri stilizate pînă la halucinație „non-libertatea” omniprezentă, o asemenea literatură și-ar exercita tocmai astfel funcția ei critică-demistificatoare și eliberatoare. Clivajul care desparte poziția lui Marcuse de cea a lui Lukács apare cu deosebire evident în acest punct. Lukács nu se dezvăluie mult mai intransigent în exigentele sale umaniste față de arta modernă. Hipertrofierea negativității (celebrată de Adorno și Marcuse!) îi apare ca un act de demisiune în fața hegemoniei ei atotputernice. Tensiunea între pozitivitatea împotrivrării și negativitatea alienării trebuie să-și găsească *reflectarea* în arta majoră a timpului. Herbert Marcuse îi repropune lui Lukács de a formula, prin exigența imperativă a *totalității*, pretenții mai potrivite cu știința decât cu arta. Este, de fapt, critica de fond formulată și de Adorno în cunoscutul său text „Erpresste Versöhnung”, cuprins în al doilea volum din *Noten zur Literatur*, la adresa lui Lukács.

Adevărul este însă că Lukács coboară în analizele sale pînă la adevăratul centru nuclear al operelor de artă („punctul arhimedic” despre care a vorbit cu elocvență încă în studiul său din 1940 „Volkstribun oder Bürokrat?”), dezvăluind acolo opțiunile ultime ale artistului. Non-resemnarea și non-capitularea în fața alienării nu pot să nu-și găsească expresia în *tensiunea tăuntrică* a operelor, bine distinctă la un Thomas Mann, Bertolt Brecht sau Heinrich Böll de cea din scrierile lui Frank Wedekind sau Samuel Beckett. Tabloul convergențelor și divergențelor între estetica lui Lukács și cea a lui Marcuse ne apare astfel extrem de interesant pentru destinele esteticii marxiste contemporane. Incoruptibilitatea umanismului lui Lukács își găsește expresia în preferințele și simpatiile sale literare. Ambiguitatea poziției lui Marcuse (pesimism profund și fervoare mesianică) se exprimă la rîndul ei în celebrarea simultană a avangardei literare și în formularea unor exigențe de tipul *catharsisului* sau în energica reabilitare a conceptului de *frumusețe*, ambele văzute ca dimensiuni fundamentale ale artei.

N. Tertulian

<sup>(6)</sup> Herbert Marcuse, *op. cit.* p. 74.  
<sup>(7)</sup> *Ibid.*, p. 75.



Cartea  
străină

## Timpul regăsit în Proust

**L**ACRIMILE pe care nu le-am plins niciodată, dar pe care le-am simțit șiroind, pe dinăuntru, arzându-ne, înecându-ne, ar trebui un nume pe care să-l dăm acestor nevăzute...

Sint foarte puține cărțile pe care, recitându-le, să simți nodul acela gîtuindu-te. Greu de mărturisit (pare, în epoca noastră, rușinoasă de propriile afecte, dovada unei lamentabile sentimentalități) că mă încearcă plînsul ori de cite ori iau în mînă vreun volum din *În căutarea timpului pierdut*. Ca și zăpada de pe o carte a lui Bergotte pe care micul Marcel a citit-o într-o zi de iarnă, cu durerea în inima de copil că nu o va vedea pe Gilberte și pe care ani mulți, mai tîrziu, cînd va lua din nou în mînă cartea o va vedea trolenind întrările de pe Champs-Élysées și acoperind volumul, tot astfel, pentru mine, peste primele pagini din *Du coté de chez Swan* vor trece mereu umbrele caselor bătrîne, cu ferestrele ca niște ochi somnoroși în poduri, din Sibiu tomatec al aceluia an de război, apoi umbrele arinilor pe lingă care trecea micul tramvai arhaic (și care azi, ca atîtea altele, nu mai e), pe platforma căruia mă aflam, singur, cu cartea în mînă. Dar numai această imagine se trezește, oare, ca sub atîngerea baghetei unui magician, atunci cînd deschid cartea lui Proust? Cartea aceasta face parte dintre acele făpturi pe care le-am cunoscut, care ne-au fost aproape, și despre care chiar Proust spune că „pentru a ne povesti prietenia cu ele, ne obligă să ne situăm succesiv în toate și în cele mai diferite peisaje ale vieții noastre.”

În acea rețea de amintiri, țesută din legături cu oameni, locuri și cărți în care îmi apare *În căutarea timpului pierdut*, chipul aceluia dintre români care, mai îndelung poate, cu mai multă mîgală și fervoare s-a aplecat peste textele acestei cărți, tîlmăcindu-le în verbul românesc, chipul lui Radu Cioculescu mă întîmpină și mă urmărește, obsedant. L-am întîlnit tîrziu, cu puține luni înainte de moarte, dar încă debordînd de vitalitate, plin de speranțe, de amintiri, de idei. Cu „popa-tigru” — cum îl rămăsese porecla, deși nu avea într-insul, violent laic și agnostic cum era, nimic sacerdotal, iar din natura felinei poate doar o anume agresivitate clinică a expresiilor cu ghiare — am petrecut o după-amiază, sezînd sub soarele îngăduitor al unui început de vară pe caldarîmul unei curți, apoi sporovînd neobosiți, trei zile și trei nopți, timpul unei lungi și grele călătorii; de-a cărei lungime și greutate nu mi-am dat însă seama atunci. Desigur, Proust a luat și el parte la acea călătorie. Am aflat atunci că Radu Cioculescu tradusese și avea în manuscris mult mai mult din marea sumă, decît publicase cu ani în urmă la Fundații. Avea de gînd să încheie lucrarea, așa cum avem de gînd să ne încheiem opera zîdindu-ne în ea, de parcă timpul pe care conțîm ca pe marele nostru aliat n-ar fi în același timp cel mai insidios dintre vrăjmașii noștri.

Dar, iată, din nou timpul, dincolo de hotarele pe care l le statornicim, atunci cînd îl cîrmim pe măsura unei vieți sfîrșelnice, s-a arătat ironic magnanimitate cu marea lucrare a tîlmăcirii lui Radu Cioculescu. Continuată cu pietate de soția lui, Eugenia Cioculescu, cu sprijinul atent al lui Barbu Cioculescu, opera a fost publicată în întregime în cei zece ani care s-au scurs din 1968 pînă astăzi. Trebuie să ne întristăm că tîlmăciul răbduriu nu a mai apucat să-și vadă munca, nu răsplătită, căci răsplătită a fost ea prin ea însăși, dar implinită, pusă în valoare? Sau să ne bucurăm, mai degrabă, că dincolo chiar de viața unui om, timpul meșteșugar de soi îi conțînuă lucrarea prîbind singura supra-viețuire, fragilă și ea, ce ne este îngăduită nouă oamenilor, aceea a operei?

Forme ultime și de neînviat ale supraviețuirii — spune undeva Proust în *Timpul regăsit*, înainte de acea fugă finală, cu variațiuni pe tema Timpului, cu care se încheie acest *magnum opus*. Dar, totuși, singurele forme pe care le revinim. Cartea pe care o scria Proust era mereu amenințată să rămînă, precum unele catedrale, neîncheiată. Și această secretă amenințare, vulnerabilitatea creatorului prins în dubla cursă a Cuvîntului și a Timpului, conștient un patos secret cărții și ceva din gîfiala astmatului ce se grăbește peste puterile sale pe care o simțim în fraza proustiană. Panica irumpe din el. Dar el știe prea bine că nu irumpe din noi

decît ceea ce scoatem din beznă ce ființează în noi și pe care alții nu o cunosc. Tot restul, bine cunoscutul, evidentul, tot ce știam, ce ne era lămurit și de aceea n-am avut de descifrat printr-un efort personal, ceea ce ne-a fost limpede dinainte, nu ne aparține. Și într-un sens nu ne interesează. Dacă pe Proust îl „interesea” atît de mult timpul, dacă obsesia timpului este atît de marcată în universul său imaginar este tocmai din pricina acelei panici. Dar anxietățile proustiene nu înseamnă pentru noi doar alarmele sensibilității traumatizate ale unui valetudinar. Într-o anumită măsură sintem răspunzători de slăbiciunile noastre, chiar și de cele fizice. Or, am putea spune, gîndindu-ne la *vinovăția* bolnavului Proust: *felix culpa* care ne-a prilejuit o asemenea lucrare expiatorie. Căci cartea aceasta poate fi citită ca o expiațiune. Proust era conștient că acea idee obsesivă a Timpului avea pentru el un ultim preț: era un imbold care îi spunea că a venit vremea să ajungă din urmă ceea ce simțise irumpînd într-insul „Cu atît mai mult acum cînd mi se părea că această viață pe care oamenii o trăiesc în tenebre, pe care o denaturăm la tot pasul, poate fi lămurită, readusă la ceea ce este cu adevărat, într-un cuvînt, realizată într-o carte!”

Cuvintele acestea ale Naratorului din ultimele secvențe ale *Timpului regăsit* conțin speranță, marea speranță proustiană, investită în scrisul său. Cartea are un rol soteriologic, este mîntuitoare. Numai ea poate exorciza demonia negatoare, coruptivă a Timpului. Numai ea poate, totodată, seduce timpul, atrăgîndu-l în acel spațiu în care el nu se mai poate pierde, regăsit, definitiv regăsit, ca într-o apocatastază finală, regăsit și definitiv suspendat, în apocalipticul nou Ierusalim al Cărții. „Cit de fericit ar fi cel ce ar putea scrie o astfel de carte, gîndeam eu, ce muncă l-ar aștepta!” Numai cel care zidește un asemenea templu cuvîntelor oate înțelege pe deplin febra fericitoare a acestei exclamații.

Este ciudat cum nici unul dintre interpreții lui Proust nu s-au gîndit la o apropiere (de care și eu abia acum, la această nouă lectură a finalului Comediei, am devenit conștient, căci flectare nouă citire a acestui op te înformează despre altele și altele), corespondență, involuntară, între finalul la *Faust* și acesta al *Timpului regăsit*. Sintem la sfîrșitul simfoniei, înainte ca acordurile finalului să răsună. Or, ca și în *Chorus mysticus* pe care, în *Faust II*, Goethe îl pune să întoneze o ultimă laudă. Femeii, etern atrăgătoare, aspirație spre o transcendere a trecătorului mundan, *plinire* a timpurilor toate, paradis regăsit, simbol al eternității — „Alles Vergänglichliche / Ist nur ein Gleichnis”. Tot ce-i vremelnic / E numai simțitor. / Inaccessibilul / Faptă devine-n ocol. / Inefabil deplinul / Izbîndă-i aci. / Etern-femininul / Ne-nalță-n tări... „Das Ewig Weibliche / Zieht uns hinan” — tot astfel Proust investeste o fecloară, după ce a trecut prin bolgiile Sodomei și Gomorhei, atunci cînd este pe pragul întîrării în zona eschatologică a timpului regăsit într-o carte a cărților, cu rolul încorporării, deci al simbolizării acelei vremelnici recuperate în ea, deci sublimite. Flica lui Gilberte și a lui Robert de Saint-Loup nu este un personaj printre altele, în economia acestui vaste Comedii, ci este însuși *etern-femininul* care încorporează, tocmai astfel, salvează timpul. Timpul trecut, mort este miraculos regăsit în ea, regăsit desigur nu pentru a fi pierdut din nou, ca într-o simplă, obișnuită legătură feminină, căci flica lui Gilberte, care nici nu este numită pe numele ei, nu este un personaj între personajele *timpului pierdut*. Ea este însuși *timpul regăsit ad vitam aeternam*. Lumina eternității o aureolează, chiar dacă nu cu lumina sacră a celui *Chorus mysticus*, cu lumina singurei sacralități pe care Proust o putea recunoaște: aceea a operei de artă. „Timpul încoloz și insesizabil se materializase în ea pentru a putea, ca să zicem așa, să-l vad și să-l ating, și o plămădise ca pe o capodoperă, pe cînd paralel, în ce mă privea, vai!, nu făcuse altceva decît să-și îndeplinească opera.”

Cum să nu simți, citind o asemenea frază, nodul acela, perfect necritic, sufocîndu-te, și lacrimi fără nume arzîndu-te.

Nicolae Balotă



# UNGARETTI: istorie și limbaj

DINTRE marii poeți „ermetici” ai veacului nostru, Giuseppe Ungaretti este, poate, singurul care aspiră la deplina comuniune cu semenii în desfășurarea istoriei patriei sale și a lumii. Nu există nici un paradox în acest dor de participare al artei „anahorete”, după cum se dovedește falsă și neîntemeiată pretenția dilemă între puritatea „cuvintelor tribului” și istoria lui. Este adevărat, Mallarmé a „separat”, printr-o dicotomie violentă, „dubla stare a vorbirii” și a opus limbajul „esențial” celui „brut sau imediat”, stabilind că misiunea poetului este „să dea un sens mai pur cuvintelor tribului”. Acest fapt confirmă părerea lui Gide despre autorismul, de origine neoplatonică, al gândirii lui Mallarmé. Dar nici situația lui personală la originile acestei tradiții, nici structura inteligenței lui nu justifică, prin ele însele, opoziția dintre limbajul „esențial” și istorie, cu atât mai mult cu cât intenția de a purifica vorbirea „tribului” exprimă proiectul, dificil și fascinant, de a pune în lumină acele evenimente de limbaj prin care această matrice, la fel de generoasă și fertilă ca și natura, vorbește istoria exact în măsura în care aceasta o plămădește. Originile mallarmee ale gustului și poeziei lui Ungaretti trebuie căutate nu atât în opoziția dintre limbajul „pur” și cel „brut”, cât în decizia de a actualiza o prețioasă latentă a esteticii poetului francez, anume de a transforma „istoria” dintr-un obiect al „reportajului universal”, al vorbirii „imediate”, în dinamismul însuși al unui act de limbaj „esențial”. Această decizie definește cu exactitate nuanța neoplatonismului său, regăsit în lunga tradiție ce urcă de la Mallarmé și Leopardi, prin Gongora, Tasso și Petrarca la Virgiliu; platonism care, în ciuda elogiului adus lui Xenofan și lui Parmenide (Elea e la primavera), este marcat nu atât de imobilitatea „Ideii” cit de patosul „căderii” ei în istorie, este nu atât eleat, cât, dacă se poate spune astfel, heraclitic.

Poetica lui Ungaretti se întemeiază, prin urmare, pe convergența și echilibrul acestor două impulsuri, origine deopotrivă și la fel de exigente: voința de a „esențializa” limbajul și nostalgia de a împărtăși condiția istorică a semenilor săi (Sint un poet / un strigăt unanim / sint un chiag de vise, Italia; O, Patrie, fiece vîrstă a ta / s-a deșteptat în singele meu, Popor).

Din această dialectică a devenirii istorice și a limbajului „pur” rezultă atât dificultatea de a elibera de contingenta și hazard evenimentele istoriei și a închide necesitatea lor în mișcarea unică a actului de limbaj care produce poemul (Lucruri irosite: / Embleme eterne, nume, / Evocări pure, ...), Amintirea Ofeliei d'Alba, cit și aceea de a fi a „anahoretului” care își asumă toate rigorile socialității, fără a înceta, însă, de a fi un „nomad al iubirii” (Nu am decît mîndrie și bunătațe. / Și mă simt exilat în mijlocul oamenilor. / Dar pentru ei îndur suferința, Pietatea). Acest sens al „pietății”, această voință de „patimă” și „martiriu” pentru a dobîndi absolvirea celorlalți, prin care spiritul universalitatea italiană, de la Francesco d'Assisi la Michelangelo și Leopardi, „îmîntă” o străveche paradigmă, explică natura specială a singularității în comuniune și a „exilului printre oameni” al lui „Giuseppe Ungaretti, om al suferinței”. „Solitudine” sa (și, poate, a poetului în genere) izvorăște nu din demisiunea din istorie și din izolare deliberată ci,

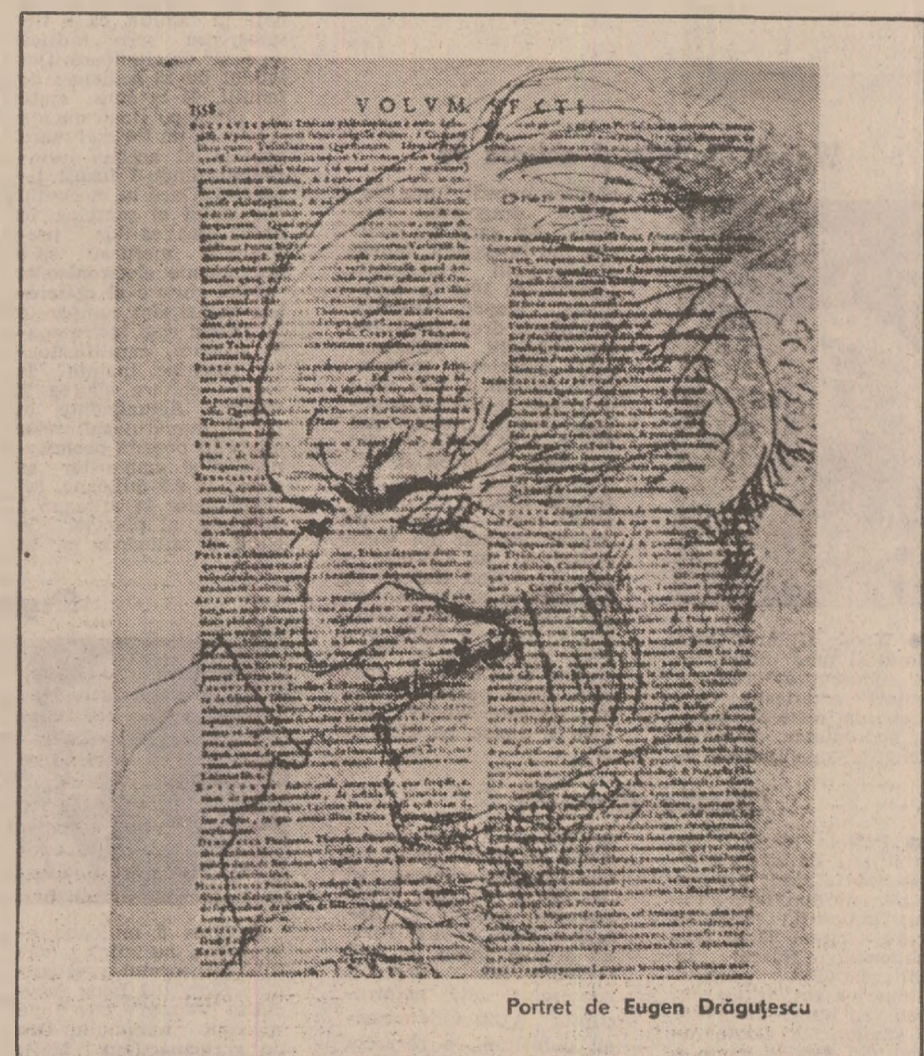
în mod paradoxal, din însăși situația sa de exponent, de conștiință „centrală” și „martor” al istoriei; nu o reclusiune voluntară ci aceea insesizabilă captivitate a lucrului în conturul acuzat care-l consacră ca semn, situația sa privilegiată de sursă a semiozei, de origine semnificării il izolează pe Ungaretti de ceea ce este mai inseparabil unit. Singurătate a emblemei.

ACEST dificil acord între „puritatea” limbajului poetic și „pașiunea” istoriei face ca voința de sublimare să nu se dea de zece nicicînd într-un hedonism al conciziei discursului liric, ceea ce ar fi transformat poezia lui Ungaretti într-un revers al pletorei lui D'Annunzio, într-o artă fascinantă de retorica tăcerii. Ungaretti nu savurează în taină deliciile enunțului laconic, ale descărnării poemului, mai rafinate, desigur, decît cele ale redunțanței; asceza sa estetică nu este delectabilă în sine. Întrucît exercițiul ei reprezintă nu un eudemonism mai complicat ci o tehnică severă de desăvîșire morală. Ungaretti o spune limpede într-o mențiune din 1931 la **Bucuria naufragiilor**: „Această veche carte este un jurnal. Autorul nu are altă ambiție și crede că nici marii poeți nu ar avea altele, decît aceea de a lăsa despre sine o frumoasă biografie. Prin urmare, poeziile lui reprezintă chinurile lui formale, dar ar dori să fie recunoscut o dată pentru totdeauna faptul că forma îl chinuie numai pentru că el o vrea solidară cu variațiile sufletului său și, dacă a înregistrat vreun progres ca artist, ar vrea ca acesta să exprime în același timp o perfecțiune dobîndită ca om”.

Cu timpul, această dialectică se interiorizează și își atenuază rigorile în certitudinea unui puls dictat de „necesitatea” organică a poemului: „Iertă-mă dacă traversez atât de des continentul sufletului pentru a regăsi drumul tehnicii și invers. Dar sînt oare cu adevărat planuri atât de diferite? Nu sînt forma și substanța contopite una în cealaltă în numele aceleiași necesități, cînd este vorba de adevărata poezie?” (*Ragioni di una poesia*, 1949).

Momentele esențiale și fazele acestei dialectici decid și marchează formele în care se realizează dorul de comuniune a poetului cu natura și istoria patriei sale și a lumii, ceea ce Gianfranco Contini numea „unanimitatea” sa.

La început, ea dobîndește forma neliniștită și urgența dureroasă a recuperării într-un spațiu lăuntric unitar a două țărîmuri ce îi împart sufletul. Patria natală a lui Ungaretti, născut la Alexandria, nu este cea a strămoșilor lui. Oaza de tihnă matricială pe care „nomadul iubirii” o caută în deșertul african nu se află în adîncul halucinant de miraj al acestuia ci în afara lui, dincolo de mare. Pentru un timp, „patria” lăuntrică a poetului este această stranie heterotopie a Egiptului și Italiei, suprapuse într-un dificil palimpsest de necesitatea unității. În Africa, amiază excesivă (străină de înțelepciunea celei invocate de Valéry-Midi le juste) dizolvă densitatea ontică și istorică a „cetății” și o suspendă într-un miraj în care semnele istoriei devin imponderabile, volatile, spectrale. Și pentru că soarele ucide memoria, deșertul nu are istorie, iar aceasta însăși, precum „cimitirul marin” al lui Valéry, este un „veșnic început”, înfinit repetat, închis asupra propriei sterilități, incapabil să creeze durată și de-



Portret de Eugen Drăguțescu

venire. Singura formă de „conștiință” istorică a deșertului ar fi oaza (Soarele răpește cetatea / Nici n-o mai vezi / Nici măcar mormintele nu rezistă mult, Amintire din Africa). Nașterea într-un astfel de țărîm este provizorie, marcată de ceea ce este iluzoriu și sterp în această anastază, în această „înălțare” negativă, fatală și lipsită de glorie a „mirajului” (în sensul etimonului arab al acestui cuvînt).

Dimpotrivă, patria strămoșilor este un pămînt cu profunzime orfică, saturat de memorie și rodnică umiditate. Cufundarea rituală în „urna de apă” a „fluviilor” lui desăvîrșește o naștere suspendată pînă atunci într-o ontologie spectrală. Prin aceasta, Ungaretti părăsește „limbul”, pentru a intra într-o existență cu adevărat istorică. Contactul „nomadului” ars de miraje cu apele amniotice nu dăruiește delicii somatice ci un fior existențial. Prin el, conștiința poetului regresează spre originile fascinante ale unei memorii în același timp ontice (trupul-piatră) și istorice (trupul-relicvă) pe care Italia o perpetuează în „relicvariile” fluviilor sale (...Azi dimineată m-am întins / într-o urnă de apă / și ca o relicvă / m-am odihnit // Isonzo curgînd / mă lustruia / ca pe o piatră a lui / / Mi-am adunat / cele patru ciolane / și am pornit-o / ca un acrobat pe apă // M-am ghemuit / lîngă toalele mele / murdare de război / și ca un beduin / m-am înclinat să privesc / soarele // Acesta e Isonzo / și-aici mai bine / m-am recunoscut pe mine / docilă fibră a universului // Supliciu meu / e cînd / nu mă scot în armonie // Dar acele tainice / mîini / care mă plămădesc / îmi dăruie / aleasa fericire // Am restrăbătut / epocile / vieții mele // Acestea sînt / fluviile mele // Acesta e Serchio / din care-au scos apă / poate două mii de ani / de lume de-a mea de la țară / și tata și mama // Acesta e Nilul / care m-a văzut / născîndu-mă și crescînd / și arzînd de neștiință / pe-ntînsele cîmpii // Aceasta e Sena / și-n acel vîrtej al ei / m-am contopit / și m-am cunoscut // Acesta sînt fluviile mele / numărate în Isonzo // Aceasta este nostalgia mea / ce-n fiecare din ele îmi transpare / acum cînd e noapte / cînd viața mea îmi pare / o corolă de tenebre, Fluviile). Isonzo, fluviul absolut al memoriei, care mărginește ca pe un adevărat hortus conclusus spațiul ideal al poeziei lui Ungaretti, fluviu heterotop în care confluează, deopotrivă, apele strămoșilor, Sena mallarmeană și Nilul natal, străluminat de nostalgia lui Cavafis. În această primă adîncire a conștiinței în fluxul unei istorii care o plămădește precum o piatră de rîu, există în mod latent cîteva forme noi ale „unanimității” care, actualizate în timp, vor marca, prin accentul preponderent al fiecăreia dintre ele, momentele viitoare ale poeziei lui Ungaretti.

PINA să devină sursă a unei ideologii și a unei estetici, „unanimitatea” lui Ungaretti exprimă o predispoziție spre extopirea fericită cu substanța eternă și indeterminată a lumii (Am fost doar fibră a elementelor, Căpitan). Dar în ciuda euforiei dezastrului, care amintește pesimismul plin de ferveor al lui Leopardi (E il naufragar m'è dolce in questo mare, L'Infinito), în ciuda „bucuriei naufragiilor” invocate într-un volum celebru (Il naufragio concedi mi Signore, Preghiera), această participare nu este extazul dionisiac al lui Nietzsche în care „entuziasmul” urcă dintr-un paroxism al durerii de a fi. Ea descinde mai curînd din „frăția” cu elementele a lui Francesco d'Assisi (desigur, unul citit în palimpsest, prin transparența „hermetică” a lui Mallarmé) și în primul rînd cu „sora apă, atât de castă și pură”. Cel „beat de univers” (Noapte frumoasă) nu este devastat de o frenezie îndurerată ci „iluminat de nemărginire” într-un extaz limpede și calm ca o copilărie miraculos redobîndită.

Din această dionisie „naivă”, din această dispersie fericită în „elemente”, conștiința revine reîntegrată și reconfirmată în „principiul individuației” sale. Noua sa descindere nu mai este o risipă lustrală de sine ci recuperarea originilor memoriei și ale limbajului și împărtășirea lor semenilor în forma „cîntului” orfic (Sosește aci poetul / și-apoi se-ntoarce la lumină cu cînturile sale / și le răspîndește // Din această poezie / mă aleg / cu acel nimic / al nesecatei taine, Portul inormintat).

Nu mai coborîrea în zonele „abisale” ale „propriei vieți” pentru a reîntegra memoria străbunilor, a naturii și a istoriei face posibilă dialectica „fermentului delirant” al istoriei și a „miracolului limpede” al limbajului. Ungaretti împărtășește această taină esențială a poeziei lui nu celor cărora le dăruiește „miracolul” cîntului ci prietenului rămas pentru totdeauna captiv în „delirul” unei istorii neabsolvite de cuvînt, în acel țărîm orfic în care coboară și din care revine prin grația unei libertăți ce nu este decît unul din chipurile solitudinii lui. (O, nobil / Ettore Serra / poezia este lumea umanitatea / propria viață / înflorire din cuvînt / miracolul limpede / al unui ferment delirant // Cînd găsesc / în această tăcere a mea / un cuvînt / este dezgropat din viața mea / ca dintr-un abis, Rămas bun, 2 octombrie 1916).

În forma cea mai înaltă a participării lui Ungaretti la destinul semenilor, „strigătul” său unanim devine „cînt” scîndat de pulsul unei istorii transfigurate prin limbaj.

Cornel Mihai Ionescu

Pe unie iubitoare l'urlo squarria

L'alba, ri apparso i nati spachi solto,

Non i furi pendi della vita, l'aurora

Un'alta nati all'aurora che d'ignara l'aperta

Mein in l'ignara d'ignara d'ignara?

Un'alta nati all'aurora  
che d'ignara l'aperta  
Mein in l'ignara d'ignara d'ignara?

Facsimil ungarettian



## Woody Guthrie și chitara sa



● Woody Guthrie este primul și unul dintre cei mai cunoscuți autori-compozitori americani care au abordat teme ca războiul, nedreptatea, rasismul, alienarea, opunându-le a-

părarea naturii, lupta sindicală, dragostea, contraste din care a realizat un interesant tablou al societății americane. Născut în 1912 în Oklahoma, Woody Guthrie, considerat drept unul dintre părinții folksong-ului american modern, este autorul a mai mult de o mie de cintețe populare despre proletariatul din Statele Unite și din alte țări. A murit în octombrie 1967, într-un spital din Brooklyn. O carte de texte selectate de Robert Shelton din vasta creație a lui Guthrie a fost de curând tradusă în franceză și publicată, cu adnotări de Jacques Vassal, în Editura Albin Michel. Titlul ei este **Mașinăria asta omorâză fasciști**, după celebrul slogan pe care Woody Guthrie îl lipise pe chitara sa.

## Claudio Arrau-75

● Puțini pianști au cîntat atît de energic ațiția ani la rînd: din cei 75 de ani de viață recent împliniți, Claudio Arrau a cîntat 70 în fața publicului. Născut în Chile, în 1903, „copilul minune” a fost trimis la 7 ani cu burșă de stat, să studieze la Conservatorul din Berlin, unde a avut ca profesor pe Mar-

tin Krause, care fusese elevul lui Liszt. Curînd, tînrul pianist a început să dea concerte prin țările Europei, inclusiv în România, unde avea să revină și mai tîrziu, în anii socialismului. Secretul succeselor sale neîntreprupte: „A nu face concesii publicului, a respecta muzica și numai muzica”.

## La „Ermitaj”

● Ca mărime și ca diversitate a colecțiilor, Muzeul Ermitaj din Leningrad se află în rîndul unor mari muzee cu renume mondial cum este Luvrul, British Museum, sau Muzeul american Metropolitan. La Ermitaj se află 2 700 000 de opere de artă, aparținînd diferitelor epoci, popoare și țări

care reprezintă cultura universală din cîteva milenii. Muzeul Ermitaj a fost întemeiat în 1764, cînd la Palatul de Iarnă a sosit o colecție formată din 225 de tablouri, cumpărate din Prusia de împărăteasa Ecaterina II. De atunci colecția s-a îmbogățit continuu și ocupă astăzi 350 de săli.

## Colecție antologică

● Una din cele mai interesante inițiative ale editurii iugoslave Bagdala este aceea a difuzării colecției antologice de versuri — „Poezia popoarelor”. Primul ciclu apărut, cel latino-american, a înserat versuri ale poezilor din Mexic, Venezuela, Argentina etc.

Recent a ieșit de sub tipar ciclul african, cuprinzînd poezi din Congo, Camerun, Kenya, Nigeria, Senegal, Tanzania și Uganda. Următorul ciclu va reuni selecții de versuri ale poezilor din Asia și Orientul Mijlociu: India, Mongolia, Iran, Egipt, Siria etc.

## AM CITIT DESPRE...

## O prezență neîntreruptă

■ CONSECVENT coșmarului său absolut, fără speranță de trezire într-un aer respirabil, Kafka a condamnat la nimicire **Castelul, Procesul, America**. Cu două decenii (și cu o eră) mai devreme decît alt mare deznădăjduit, Bruno Schultz, Kafka a plecat în moarte incredintat de inutilitatea strigătului său de alarmă. Labirinturile dinlăuntrul lui erau fără ieșire. După dispariția lui fizică, în centrul Europei, unde trăise, în sagacea limbă germană în care scrisese, labirintul a absorbit totul. Un Korbacz, s-au lăsat zdrobiți de monstrul apocaliptic fără zăbateri inutile. Cînd piercea omenia și omenirea, lumile lor și rațiunea, supraviețuirea individuală ar fi fost și lipsită de sens și, din punctul lor de vedere, indecentă. Pătrunzînd treptat esența absurdului, a indicibilului, Kafka a imaginat, pentru a-l sugera, metafore din ce în ce mai cutremurătoare. Pe măsură însă ce înainta spre abisuri inaccesibile îndeobște minții umane, comunicarea sumbrelor lui descoperiri i se părea a fi tot mai puțin relevantă. Începuse prin a scrie pentru a fi publicat, decît citit; a sfîrșit prin a scrie numai pentru a da formă gîndurilor lui, fără să-l mai intereseze transmiterea lor. Se știe că, înainte de a muri în 1924, la nici 41 de ani, a cerut prietenului său, Max Brod, să-i ardă manuscrisele. Era o ultimă dorință denotînd suprema consecvență a filosofiei autorului. (Prin însuși faptul că își difuzează operele, un Beckett, un Cioran abdică într-un fel de la ideile pe care le pun în circulație pe această cale.) Se știe și că Max Brod nu și-a respectat promisiunea, nu s-a îndurat să sustragă patrimoniului cultural al umanității o operă cu desăvîrșire originală, și a publicat cele mai importante dintre scrierile cunoscute ale lui Franz Kafka. Alte manuscrise, păstrate de ultima femeie pe care a iubit-o, tînăra Dora Dymant, aveau să fie însă distruse, așa cum voise el, dar abia după două decenii. Le-a găsit și le-a nimicit Gestapoul. Instrument de teroare care în timpul vieții lui Kafka nu existase. Cel mult — mult mai mult —, în opera lui existase premonițiunea unei asemenea instituții.

## Reviriment al muzicii clasice

● În Republica Federală Germană se constată un tot mai viu interes pentru muzica secolelor XVIII și XIX, și, în genere, pentru micile concerte date în familie, ca o reînnoire spre „muzică de casă” de odinioară. Din totalul de 23 milioane de familii, 44 la sută cîntă la diferite instrumente muzicale, un tot mai mare procent al acestui reviriment dîndu-l însuși tîneretul. Dacă la începutul deceniului al șaptelea, în epoca Beatles-ilor, preferințele mergeau spre instrumente electronice, în special chitare și chitarebas, astăzi sînt cumpărate în primul rînd instrumente acustice, amplificatoare electrice, înainte de toate chitare clasice și flaute. Actualmente, în R.F.G. numărul chitarelor aflate în posesia profesioniștilor și amatorilor se ridică la 2,5 milioane, cel al flautelor la aproape 3 milioane, al pianelor la circa 2 milioane, iar al



viorilor la opt sute de mii. Simptomatic: invitați să alcătuiască singurul programul unui concert, în cadrul unui sondaj, un grup de tineri din Oldenburg au ales pe lîngă melodiile din filme și muzică pop și Simfonia „Jupiter” de Mozart.

## Siegfried Lenz



● Circa 6 milioane exemplare au atins edițiile scriitorului vest-german Siegfried Lenz (născut în 1926), mai ales după succesul romanului **Ora de germană** (din 1968), operă de confruntare directă cu realitatea dictaturii naziste. Debutul și l-a făcut cu **Erau ulii în văzduh**, în care se evoca atmosfera unei epoci azi revolute, deplîngînd soarta intelectualilor în statul totalitar. „Violența,

## „O operă de buzunar”

● Alejo Carpentier, cunoscutul scriitor cubanez, a scris argumentul pentru „o operă de buzunar” — cum o numește presa franceză — intitulată **Porțile soarelui**. Este o evocare scenică a gîndurilor lui Antonin Artaud asupra Mexicului, a lui Heligabala și asupra cruzimii, la care Carpentier a adăugat reminiscențe din Shakespeare, mai ales din **Hamlet** și **Troilus și Cre-**

**sida**. Romancierul cubanez este totodată și un bun muzician: el a compus, între altele, muzica de scenă pentru **Numancia**, piesa lui Cervantes pe care a montat-o Jean Louis Barrault în 1937. De data aceasta, cel care semnează partiturile muzicale la **Porțile soarelui** este Michel Puig, iar regizorul — Michael Lonsdale, spectacolul jucîndu-se la Théâtre d'Orsay.

## Bicentenar Ugo Foscolo

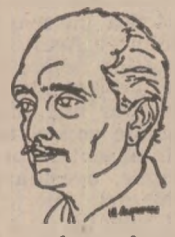
● La 6 februarie a.c. s-au împlinit 200 de ani de la nașterea unuia din primii poeți moderni ai Italiei, Ugo Foscolo (1778-1827), autorul cîntului **Mormintelor**, pe care De Sanctis îl considera „un pantheon al vieții”, „care întrunește viziunea unui filosof, inima unui om și inspirația unui poet”. Poet (**Grațiile**), dramaturg (**Tieste**), romancier (**Ulti-**

**mele scrisori ale lui Jacopo Ortis**), istoric literar (**Despre originea și funcția literaturii, Studii despre Petrarca**), patriot înflăcărat, Ugo Foscolo este piatra de hotar de la care se revendică modernismul italian. Opera sa, expresie a idealului estetic neoclasic, este deopotrivă propagatoarea unor idei de esență romantică, expresie majoră a culturii italiene din epoca napoleonică.

## Premiile naționale spaniole



Miguel Fernández



Acquaroni



Javier Tusell

● Poetul Miguel Fernández a fost distins cu Premiul literar național în domeniul poeziei pentru volumul **Eros y Anteros**. Pentru roman, premiul a revenit scriitorului

José Luis Acquaroni autorul cărții **Cope de sombre**. Profesor de istorie, Javier Tusell a primit premiul pentru eseu, cu volumul **El caciquismo en Andalucía**.

## Simenon la 75 de ani

● Cel mai cunoscut autor de romane polițiste din istoria literară a Franței, Georges Simenon a împlinit, la 13 februarie, 75 de ani. Născut în Belgia, în anul 1903, Simenon e azi autorul a aproape 200 de cărți — dintre care peste 40 au ca erou principal pe celebrul comisar Maigret. De aproape patru ani Georges Simenon n-a mai imaginat nici un roman, manuscrisele și le-a dăruit „Muzeului Simenon” din orașul natal, Liège, păstrînd o desăvîrșită tăcere asupra proiectelor sale, ocolînd publicitatea și pîcantele interviuri. Un singur fapt de relevat: de ziua nașterii sale a fost prezent într-un juriu... de selecționare a pipelor, în calitate de președinte.

## Margaux Hemingway în Cuba



● După ce a fost unul din manechinele cele mai bine plătite din Statele Unite, Margaux Hemingway, nepoata scriitorului, intenționează să se dedice scrisului. Drept care s-a decis să trăiască un timp în Cuba pentru a descrie viața pe care o ducea „Papy” pe insulă, cînd ea, încă fetiță, îl vizita.

## Omagiu lui Schubert

● Al 40-lea festival de muzică de la Strasbourg, care va avea loc între 2 și 18 iunie a.c., va fi consacrat celebrării lui Schubert, de la a cărui moarte se împlinesc la sfîrșitul acestui an 150 de ani. Festivalul va fi onorat de celebrii interpreți Montserrat Caballé, Jessye Norman, Isaac Stern etc.

## O mesageră a literaturii române

● Printre traducătorii literaturii române în limbile cehă și slovacă, un rol deosebit l-a avut în decursul timpului, Jindra Huskova (n. 1898), care de curînd a împlinit 80 de ani. Elevă a lui Ovid Densusianu, la București, ulterior profesoară de limbă și literatură română la Universitatea din Bratislava, Huskova a făcut să apară în țara vecină și prietenă numeroase lucrări din literatura română: **Antologia novej românești** (1926), a prozel (1927), a poeziei moderne (1929) și a dramaturgiei (1934). Printre alte opere traduse de ea, reținem: Creangă — **Amintiri din copilărie** (1957), M. Sadoveanu — **Nuvele** (1951), Zaharia Stancu — **Descuț** (1949) și **Floriile pămîntului** (1962), M. Beniuc — **Poezii** (1951) etc.

## 6 filme din R. P. Chineză

● În premieră mondială în Occident, au fost întîmpinate cu interes de publicul parizian șase filme din R. P. Chineză: **Detasamentul roșu de femei**, **Torentul Revoluției**, **Floriile roșii din Tienșan**, **Pionierii**, **Orientul roșu** și **Bătălia navală din 1894**.

## Bicentenarul Piranesi

● Se împlinesc, anul acesta, 200 de ani de la moartea celebrului gravor italian Giovanni Piranesi (1720-1778). Evenimentul va fi marcat prin numeroase manifestări, între care o mare expoziție la Veneția, unde vor fi expuse gravuri și desene din fondurile de stat, cit și cele din colecțiile particulare. Se are în vedere, de asemenea, apariția unei serii de circa 25 volume care să reunească reproducerea exhaustivă a lucrărilor lui Piranesi.

## Taha Hussein în „Gallimard”

● În colecția „Connnaissance de l'Orient” a Editurii Gallimard, a apărut, sub îngrîjirea lui Jacques Berque, o culegere din opera lui Taha Hussein, sub titlul — **Dincolo de Nil**. În prezentarea omului și operei se menționează că Taha Hussein (1899-1973) este considerat drept cel mai mare scriitor egiptean contemporan și rapsod al noului clasicism al literaturii din țara sa.



## Lumea poetică a lui Ariosto

Sub acest titlu, criticul literar Roger Baillet consacră un ambicios studiu de interpretare a creației poetului italian Ludovico Ariosto (1474-1523), studiu tipărit la Editura L'Hermès din Lyon. Pentru a-și susține ideea, criticul propune o interpretare sintetică a diverselor teme, personaje, episoade, bazată pe o analiză a fenomenelor stilistice și de structură, încercând să replaseze astfel opera în contextul socio-cultural.

## O piesă de Handke în Franța

La sfârșitul lunii ianuarie teatrul Amandiers din Nanterre a prezentat premiera noului piese a lui Peter Handke **Neraționalii** sunt pe cale de dispariție. În traducerea lui George Arthur Goldschmidt, apreciată drept excelentă, piesa a fost pusă în scenă de Claude Regy și interpretată de un grup de actori francezi și polonezi. Intrunind elogii unanime, spectacolul va fi prezentat în mai multe teatre din Elveția și Belgia.

## Ultima fotografie a lui Liszt

O fotografie reprezentându-l pe Franz Liszt în 1888, cu puțin timp înainte de a muri, a fost găsită recent în orasul Pecs din R. P. Ungaria. Specialiștii presupun că este ultima imagine a compozitorului. În același timp a fost descoperită și o scrisoare, până acum necunoscută, scrisă de Liszt în 1879. Manuscrisul prezintă un interes deosebit pentru lumea muzicală, scrisoarea conținând mai multe întrebări adresate Academiei de muzică din Budapesta, căreia Liszt i-a fost într-un timp director.

## Succesul „Iuliei”

Filmul **Iulia**, realizat de Fred Zinneman, cu o tematică antifascistă, având scenariul după romanul scriitoarei americane Lillian Hellman, se bucură în Occident de un succes crescând (a fost programat la Paris în zece săli de cinema). De-



ținătoarea rolului titular, Jane Fonda (ale cărei declarații făcute revistei „Time” le-am redat în nr. 2 al „României literare”, pag. 23) a fost propusă pentru premiul „Oscar”, ca o consacrare a creației sale.

## Viața în oraș văzută de artiști



Sub titlul **Cityscope 1910-1939** la Academia regală de artă din Londra este prezentată o expoziție de opere ale pictorilor, sculptorilor și graficienilor care în perioada dată au observat și redat aspecte ale vieții orașelor. Printre ele, acest desen de mare forță satirică al lui Otto Dix, intitulat — **Cuplu de cafea**.



## „Toamna germană”

Este titlul unui film în curs de realizare de către un colectiv de regizori vestgermani — Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reiz, Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Alf Brustellin și Bernhard Sinkel — și având ca temă viața de zi cu zi a oamenilor într-o lume care, marcată fiind de violență, își caută echilibrul întorcându-și privirea către valorile clasice ale culturii. Deosebit de elocvent este, în acest sens, secvența în care,

reuniți în antecamera unui studio de televiziune, reprezentanți ai partidelor și bisericilor împreună cu prezentatori TV urmăresc o adaptare pentru micul ecran a **Antigonei** lui Sofocle, realizată pentru inaugurarea unei serii de emisiuni intitulată „Tineretul se întâlnește cu clasicul”. Scenariul **Toamnei germane** a fost scris de Heinrich Böll în colaborare cu Volker Schlöndorff. În imagine — regizorul co-scenarist, cu două interprete.

## „Lumea bună” a Odettei Joyeux



„Scriind această carte, n-am făcut recapitularea unei cariere. Am vrut mai ales să regăsesc momentele puterice, acelea care supun destinul sau dezvăluie un caracter... Momentele acestea, chiar dacă nu sînt

cele mai spectaculare sau cele mai strălucite, sînt cele care fac din orice viață un roman”.

Sînt primele rînduri ale romanului **Beau Monde** de Odette Joyeux. (Ed. Albin Michel). Mică balerină, interpretă de roluri fără text, apoi actriță și vedetă de cinema, mai tirziu scriitoare și realizatoare de emisiuni pentru televiziune, Odette Joyeux se prezintă acum prin această carte ca o adevărată romancieră iar nu ca propria ei memorialistă. Și totuși, cartea e plină de amintiri: despre decorul dulce-amar al copilăriei, despre fastul de la Operă, despre scena de teatru-studio, despre viața de actriță celebră. O „lume bună” în care cititorul, condus de autoare, îl întâlnește pe Cocteau, Giraudoux, Jouve, Prévert și mulți alții asemenea.

## Nagy László

A încetat din viață, la Budapesta, în plină maturitate creatoare, poetul Nagy László, unul dintre cei mai de seamă lirici maghiari contemporani. Născut în anul 1925, Nagy László s-a pregătit la început pentru cariera de pictor. Pașiunea pentru culori și lumină și-o va transfera mai tirziu în poezie, prin expresii relevante, deosebit de plastice, dînd la iveală așa-zisele „poeme-imagini”. A continuat tradiția poeziei clasice maghiare, mergînd pe linia Petőfi — Ady — József Atilla, tradiție în care va aduce un suflu

nou, personal și inconfundabil. Particularitatea poeziei lui Nagy László constă în primul rînd în revoluționarea limbajului poetic, în pasta căruia introduce cuvintele cele mai uzuale și expresia cu multiple valențe a poeziei populare. A rezultat astfel un limbaj poetic nou, un fel de alai de o intensă strălucire care a creat o adevărată școală în poezia ungară a ultimilor ani.

Nagy László a fost, în același timp, și un fin traducător, transpunînd în maghiară poezii populare bulgărești, vechi balade spaniole, poeme franceze contemporane.

## Clasici mai puțin cunoscuți

În editura italiană Einaudi a apărut o nouă colecție în cadrul căreia sînt publicate opere ale unor clasici mai puțin cunoscuți. Au apărut **Scriitori și scrieri din secolul al XI-lea, Prozatori latini din secolul al XV-lea** (volumul III cuprinde opere de Lorenzo Valli, Leon Battista Alberti, Pius al II-lea), două volume din poeziile lui Giovanni Gioviano Pontano, versuri de Vincenzo Monti.

## Jack Oakie

A încetat din viață alt mare comic al ecranului american: Jack Oakie. În vîrstă de 74 de ani, Oakie a fost partenerul lui Chaplin în **Dictatorul**, precum și un parodist remarcabil al lui Mussolini, într-o creație proprie.

## ATLAS

## UN ROL

SINGURUL oraș american care mi s-a părut cunoscut, pe care îl știam de dinainte, din westernuri, a fost Cheyenne. Nu lipsea nimic: strada aceea lată, prăfoasă, fără trotuare, prăvăliile acelea joase, cu aspect de barăci demontabile; hotelul cu balcon și scară exterioară de lemn; saloon-ul cu ușile batante; locuitorii privind curioși — așteptînd parcă o încăierare, o ciocnire, o aventură — la străinii care priveau totul cu neîncredere și indiferență, ca pe un tablou. Și nu era nimic în plus: dincolo de această lungă, nesfîrșită ca o perspectivă de film, stradă principală, nu exista aproape nimic. Micile transformări, micile substituiri — caldarîmul înlocuit de asfalt, tonomatul ținînd locul pianului mecanic, băcînia travestită în supermarket — nu reușeau să schimbe prea mult din aerul acela desuet, de abandon și așteptare, care se citește în toate imaginile orașelor din westernuri, în clipa în care eroul principal, înalt și curajos, plin de neînduplecată hotărîre, coboară din diligența oprită pentru o jumătate de oră în mijlocul picotitor al străzii.

Eram înalți și curajoși, plini de o neînduplecată hotărîre — voiam să cunoaștem America — și ne oprisem pentru o jumătate de oră în mijlocul străzii principale din Cheyenne. Faptul că diligența noastră era un foarte modern autobuz nu schimba cu nimic lucrurile. Cheyenne era primul oraș în care autobuzul, în drumul lui spre vest, se oprea și această neașteptată de evocatoare haltă ne auzirea cu dezinvoltură în istorie. Mergeam spre vest și, cuprinși de uimitor păstratul cadru, ne vedeam pe noi înșine ca pe niște eroi, știuți pe dinafară, de film, porniți în descoperirea lumii noi. Cheyenne nu era decît o haltă, o scurtă oprire înainte de lansarea în marea călătorie, o scurtă lovire a diapazonului capabil să dea tonul cîntecului ce avea să înceapă. Dar acest rol, el, orașelul cu nume indian, îl îndeplinea cu atîta convingere și dăruire, atît de exhaustiv, aș zice, încît privindu-l strada atît de cunoscută și rîndurile de case interpretînd personaje fixe (ca în westernuri), te întrebai dacă mai folosesc în afară de asta la ceva. Deasupra intrării atotodemenitoare a saloon-ului, în loc de firmă, un cal decupat din tablă, vopsit în culori naturale, galopa în ritmul unui secret motor, iar această atît de indoielnică și naivă idee, salva prin copilărie și bunăcredință totul.

Ana Blandiana

## „Zilele Varșoviei la București”



Moment din spectacolul Teatrului varșovian „Studio” cu piesa Replica de Józef Szaĵna



JERZY CZERNIAWSKI: „Domnul Jowialski” — ofiș de teatru

PENTRU românul care, călătorind în Polonia, nu a rămas insensibil la farmecul oamenilor și al vechilor ziduri (vechi sau cu dragoste reconstruite), la magia sălilor de concert și de teatru sau la orizontul larg, generos, al graficienilor polonezi, cele două expoziții de grafică și afiș, organizate, concomitent cu alte manifestări artistice, sub egida „Zilelor Varșoviei la București”, în sălile Teatrului Național, sînt în centrul atenției.

Poate dintr-o veche nevoie de a se apleca asupra lor înșiși, poate din dorința de a comunica, printr-un limbaj fără granițe, sufletul lor, sufletelor celorlalți, arta gravurilor, a litografiilor și a creatorilor de afișe polonezi a înscris un capitol aparte, substanțial ca autoritate, în arta secolului nostru. Bazați pe o excelență tehnică, primii, ajutați și de conlucrarea cu tipografia, ceilalți stimulîndu-se reciproc cu un notabil sentiment al breslei, graficienii polonezi se impun, în actuala expoziție, nu individual, ci în grup. Lăsînd la o parte unele preferințe personale — absolut subiective — ne este aproape imposibil să rupem din ansamblu un artist sau altul.

Interesul, egal susținut de valoarea pieselor expuse, înscris o undă ce trece de la zona micilor uimiri personale (Irena Snarska — Cînd pleacă păsările) la aceea a conștiinței treze a omului încercat de multe (Anna Monika Cynke — Al patrulea vis oribil) iar de acolo în aceea a sentimentului responsabilității fiecăruia față de lumea pe care o putem salva de la distrugere (Kazimierz Makowski — Ziua a douăsprezecea: cioc-

nire). Drumul nostru ar mai putea continua mult, explorînd, cu ajutorul acestor artiști ca și al artei lor, cu certe implicații sociale, o lume a realității și a gîndurilor în care, adesea, ne regăsim și pe noi înșine.

AFIȘUL POLONEZ este una dintre vedetele artei contemporane. Domeniul de referință pentru toți exegeții limbajului epocii noastre, el constituie o tribună de largă audiență unde urcă, prin intermediul artiștilor, politicieni și oameni de teatru, editori și părinți îngrijorați de soarta copiilor lor, comercianți inteligenți, cinești, artiști plastici etc.

Un afiș precum **1 Mai de Maciej Urbaniak** îți dă sentimentul unei invitații la bucurie, după cum **Lech Majewski** în **Cărți pentru studenți** (o haină deschisă de sub care apare colțul unei cărți) te face să te rușinezi de mîinile tale goale sau ocupate cu de-ale gurii. O coleretă de secolul 17 se transformă, în viziunea lui **Romuald Socha**, într-un ștreang, o pereche de ochelari într-o invitație la o expoziție (Zbigniew Pietrzykolon — Bienala afișului), pumnulul legat cu o eșarfă sugerează **Cavaleria Rusticană** (Krzysztof Nasfeter), după cum alte imagini, de o nescăută inventivitate, pledează, atrag, impun, mobilizează cu eleganță forță de convingere.

Expoziția este un eveniment, o școală, și tare aș fi bucuros ca un coleg de-al meu din Varșovia să spună la fel despre expozițiile care salută Zilele Bucureștiului la Varșovia.

Radu Ionescu



# FEST-78

I. MESTROVIĆ :  
Cariatide



ÎN FIECARE început de februarie, cînd cotropește cu nămeți capitala Iugoslaviei într-un ultim asalt al iernii de-acum neputincioase — căci iată, la colțuri de stradă florăresele vind deja bulgărașii aurii ai mimozelor aduse cu avionul de pe țărmul adriatic — belgrădenii se transformă în fanatici cinefili. În fiecare început de februarie ei au privilegiul să urmărească pe ecranele FEST-ului vîrfurile stagiunii cinematografice mondiale din anul precedent, așa cum au fost ele desemnate prin distincții obținute la diferite competiții, prin premii naționale și internaționale, sau chiar prin recorduri de box-office. Lansat cu opt ani în urmă sub patronajul oficial al cotidianului „Politika”, acest Festival al Festivalurilor, necompetitiv, a pornit de la ideea că prin cultură cinematografică marele public poate deveni la rîndul lui un public de elită, și roadele acestui înțelept principiu n-au întîrziat să se arate. Anul acesta de pildă, în timp de numai zece zile s-a ajuns la cifra incredibilă de 400 000 de intrări, în program figurînd cu deosebire filmele așa-zis „dificile”, filme semnate de Alain Resnais, Bergman, Buñuel, Robert Altman, Carlos Saura, Nikita Mihalkov, Woody Allen, Zoltan Fabri, Kristoff Zanussi și alții de același calibru.

România a fost și ea prezentă la FEST prin pelicula Elisabetei Bostan **MA-MA**, înscrisă în „Parada Filmului pentru tineret” cît și prin participarea unei delegate, la Simpozionul Internațional organizat sub egida UNESCO, care conform tradiției ocupă ultimele trei zile din agenda acestei prestigioase manifestări. Tema Simpozionului, **FILMUL ȘI ISTORIA**, extrem de generoasă prin implicațiile ei social politice, promitea o confruntare pasionantă și dezbaterile au fost într-adevăr furtunoase demonstrînd încă o dată că istoria filmului nu poate fi ruptă de clocotul epocii noastre și că greșesc aceia care subestimează încă forța și imensa capacitate de influențare a cinematografului în modelarea opiniei publice.

Desfășurat în incinta elegantului hotel Metropol, cartierul general al FEST-ului, Simpozionul, prezidat din partea țării gazdă de dr. Vlasta Radovanović, a reunit sub flashurile fotografiilor și reflectoarelor televiziunii, aproape permanent prezente, teoreticieni, esteticieni, istorici și critici de film din lumea întreagă precum și o seamă de cinești și scriitori iugoslavi. Printre ei, Puriša Djordjević, și Boro Drašković, personalități artistice de marcă în viața culturală a țării, care, deși din generații deosebite — unul a făcut războiul, celălalt s-a născut în anii urgiei — au în comun pasiunea și darul literaturii. Autor al tuturor scenariilor sale, Djordjević, cunoscut ca un maestru al filmului poetic de război, a publicat de curînd o carte devenită fulgerător best-seller, **Scrisoare dintr-un tirgusor de provincie**, în care evocă cu nostalgie nu lipsită de umor perioada adolescenței, perioada '41—'45 cînd, ca atîtea zeci de mii de tineri compatrioți, se înrolase în detașamentele de partizani. La rîndul lui, Boro Drašković, regizor de film, teatru și televiziune și apreciat eseist, a tipărit anul trecut o foarte interesantă culegere de eseuri — **Schimbarea** — închinată teatrului de la Plaut la Shakespeare, de la Molière la Genet. Existența unor asemenea cinești care înțeleg să fie în egală măsură oameni de cultură, nu poate fi decît o garanție în plus pentru climatul creator al unei cinematografii naționale.

**L**UCRĂRILE Simpozionului au fost deschise de către dr. Milutin Ćolić, directorul FEST-ului (și titular al cronicii de film la „Politika”), care a sintetizat punctele de vedere ale diferiților referenți, insistînd asupra faptului că filmul istoric tînde deseori să fie o proiecție romantică (decî neautentică) a trecutului, o proiecție mitică (decî eroizantă) a acestuia sau, în cele mai grave cazuri, de mistificare a lui. În continuare, intervențiile au avut cînd un caracter teoretic, cînd vehement polemic, potrivit unghiului de vedere și, de ce să nu recunoaștem, temperamentului celor în cauză. Astfel, dacă Drašković a pledat pentru inserția poeticului în rescrierea istoriei din care cinematograful își extrage materia, precum istoria și-o extrăgea cîndva din mit, scriitorul Sveta Lukić a demonstrat că „filmul istoric ca gen pendulează

adesea între evocarea factografică minuțioasă și identificarea cu dublu tăis dintre trecut și prezent, fără ca cineștii să-și plaseze opera într-o perspectivă articulată a istoriei”. Dr. Barbara Leaming de la Universitatea din New York a analizat raportul spectator-film istoric în cheie psihanalistă, acuzînd majoritatea peliculelor pentru faptul că sub aparența detașării obiective, a neutralității, filmul manipulează conștiința publicului care își regăsește în personajele istorice ego-ul idealizat. La fel de sceptic, Samuel Lachise de la „l'Humanité” a fulminat împotriva „cinematografului ca oglindă trucată a istoriei”; ca artă manipulată fie de interese comerciale, fie de interese politice, dînd ca exemplu cazul producției țării sale, care timp de două decenii „a uitat” de pildă să vorbească despre războaiele coloniale purtate pe atunci de Franța. Cu o viziune mai calmă asupra destinului filmografiei franceze, istoricul Charles Ford a amintit că subiectele inspirate din trecutul omenirii au stat la baza nașterii limbajului artei a șaptea: Méliès, Pastrone, Griffith, Eisenstein. Ceea ce a omis el să adauge este că atunci cînd cercetează acest subiect, majoritatea istoricilor de film uită să-l coreleze cu eoul avut de filmele respective în conștiința contemporanilor, uită deci implicit să se refere la responsabilitatea socială a cineastului.

Recunoscînd la rîndul lui că istoria poate fi deformată, Vladimir Baskakov, directorul Institutului de Studii și Cercetări de Cinematografie de la Moscova, a recomandat „cercetarea problemei de pe o poziție marxistă”. Fără îndoială însă că punctul de maximă intensitate, miezul fierbinte al Simpozionului l-a reprezentat intervenția celui mai de seamă teoretician al filmului din epoca noastră, dr. Guido Aristarco. Mărunt de stat, cu o mustăcioară căruntă, veșnic în stare de alertă intelectuală, cuceritor prin verbul său scripitor și umorului incisiv cu care-și susține argumentele în discuțiile de principiu, Aristarco a lansat o violentă diatribă împotriva mercantilismului de tip capitalist și a „istoriei rescrise de elitele care dețin puterea”, reclamînd o viziune cu adevărat marxistă în abordarea trecutului. „Marx — a spus el — a transformat istoria considerată ca memorie a omenirii în prezent al acesteia. Pentru a face un adevărat film istoric nu e nevoie de respectarea strictă a autenticității detaliilor, căci pentru evidențierea esențelor, a liniilor directoare e posibilă chiar o alterare voită a detaliilor factografice, așa cum a procedat Eisenstein în **Octombrie**. Filmele revoluționare nu pot fi realizate cu clișee ale unor epoci revoluate. Marx însuși arăta că forma novatoare e vitală pentru exprimarea unor conținuturi noi”.

**P**RESA iugoslavă a consacrat ample spații Simpozionului în timpul (9—11 februarie) și după încheierea lui. Astfel, „Politika” din 16 februarie sintetiza principalele intervenții, referindu-se și la cuvîntul reprezentanței țării noastre: „Dr. Manuela Gheorghiu din România a demonstrat că cinematografiile naționale au datoriat să reechilibreze disproporția existentă în redarea istoriei popoarelor mari și a popoarelor mici, în pofida faptului că ele au tradiții la fel de vechi. Știința însăși a istoriei — a arătat referența — a devenit o armă politică și în cazul filmelor de război, de pildă, **adevărul** spectacolului cinematografic devine o problemă de primă importanță”.

Spațiul nu-mi îngăduie să sintetizez ideile expuse de noi la acest Simpozion consacrat pînă la urmă nu Filmului și Istoriei în general, ci raportului dintre adevăr și mistificare în abordarea trecutului de către cineștii de pe toate meridianele lumii. Adaug doar că amintind participanților acel minunat de autentic prim născut al cinematografiei române **Independența României** realizat în timpuriul an 1912, de către Grigore Brezeanu și Leon Popescu, am avut prilejul să subliniez o dată mai mult modul în care epopeea noastră cinematografică, comandă socială imediată, continuă o rodnică tradiție de **respectare a adevărului istoric**, fiind reflexul direct al politicii interne și externe a țării noastre.

Manuela Gheorghiu

## Privind în apele pumnaletelor

■ S-AU înstărit copacii cu lumină de candelă. E o vreme de purtat în brațe copii mici. Căci, peste tot ce-a dus iarna-n cimitire, primăvara începe ca un răsărit de stele mărturisind logodne de învățătoare tinere. În noaptea intrării în martie, cînd scriu aceste rînduri (într-o găleată, în camera mea de la Mogosoaia, înmuguresc două crengi de castan lîngă o nuia de ploaie de aur și se aude, la radio, un cîntec timpit) luna se strecoară sub orizont ca un lup fugind cu o oaie în spinare. Ar trebui, firesc, pentru că de-aia mă plătește redacția, să vă spun lucruri frumoase și amare despre etapa în care Steaua și Dinamo au jucat mai prost-decît Rapidul din Giulești, dar afară se adună în cearcane apele pumnaletelor care-au ucis din dragoste, și o cucuvea, plină de sticleți în pomul deznădejdiei, taie coarcele melcilor ieșiți să-ncerce pietrișul aleilor. Îngroapă-ți jalea într-un cîine și disperarea într-un taur negru, tu care vrei să știi ce se întîmplă cu echipa Steaua. Eu nu știu nimic sigur, cred, însă, că băieții ăia, îndopați cu tot ceea ce nu vă închipuiți și nu vă trece prin minte, sau își bat joc de noi sau noi sîntem niște neghiobi care nu pricepem nimic și așa ne trebuie. Propoziția rămîne valabilă și pentru echipa Dinamo. Am ajuns, oameni cu treburi și nevoi și răspunderi, în situația imbecilului înșepnit în stradă, cu ochii la geamul ei și întrebîndu-se: alea șapte vulpi care se alungă prin cristallul lustrei ce i-am dăruit-o sînt viclene sau își fac rondul obișnuit? Apropiindu-mă de pustiul bătrîneții, unde nu mai există cactuși plini cu izvoare fragede, apuc de nări un minz fără urechi și zic: fulgerul izbi ușa de pereți și din clipa aia vara toată era numai o aducere aminte fumegînd. Nu, vă rog, fiți atenți, nu erau mai buni fotbalisții de odinioară, dar erau mai neamuri cu noi — ăștia de azi, avînd de toate, nu mai au neamuri, și de aici toate piraiele mizeriei și nămolul din strada ce duce spre stadion.

Fănuș Neagu

P.S. Un ăla cu ochi peltici, cu albeață pe limbă și plin de jeg pînă-n rapănul uniformei de servitor încearcă, într-un articol nătăflet, să mă amestece într-o ceartă. Îl anunț, dacă nu-și cere scuze, că sînt aici și că de mult mă mîنینcă în podul palmei.

F. N.

## „România literară”

Săptămînal de literatură și artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialistă România  
Director GEORGE IVAȘCU