

România literară

Texte eminesciene: „MIRA“

(Paginile 12—13)

UNITATEA NATIONALĂ

ORICARE ar fi unghiul din care am privi ansamblul vieții noastre sociale, dinspre structurile economice, în dialectica lor impusă de legile obiective ale dezvoltării și de multitudinea determinărilor pe diverse planuri, dinspre mutațiile și modificările în sinul mediilor societății și de consecințele acestora, dinspre cimpul vast al științei și învățămîntului, al cercetării și aplicației tehnice raportate la condițiile timpului, dinspre condițiile materiale ale oamenilor și dinspre cerințele spirituale, care deschid spațiul creației și al formelor de manifestare ale artei, modurile de însoțire a valorilor spiritului în viața cotidiană a oamenilor, într-o societate fără diferențieri de clasă, interdicții ori tabu-uri la porțile valorilor gândirii, ale credinței în frumos, în bine, în universal, din orice punct am privi către absolutul ființei noastre, un adevăr se relevă, realizat în procesul revoluției socialiste, adevărul unității naționale. Apelul pe care Președintele României l-a adresat poporului său în mesajul de Anul Nou, înțeles ca o necesitate a momentului prin care trece lumea contemporană, exprima tocmai această realitate care este legea supremă a tuturor actelor noastre, căreia nimeni nu i s-o mai poate sustrage fără riscul aneantizării conștiinței sale, fără pierderea înțelegerii sensului major al propriului destin. Întreaga noastră istorie, a luptelor împotriva asupririi naționale și sociale, și însăși istoria ultimelor decenii, cu limpezimile cite s-au urmat, nu este altceva decît calea grea, dar înaltă și decisivă, a inițierii în realitatea de fapt a unității naționale, realitate dovedită în momente cruciale, subrezită însă în decursul vremurilor de grave închități.

Conștiința acestei unități vine în momentul de față să susțină virtuțile etice sociale, normele comportamentului civic, perspectiva și scopul vieții, sentimentul plinar și capacitatea integrării individului sub semnul demnității cetățenești, în structura morală a îndatoririlor sale. Dar unitatea acestei unități este, în momentul de față, temeiul de manifestare totală a geniului național. Ce altceva poate să însemne un program politic al dezvoltării și al încrederii în forțele națiunii, dovedit prin actele zidirii și ale înnoirii? Ideea de multilateralitate n-ar fi cu puțință fără existența legiferată a posibilităților de realizare a tuturor membrilor societății, într-un cadru material și politic adecvat, pe temeiul muncii, al normelor de conviețuire, al libertății și democrației, sub rigorile necesităților individuale și sociale. În lumina gândirii politice a secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, și în rațiunea energicelor sale acțiuni în apărarea democrației, a suveranității și independenței naționale, societatea românească și-a luat dreptul istoric de a fi și de a se cunoaște, de a avea curajul să cunoască toate fețele evoluției sale, de a înțelege contradicțiile și de a căuta soluțiile care duc la întărirea unității sale. Politica naționalităților și libertatea de manifestare a conștiințelor și de exercitare, ca lege a dezvoltării, a spiritului critic, formează corolarul acestei realități prin care se modifică în ochii lumii imaginea țării de la Carpați și Dunăre, așa cum, de un veac și jumătate, în eforturile pentru Unire și Independență, marii oameni politici și cărturari ai neamului românesc s-au străduit și au năzuit să o arate.

Iată de ce putem spune că unitatea națională și adevărarea geniului nostru ca energie în toate domeniile creației, ca forță de mărturisire și de manifestare, sint condițiile istorice în care trăim în integritatea spațiului nostru cultural, care creează climatul fericit al cinstirii tuturor marilor personalități ale poporului nostru, și, în egală măsură, al afirmării creațiilor contemporane. Eminescu s-a născut în ianuarie, și aniversarea ceasului sfînt al venirii sale în lume ne duce gîndul înspre noi înșine, la măsura în care cultivăm în sufletul generațiilor actuale nobil al prețuirii marilor noștri înaintași, la felul cum participăm la consolidarea edificii noastre spirituale, sub presiunea multor prejudecăți ale veacului, la gestul de continuitate și de solidaritate pe care trebuie să-l facem fără contenire pentru arătarea în opere de înaltă valoare a virtuților și însușirilor fundamentale ale națiunii noastre. Faptul că totalitatea creațiilor și gândirii eminesciene se integrează în modul nostru de a fi și de a concepe dimensiunile spiritului și ale culturii dovedește că, regăsindu-l, ne-am regăsit propria noastră imagine proiectată în expresia absolută a poeziei și a cugetării.

Cu această încredere în ceea ce sintem, cu iubirea pentru pămîntul țării și pentru oamenii ei, aducem argumentele cuvîntului ce ne exprimă și ne dă sentimentul deplin al libertății creației, al respectului pentru tot ceea ce cărțile neamului nostru au arătat și arată generațiilor.

„România literară“



EMINESCU — sculptură de Gh. D. Anghel

Monumentul eminescian sensibil

● INTR-O Iarnă românească, la 15 ianuarie 1850, s-a născut primăvara poeziei românești. O premoniție misterioasă a innăscut făptura fragedă a fiului căminarului Eminovici, cînd imateria zboruri au trecut cu lumină dar și cu umbră asupra Ipoteștilor.

Cu acea primăvară începea Secolul Eminescu, întiul secol, acel al cristalizării geniului care a infuzat și a tutelat consecutiv epocilor de poezie, de literatură modernă românească. Dacă toți ne-am da seama cit a înțeles Eminescu că „se pot spune și închipui în limba românească, de unde începeau toate libertățile gîndului — libertățile acelea din care se nasc, ca în caietele lui Eminescu, sau în mîzgăliturile geometrilor, citeva din minunile lumii“, — cum spune Noica...

Dacă ne-am da seama, într-adevăr, atunci am observa mai atent ce se petrece cu expresia, creația, cultura acestui popor, pe care el l-a cercetat în adîncimile simțirii și darurile innăscute trecute din generații în generații, pînă cînd, el, a înfăptuit una din minunile lumii: făurirea unei limbi literare în care ideea, viziunea asupra lumii, existenței, a vieții imediate și a vieții lăuntruului să se toarne firesc, plastic, lăsînd în urmă sărăcia lexicului, schilodirea fondului curat al limbii strămoșilor, de vînturarea unor forme străine, de cuvînt și culoare.

„Într-un ceas al ei, o limbă trebuie să fie ca un om tinăr, ceva nestrunit și gata de toate riscurile, ba chiar de citeva sminteli“..., spune tot Noica, în „Despre iscusitele răsturnări și Eminescu“. Marcat de destin, Eminescu s-a dăruit și dăruindu-se a urmat marele ideal. Datoria, dăruirea au o gravă asemănare cu idealul.

Cu prilejul acestei aniversări să ne odihnim spiritul obosit de civilizația tehnică, sub înalta-i umbră protectoare, să-i mulțumim că ne-a deschis prin marea sa poezie porțile eternității, că atitudinea sa spirituală ne-a călăuzit către cunoaștere, către originea lucrurilor și coincidența contrariilor. Să-i mulțumim, că, depășind o arie strîmtă, a legat trecutul de viitor, trecutul anistoric al basmului și trecutul istoric. Că poezia sa ne spune numai cuvintele esențiale ale acestor stări ce formează de fapt esența generatoare a conștiinței, a valorii noastre naționale. Eul tipic eminescian desemnează profilul, esența adevărată, perenă, a poporului, a sentimentului său de viață, de luptă, în peisajul tipic. Moldova este exprimată de geniul eminescian, și el este al Moldovei ca și al întregii patrii și al poporului român.

Eliberarea sa de viață îl leagă mai strîns de destinul nostru. Platon credea că sufletul înțeleptului, odată eliberat de legăturile trupului, se întoarce în lumea ideilor și poate contempla din nou esența lor pură. Esența ideilor, armonia operei eminesciene sint prințre noi. Ele ne salvează, dacă preluîndu-le le vom păstra; ne pot salva de răceala, de uscăciunea civilizației tehnice, dacă nu ne înfundăm total în structura ei formală, în compozitul ei absolutist. Dacă, odată, neamul acesta românesc va fi în fața unui nou Eminescu, cu alte date de timp și expresie, se poate — după cum subliniază Schopenhauer că palingeneza împlinește prin renașterea acelorași indivizi în sinul umanității — să fie tot El, reîntors cu geniul său, cu geniul neamului românesc, în trecătoarea ființă biologică a poetului.

Radu Boureanu

România literară

DIRECTOR: George Ivaşcu, Redactor
şef adjunct: G. Dimisianu, Secretar
responsabil de redacţie: Roger Cam-
peanu.

DIN 7 ÎN 7 ZILE

Pentru securitate şi cooperare în Europa şi în întreaga lume

„TREBUIE să facem totul pentru oprirea amplasării de rachete cu rază medie de acţiune în Europa şi retragerea celor existente, pentru reducerea armamentelor şi realizarea unei Europe fără arme nucleare. Acum, până nu este prea târziu, să facem totul pentru a determina trecerea la dezarmarea generală, şi în primul rând la dezarmarea nucleară!”

Am citat din *Mesajul* tovarăşului Nicolae Ceauşescu adresat cu prilejul Noului an, mesaj ale cărui reverberaţii stăruie în conştiinţa întregului popor, prin profunditatea sintezei privind dezvoltarea internă a ţării, prin luciditatea cu care sint trasate perspectivele anului 1982 în evoluţia situaţiei internaţionale.

Preocuparea primordială pentru securitatea continentului european, pentru măsuri care să constituie începutul despovăririi lui de uriaşa primădie a înarmărilor deja existente, şi în primul rând a celor nucleare, ca şi de riscul amplificării acestei primejdii prin amplasarea, încă, a noi rachete nucleare cu rază medie de acţiune, — o asemenea preocupare constituie firul roşu al consecventei acţiuni desfăşurate de partidul şi statul nostru pe arena mondială.

Se ştie că preşedintele României se numără printre acele personalităţi care au preconizat încă din deceniul '60, după Congresul al IX-lea, o reuniune pentru securitate şi cooperare în Europa, care şi-a marcat temeinicia în conferinţa din 1975 de la Helsinki, al cărei *Act final* consfinţeşte o seamă de principii şi de măsuri de o excepţională valoare. În primul rând, documentul respectiv constituie prin el însuşi un important exemplu de concretizare a ceea ce se cuvine a deveni o metodă universal valabilă: cea a *tratativelor*, a finalizării lor prin *consens*, corolarul fiind *continuitatea* unor asemenea reuniuni menite a dezbată prin argumente problemele sau litigiile într-un spirit de comprehensiune sub semnul *dialogului multilateral*.

ESTE ceea ce s-a sperat, mai apoi, a se manifesta la *reuniunea de la Belgrad*, dar, din nefericire, rezultatele au fost mediocre. Spiritul de destindere, atât de necesar Europei ca, de altfel, întregii vieţi internaţionale, a regresat, necesitatea *continuităţii* menţinându-se totuşi prin decizia participanţilor de a se reuni la Madrid. Desfăşurarea tratativelor din capitala Spaniei a bătit, însă, o bună bucată de vreme, pasul pe loc, pentru a se înviora, totuşi, în ultima parte a anului ce s-a scurs, prin unele progrese notabile în redactarea unor componente ale documentului ce ar urma să încheie satisfăcător această a treia reuniune. Se-nţelege că popoarele aşteaptă ca reluarea dezbaterilor să ducă la un asemenea rezultat.

Aşa cum declara tovarăşul Nicolae Ceauşescu în cuvîntarea la întîlnirea cu şefii misiunilor diplomatice, trebuie depuse toate eforturile spre a se încheia cu rezultate cât mai bune reuniunea de la Madrid, unde să se cadă de acord asupra convocării unei conferinţe pentru *dezarmare şi încredere* şi a asigurării *continuităţii* acestor reuniuni.

De asemenea, preşedintele României a exprimat dorinţa ca la Geneva — unde în ziua de 12 ianuarie s-au reluat lucrările — să se ajungă la rezultate privind rachetele cu rază medie de acţiune, neamplasarea şi trecerea la reducerea celor existente. Această dorinţă e generată de credinţa că nu există popor care să nu dorească să se renunţe la tot felul de măsuri ce nu duc decît la încordare, să se pornească, deci, de la necesitatea respectării neabătute a *dreptului fiecărui popor de a hotărî singur în problemele sale interne, fără amestec din afară*.

RELEVÎND ca o pregnantă realitate, aceea de a trăi într-o lume cu orindviri sociale diferite, implicînd existenţa mai multor opţiuni în ce priveşte dezvoltarea economico-socială, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a evidenţiat, prin consecinţă, respectul ce trebuie acordat fiecărui popor de a-şi alege liber calea dezvoltării şi, ca atare, a pretinde că un alt popor trebuie neapărat să ţină seama de dorinţa unuia mai mare sau mai puternic, aceasta este în contradicţie totală cu principiile coexistenţei paşnice, cu principiile egalităţii, ale respectului independentei şi suveranităţii naţionale, ale neamestecului în treburile interne.

Cu o asemenea, elevată, concepţie despre relaţiile între popoare, între state, în genere despre viaţa internaţională, preşedintele României a transmis, într-o împrejurare solemnă ca aceea din ziua de 30 Decembrie 1981, un vibrant mesaj privind destinul continentului nostru: „Să nu uităm totuşi că Europa a avut şi are o istorie comună, o dezvoltare economico-socială comună, că, peste deosebiri de orindvire socială, ea reprezintă o unitate geografică, economică şi socială şi că trebuie să ne preocupăm de a întări şi dezvolta această unitate a continentului european, bazată pe respectul fiecărui popor, al independenţei naţionale, al orindviri din fiecare ţară. Trebuie să ne preocupăm de a întări întrajutorarea dintre popoarele europene, astfel ca fiecare să-şi asigure progresul, dezvoltarea economico-socială într-o formă care să ţină seama şi de specificul naţional, şi de tradiţiile şi de istoria fiecărui popor. *Aceasta este valabil, desigur, pentru toate continentele*”.

INTR-UN asemenea spirit reflectînd într-adevăr o dimensiune profund internaţionalistă, conducătorul român a trasat imaginea de perspectivă sub semnul speranţei lucide şi al încrederii în capacitatea popoarelor de a-şi consolida năzuinţa de securitate şi cooperare ce le însufleţeşte unanim.

Cronicar

Viaţa literară

Omagiu lui Eminescu

● Unirea Scriitorilor şi Muzeul Literaturii române organizează o manifestare omagială cu ocazia împlinirii a 132 de ani de la naşterea lui MIHAI EMINESCU.

După preambulul rostit de D. R. Popescu, preşedintele Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România, şi Al. Oprea, directorul Muzeului Literaturii române, prof. Edgar Papu va conferenţa despre permanenta liricii eminesciene, iar compozitorul Doru Popovici va sublinia sensurile tăl-

măririi în muzică a operei poetului.

Actorii Irina Răchiteanu-Şirlianu, Mariana Cerchez, Cristina Deleanu, Dinu Ianculescu şi Stefan Velnicu vor susţine un recital poetic, după care soprana Virginia Manu, acompaniată la pian de Lavinia Tomulescu-Coman, va ilustra omagiul adus de compozitorii români creaţiei eminesciene.

Manifestarea va avea loc miercuri, 15 ianuarie a.c., orele 18, în sala Universităţii culturaleşti din str. Amzei.

Manifestări literare dedicate păcii

● La Casa de cultură „Mihai Eminescu” a sectorului 2 a avut loc o seară organizată de cenaclul literar „Mihai Eminescu”, sub genericul „Pacea, curcubeu de voinţă”, cu care ocazie a avut loc şi un schimb de experienţă cu cenaclul „Astral” al întreprinderii „Cinescoape”.

Au citit poezii dedicate păcii Ana Lungu, Mihaela Gorunescu, Vasile Oprea, Iacob Voichitoni, Eugen Cojocaru, Marian Florinescu, Florin Ioan, Petre M. Sacu, Iacob Tlăcă, Mioara Zamfirescu, Petru Marinescu.

În partea a doua a seintel, preşedintele cenaclului, Valeriu Gorunescu, a prezentat cel de al 4-lea volum de versuri al poetului Paul Sân-Petru, „Cumpăna soarelui”. Au vorbit despre volumul prezentat Nicolae Gh. Stoica, Octavian Ciucă şi Petru Marinescu.

● De asemenea, la salonul „Comentar” din Capitală s-a desfăşurat o manifestare literară sub genericul „Pace şi dezarmare”. A conferenţiat Toma Alexandrescu.

În cadrul atelierului de creaţie au citit proză Ionel Protopopescu şi Alexandru Ploş, iar poezie Radu Cange. Au luat parte la discuţii: Mihaela Orăscu-Tomescu, Virgil Treboriu, Gabriela Bălăceanu, Patricia Epureanu, Constanta Iorga, Constantin Amărăscu, Petre Corbeanu, Dan Sandu, Tudor Palade, Nicolae Chircov.

● Şi la întreprinderea „Metalurgica” din sectorul 2 al Capitalei a avut loc un recital de poezie sub genericul „Pentru pace şi progres”. Au fost prezenţi Theodor Şerbănescu, Eugen Cojocaru şi Ionel Protopopescu de la Salonul „Comentar”.

● „Să spunem un nu hotărît înarmărilor”. Sub acest generic la Scoala generală nr. 160 din sectorul 4 al Capitalei a avut loc un festival literar la care şi-au adus contribuţia Vera Hudici, Tudor Opris, Alexandru Chiriac, Alexandru Plămădeală, Corina Constantinescu şi Ionel Protopopescu.

● „Pace pentru întreaga omenire” a fost înti-

tulată seara literară organizată de cenaclul „Ion Minulescu” de pe lângă Casa de cultură „C.A. Rosetti” din sectorul 2. Au recitat poeme Al. Gh. Pogoneşti, Petre Protopopescu, Mihaela Orăscu-Tomescu, Gheorghe N. Oproiu, Petre Paulescu, Ana Lungu, Ion Mărcăneanu, Adrian Tr. Iliescu, Emanoil Lăzărescu, Constanta Bădicel, Aurel Cămpăanu. A fost prezentat, de asemenea, de către Petre Protopopescu volumul „Din fluiera lui Glad” de Ion Secosanu.

● Acţiuni literare întreprinse de membri ai cenaclurilor bucurestene în sprijinul promovării păcii şi dezarmării în lume: la liceul „A. T. Laurian” din Botosani, la întreprinderea de construcţii navale şi „Confecţia” din Tulcea, la sala „Progresul” din Brăila (la care au participat şi instructorii şi metodisti şcolari din întreaga ţară), la Scoala generală din comuna Sudit — Iaşomita, la clubul pionierilor din Festi-gară, la liceul „Spiru Haret” din Capitală (în colaborare cu Casa de cultură „C.A. Rosetti” — sectorul 2). Au participat: Ion Crîngu-leanu, Octav Sargeţiu, D.C. Mazilu, Giuseppe Năvarra, Dimitrie Tiganu şi Elisabeta Vartic (cenaclul „Arthur Enăşescu” din Botosani), Florin Cătăfăteanu, George Caranfil, N. Ghiteşcu, Mirel Gabor, Petre Protopopescu, Costin Manea, Gabriel Teodorescu.

● La cenaclul „George Bacovia” a avut loc o seară literară asemănătoare la care au fost prezenţi: Horia Ziliu, Al. Căprariu, Corneliu Sturzu, Octav Sargeţiu, Al. Clenciu, Mirel Gabor, Costin Monea, Gh. Pănciu, Al. Chiriac, Gabriel Teodorescu.

● La Scoala nr. 16 din Constanta s-a desfăşurat o seară literară dedicată păcii şi înfrăţirii între oameni, organizată de „Cenaclul scriitorilor”. Au participat Marin Pirvulescu, Stefan Balaci, Ion Boşniceanu, Ovidiu Alin Popescu, Lia Păltin, Mihaela Stăruială, Claudia Popescu.

PRECIZARE

Într-un P.S. din numărul 2/1982 al „României literare”, referindu-se la articolul meu *Permanenţa poeziei* din numărul 1/1982 al aceleiaşi reviste, Laurenţiu Ulici mi atrage atenţia că poeta Cornelia Maria Savu nu este o debutantă şi că volumele de versuri *Aventuri fără anestezie* de Cornelia Maria Savu ca şi *Suburbile cerului* de Adrian Popescu încă n-au apărut, astfel încît nu trebuia să le includ într-o retrospectivă a anului 1981. Prima obiecţie este îndreptăţită şi îi rămîn îndatorat lui Laurenţiu Ulici pentru rectificarea. Cu a doua însă nu sînt de acord şi lată de ce:

Prezentînd într-o revistă, cu cîteva săptămîni în urmă, mai multe cărţi de poezie aflate în curs de apariţie la Editura Eminescu, am avut prilejul să le

citesc şi pe cele două amintite mai sus şi să le sesizez valoarea, astfel încît la redactarea articolului de sfîrşit de an am considerat de datorita mea să le menţionez. M-am gîndit că preîntîmpin astfel o omisiune nedreaptă, deoarece, dacă volumele respective vor avea înscrise pe copertă, la apariţie, anul 1981, nu vor fi luate în consideraţie în bilanţurile de la sfîrşitul lui 1982. Aceasta este o situaţie mai generală. Se va convinge de altfel şi Laurenţiu Ulici că o lună-două de acum încolo vor continua să apară în librării cărţi cu inscripţia 1981, cărţi care n-au putut fi discutate în articolele despre 1981 şi care, inevitabil, nu vor fi discutate nici în articolele despre 1982. Ca să-l dau dreptate lui Laurenţiu Ulici, ar trebui să mă prefac că nu cunosc această situaţie.

Alex. ŞTEFĂNESCU

La Universitatea cultural-ştiinţifică

● Universitatea cultural-ştiinţifică din Bucureşti a organizat o serie de interesante manifestări literare. Astfel, în colaborare cu cenaclul literar „Gh. Sincai”, Aurel Mărgineanu, Gabriel Tepelea şi Gheorghe Ierugan au vorbit, în cadrul cercului „Capodopere ale literaturii române” despre „Mihai Eminescu — Scrisorile”.

În cadrul aniversărilor culturale ale anului ce s-a încheiat, Bernard Wechsler a vorbit despre Lu Sin, fondator al literaturii chineze (cu prilejul a 100 de ani de la naşterea scriitorului).

La cursul „Istoria mitologiei”, Victor Kernbach a prezentat al treilea capitol „Mitologia ca formă de cunoaştere — descoperirea mediului înconjurător”.

La „Clubul cărţii pentru copii şi tineret” a avut loc un matineu literar „Poezie şi istorie”, la care şi-au dat concursul actorii ai Teatrului „C. I. Nottara”.

Iar în cadrul cenaclului Cinefilm, Tudor Caranfil a vorbit despre „De la literatură la film. ecranizări”.

În sfîrşit, Dumitru Almas a prezentat conferinţa „Poporul şi eroii săi în lumina istoriei româneşti”.

Manifestările au avut loc la Muzeul de istorie a municipiului Bucureşti din str. Batiştei nr. 14, în Sala din str. Biserica Amzei nr. 7 şi la sala „Dalles” din Capitală.

Memoria bibliotecii

● Cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la înfiinţarea Bibliotecii judeţene Brăila, au fost iniţiate o serie de manifestări, între care expoziţia de carte „Memoria bibliotecii”, expoziţia dedicată lui Pănaite Istrati şi altor personalităţi brăilene ale literaturii. Totodată, a avut loc sesiunea de comunicări „Rolul cărţii în formarea personalităţii umane” şi „Scriitorii şi alţi oameni de cultură care au contribuit la dezvoltarea bibliotecii judeţene din Brăila”.

Întîlniri cu cititorii

BUCUREŞTI

● La cenaclul literar „G. Bacovia”, din cadrul casei de cultură „N. Bălcescu” sectorul 4 al Capitalei, a avut loc o dezbateri pe marginea romanului „Împăcarea” de Vera Hudici, apărut la Editura Cartea Românească.

Analiza volumului a fost făcută de Tudor Opris. La discuţii au luat cuvîntul Dan Angelescu, Ana Ioniţă, Valeria Deleanu, Andra Cîrnaru, Corina Constantinescu, Claudia Ilie, Alexandru Chiriac, Vasile Andronache, Ionel Protopopescu.

În încheiere, a luat cuvîntul Dan Smintinescu.

La atelierul de creaţie a citit poeme Valeria Deleanu.

IASI

● Sub egida Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Botosani, în cadrul acestui municipiu s-au desfăşurat o serie de manifestări literare ce au inclus, între altele, referate şi comunicări de literatură şi artă ale Muzeului judeţean, deschiderea noilor galerii de artă ale municipiului.

Cu acest prilej s-a desfăşurat şi consfăţuirea anuală a cenaclurilor şi cercurilor literare din judeţ.

În spiritul colaborării

● În cadrul înţelegerii de colaborare dintre Uniunea Scriitorilor din ţara noastră şi Uniunea Scriitorilor din R.D. Germană, a sosit la Bucureşti Cristoph Trilse.

SEMNAL

● V. Alecsandri — DAN, CAPITAN DE PLAI. Ediţia a II-a, în colecţia „Arcade”, din poeziile patriotice, postfaţate de George Muntean. (Editura Minerva, 174 p., 6 lei).

● F. Lovinescu — ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE. Receditare a volumelor 4 şi 5 din ediţia de Scrieri, îngrijită de Eugen Simion. (Editura Minerva, 342 + 334 + 448 p., 10 lei).

● Maria Banuş — NO-IEMBRIE INOCENTUL. Un nou volum de versuri reunind ciclurile Vizita, Astru palid, Columbar şi Noi, Yorick. (Editura Eminescu, 122 p., 8 lei).

● Eugen Barbu — SAP-TAMINA NEBUNILOR. Roman. (Editura Albatros, 334 p., 20 lei).

● Ioan Alexandru — IMNELE ȚĂRII ROMÂNIEȘTI. Al treilea volum dedicat de poet cîntărilor „tărilor” române, după Imnele Transilvaniei şi Imnele Moldovei. (Editura Cartea Românească, 406 p., 29 lei).

● Adrian Păunescu — DE LA BĂRÇA LA VIE-NA ŞI ÎNAPOI. Însemnări de călătorie grupate în secţiunile: Undeva prin România, Un drum în Austria cu bălatul, Încotro m-a purtat gîndul. (Editura Sport-Turism, 382 p., 15,50 lei).

● Daniela Crăsnaru — VINZĂTORUL DE ÎNDULGÎNTE. Al cincilea volum de poezii al autoarei după Lumină cit umbra (1973), Spaţiul de graţie (1976), Arcaşii orbi (1978), Crîngul hipnotic (1979). Cuprinde ciclurile: Carnetul de bal şi Sala de repetiţii. (Editura Albatros, 62 p., 6 lei).

● Elena Balamaci — XENA ŞI UMBRELE EI. „Poveste grea” apărută în colecţia „Romanul de dragoste”. (Editura Eminescu, 372 p., 10 lei).

● Nicolae Roşanu — ESEURI DESPRE FOLCLOR. „Eseurile — precizează autorul în Avertisment — pot interesa nu numai pe folclorişti, ci şi un public mai larg, inclusiv pe studenţii care audiază cursul de folclor la Universitatea din Bucureşti”. (Editura Univers, 262 p., 10 lei).

● Mihail Grădescu — APORISTICON. Subtitulat „Glosar de civilizaţie imaginare” acest volum de debut apare în colecţia „Fantastic club”. (Editura Albatros, 236 p., 9,25 lei).

● Marius Mircu — M-AM NĂSCUT REPOR-TER ! „Dacă eu mi-aş fi regizat viaţa — afirmă autorul în Avertismentul romanului — ea ar fi arătat precum urmează”. Cartea este împărţită în părţile: I. Copil; II. Licean; III. Student; IV. Reporter; V. Illegalist; VI. Comunist. (Editura Cartea Românească, 528 p., 20,50 lei).

● — AMIAZA FIERBINTE — Culegere din proza bulgară clasică şi contemporană. Traducere de Paulina Corbu. (Editura Militară, 176 p., 7,50 lei).

● Ion Acsan, Dan Constantinescu — ANTOLOGIE DE POEZIE CLASICĂ JAPONEZĂ. Prefaţă de Ion Acsan. Secţiunea Tanka (de la începuturi pînă în zilele noastre): antologie, traducere, prezentări şi note de Ion Acsan. Secţiunea Haiku: antologie, cuvînt înainte, traducere, prezentări şi note de Dan Constantinescu. (Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 286 p., 11,50 lei).

● József Ignacy Krassowski — MEŞTERUL TWARDOWSKI. Roman scris, după legendă de populare, în 1840, propunînd literaturii un Faust polon, este tradus şi prefaţat de Olga Zaick. (Editura Minerva, 248 p., 5 lei).

LECTOR

Noi și clasicii

CA ÎN fiecare an și în acesta, la mijlocul lui ianuarie, sărbătorim pe Eminescu. Este un act intrat în reflex, dar trăit parcă altfel decât restul evenimentelor ce ne ajung în atenție prin desfilierea conștiințioasă a calendarului cultural. Îl nimbează acea emoție specială, mereu proaspătă, care urcă în noi ori de câte ori ne raportăm la acela pe care G. Călinescu l-a numit poetul nostru nepereche, locul simbolic de convergență al celor mai înalte și mai deplin caracteristice tensiuni spirituale din cite susțin conștiința românească.

Dar ceea ce Eminescu intruchipează, prin consens afectiv, emblematic, este de căutat, într-o formă sau alta, în manifestarea tuturor clasicilor noștri, adică acele dimensiuni care fac din ei naturi exponențiale, acele mesaje prin care ei, exprimându-se ca individualități, exprimă totodată și ceva din sufletul colectiv al nației. În sensul acesta și folosim aici noțiunea de clasic: acei mari creatori, din indiferent ce moment istoric, prin care o colectivitate largă se rostește, a căror creație configurează spațiul sufletești și morale în care ființa națională se regăsește bogat. Deci, vorbind de clasici, nu doar aspectul desăvirșirii artistice îl avem în vedere („un scriitor de valoare exemplară” este o definiție... clasică a clasicului) dar și faptul că operele lor aduc cele mai grăitoare mărturii ale identității noastre în contexte mai ample de cultură, făcând observabile și de alții notele noastre deosebitoare.

Din perspectiva aceasta criteriul „vechimii” ne apare inoperant în definirea clasicității unui creator căci ne menține doar la contacte cu spiritul vremurilor îndepărtate. Desigur că acțiunea clasicilor de punere în lumină a ceea ce ne este propriu vizează în primul rând permanențe, trăsăturile cele mai puțin schimbătoare de la epocă la epocă, dar nu e mai puțin adevărat că, istoricește, conceptul de specificitate evoluează. La un capăt Rebreanu, la celălalt Marin Preda, am desc amindci despre firea țărânului român, dar cu deosebiri de viziune care implică și factorul istoric. Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Maiorescu pentru veacul trecut, apoi Sadoveanu, Rebreanu, Arghezi, Blaga, Hortensia Papadat-Bengescu, pînă la Marin Preda și la alții care vor veni, toți sint creatori ale căror proiectii, în totalitate sau în parte, au puterea să ne edifice despre **oam sîntem**, unul din argumentele pentru noi hotărîtoare de a-l considera, pe ei și pe alții de aceeași factură, autori clasici.

Ce atitudine să promovăm, noi cei din prezent, față de aceste mari spirite exponențiale, iată o chestiune importantă, mereu actuală. Interesați vital de afirmarea noastră în lume, de obținerea unei recunoașteri de mult meritate dar care încă întîrzie, unde în altă parte să găsim sprijin mai bun decît în lucrarea clasicilor care toată s-a desfășurat în această direcție chiar dacă fără premeditare, fără program. A-l solidariza pe clasici în atingerea scopurilor noastre emancipatoare, pe clasici în accepția arătată, a ne întemeia cu mult mai bogat pe ceea ce ei deja au întreprins, ni se pare cel mai firesc lucru, de nu și cel mai eficace. Este o „alianță”, s-ar zice, care se impune de la sine, dar ea nu va rodi atîta vreme cît este rău pusă în practică, ori numai proclamată exterior. Spre a nu mai vorbi de cazurile cînd ea este ruptă brutal și iresponsabil, înainte de a fi produs ceva.

Cum să procedăm, deci ?

Larg răspîndită față de clasici, pe de o parte, este ceea ce aș numi atitudinea culturalilor ploși, hrăniți în devotamentul lor fără preget de mentalitatea hagiografică, oameni însuflețiți de nobile entuziasme, de cele mai multe ori, dar care fac mai mult rău decît bine. Sub fumul gros de tîmle pe care îl propagă în jurul clasicilor aceștia devin moaște, „obiecte de cult” cum spunea Lovinescu, rinduiți simetric în sarcofagele adulării monotone și expediați către înalțuri de unde nouă, celor de jos, nu ne mai pot spune nimic. Se caută în viața lor pămîntească exemplaritatea, modele de comportament preluabile, ce ar fi să ne îndemne numai către fapte bune, iar privitor la operă sau la activitatea lor publică se răzule cu sîrg orice asperitate în speranța obținerii unei imagini a perfecțiunii zeiești.

Desigur, în plan pedagogic mărunt un oarecare efect profitabil se poate scoate din aceste activități cultice, pornite cel mai adesea, cum spuneam, din fervoare sinceră. La nimic nu poate folosi însă, ci numai dăuna, cealaltă atitudine, venită din sens opus: înverșunarea pamfletară față de clasici, cultivată de exegeți improvizați. Aici suspectarea de bune intenții pierde orice

teren căci se străvede patima deformatoare care nu-și face scrupul din întrebuițarea oricăror mijloace: interpretarea abuzivă, manevrarea tendențioasă a citatelor, smulgerea arbitrară din context. Ce se urmărește este greu de precizat, dacă nu cumva pe unii îi va fi amuzînd spectacolul în sine. Sint totuși prea costisitoare, pentru o cultură ce vrea să se afirme, asemenea exerciții de pugilat cu clasicii, prea costisitoare și în afara oricăror principii.

INTRE hagiografia care mortifică și pamfletul care deformează, spiritul critic rămîne singura atitudine valabilă față de clasici. Considerarea lucidă, atentă, dreaptă, dispensată de timorări paralizante, dar și de patimă negatoare a contribuției lor, este poate prima îndatorire a fiecărei generații de critici care pentru a-și duce acțiunea proprie are nevoie să se raporteze la un cadru stabil de valori. De unde altfel să pornească și pe ce alt sol să-și ridice construcțiile dacă nu raportîndu-se întîl de toate la clasici, la acei autori care ne definesc spiritualitatea și de la care pornesc toate brazdele fecunde în cultură ? A-l revedea din mereu alte unghiuri, potrivit înnoirilor firești de perspectivă estetică, este un demers care le consolidează autoritatea reală căci fiecare interpretare nouă vorbește și despre rezistența lor în timp. Cărțile din ultimii ani despre Eminescu, Maiorescu, Slavici, Caragiale, Arghezi, Sadoveanu, H. P.-Bengescu, Blaga, Barbu, Bacovia, Lovinescu, G. Călinescu ș.a.m.d., dincolo de tot ce aduc inedit sub raportul modalităților de abordare critică, probează **longevitatea** acestor creatori, ei oferînd pare-se inepuizabil cercetătorilor de azi și de mîine materie de interpretare, teme, subiecte. Această capacitate de a înceta neconținut interesul criticii nu e fără semnificație pentru destinul clasicilor, căci printre altele face să se vadă mai bine raportul real de forțe literare din chiar vremea cînd ei au scris. Reprezentarea de atunci despre marii scriitori al momentului rezistă numai în parte, lucru mereu mai vizibil din perspectiva actuală. Delavrancea, Vlahuță, în conștiința publică de la sfîrșitul veacului trecut, se situau imediat lîngă cei mari și chiar aceștia — avem destule mărturii — îi considerau ca atare. Azi cota lor este alta.

S-a pus chestiunea aspectelor contradictorii ale activității personalităților din trecut, arătîndu-se cu îndreptățire că neocolirea lor este singura atitudine pe care critica noastră și-o poate îngădui, întemeindu-și explorările numai pe adevăr și procedînd consecvent în spiritul de rigoare al științei. Din nou este cazul a sublinia că aici, mai cu seamă aici, nu este loc pentru revărsări pamfletare sau exhibări impudice ale apetitului de scandal. Complexitatea problemelor, dificultatea reală, în atitea cazuri, de a distinge adevărul de aparențe, aspectul greu controlabil al unor mărturii, anevoiunța de a ajunge la anumite surse, toate acestea reclamă prudență în emiterea ipotezelor, grijă de a nu caracteriza grăbit, atenție mare pentru depistarea cauzelor, a motivelor adînci care au decis cutare atitudine a unui scriitor într-o împrejurare dată. Totul poate fi arătat, scos la vedere, adus în discuție — de exemplu, poziția unor Slavici, Arghezi, Galaction în perioada primului război mondial, orientarea politică a lui Goga, situația lui Rebreanu din ultimii ani ai vieții și încă destule alte lucruri la fel de complicate și încă nepuse elucidării — totul deci poate fi cercetat și explicat, spunînd pe nume erorilor, acolo unde sint, îndepărtînd falsurile și abuzurile de interpretare, acolo unde au avut loc. Niciodată însă, bineînțeles, cu finalitatea de a „desființa” ori de a „absolvi”, de a fabrica circumstanțe agravante sau alibiuri, fiindcă nu acesta e rostul criticii. Ea nu face partizanat ci restituie în lumină obiectivă faptele așa cum au fost, spre judecata dreaptă a posterității. Stăpînînd pasiunile în al căror clocot putem fi prinși, să evaluăm lucid și în liniște realitățile, prin încadrare corectă în epocă, prin cîntărirea minuțioasă a oricăru element ce ar putea lămuri stări de lucruri încă neclare.

Se află în eroare gravă cine privește cu ușurătate misiunea criticii în această direcție: este prea angajantă, prea încărcată de răspunderi care privesc nu doar prezentul dar și viitorul culturii românești. Moștenirea clasicilor este depozitul nostru cel mai de preț și a nu-l primejdui este o datorie de conștiință și un act patriotic. Clasicii sint, cum inspirat formulează G. Călinescu, „eternii noștri păzitori ai solului veșnic”.

G. Dimisianu



SEVER CORNEL MERMEZE : Permanențe (Salonul municipal de sculptură, pictură și grafică – Muzeul de artă)

Iarnă transilvăneană

Sub reci oglinzi de neștiute astre
vei poposi aicea, sub vechi păduri albastre,
vegheat de zborul tainic de ereți
urzindu-ți viața cu-alte mii de vieți
cînd va cădea zăpada-n noaptea deasă
ursindu-ți să te-ntorci pe veci acasă
topit ca fulgii-n vechea ctitorie
de rădăcini clădită în cîmpie.
E-un timp ce trece și-i un timp ce vine
cernîndu-și lin cenușile în tine
ori totu-i clipa ce zvîcnește-acum
reinventînd apuse zări de fum,
o vreme vic, veșnică și trează ?
Prin mii de veacuri stinse se filtrează
ca sub adinci și moi nămeți de nea
un timp ce-a existat de-a pururea ?
Ce miez mai are clipa ce-o trăim
de nu-i născută din izvor deplin
îngemănînd ca-ntr-un vîrtej vecia
cu scrumul, fumul și nimicnicia,
în care s-a-ntrupat, întreg, în rod
tot ce în om e veșnic ori nerod,
și-a plămădit vremelnicia, poate,
cu o fărîmă de eternitate ?
De-aici se trage tot ce va mai fi,
dintre cartofi, dintre ridichi, și știi
că vei rămîne-n rădăcini un har
vegîhind fără de moarte, un lăstar
din bulbii morți, din lujeri ce-o să fie
dînd vieții rod și rost în veșnicie.

Francisc Păcurariu



Participare și atitudine reflexivă

IN textele dramatice ale lui D. R. Popescu întâlnim mai mereu un personaj dăruit cu energie extraordinară, capabil să suporte nedreptăți și vexațiuni, vituperări și intrigi de culise. Este interesant de văzut cum primesc loviturile vieții, ale soartei, personajele dramaturgului, spre a observa apoi modalitățile de declanșare a patosului justițiar ori, dimpotrivă, de dozare a acestuia, de subtilizare a drumului întors, al recuperării eroului, al reabilitării sale.

Protagonistii acționează după principiul vaselor comunicante. Materia existenței lor este acumulată într-un trecut încărcat de frustrări, de malversațiuni, cum se întâmplă cu Ion din piesa de debut a scriitorului, **Acești îngeri triști**, pentru a fi după aceea, în timpul desfășurării spectacolului, „expus” sub presiune, într-o formulă deghiată, de monolog interior. Tot ceea ce autorul concepe în spațiul textului echivalează cu o exteriorizare a teatralității dense în care și-a trăit până acum viața individul dăruit cu o suferință activă, de o luciditate de cerber. Iubirile lui Ion sînt mai toate ipostaze ale înșelătoriei, ca și prietenii sale. Eroul e asemenea unui Ulise pedestru, tîrît de sforările unor păpușari de bilci într-o lume kitsch, unde totul ia forma succedaneelor. Lungile memororii sînt tot atitea tentative de a ghida retrospectiv o lume, de a o ordona în spațiul gândirii. Se poate spune că personajul principal al pieselor lui D. R. Popescu este atitudinea reflexivă în diversele ei manifestări, de la participarea prin opoziție la absența ca măsură de protecție, în fond la o pasivitate fertilă, formă a rezistenței mascate. Ion despre care am amintit se află încă în faza posibilă activizării. El nu este secătuit fiziceste și moraliceste. Ca și Maria din **Pitcul din grădina de vară**, personajul mai are încă disponibilități legate de reabilitarea, prin pedepsirea făptașilor, a condiției sale într-un context ce-i refu-

ză pentru moment dreptul la adevăr. Sigur, fiecare dintre cele două personaje acționează în condiții diferite și prin aceasta se și exprimă în moduri diferite. Forța tragică a Mariei, capacitatea ei de a se sacrifica abia după ce a lăsat un urmaș, de a amina moartea în numele vieții este una din posibilitățile de realizare, dacă nu chiar singura în spațiul tragic al războiului. Ea se aseamănă în această privință cu personajul feminin omonim din **Studiul osteologic...**, ca ipostază de martor la toate, dar mai mult la rău decît la bine. Maria din fresca dramatică numită nu joacă, nu participă. Ea vede, ea înțelege, ea judecă. Sentimentul ei este că toate se vor duce, și că la ce se întâmplă în jur nu poți participa dacă nu ai credința că acestea toate sînt cu adevărat pentru fericirea poporului, ca să folosim o sintagmă consacrată a etapei istorice la care face referire textul dramaturgului. De la viața individului la viața unui neam, de la păstrarea valorilor umanitare la salvagardarea ființei etnice, lată arcul imens sub care se desfășoară epertizele cînd existențiale, cînd politice ale scriitorului. Protagonistii pieselor lui D. R. Popescu nu participă la viață, la realități decît — asemenea unor ciudate, angulare iceberguri — cu o parte a ființei lor de o complexitate totdeauna puternică, amprentă a personalității viguroase a acestora. Dromichetes din **Muntele** pune la cale un scenariu, și perfecționează lui, expresie a unei gândiri capabile de acțiune și sacrificiu, îl obligă să dea relief modestiei, să o arate ca substrat al forței sale. El face dublă figură. Noaptea se bate pe cîmpul de luptă iar ziua tălmăduiește rănile prisăcilor, și îi pune la punct pe invidioșii ce aspiră la locul lui din fruntea obștii dace. Personajul participă la războiul singelui, acolo unde e nevoie de jertfa fizică, pe cîmpul de luptă, dar și la disputa nervilor, a inteligenței, a răbdării printre al săi, unde trădarea, lenea, minciuna se pot cuibări. Nu e o duplicitate cît o ilustrare a poli-

valenței. Între a participa și a reflecta nu e mare distanță. Un om le face pe amîndouă, unul și același.

Personajele lui D. R. Popescu posedă structura, temperamentul, psihologia esopică a unor înțelepți ce pun lumea la încercare, trecînd ei înșiși o probă de inteligență, de pasiune pentru adevăr. El sînt în primul rînd niște sacrificiați conștienți, niște robi ai cinismului celorlalți, pe care îl suportă parcă la infinit, cu a-erul unei credințe într-o mintuire ispășitoare, cînd lucrurile vor fi repuse în ordinea lor. Medicul din **Omul de cenușă**, spectacolul montat în stagiunea trecută pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca, în regia lui Mircea Marin, știe că va pieri, și cu toate acestea nu se grăbește să pună între parantezele dreptății viața instituției. Nu se grăbește în sensul că nu răspunde provocărilor cu care îl tachinează unul dintre colegi. Bunăcredință a personajelor lui D. R. Popescu le dă un aspect criptic, cîteodată ele pîrînd să lase impresia că deși cunosc adevărul nu se grăbesc să-l pună primele în evidență, atîta timp cît antagonistii nu s-au trezit la realitate și nu și-au atins pragul propriei neputințe, limita abjecției, punctul de la care pedeapsa derivă firesc din necesitatea situației dramatice.

Se poate observa cum personajele dramaturgului nu sînt niște spadasi, nu acționează ca un D'Artagnan, cu sabia în mină. Ele cunosc legăturile obiectivității, nu-și ies din matcă. O fac destul „răii”, care nesocotesc starea de facto a existenței celorlalți, grăbind desfășurarea evenimentelor împotriva cursului lor firesc. Pedepsirea la în felul acesta culoarea necesității, ea vine ca un fatum, dinspre zone ultragiante aparent colaterale, în ciuda stării lor inerte, greu de scos din „țîțini”. Unul dintre nebunii clinicii îl ucide în **Omul de cenușă** pe odiosul pretendent la funcția de director, îndeplinind gestul ce devenise iminent, fără să bănuim modalitatea exercitării lui.

Atitudinea reflexivă „sublimează” la confluența cu mitologia în **Hoțul (Hoții)** de vulturi. Nu sînt rupte de realitatea ultimelor texte ale autorului eseurile sale despre teatrul shakespearian și despre miturile dramaturgiei universale. Viziunea prometeică din piesa citată, una din premierele absolute ale stagiunii, dă sens parabolic întâmplărilor prin care trece un veteran al șantierelor. El plătește pentru că acela care fură focul, acela ce smulge materiei secretul unei energii folositoare oamenilor, precum un Prometeu, rătăcește aiurea în neantul unde nu se mai află nici măcar vulturii ce ar fi trebuit să mînnice ficiații temerarului. Singur, înșelat de soție și prieten, șeful clanului, cel de a cărui voce ascultau oameni și ape, e precum un Lear, sărac, nebun de durere. Orbit, el abia acum se întoarce în sine. Participarea, identificarea cu starea creației demiurgice, intrarea în „transa” ultimei de sine parcă l-a îndepărtat de starea reflexivității ce l-ar fi ferit pesemne de erori plătite atît de scump și atît de tirziu.

Personajele dramaturgului știu să piardă demn, și aceasta este încă una din calitățile lor morale ce le fac verosimile și puternice, prin substanța lor umană neosificată, neatinsă de dogme. În marea lor mobilitate psihologică, prin etica existențială infuzată ele se apropie, într-un fel sau altul, de creațiile de referință ale teatrului universal, tendință firească, specifică textelor unui scriitor preocupat în egală măsură de formă, de structura dramatică dar și de capacitatea de a gândi, de a propune eseuri, și nu mai puțin de a le trăi deplin, cum ne apar cele mai multe dintre personaje. Acestea creează lumea gîndind-o, și dimensiunea unei atari implicări presupune fără îndoială și conștiința eșecului, a tragediei sacrificiului, spectacolul uman ieșind de aici îmbogățit și nuanțat.

Ioan Lazăr

Libertatea romanului

SCRITORUL imaginează refăcînd viața și dă viață personajelor imaginate, dar transformarea realității în „temă literară” mărturisește un sentiment de insatisfacție în fața vieții, un dezacord cu lumea, spre binele acestei lumi, căci rezultatul actului creator de valoare nu poate fi decît o artă umanistă, democratică și progresistă.

Într-un articol din „România literară” (15.I.1981), Augustin Buzura scrie: „Citiitorul adevărat nu caută o carte doar cu scopul de a se destinde, nu dorește numai frumosul, ci vrea să găsească în ea și o atitudine, un nou ferm spus la tot ceea ce degradează omul, un stimulent pentru propriul său curaj, o voce în măsură să-l exprime întocmai”.

Am reprodus aceste cuvinte ca punct de plecare pentru a vedea în romanul **Vocile nopții** nu o lume nevinovată, creată la întîmplare, ci literatură critică, în sensul modern, imprimat romanului de prozatorilor hispano-americani, pentru care imaginația creatoare nu poate fi separată de morală; un roman e un cumul de fabule (vezi tendința cititorului de a descoperi cheia personajelor).

Morala romanului este implicată în chiar procesul creator: descrierea ființei umane într-un context istoric și social înseamnă la Augustin Buzura libertatea și exprimarea adevărului. Libertatea romanului se manifestă artistic atît la nivelul invenției verbale, cît și al imaginației — creatoare și critice — în același timp.

Limbajul lui Augustin Buzura este — și el — neliniștit. Nu orice neliniște însă, nu orice căutare stilistică duce automat la cărți bune (literatura noastră din ultimii ani ne oferă cîteva exemple nefericite în acest sens). Augustin Buzura însă este un adevărat creator de „peisaj lingvistic”. Personajele lui sînt lăsate să vorbească în voce, există o plăcere de „a spune” manifestată uneori pe cîteva pagini fără să plictisească, alături într-o replică de numai cîteva cuvinte. Pasiunea autorului pentru cuvînt duce la o compoziție complexă, cu jocuri de timp, cu imagini suprapuse de către narator, care are în minte întîlniri și personaje diferite unite prin efectul asociației de idei.

Interesant din acest punct de vedere este triplul început al cărții, primele trei capitole ne introduc fiecare în alt timp al acțiunii: — timpul (a) — prezent — practic doar ziua în care Veza îl cheamă la miliție pe Pîntea; — timpul (b) — un trecut care începe cu inundația din satul

lui Pîntea, pentru a ajunge din urmă timpul (a) — și a se topi în el; și — timpul (c) — și mai îndepărtat în trecut, timpul întîlnirii dintre Pîntea și Violetta.

Alternanța de timpuri în chiar interiorul aceluiași capitol (în special în ultima parte a cărții) duce la o aparentă dezordine a construcției, amplificată poate și de faptul că autorul nu se mulțumește cu atît, ci schimbă și persoana naratorului; o analiză minuțioasă ar descoperi capitolele 1, 13 și 14 narate în întregime la persoana a III-a, restul cărții la persoana întîi, cu excepția capitolelor 12 și 15, unde trecerea de la persoana întîi la a treia se face frecvent, uneori brusc, în interiorul aceleiași fraze pentru ca apoi să urmărim gîndurile personajului principal (naratorul la persoana întîi) redată între ghilimele, cu litere cursive sau fără. E ca și cum am privi un tablou suprarealist în care omul e multiplicat, pe pămînt, și în spațiu, privește și e privit, se reflectă în cioburi de oglinzi, în timp și în propriile sale obsesii.

Cu aceasta am intrat în domeniul imaginației epice.

Nu e prima oară cînd critica și mai apoi cititorii discută valoarea unui roman sub raportul verosimilității personajelor sau al acțiunii. Am citit (sau auzit) în-

doleli în privința locotenentului Veza — cititor al lui Kafka — sau a studentului de 10 care renunță la facultate din motive nu tocmai clare, căci mai presus de reconstruirea casei părintești, altele sînt frămîntările lui: „...am căutat altceva să mi se potrivească, oricum era o comedie de prost gust pe care mă plictisiseam să o mai joc...” (pag. 338). Sigur, e greu de crezut că un student excepțional consideră că a urma o facultate e o comedie de prost gust. E la fel de greu de crezut că, fără o cauză anume, se poartă atît de ciudat — să nu zicem obraznic — cu unul din conducătorii uzinei (Marin Ionescu), unde tocmai se angajase. Și exemplele ar putea continua.

Elementul neverosimil (nu spunem ne-real) nu poate fi interpretat decît prin prisma libertății artistului de a-și exprima, prin mijloacele artei sale, opoziția față de „tot ceea ce degradează omul”.

Revenim la ceea ce spuneam la începutul acestui articol. Romanul este în același timp o reedificare a realității. Viața apare așa cum e, dar și cu ceea ce autorul ar vrea să înlăture, să corecteze sau să adauge vieții.

Mariana Sipoș



CONSTANTIN ALBANI: Peisaj din Teleorman (Salonul municipal — Muzeul de artă)

Ana MÂȘLEA

■ În 1980, la 30 decembrie, cînd noi ne pregăteam să urcăm în caleașca timpului și să ne mai călătorim încă un an, o poetă ce abia trecuse de patruzeci de ierni, a plecat în lungă călătorie în țînturile veșniciei. Într-o odă de spital, cu speranța de a mai vedea măcar o dată tremurarea florilor de calis, ea a ținut condeiul în mină pînă-n ultima clipă a vieții, împlinind o vocație, pe care i-o întrezărise și i-o stimulasă cu atîta generozitate Otilia Cazimir. Așa, în ceasuri de cumplite suferințe, s-au ivit și aceste poezii, care, alături de altele, constituie substanța unui volum, cu siguranță cel mai bun, conturînd personalitatea poeziei scrise de Ana Mășlea, o lirică e frumuseții, a simplității cuvîntului, a candorii, a durerii, a bucuriei, a simțirii curate, fruste și profunde.

GRIGORE ILISEI

Înflori-vor caișii

Înflori-vor caișii loră-n cuvinte
la marginea tristeții dinspre noi,
stai liniștit, va trece și iarna aceasta
pentru tine sau pentru-amîndoi...

Nu la fel și nici orișicum,
stai liniștit, nu mă voi teme,
că dragostea noastră a început
din amintiri să mă cheme.

Eu nu eram la împărțirea zăpezilor,
m-au troienit rînd pe rînd,
cînd în cuvînt, cînd în privire
— cer de-ntuneric flămînd.

Tu nu erai la căderea luminii
dinspre apus către zori.
Va trece și iarna aceasta
cu gloria ei de ninsoari.

Din nou înflori-vor caișii,
devreme sau poate tirziu.
Besmetice ramuri se-apeleacă
spre casa ce n-am să mai fiu.

Ademenire

Demult m-ademeneste-un crin
ia rădăcina-i să mă-nclin,
de floarea lumii să mă rup
— eu preafrumoasa fără trup.

Primească-mă-n grădina sa
— el preaslăvit de nimenea.
Dar cu iubirea cum rămîne
neîndurătorule, stăpîne ?

Aștept să inverzească-ntîi
iarba de leac pînă-n călcii,
să pot umbla cu doru-n somn
mărite crin, mărite domn !

Vor înflori apoi pe rînd
și zarzării pe-un ram de gînd,
și-apoi cireșii pînă-n grai
de rostul fructului să dai.

Și nu m-ascuți și nu mă-ntrebi
ce mă tînguiesc la ierbi,
neîndurătorule, stăpîne,
dar cu iubirea cum rămîne ?

Literatura și corespondența

Confruntări

CITESC cu oarecare întârziere cartea lui Livius Ciocărlie despre **Mari corespondențe** și ce remarcă de îndată este plăcerea criticului de a nara, sentimentul de jubilație în analiză. Cunoscut până acum prin deschiderea lui față de noile metode, criticul redescoperă plăcerea textului și se abandonează comentariului în marginea lui. Textul este în cazul de față neutru (corespondența scriitorilor) și demonstrează pe care vrea să-o facă Livius Ciocărlie este că textul poate capăta, printr-o lectură adecvată, valoare literară. Sint citite în acest sens șase volume de corespondență franceză și scrisorile (parțiale) a șase critici români, dintre care numai unul (I. Negoițescu) pare a fi preocupat de efectul literar al corespondenței sale. Pentru ceilalți (Pompiliu Constantinescu, Gherea, Lovinescu, G. Călinescu...) scrisorile au o valoare strict funcțională. **Literaturitatea** lor este însă indiscutabilă, dovedește criticul, e suficient să le schimbi destinatarul („să nimerească în alte mîini decît cele căutate”) pentru a căpăta valoare literară. Aceste mîini străine nu pot fi decît mîinile unui **lector** care primește textul cu un „dezinteres pasionat”, cum bine zice tot Livius Ciocărlie.

Asta vrea să spună că citim o scrisoare nu r mai să ne informăm despre cel care o trimite sau despre cel care o primește, o citim pentru ea însăși, ca orice text literar. Ca să înțelegem bine lucrurile, mai trebuie spus că sînt două feluri de scrisori: unele se adresează de la început marelui public și intră într-o specie determinată a literaturii (cazul corespondențelor din secolul al XVIII-lea și al XIX-lea) și altele care au o destinație precisă și un circuit limitat: se adresează unei persoane și poartă un mesaj de regulă intim. Lectura este mai **productivă** decît oriunde în cazul acestor texte scrise, de regulă, la repezeală și pline de înimitații pe care celelalte texte, destinate tiparului, le evită. Însă tocmai această improvizație a textului și aceasta notă netrăcut intimă constituie ceea ce Barthes numește (în cazul fotografiei) **punctum**-ul unei scrisori: amănuntul revelator, locul prin care pătrunde imaginația lectorului pentru a însuși elementele moarte ale imaginii. Un cuvînt — în cazul unei corespondențe — o aluzie, o alunecare a gîndului, o corectare a ideii centrale, iată ce poate aprinde fantezia cititorului și ce poate duce, în cele din urmă, la transformarea unui mesaj intim într-un mesaj literar.

Intorcîndu-ne la **Mari corespondențe**, vedem că scrisorile nu sînt totdeauna mari în sens literar și nici autorii lor n-au în toate cazurile vocație epistolară. La criticii români, cel puțin, lucrul este evident. Lovinescu n-are timp pentru scrisori sau nu se decide să treacă de un anumit grad de cordialitate. În scrisori (chiar și în acelea trimise femeilor, pe cînd era tînar), el își controlează confesiunea și, în genere, nu se vede la el plăcerea de a depăși granițele literaturii. Trebuie, îmi vine să cred, o mare capacitate de dedublare pentru a fi un bun epistolar, o mare poftă de a citi.

Dar să revenim la corespondențele pe care, printr-o lectură inspirată, Livius Ciocărlie le dă o identitate literară. Cea mai pasionantă, din zona franceză, este aceea dintre Roger Martin du Gard și André Gide. Nu ignor studiul admirabil despre corespondența lui Flaubert (**În răspărul operei**), însă despre genul epistolar al normandului știam deja multe lucruri. Despre acela al autorului Familiei Thibault aproape nimic. Încep să citesc **Romanul unui eșec** cu oarecare neîncredere. Ce poate să-mi spună greoiul, seriosul, prea seriosul prozator? Livius Ciocărlie are talentul de a scrie în marginea corespondenței o mică narațiune seducătoare în centrul căreia se află un spirit încăpățînat și tragic. Omul ce pare, în cărțile lui, atât de cumpătat și de hotărît să ducă lucrurile la capăt este în realitate un mare neliniștit. Realistul cade ca lovit de trăsnet la picioarele unei idei, adună date, trece datele în fișe, le clasează, le reclasază, făcînd totul cu obstinație și suferință. E mereu supărat și indecis, nimic nu-l priște și, la drept vorbind, este un suflet mai disperat decît prietenul său, Gide, care duce, se știe, o viață dramatică. După încercarea de a ieși din această stare, R.M.G., zice comentatorul său, „se întoarce în ograda lui bosumflat ca un cîine care ar fi vrut să înhațe un ou din vecini și s-ar fi fript cu unul anume încălzit...”

Realistul bosumflat „naște flaubertian”, adică în mari dureri, scrie ani în șir (decenii) la un roman care nu se articulează, nu-i iese, cum se zice, este epuizat, disperat, apoi renaște în el speranța, uzina pe care a creat-o dă semne că funcționează, dar totul este o părere... R.M.G. moare, realmente, cu capul pe masa de scris și, din schifele rămase, se poate deduce că romanul **Colonelul Maumort** ar fi revoluționat arta epică franceză. Novatorul din el se trezise prea tîrziu. Eșecul unei cărți, eșecul unei vieți, notează Livius Ciocărlie: „Un grav eșec, deci, viața lui R.M.G., pînă la marginea grotescului uneori, însă nu — cum greșit s-ar înțelege — eșecul cuiva care ar fi năzuit prea sus, dincolo de puterile lui. Că n-a fost așa, că R.M.G. a avut însușirile unui mare scriitor o dovedește în parte chiar corespondența și o va dovedi cu prisosință, nu mă îndoiesc, apariția peste



DORU ROTARU : Întrebare pentru porumbelul alb (Salonul municipal — Muzeul de artă)

cîtiva ani a jurnalului său. Fragmentele, destul de consistente, ce s-au publicat în anexa corespondenței îl situează pe R.M.G., nu ezit s-o spun — prin densitate, forță, umor, incisivitate —, deasupra lui Gide. Eșecul mi se pare a fi altul. Scriitorul a fost, cred, pe punctul să creeze un roman modern care, realizat, ar fi dat, alături de cele ale lui Proust și Céline, o dimensiune majoră prozei franceze a acestui veac și ar fi însemnat transformarea fertilă a romanului realist.

LIVIVS CIOCĂRLIE descoperă în actul de a scrie un mod de a fi și de a privi lumea de afară. Îmi place, trebuie să spun, această străpungere a conceptelor, decizia criticului de a depăși terorizanta teorie a criticii. Livius Ciocărlie știe să pună în pagină ideile, din scrisori el scoate amănunte care colorează nu numai **ființa gramaticală**, dar și omul care elaborează, ca Flaubert, o vastă gramatică epică. Portretul lui Flaubert este construit, în **Mari corespondențe**, pe oroarea de existență a scriitorului și pe voința lui de a scrie pentru a scăpa de plictiseală. Sartre crede că esențială la Flaubert este nevroza. Criticul român nuanțează ideea, esențială, fiind, după el, devastatoarea plictiseală a lui Flaubert. Corespondența aduce, în acest sens, dovezi uluitoare. Totul indică o mare inerție a spiritului, o silă imensă de artă și, în egală măsură, de existență, un dispreț pe care nu știm cum să-l trădăm față de destinul comun. Flaubert scrie această propoziție scandalosă: „îmi pasă mai mult de un vers decît de un om”. Propoziția pare o replică la Rousseau care într-o scrisoare către marchiza de Verdelin spusese că „singurul unui singur om este mai de preț decît libertatea întregului gen uman”. Însă cum se naște din această plictiseală o mare literatură și din disprețul față de individ o tipologie umană memorabilă, iată miracolul pe care criticul vrea să-l surprindă în corespondența lui Flaubert. Și reușește în bună parte, studiul este profund, scris cu mare vervă.

Livius Ciocărlie este un moralist subțire și în demersul lui există o frumoasă (și înșelătoare) modestie. Rolul lui este să gloseze, fără ambiguii mari, în marginea unui text. Abia dacă ridică ochii de pe pagină pentru a comunica, iarăși fără obișnuitul autoritarism al criticii, observațiile lui independente: „S-ar zice că o osîndă gravă și misterioasă îl obligă pe scriitor să străbată un deșert înainte de a-și găsi fîntina, iar din aceasta, aproape secată cînd o află, nu bea decît ultime picături, silit, de aceea, să pornească mai departe sub soarele torid. Să te naști scriitor nu pare a fi o soartă de invidiat. Priviți mai de aproape, cei trei contemporani — și alții ca ei, din alte epoci — au ceva comun: totîldea prin literatură îndeosebi arta de a-ți crea constrîngeri; și cum acestea le impun să atingă un nivel de profesionalitate scriitoricească

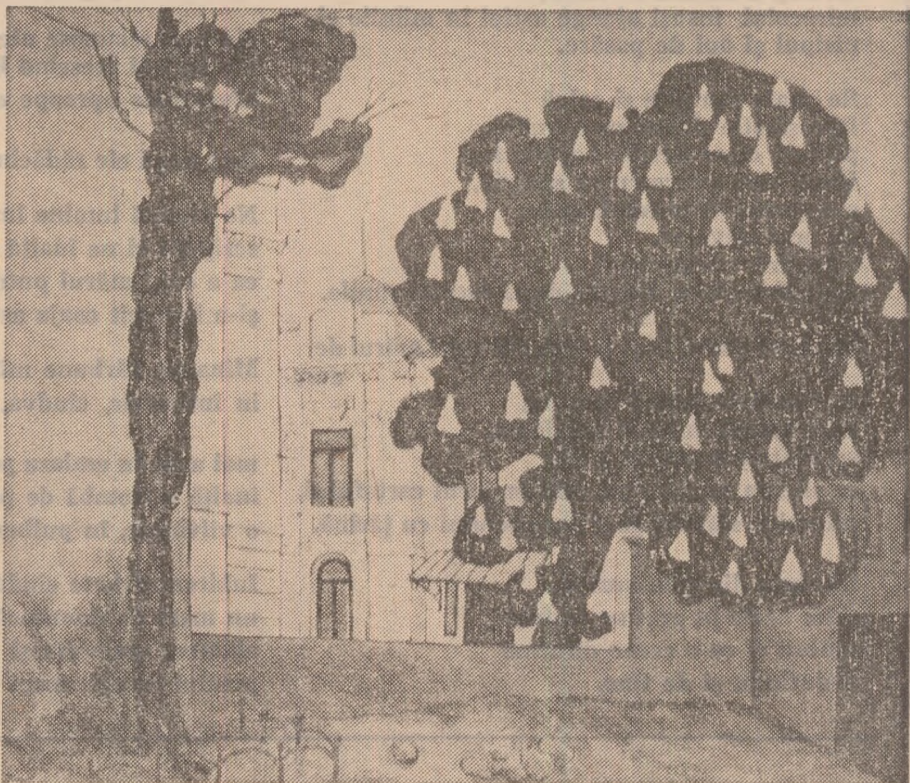
figuri din trecut...” Răspunsul e afirmativ, dar o nuanță dubitativă persistă: se îngăduie, dar criticul să nu fie părăsit în analiză de simțul decenței...

Modestia criticului dă roade, **Mari corespondențe** dezvăluie multe intimități, analiza nu evită judecățile de valoare de o mare severitate uneori (cazul studiului despre corespondența lui Pompiliu Constantinescu). Prin aceasta, Livius Ciocărlie se îndepărtează de critica textuală și bine face pentru că scopul unei metode nu este să se illustreze la infinit pe sine, ci să ajute criticului să meargă mai adînc în analiza operei. Livius Ciocărlie vine însă în critică știind ceea ce un critic modern trebuie să cunoască: un mod de a gîndi relația dintre operă și creator în termenii noii critici. Ajungînd la acest punct, să spun că **Mari corespondențe** sugerează, involuntar, o idee pe care noua critică o respinge de regulă: legătura dintre omul care scrie și omul care trăiește. Corespondența este un cîmp de interferență între cele două ființe și, citind cartea lui Livius Ciocărlie, îmi dau seama cit de inoperantă este critica biografică și cit de neconvingătoare este, în același timp, teoria care vede în creator o simplă și impersonală mașină de scris.

În ce privește corespondența criticilor români, comentariile cele mai substanțiale sînt, în cartea lui Livius Ciocărlie, la Maiorescu și G. Călinescu. Mă întreb însă de ce autorul s-a oprit la corespondența de tinerete a lui Pompiliu Constantinescu, irelevantă sub toate aspectele. Scrisorile defavorizează pe elevul lui Lovinescu, ele nu spun nimic despre priceperea și onestitatea lui profesională. Nici acelea ale lui Gherea nu aduc lumini noi despre drama criticului care scrie într-o limbă pe care o învață, la maturitate, cu mari dificultăți. Aș fi ales alte exemple, pe Paul Zarifopol, de pildă, moralist strălucit în corespondența cu I.L. Caragiale. Criticul nu-și schimbă metoda de analiză, are, în continuare, o mare poftă de a povesti, însă nu prea are multe elemente — trebuie să recunosc — pentru ca narațiunea să devină spectaculoasă. Scrisorile criticilor nu sînt, vorba lui Livius Ciocărlie, „prepuelnice” (un cuvînt care-i place, îl folosește de trei ori în carte). Doar Maiorescu și G. Călinescu au, zic, o viață intimă sau agitată și aduc în corespondență culoarea unei mari neliniști a spiritului. Cit despre **romanul epistolar** al lui I. Negoițescu — Radu Stanca, el este prea literar pentru a susține ideea de involuntară literaritate a speciei. Livius Ciocărlie face, după mine, eroarea de a-l considera altfel, și demonstrația lui nu convinge.

Se conturează în **Mari corespondențe** o mică dramă a criticului venit din teoria criticii. Drama pe care am sugerat-o înainte: cit de departe poate pătrunde analistul în intimitatea unui text care n-are o destinație publică și cit de intim poate fi tonul ca atare al analizei? E tema, aș zice, ascunsă a cărții lui Livius Ciocărlie, unicul său complex. Cînd vorbește de G. Călinescu, spaima lui de a fi prea aproape de text reapare și atunci introduce în analiză un mic **discurs** care, după opinia mea, spune mai mult decît vrea să spună; exorimă bucuria și ezitarea spiritului critic de a primi existența transcrisă sau mai bine zis: de a asuma o viață care devine sub ochii lui literatură. Mai este ceva: **Mari corespondențe** pare a exprima opțiunea totală a lui Livius Ciocărlie pentru un **romanesco al ideilor**.

Eugen Simion



SPIRU VERGULESCU : Vechi curți bucureștene (Salonul municipal — Muzeul de artă)



Doina URICARIU

Un pumn de semințe

Pătrunzătoare și detașată
privirea încercuia orizontul umil :
pietricele aici,
pietricele acolo.
De ce n-ar rămâne săgeata în arc,
impulsul într-o molatecă reverie.

Inversunați și goi pe dinăuntru
strigați,
acum nu ascult decît aceste țigle
rostogolindu-se
și cerul de ele străpuns.

Casa îmbătrînește încet.
Răsăritul, amiaza mășăluiesc printre noi
cu un aer posac,
cîteva adevăruri, un pumn de semințe
din felia de pepene roșu încet se desfac.

Mica emoție în fața naturii

Ai învățat să ții cuțitul fără să te rănești,
știința uneltelor, conservarea de sine,
strigătul smuls cu o simplă pereche de clești.

Brațul femeii de lingă tine
se ridică în aer, coboară la loc,
compasul descrie același cerc de lumină,
raza lui este frigul altădată de foc.

Geometrie cu goluri, sărbătoare săracă,
un lămpaș mai zărește în obraz galerii,
unde lacrima sapă, unde vintul usucă
firicele de suflet printre bulgări pustii.

Știința uneltelor și doar mina chircită,
folosindu-le greu, amintindu-și greșit
rostul micilor fiare și cuie,
ruginind într-un lung asfințit.

Un ocol salvator

Se abate din cale și ridică
cireașa care se rostogolește pe jos,
se abate din cale și ridică o așchie,
un băț, o bucată de tablă,
miracolul însuși ajunge astfel în mîinile ei,
nisipul și oul de pasăre.

Se abate din cale și calcă
fără să știe ideea prea înaltă,
pe care o are despre bogăția sa,
ideea care aduce cu ea sărăcia,
o experiență întimplătoare,
un ocol salvator,
o bucurie nechibzuită,
pași fără glorie aleargă după lucruri umile.

Se abate din cale și culege din praf mărul de
aur,
mai întirzie astfel victoria,
raza morții, lumina șăgalnică,
se abate din cale și naște
ca și cum ar săpa un cuib în jurul cartofului,
piramide slăvind zeul porumbului cu țărină.

Se abate din cale, suride,
chiar acolo în praf se desfată
umbra ei ca o cruce diformă
amintindu-și de tine.

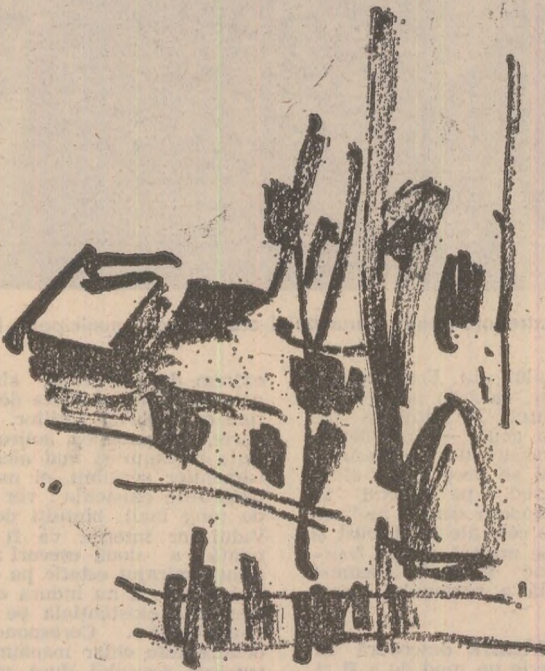
Suflet pe două talgere

Aici am cules crinul și menta,
mărul de aur iubindu-și viermele de argint.

În sfîrșit, sufletul poate să stea pe două
talgere,

ce balanță în echilibru, copiii.
Brațele două de la cruce
ginguresc, așteptindu-și tainul.

În norii înghesuind cerul deasupra,
seninul e doar petecul prins pe haina săracă.
Ce rivnă să păstrezi cenușul purtat îndelung
cu bucata de pînză mai nouă.



Desen de Gh. V. Ionescu

Peisaj cu fanfară cîntînd

Tăgăduiește piedica pusă în lucruri,
inima lor, umbra acestei fanfare cîntînd,
ea seamănă cu umbra unei păduri,
cu ramuri și goarne de rînd.

Nu mai recunosc nici-un loc
din tufișul crescînd bolți tot mai ascunse.
Mușuroaie aproape egale, piramide ce lin se
scufundă

trag după ele rădăcinile smulse.

Ne inundă lumina înverzindu-ți obrazul,
scripștii ei ne înalță și ne coboară,
ea a copt mărul putred acum
și-a îndulcit coaja astăzi amară.

Mina ta, cărbune mîngîiat,
în întuneric, cîndva, într-un leagăn pentru
copii

mai arde în amiaza posacă,
înalță o trombă de praf,
o vilvătaie, în pulberi, săracă.

Iubirea răzbate ciudat,
un marș de duminică
alămuri sprințare și flăcăruia aprinsă
pustiul lovește încet în toba lui necuprinsă.

Acceptarea minunii printre cele de rînd

O lumină posacă,
în malul de aur
se sparg valuri sărace
cu un sunet plăpînd,
alge negre, meduze cu sfera cleioasă,
acceptarea minunii printre cele de rînd.
Îmbracă toga,
inoculează vibrația
acestui pește strălucitor,
înghițit de nisip.

Pierzîndu-ți dintr-odată crisparea,
niște urme de schije sint cuiburile săpate
de păsări în mal,
tristețea, înțelepciunea și risul
se pot da la o parte ca o șuviță de păr.

Fire de iarbă

O viață precară,
două-trei flori luminează,
două-trei flori, melci în iarbă uscați,
un prieten s-a apropiat de tine
și plinge,
nu-ți va mărturisi nimic metalul gurii
doar o banală discuție despre cărți și copii,
lingă marea ce sfișie cerul.

Generoși și meschini,
pescărușii trec peste capul nostru ușor
înclinat.

Ce vezi ?
„Două furnici, două-trei flori
și țărina, sub ele, de ghips.“

O secure înfiptă în cer,
o rază atinge creștetul nimănui,
nervii răsar
ca niște fire de iarbă trufașe.

Osînda și gloria

Ochiul năting se înecă într-o apă repede,
un vârtej odihnitor
apoi pierzînd cu totul nădejdea,
groaza tîrzie, tălpile tale în somn,
osînda și gloria,
vuietul coasei în fin e numai o adiere a
morții.

Cireșe în iarbă,
sîmburi scuipați,
trei copii s-au jucat acolo o vreme,
executori fericiți ai dorințelor lor,
îmi amintesc cum rideau
mușcînd din cer fără spaimă.

Și această viață agățîndu-se de trecut
sună acum a insultă.
Stropii de apă din riul grăbit
cine-i ascultă ?

Sapă în noi un vârtej odihnitor,
groaza tîrzie, ochiul încet vrea să plîngă,
amintindu-și de tălpile tale în somn,
pe care tot el le alungă.

Perpessicius: LECTURI STRĂINE și iarăși... COPIII DIN CASĂ



Critic și poet de vaste lecturi, amator îndeosebi de lirică universală, din care a dat talmăcirii remarcabile, de la Catullus la Francis Jammes, Perpessicius a scris numeroase cronici de literatură străină, din care pietatea filială ne oferă astăzi un pe cit de instructiv, pe atât de delectabil volum¹⁾, cu o prefață orientatoare. Titlul cărții i-a fost sugerat lui Dumitru D. Panaitescu de acela al serialului criticului de artă francez Louis Gillet, — *Lectures étrangères*, — care, în treacăt fie zis, a întreținut o corespondență cu Martha Bibescu și a ținut la București o conferință.

Cele mai scurte și mai vechi din însemnările marginale ale lui Perpessicius au apărut în 1924, în periodicul cu caracter bibliografic, *Buletinul cărții*. Astfel, recenzind *Norii* lui Aristofan, în traducerea elenistului Șt. Bezdechi, comentatorul încheia cu părerea de rău că nu s-a încercat o traducere la gestul echivoc, în latinește formulat „pollicem inter medium et indicem compressum monstrans”, gest care figurează și la Dante „și exprimat acolo prin a face pumnul smochină”, iar în franceză: *faire la figue*, cu sensul sfidării, al refuzului sau al glumei, pur și simplu. Umanistul, în vechiul înțeles al cuvintului, nu se desminte, în această ocazie ca și în altele, relevându-și fără ostentație sau pedanterie, intinsele cunoștințe ale clasicității greco-latine. Așa se explică elogiile aduse lui G. Murnu, traducătorul unanim (cu excepția lui Camil Petrescu) admirat pentru versiunea epopeelor homerice, lui George Fotino, talmăcătorul tragediilor lui Sofocle, lui E. Lovinescu, pentru traducerile din Horațiu, lui I. M. Marinescu, pentru versiunea satirilor lui Juvenal și, într-o conferință radiofonică, Revistei clasice. Cu ocazia bimileniului ovidian, a dat un studiu remarcabil despre opera ilustrului relegat la țărmul Mării Negre. Refinem două lucruri din acele vibrante pagini: întâi, că orice căutare a pricinii reale a îndepărtării lui Ovidiu din Roma este zadarnică, iar a doua, că piesa de teatru pe care i-a închinat-o N. Iorga este o capodoperă. În legătură cu prima afirmație, însuși din ediția de la 1714 a lui Petrus Burmannus, deși este conformă cu însăși voința marelui și nefericitului poet, așa exprima totuși dorința ca într-o zi să ni se poată în fine destăinui care a fost vina lui Ovidiu, atât de gravă, încât nici urmașul lui August nu s-a lăsat induplecat să ridice pedeapsa, ca prea aspră sau chiar injustă. Cealaltă afirmație, venind din partea unui atât de rafinat expert literar, ne obligă să citim piesa, ca să ne verificăm impresiile după acelea ale strălucitului critic impresionist (cu atât mai mult cu cât nu e o remarcă negativă, ci o afirmație susținută cu pathos pe întinderea unei pagini întregi!).

Articolele referitoare la literaturile moderne primesc subtitlurile *domeniul american, englez, francez, german, italian, rus și sovietic*. Sintem introduși în „poezia nouă americană” (1929), cînd nu era „în vogă” ca în zilele acestea și în opera whitmaniană, cu prilejul centenarului *Firelor de iarbă*. Se știe că al său „discurs liric”, cum se spune azi, nu totdeauna îndreptățit, dar adecvat amplului suflu al poetului american, ca și acela al lui Maiakovski, au fost copios urmate de liricii noștri, în compunerile festive. Opera acestuia din urmă și arta sa poetică fac obiectul unui examen critic atent, urmat de prezentarea lui Evgheni Oneghin și a romanului *Pe Donul liniștit*.

Citind cu luare aminte recenzia despre „Shakespeare în talmăcirea d-lui Dragoș Protopopescu”, m-am întrebat dacă vocabularul adesea bolovănos și aspru al talmăcătorului îndreptățește elogiul integral ce i l-a adus comentatorul. Cu această ocazie, o mică rectificare: N. Iorga nu a creat „cognomenul de fripturism”, cum ne spune Perpessicius,

1) Perpessicius — *Lecturi străine*. Antologie, ediție critică și cuvînt înainte de Dumitru D. Panaitescu, Editura Univers, 1981.

spre a caracteriza lăcomia partizanilor politici, ci a vorbit de „mirosul fripturii”, care le mărește rindurile, și prin contragere, s-a format vocabula sintetică.

Analiza din „O poemă de Wordsworth”, în care e vorba de o fetiță și prezența vie, în ochii ei, a frăților defuncți, ne satisface deplin, în pofida celor infinitezimale ale criticii structuraliste, care despică firul în multiplu de patru și dincolo de patruzeci și patru. Și nu este de mirare, deoarece, poet născut, Perpessicius excelază în prezentarea poeziei, din orice epocă și de pe orice meridian. Datorită acestui cult pentru lira lui Apollo, în studiul despre Baudelaire, criticul își afirmă preferința pentru Vasile Pogor-tatăl, în dauna spiritualului său fiu cu același nume, principalul fixator al zeflemei junimiste și primul talmăcător din *Les fleurs du mal*. Dreptatea poate fi de partea criticului poet, dar noi putem concepe poezia primei jumătăți a secolului trecut fără prezența absolut necesară a bătrînului Pogor, dar nu am putea înțelege spiritul spontan și mușcător al Junimii, în lipsa tinărului, scăpător de vervă și de spirit.

Am recitit cu emoție recenzia scrisă în 1929, la apariția volumului *Passe-temps* de Paul Leautaud, scriitorul mai tirziu larg difuzat prin antena televiziunii franceze, în convorbirile cu Robert Mallet. În anii celui de al doilea război mondial, întrebându-mă dacă autorul lui *Madame Cantili* mai trăiește, i-am dedicat un „medalion”, iar ulterior mi-am procurat opera sa întreagă, inclusiv pasionantul său *Journal littéraire*, apărut la Mercure de France în 19 volume. Or, Perpessicius a fost primul român care a scris despre faimosul mizantrop și nonconformist, dublat însă de un tot atât de mare iubitor al oropsitelor animale: ciini și psiici de pripas, pe care le aduna de pe drumuri și le adăpostea în camera lui de lucru și în dormitorul său. Inima lui cea bună dădea celor neajutorați ceea ce le retrăgea celor ce se puteau bucura de toate roadele vieții.

Scriind despre Sainte-Beuve, patronul său și al nostru al tuturor, din tagma celor legați de roata lecturilor obligatorii, Perpessicius reproduce reflexia lui Thibaudet, care declara ca foarte gravă prețuirea acordată de autorul *Lundis*-urilor, lui Béranger. Ce să mai spunem însă de Goethe însuși, care-l considera pe talentatul canțonist, primul poet al Franței? La noi, Carol Scrop a fost prețuit la superlativ de Vasile Alecsandri, de George Sion și de Alexandru Macedonski, nemai-vorbind de marele public și de recordul obținut de romanele lui pe registrul muzicii, în nealeală concurență cu Eminescu!

Nenumărate sînt sugestiile ce le stîrnește culegerea nouă de articole ale lui Perpessicius, pentru care îi mulțumim lui Dumitru D. Panaitescu, recomandînd-o tuturor iubitorilor de literatură universală. Credem că în momentul apariției acestei recenzii, cartea va fi epuizată și amatorii se vor resemna să-l aștepte repășirea în cadrul general al *Operei*, în Editura Minerva.

AS ADUCE citeva completări la articolul despre *copiii din casă*. În rezumat, acest corp a cărui structură și funcționare nu sînt încă bine cunoscute, a figurat pînă la abolirea privilegiilor de castă, de care beneficia probabil și el, cu unele reduceri la capitolul încărcat al birurilor, care-l apăsa pe țărani, pe meseriași și pe negustori.

Am înregistrat: copii din casă de divan, de vistierie și boierești. Cel din primele două categorii serveau și ca organe de execuție, în materie judiciară, pentru convocarea împri-cinaților sau pentru sancționarea celor condamnați. Cel boierești erau în rîndul oamenilor de serviciu, cu atribuții felurite, poate mai ridicate decît acelea ale slugilor de rînd. El nu trebuia însă confundat cu copiii de răzeși sau de boier-nașii de jos, pe care-i luau boierii mari să-i crească, să-i instruiască, și dacă se arătau vrednici, să-i promoveze, cumpărîndu-le pitace de boierie (*paia*, iar nu *halea*, singura care conferea caftan, slujbă și retribuție). În *Arhondologia Moldovei*, a paharnicului Constantin Sion, scrisă înainte de sus-zisa abrogare (1859), e pomenit un *Popa, ceauș de copii din casă*, care aduce în fiare niște condamnați, la porunca vistieriei. Cel de al doilea, Dumitrachi Măcărescu, e numit *ispravnic de copii*. Mai frecvenți erau numiți conducătorii acestora, *vătaf* și *ceauș*.

Că nu trebuie confundat *copilul din casă* cu *pajul*, ne mai aduce Sion un argument, pomenind de un singur *paj la curte*, un oarecare Cămpenescu, în domnia lui Mihai Gr. Sturza (1834—1849).

Se vede că pajii, în țările noastre, datează din vremea domniilor regulamentare.

Disponem de o singură mărturie, după care *copiii din casă* participau și, în cadrul oastei, înarmați, în expediții mili-



Mai tînăr decît toți cei ce răpiți au fost vieții, în imens promițătoarea lor tinerețe, înaripate frunzi, pe care abia lucu steaua predes-tinării,

Intrat, prin tragica-i moarte, în legendă, Copilul care a scris *Moartea căprioarei* va rămîne pururi în legendă,

În garda de onoare a celui ce s-a învăluit în mantia veșniciei, spunînd: — Nu credeam să învăț a muri vreedată.

Geo Bogza

tare. În cronica moldovenească anonimă, zisă și Pseudo-Amiras, editată de Dan Simonescu, evenimentele din toamna anului 1727 și iarna 1727—1728, sînt astfel relatate:

„Iacă domnul cu alți bolari și cu toată oastea au purces la Codru²⁾, avînd Grigorie vodă³⁾ multă și frumoasă oaste, den vreme că slujitorii săi, precum ați înțeles înapoi, că au fostu foarte miluiți. Ce cu slujitorii den curte și cu dărăbanii agești⁴⁾ și cu vinătorii și panțirii⁵⁾ ce să orinduisă cu leafă de țară, era 3000 de oameni pedestime, așijdirea și călări-mea, boiarinași *copii de casă* ce le făcuse Grigorie vodă tuturor sulită zugrăvite, cu prapore [...] s-au făcut și călări-me ca 4000 de oameni, iar peste tot au fostu 7000 de oameni oastia lui Grigorie vodă [...] avînd [...] și 12 pușce cu sacoluse⁶⁾”.

Nu interesează, în cadrul acesta, cum a decurs campania contra unor tătari rebeli, consecințele ei imediate și cele mai îndepărtate, primele în favoarea, celelalte în paguba domniei și a țării.

Importantă e mențiunea *copiilor din casă* în rîndul boiernașilor și al oastei, cu amănuntul plastic al armamentului. Alceva e curios: faptul că altfel prezîntă lucrurile Ioan Neculce, în *Letopisețul său*. Mai întîi, nici vorbă de oaste moldovenească; apoi, campania ar fi fost făcută din poruncă turcească:

„Audzînd Poarta⁷⁾ înpărâșiei de atîte amestecături⁸⁾ aceluî sultan⁹⁾, au orînduit un seraschier¹⁰⁾, cu citeva mii de oști turcești, și pre Grigorie-vodă și pre Neculai-vodă¹¹⁾, domnul muntenescu, și pre Colceag-beiu cu lipcanii¹²⁾ și cu spahii din Hotin, să margă toți în Bugeag, asupra aceluî sultan¹³⁾ și a bugigenilor”.

Săm.d. fără vreo mențiune a participării oastei moldovenești! Să fi fost o ră-bufnire de paraponisit, cronicarul nefigurînd în divanul acestei prime domnii a lui

2) Codrul Chigheciului, Ilimitrof cu Bugeacul tătăresc.

3) Grigore al II-lea Ghica.

4) Ai agiei (prefecturii de poliție!).

5) Chiuraseri.

6) Tunuri, mici, mortiere. Corect: să-călușe.

7) Otomană.

8) Tulburări.

9) Han tătăresc rebel față de cel din Crimeea.

10) Comandant suprem turcesc.

11) Nicolae Al. Mavrocordat.

12) Ostași tătari.

13) Rebelul tătar.

Grigorie Ghica? E însă de mirare că patriotul nu a consemnat cu mindria cuvenită renașterea armatei naționale, chiar în această modestă formă! În cursul însă al aceleiași domnii, la o remaniere a divanului, Ioan Neculce, fost hatman sub Dimitrie Cantemir, a fost făcut vornic de Țara de Sus iar domnitorul i-a făcut cinstea să-l viziteze la el la țară, la Prigoreni.

Așadar nimic nu-l îndreptățește să omită existența unui corp de armată moldovenească: nici comandamente de ordin subiectiv, nici cele obiective!

La Engel (Johann-Christian), în *Geschichte des Ungarischen Reichs und seiner Nebenländer*, Halle, 1804, după o relatare succintă în limba latină: *Status moderni Gubernii Valachiae, 1679—1688*, la Casa domnitorului (Aula principis), după cămăraș, cămăraș de rafturi¹⁴⁾, cupar, ciohodar¹⁵⁾, urma, la coadă, *Vatah de copii*, și din nou *vatah de copii din casă*, cu talmăcirea *Epheborum Praefectus*.

Cum că acești copii din casă n-au fost nici efebi, nici icioglanii, cum afirmă frații Tunuzii¹⁶⁾, nu mai e nevoie să insistăm. De reținut însă mențiunea precedentă, despre *Vătaful de copii de Divan*, „poartă un stindard mic, care este pajura domnului. Destinațiunea lui este de gard de corp al domnului. El poartă biciu înaintea domnului și executază după deciziunile divanului¹⁷⁾”.

Așadar copiii din casă (cu subînțelesul „de divan”) erau membrii corpului de gardă al domnitorului. Am mai distins pe cei de vistierie, cu atribuții executive de curieri, precum și pe cei boierești, în serviciul celor mari.

Au cuvîntul istoricii de profesie! Mă gîndesc îndeosebi la Dinu C. Giurescu, vrednicul urmaș al eminentilor săi înaintași: Constantin Giurescu, bunicul, și C. C. Giurescu, tatăl.

Șerban Cioculescu

14) Rahtivan, îngrijitor al harnașamentului domnesc.

15) Îngrijitor de încălțămîntea domnească.

16) Istoria Țerei Românești, trad. de G. Sion, București, 1863, p. 59. Icioglanii erau pajii sultanului.

17) În sfera balcanică, începînd cu aromăna, *copii* înseamnă copii nelegitim, copil din flori. Poate că acesta să fie și sensul onomastic al cunoscutului tipograf din sec. al XVIII-lea, Radu Copilul (în călugărie Rafail de la Hurez).



ION GRIGORE: Peisaj de toamnă (Salonul municipal — Muzeul de artă)



EVOCĂRI

CATINCA

C U trecerea timpului e mai ușor și poate și mai decent să scrii despre cei care ți-au fost cindva dragi.

Imaginea Catinicăi Ralea care-mi revine cel mai des e cea a fetei de 19 ani, cu părul blond strîns cu grijă într-o rețea invizibilă, purtînd fuste largi de cotton cu desene viu colorate, gesticulînd și rîzînd cu o bună dispoziție cvasipermanentă. Catinca era de-o frumusețe care-ți tăia respirația și te cucerea fără drept de apel. Reîntorsă din Statele Unite unde-și făcuse liceul, vorbea engleza ca o mică americană, cu acea intonație specifică a fetelor de dincolo de Atlantic. Moștenise de la Mihai Ralea o mobilitate spirituală rareori întîlnită, care era fecundată de o mare curiozitate și de o ironie nicidecum răutăcioasă. Catinca era o mare sentimentală, pe care boala și setea de a se exprima o defineau drept ceea ce psihologii numesc un subiect extravertit. De unde, impresia de superficialitate și de dezordine pe care, cu nonșalanță și uneori cu bruschete, Catinca o răspindea în jurul ei în anii adolescenței. Avea cultul prieteniei și-și apăra prietenii cu o dirzenie partizană care dărima orice logică. Știa să iubească și să urască, nefiind nicidecum un suflet molcom sau indiferent. I plăceau muzica, teatrul, poezia, Apollinaire și Edith Piaf, romanul american și lirica engleză a veacului trecut. Trăia pentru frumos.

Catinca ardea însă prea repede, se consuma uneori fără rost, cu frica nemărturisită de a nu pierde ziua de azi și de a nu mai apuca ziua de mâine. Înconjurată de oameni care nu aveau aceeași „lun-gime de undă” cu ea și al căror comportament îi apărea banal, greoi, lipsit de imaginație, Catinca suferea și se simțea adesea ca o pasăre mică și speriată într-un colț de colivie. Cîrpea, alerga, ridea, plîngea, alerga și iar ridea... Pînă pe la treizeci de ani, așa a trăit Catinca, într-o goană permanentă după tot ceea ce viața îi putea oferi ca sentiment și ca senzație.

Odată cu trecerea primei tinereți, personalitatea Catinicăi suferise o mutație evidentă. Cu o inteligență pe care cultura o hrănise fără ostentație, Catinca se axa pe alte valori. Fata lui Mihai Ralea nu optase, cum ar fi fost poate firesc, pentru o carieră universitară și nici nu preferase să fie întreținută multă vreme de un tată iubitor. Alesese o profesiune grea, pe care unele spirite neavizate sau rău intenționate o considerau ca o ratare a ei. Catinca hotărîse să fie reporter și crainic la radioteleviziune. Afla în contactul cu publicul, cu oamenii, o satisfacție reală. Interviuurile ei cu personalități care ne vizitau țara, reportajele ei în România sau în străinătate erau mici bijuterii, prin justetea tonului, a cadrului totodată politic și uman în care Catinca știa să-și mențină interlocutorii, cu o putere de emoție și de adevăr care spăr-

gea micul ecran și pe care nu o vom regăsi prea curînd. Devenise, de asemenea, o excelentă traducătoare. Dintr-o meserie socotită de mulți drept minoră, Catinca făcuse un sacerdoțiu pentru care se consuma, cu acel amestec de aparență frivolitate și de pasiune lăuntrică care dau trînicie lucrului bine făcut. În fond, într-o existență lipsită adesea de echilibru, Catinca își găsisse prin meseria care-i era dragă, acea tonicitate necesară unei împliniri și de care era mîndră spre sfîrșitul vieții. Catinca devenise, în anii maturității, un exemplu de competență și de probitate profesională, prin strădania permanentă de a se depăși pe sine, prin calitatea muncii sale. Rareori o existență s-a alcătuit mai paradoxal. Viața Catinicăi a fost, asemenea unei cărți a lui Mihai Ralea, un amestec inefabil de fantezie și de farmec, de inteligență și de bunătate, de frumusețe, de glumă și de ironie, de emoție și de trudă.

Acum Catinca nu mai semăna prea mult cu fata de 19 ani. Era o altă ființă, în care mai regăseai vocea de vîioară, cu inflexiuni uneori obosite, și aceeași privire caldă și iscoditoare. Dar, mai presus de orice prefacere, dăinuia risul ei unic, intact, nealterat. Ca un fel de identitate intimă și, poate, o victorie asupra fragilității condiției umane. Moartea a venit deodată, pe neașteptate, să-i fure risul și să-i împietrească chipul.

Valentin Lipatti

Revista revistelor

„SECOLUL 20”



■ Pe parcursul a douăzeci de ani de prezență semnificativă în cultura românească și de fructuos dialog internațional, mereu egală cu sine (ca toate fenomenele organice) și credincioasă fără rezerve idealurilor stabilite dintru început, revista „Secolul 20” a creat mai înainte de orice și, cu vremea, a impus definitiv, pentru majoritatea colaboratorilor și a cititorilor săi, un stil : amestec

fericit (și rar, am putea să adăugăm) de informație la zi, de probitate, dăruire și înalt profesionalism. „Ne mobilizează (se spune în editorialul numărului triplu 1—2—3/1981) încrederea absolută în continua putere de germinație specifică poporului nostru, limpede și definitiv consacrată, nu în opere izolate, întimplătoare, ci printr-o lucrare neîncetată de autodepășire și înălțare, dovedind resurse constructive, clarviziune și sentimentul robust al unui loc bine determinat, înconfundabil, în forumul universalității”.

Despre ecoul revistei, la noi sau peste hotare, depun mărturie afectivă și în același timp calificată mari personalități ale artei și ale literaturii de pretutindeni, precum Eugène Ionesco („...una dintre cele mai bune [publicații] din Europa”), André Frenaud („Mi-am putut da seama, în cursul ultimilor peste cincisprezece ani, de preocuparea revistei dumeavoastră de a promova în străinătate cele mai bune producții literare românești și, în același timp, de a face cunoscută, cu multă independență de spirit și suferință, diversitatea tendințelor artistice și literare din lumea întreagă”), Elío Filippo Accrocca („Printre revistele internaționale cu cel mai mare relief informativ și formativ, „Secolul 20” se distinge prin faptul că e vocea culturală și plurivalentă a literaturii și artei diferitelor popoare”), Marcel Iancu, Giancarlo Vigorelli, Geo Bogza, Vitali Ozerov, George Steiner, Eugen Jebeleanu, Klaus Heitmann, D. R. Popescu, Iorgu

Jordan, Robert Stone, Alfonso Sastre — și acestea sînt doar cîteva dintre numele celor care omagiază cu toată căldura publicația românească.

Înțelegînd să-și păstreze chiar și în acest număr festiv profilul curent, adică unul „de lucru”, întemeiat fie pe stricte analize la obiect, fie pe viziuni integratoare, „Secolul 20” rezervă pagini dense unor autori mult discutați (nu numai în patria lor, firește) : Benedetto Croce (fragmente din textele criticele italiene însoțite de comentarii ; semnează Francesco Flora, Luigi Russo, Theodor Enescu, Ștefan Delureanu, Oana Busuioceanu) și Henry Miller (traduceri de Antoaneta Ralian și Mihai Mindra, studiu de Dan Grigorescu). Sub titlul *Europa în poeme* și însoțită de un scurt *Argument*, Șt. Aug. Doinaș ne oferă, după propriile-i cuvinte, „un fel de hartă a poeziei europene din secolul XX întocmită de un cartograf modest și, fatalmente, subiectiv”. (Traduc : A. E. Baconsky, Mircea Ivănescu, Petre Stoica, Nina Cassian, Ion Brad, Ștefan Aug. Doinaș, Ioanichie Olteanu etc.) Sumarul se încheie cu un articol al lui Andrei Pleșu — meditație gravă, nuanțată și profund responsabilă cu privire la *Regulile ideii naționale și legitimitatea universalului*.

Intrînd în al XXI-lea an al existenței, urăm „Secolului 20” noi succese pe drumul nobil al promovării cunoașterii culturii umane.

„R. L.”

I. VALJAN

○ DATA cu sărbătorirea unui secol de existență a bibliotecii municipale din Brăila, în acest oraș s-au comemorat o sută de ani de la nașterea juristului și dramaturgului I. Valjan (n. 16. dec. 1881, m. 29 apr. 1960), pseudonimul lui Ion Al. Vasilescu. S-a născut la Turnu Măgurele, a urmat gimnaziul la Călărași, liceul (trei ani) la Brăila, unde a fost coleg și prieten cu Panait Cerna, iar dreptul și literale la Iași, dar el se mărturisește ca oltean : „De felul nostru suntem toleni. Bătrînul Iancu Bătășanu, tatăl mamei mele, venise din Vilcea să-și caute norocul pe meleagurile județului Olț.” Valjan, potrivit îndemnului părintesc, s-a atașat sufleteste satului Clorici din Olteu unde îi rămăseseră bunicii, părintii fiind siliiți să urmeze traseul unor fruntarii ale țării, pentru că tatăl — Alexandru Vasilescu — era șef de vamă.

Debutul în dramaturgie și l-a făcut la Iași cu două comedioare pămîlet, apreciate și jucate grație lui Ibrăileanu. Marile sale succese i-au venit la București cu piesele într-un act : *Gura lumii*, *Ce știa satul*, *Nodul Gordian*, *Lacrima*, exemple de tehnică dramaturgică, dialog scârpător, apetențe caustice, spirit de observație. Admirabilul ucenic al lui Caragiale, după cum singur s-a declarat, a îndeplinit dorința acestuia de a prelungi în ipostazele secolului XX viața unor personaje. Valjan a realizat acest lucru în cele trei acte ale comediei *Generația de sacrificii*, care reflectă moravurile deceniului patru, precum și un umor sentimental caracteristic comedilor românești reprezentate de Alecsandri, Al. Kirilescu, Mircea Stănescu, Tudor Mușatescu.

În inventarul dramaturgiei lui Valjan mai trebuie adăugate piesele *Cuceritorii*, *Norocul*, *Cind soarele se uita înapoi*, *Vedenia*, *Fata morgana* și *O inspecție*, din care unele sînt ne jucate. Dar pentru o mai deplină înțelegere a teatrului lui Valjan trebuie avută în vedere activitatea lui de jurist. Nu este vorba numai despre sorginta unor piese ca *Nodul Gordian* și *Cuceritorii*, ambele avînd la bază conflicte anchetate de el ca judecător de instrucție, ci și despre substanța dramaturgiei sale. În volumele *Două pledoarii* și *Procesul Stravolca* întîlnim analiza unor psihologii sociale, a unor condiții economice determinate în cîmpul infracțional, scuturarea unor psihologii de criminali și denaturarea conflictelor de muncă și de clasă prin intermediul justiției.

Despina Valjan, autoarea unui remarcabil volum de poezii, a depus, cu devotament filial, o lăudabilă strădanie pentru stringerea operei lui Valjan, secundată de poetul Ion Potopin, autor al unui studiu aprofundat. În volumele alcătuite și pentru care sperăm că se va găsi un editor ni se rezează și un Valjan memorialist (*Jurnalul și amintirile încă sînt necunoscute*), precum și un publicist de factură superioară.

Ion Dianu

„RAMURI”, nr. 12

■ UN sumar foarte interesant oferă cititorului numărul 12 al revistei „Ramuri”. Constantin Noica („Un nou Brîncuși”) publică cîteva pagini din introducerea sa la mult apreciată lucrare a criticului de artă Ionel Jianu despre Brîncuși (lucrarea va apărea în românește anul acesta, comemorînd 25 de ani de la moartea sculptorului). Șerban Cioculescu continuă dialogul între învățatul și Eudoxiu purtînd discuția asupra unui voluminos tratat de medicină, *Trecut și viitor în medicină*, volum omagial închinat memoriei învățatului doctor Nicolae Vătămănuș. La rubrica „Lecturi din contemporani”, Ion Pecie ne propune o „lectură” personală la romanul *Insofitorul* de Constantin Toiu : „Insofitorul se află la nivelul marelui talent al lui Constantin Toiu. Prozatorul a devenit perfect stăpîn pe mijloacele sale de exprimare, a „furat” toate secretele meseriei, ultimul său roman fiind opera unui virtuoz”. Grigore Smeu semnează un articol („Critica angajată”) despre volumul lui Mircea Iorgulescu, *Critică și angajare*. Cităm : „Analist ce se bazează nu pe seducție, nu pe incertitudinile persuasive, ci pe claritate și forță de convingere, M.I. nu-și

dezmințe nici în ultimul său volum de critică profunzimea și seriozitatea meseriei”. Eugen Simion, într-un fragment din eseu „Contre Sainte-Proust” (sub tipar la Cartea Românească), face cîteva considerații asupra lui Valéry și la criticii sale („Recurșul la biografie”). Prozei i se acordă un spațiu larg : Petre Anghel („Prințul”), un fragment din romanul în pregătire *Moartea tîrîncii*, Nicolae Băbăluș cu *Amurgul s-a lăsat în zori* și Romeo Popescu (*Tînta*). Atenția ne mai este reținută de două nume a căror amintire nu trebuie să dispară din cultura noastră : Mircea Vulcănescu (fenomenologia sufletului românesc în „Dimensiunea românească a existenței”) și Ștefan Odobleja (lucrarea *Logica*, rămasă în manuscris, aflată acum în curs de apariție la editura „Scrisul românesc”). Consemnăm și alte două articole interesante : „Creanță în memoria contemporanilor” de Romulus Diaconescu (pe marginea volumului *Amintiri despre Ion Creangă* editat de Ion Popescu-Sireteanu) și „Gîndul genial”, eseu de Constantin Barbu („gîndul genial eminescian întemeiază prin poezie”). Mai putem citi : „De-a trupul și sufletul”, consemnări de Anatol Vieru ; Marian Popescu, „Critica dramatică la Mihail Dragomirescu” ; George Popescu, o privire retrospectivă asupra poeziei și poezilor din cena-

clul „Ramuri” ; Mircea Moisa despre Aron Cotruș ; D. Constantin, un bilanț al prezenței doljene în Festivalul național „Cîntarea României”.

„AMFITEATRU”

(nr. 12, decembrie 1981)

■ ALĂTURI de *Vară transilvănească*, proza recent premiului pentru debut Alexandru Vlad, și de poemele lui Virgil Mihai și ale lui Ioan Moldovan, foarte frumoase și unele, și altele, delicate și acute deopotrivă, ne-au trezit curiozitatea, cum era și firesc, cele patru „bilanțuri” editoriale întocmite de Victor Atanasiu — poezie, Traian Ungureanu — proză, Radu Călin Cristea — critică și Florin Lupeșcu — filosofie. Entuziasm temperat, dacă ne putem exprima astfel, pentru proză („Anul literar 1981 nu a oferit o carte care să monopolizeze discuțiile, dar a impus cîteva noi mișcări, a dus la modificarea unor mai vechi raporturi literare” etc.) și pentru critică („... se poate spune că anul 1981 a fost — și anul criticii.”) ; un anume scepticism înțeles în ceea ce privește fi-

losofia („Fără a risca prea mult, să începem prin a spune că aparițiile anului 1981 nu au reușit să minte înfrigurarea așteptării unor mari lucrări românești în filosofie.”) ; comentînd fenomenul liric, prilej cu care ține să arunce și vreo cîteva săgeți boante, V. Atanasiu crede că am avut „un an bogat”. Impresia generală, așa pentru toate patru genurile laolaltă ? În definitiv optimistă, sau : totul e bine cînd se termină (ca să reînceapă în 1982) cu bine.

La alcătuirea acestui număr echilibrat, sobru și mai dau concursul prof. Solomon Marcus (*Interdisciplinaritatea în învățămîntul superior*), Dinu Flămînd și M. N. Rusu (semnatarii cronicii literare), Constanța Buzea (care scrie despre Lucian Vasiliu, *Mona-Monada*), Grigore Arbore și cîțiva tineri poeți leșeni (Dorin Popa, Doina-Mihaela Sava, Cătălin Enică, Liliana Popa). Să nu uităm nici pagina de literatură străină, cuprinzînd traduceri din Pablo Picasso (cu ocazia centenarului nașterii), din Odysseas Elytis și din Javier Lentin : transpun în românește, în ordine, Călin Dan, Maria Marinescu-Himu, Omar Lara.

I. M.

„la te uită ce Don Juan!“

RECENTUL roman al lui Nicolae Breban, intitulat **Don Juan**, continuă, până la un punct, problematica și maniera din **Bunavestire**, artistică, cu o treaptă mai jos. Ideea centrală poate fi, aici ca și acolo, interferența dintre erotic și politic, sau modul în care strategiile cuceririi și ale puterii au, în ambele domenii, o natură comună. Michel Foucault și alții au analizat teoretic și istoric mecanismul. Nicolae Breban îl face să funcționeze într-un roman, observându-l adică pe viu, la nivelul concret și ambiguu al relațiilor umane. Citeva lucruri ne erau deja cunoscute din romanele lui anterioare și, în primul rând, aceea dinamică a relațiilor bazate pe cupluri de forță, pe principii coexistente și în același timp contradictorii. Natura înțelega ar fi alcătuită astfel, susține romancierul, care identifică pretutindeni în ea cuplul, etern indisolubil și etern sfîșiat („călău-victimă, tare-slab, care nu e decât altă formă, metaforă, a sexelor, a oricărei dualități umane de a gândi, adică-nalt, muritor-nemuritor, zeu-uman, bărbat-femeie, firesc-nebun, apă-aer, îngeri și demoni”), și așează viața sub semnul vinătorii, metaforă pentru acest conflict nestins și necesar care ar mișca universul. În al doilea rând, dar în directă legătură cu această idee, **Don Juan** tinde să transforme observația, socială, psihologia, descrierea moravurilor în materie primă pentru o viziune mitică asupra existenței. Puternicul realism al prozei lui Nicolae Breban își subordonează tot mai mult apetitul enorm pentru concret unei idei generale. O eroină a romanului spune despre profesorul Rogulski, despre **Don Juan**, că e un centaur, trăind în două realități deodată: în aceleși fel putem spune și noi, despre toate personajele lui N. Breban, despre romanul însuși, că trăiesc în două realități deosebite. Pe de o parte, ele se comportă conform logicii obișnuite a vieții, a sufletului, pe de alta, statura lor nu poate fi pe de-a-ntregul cuprinsă în tiparul comun, sfîșind prin a sparge plafulonul realist și a ieși în mitic. Mai scurt spus, individualitatea realistă a personajelor se topește în generalitatea unor arhetipuri, care sînt elementele de manevră ideologică ale romancierului în dovedirea concepției sale. În fine, acest lucru nu se realizează, cum ne dăm bine seama, fără o marcată tendință modernă spre demonstrație, spre teză, spre eseu, și ultima treime a romanului părește aproape cu desăvîrșire firul epic, spre a ne întreține cu considerațiile teoretice ale protagonistului (și, de la un punct, ale naratorului). Să adaug și că tezismul comportă (ca și în **Bunavestire**) o latură parodică, o întoarcere pe dos a clișeeilor, un protest (adesea explicit) contra mărginirii bunului simț, incapabil, după părerea naratorului, să cunoască lumea altfel decât în prefabricate, în concepte standardizate și secl.

În ciuda tezismului și a „ideologicului“, romanul lui N. Breban nu-și pierde, cel puțin în primele două treimi, extraordinara carnație, psihologică, socială, fizică, adică acel realism aproape halucinant al detaliului care a atras atenția încă din **Francisca**. Există o atmosferă specifică a acestei proze (ușor de recunoscut și de imitat), prin care ea ne antrenează de la început într-un univers moral compact, dens și citeodată sufocant, față de care autorul, printr-un întreg sistem de semne, ia totuși distanță, radiografiind dezechilibre și vizind precaritatea unui mediu periferic. Talentul lui N. Breban constă, chiar într-un roman ca acesta care urmărește să dezvolte pe față o teză, într-o percepție completă a realității imediate. Metafizica romancierului izbutește să mențină intact simțul pentru lucruri în latură pur fizică, dacă pot spune așa, în corporalitatea lor tangibilă, aspră, materială. Pagina e mereu deasă de senzații — auditive, tactile, vizuale etc. — de forme, de mișcare; este peste tot o folă îndescriptibilă, viscerală, a vieții celei mai comune, a străzii, a caselor, a înșilor singuratici sau a mulțimii. Poate cel mai puternic capitol este tocmai al cincilea, înfățișînd o simplă plimbare a lui Rogulski — **Don Juan** prin după-amiaza unei dumii bucureștene. Astfel de plimbări sînt nelipsite în toate romanele autorului și sînt la fel de memorabile: să le amintesc doar pe acelea din **Ingerul de gips**, în care Minda și Ludmila merg dimineața la piață și, apoi, în care Minda se îndreaptă, într-o călătorie parcă infinită prin burta orașului tentacular, spre casa Miei Fabian. Obiectele, corpurile, lucrurile și flințele stabilesc stranii contacte, emană efluvii misterioase, comunică într-un plan secret: nimic nu e descris rece, indiferent, în romanele lui N. Breban, totul pare simțit din interior, gata a te sorbi, a te înghiți, a te anihila.

Această impresie de vitalitate coplesitoare Nicolae Breban, **Don Juan**, Editura Cartea Românească, 1981.

toare se relevă a fi (deja în **Bunavestire**, mult mai pronunțat în **Don Juan**) și urmarea unui mod particular de a nara. N. Breban nu e, ca George Bălăță sau Constantin Ţoiu, un povestitor. El chiar se apără, într-un rînd, susținînd că romanul e structural altceva decît povestirea. Fără a intra în detalii (căci eu cred că romanul modern post-realist reîntregărează povestirea, după ce ea a fost, în toată lunga epocă a obiectivității și impersonalității romanești, alungată la periferia genului), e de-ajuns să spun acum că naratorul de la N. Breban are cel puțin un factor comun cu acela al romancierilor-povestitori: plăcerea vorbirii. Sigur, în sens strict, el povestește rareori; cu alte cuvinte, nu raportează „anecdote“, nu construiește structuri epice, ca acelea din **Insofitorul** sau din **Cartea Milionarului**. Dar, în sens mai larg, el are o poftă de a vorbi la fel de mare. Deosebirea e totuși importantă și ține de structurile ce rezultă din această bogată narare. La N. Breban, naratorul (și, adesea, și personajele) se lasă în voia vorbirii ca o ambarcațiune ajunsă în derivă. Vorbirea aceasta e mai curînd de tip „ideologic“ decît „epic“. În vorbirea personajelor înseși, prevalează monologul interior, fluxul gândurilor (ca la Céline mai degrabă decît ca la Virginia Woolf sau Joyce), expresia intens psihologică, pătrunsă pînă în fibrele ei cele mai intime de afectivitatea vorbitorului. În vorbirea naratorului, oricît s-ar contamina ea de aceea a personajelor (și se contaminează: dovadă o parte din obiectele aduse **Bunavestirii**), o distanță rămîne și ea este resimțită ca ironie. Cînd acest lucru se întîmplă, N. Breban se arată un excelent minutor al registrelor stilistice.

Iată primul exemplu ce-mi cade sub ochi. Vorbește naratorul despre soții Vasiliu: „Aveau însă nevoie unul de altul pentru că nici nu se gîndeau să se despartă, cum se spune. Se lipiseră unul de altul pur și simplu, făcuseră un băiat și o fetiță, frumușeli, curaji, extrem de bine îmbrăcați, pe care toată lumea îi iubea de la prima vedere și... rămaseră lipiți. Și, cînd ești, rămii astfel... lipit, mai ales vara... simți cum transpiri ușor, neplăcut. Exact pe locul lipiturii“. Am subliniat mărcile distanței. Dar se vede cu ochiul liber cum în simpla constatare neutră a solidarității cuplului Vasiliu, naratorul introduce la un moment dat comentarii în doi peri, ușor ironice, pentru că apoi să se dedice sarcastic de personajele sale, expunînd deriziunii solidaritatea lor ipocrită.

Din păcate, la un moment dat, naratorul se plictisește să respecte regula (artisticește obligatorie!) acestui joc de apropiere și distanțe, lese în avanscenă, și nu

doar ia cuvîntul în nume propriu („Ce facem, dragă, cu băiatul ăsta, cu... Breban?! / Pare cam... zăpăcit, deși... nu e lipsit de... nu e, ha, ha, totul lipsit de... cum să zic?... etc.), dar își atribuie convingerile personajelor (ale lui Rogulski în speță), cu aerul că aruncă deliberat în aer o convenție, ca și cum ar spune: ce să ne mai ascundem după deget, eu sînt și autorul și naratorul și Rogulski etc. Această divulgare denotă o părere cam simplistă despre mecanismul narativ. Niciodată autorul, naratorul și personajul nu se identifică absolut. Ficțiunea artistică de aici începe: înainte de a fi o formă a imaginației, a invenției de fapte, este una a invenției de roluri, o distribuție specifică a persoanelor care vorbesc în roman. Dar nu e numai atît: Capitolul VII și epilogul (adică ultima sută de pagini a romanului) devin, prin suprimarea distanței, nesemnificative artistice, dîndu-ne impresia că autorul și-a abandonat ideea și personajele și ține interminabile discursuri. Pot fi lucruri interesante (chiar dacă discutabile sau eronate) în acest discurs final (pus în **Epilog** pe seama lui Rogulski, dar printr-un artificiu, bător la ochi), dar romanul refuză să se mai constituie. Vorbirea naratorului seamănă pe alocuri cu un pur delir verbal. Mi se pare că **Don Juan** își ratează în felul acesta finalul (nu e, vai, singurul roman românesc de azi care începe mult mai bine decît sfîrșește!).

Semne de disoluție sînt și în capitolele anterioare. Spre a le face evidente, e nevoie să reconstituim pe scurt problema și trauma epică. Rogulski încearcă să cucerească pe Tonia Vasiliu. El e un **Don Juan** paradoxal, în sensul că aplică o metodă de seducție ce nu constă în a crea în parteneră emoții covârșitoare, dar plăcute, ci, din contra, în a-i stîrni stupefacția și chiar repugnanta. Noul **Don Juan** își ascunde farmecul bărbătesc sub o înfățișare disgrațioasă, neglijentă, e veșnic neîbărbierit și cu gulerul cămășii murdar, cu dinții neîngrijiiți, vulgar, grosolan, în ciuda unei inteligențe extraordinare și a unei forțe de persuasiune stranii. În fond, autorul mizează tocmai pe inexplicabilul acestei persuasiunii, pe iraționalul ei. O femeie își lasă logodnicul, mult superior, pentru Rogulski, alta își lasă bărbatul, cu care se înțelegea perfect. Nimic nu se explică rațional. **Don Juan** cucerește prin puterea misterioasă a instinctului său viril. El e și teoretic un adversar al rațiunii. Elemente similare se găsesc în **Ingerul de gips** și în celelalte. Pînă la un punct, romanul conduce admirabil strategia erotică a personajului, iar stadiile „căderii“ Toniei au logica lor reală, vie: stupefacției îi urmează disprețul, apoi furia (contra lui, contra ei), apoi obișnuința (cînd în-

cepe să-l creadă inofensiv), în fine, curiozitatea în fața pasivității vînatului, care, după ce s-a străduit alit să ademenască prada, dă înapoi, renunță, o abandonează. Treptat, în întîmplarea aceasta își fac loc episoade secundare, necesare, însă prea mult extinse. Istoria cu Cecilia (prietena Toniei) trece pe primul plan, cînd ar fi trebuit să stea mereu în al doilea. Amestecul logodnicului Ceciliei în relația mută de asemenea interesul alături de adevărata problemă. Soluția relației Rogulski — Tonia nu e doar aminată (lucru firesc: tocmai aminarea face ca Rogulski să fie **Don Juan** și nu un profitor ordinar) dar ultiată, pierdută printre ochiurile prea mari ale țesăturii epice, ca să fie reînnoată fără a convinge spre sfîrșit.

E ușor de remarcat că romanul își pierde suflul în clipa în care autorul refuză să mai respecte convenția și își declară teza direct, abandonînd practic personajele și suprimînd distanța ambiguă dintre narator și Rogulski. Există totdeauna o relație vizibilă între structura narativă și motivele subiectului epic: disoluția uneia se leagă de risipirea celorlalte. Naratorul lui N. Breban (spre a exemplifica cu el) procedează pînă la un punct ca eroul său: seducția ambilor folosește aceeași strategie. Eroul își seduce partenerul sperîndu-le, creîndu-le repugnanta, stupefiindu-le, dar procedînd, totodată, cu inteligență și ironie, corectînd brutalitatea unor gesturi și fapte prin scilpitoare intuiții și analize. Cînd, între un plan și celălalt, echilibrul se rupe, Rogulski devine un personaj nesemnificativ literar, care rătăcește pe străzi în compania unui schizofren și vorbește, vorbește, vorbește... În același fel, naratorul adoptă (a adoptat și în romanele anterioare) tehnica stupefierii cititorului. Nu-i cultivă obișnuințele, stările confortabile, din contra, îl șochează, îl یرită. Aș putea ilustra această dorință a autorului de a-și „supăra“ cititorul prin multe lucruri, începînd cu limbajul (abundent în neologisme barbare) și isprăvind cu „Intorsăturile“ administrate psihologiei unor personaje, cu încălcarea convenției realiste. Cîtă vreme însă naratorul este subtil și ironic, jucîndu-se abil de-a apropierea și de-a distanța, fără a-și ieși din rol, romanul rămîne consistent și echilibrat; în clipa în care, asemeni eroului, strică regula, urechea noastră refuză să-l mai asculte sporovăla și romanul se diluează ireversibil.

Confirmînd calitățile excepționale de prozator ale lui N. Breban, **Don Juan** este, în ciuda scăderilor și a finalului ratat, o experiență foarte interesantă în romanul actual, o carte originală și viguroasă.

Micolae Manolescu



Sensul și semnul

■ CONSTANTIN DRACSIN: **Poezii** (Editura Albatros). Debutul întîrziat al unui poet care „cu creionul între dinți săi albi și puternici“ (cum spune Ioan Alexandru într-o scurtă prezentare, fără ca asta să fie o metaforă, ci numind o realitate dintre cele mai tulburătoare) a făcut din poezie nu doar un mod de exprimare a identității sale, dar efectiv un mod de existență. Îl cunosc de mulți ani, i-am citit câteva vrăfuri de manuscrise și, în raport cu ceea ce știam, selecția cuprinsă în această primă carte mi se pare judicioasă, atît în privința universului și a temelor lirice, cit. mai cu seamă chiar, în aceea a expresivității poetice. Constantin Dracsin e un poet al orgoliului travestit în umilință și al unui optimism care vine dintr-un fel de priză directă la transcendent: „Aș fi vrut să mai am / încă o pereche de ochi, / așa, să sperii clorile / cînd necunoscuta ta lipsă / ar fi îndrăznit / să-mi ceară unul. // Ți-i-aș fi dat / cu tot cu lujer — / dintr-odată Dumnezeu / nu a venit cu iarba verde / de aceea ne doare în piept cite un fulg... // Fă-te că nu observi / știindu-mi ruptura / pe mine mă va conduce / catifeaua serii, / așa orfan cu mari inundații / pot să trec prin orice invazie“; orgoliul unei vocații poetice care s-a constîntatizat prin îndelungul și suferind exercițiu și umilința exercițiului ca sinonim subaltern al vocației. Poetul are o mare prospektivă a percepției, dar întotdeauna în receptarea lumii care-l înconjoară se bizule pe re-

flexivitate; impresiile devin obiect al meditației, întoarcerea în sine eliberează noi sensuri împlîmirilor curente și, din cînd în cînd, senzația unei rupturi care provoacă discontinuitatea frămîntă mai mult memoria decît sensibilitatea propriuzisă („E simplu / dar între mine / și o altă viață / sînt numai fragmente“). Cu destule stîngăcii de exprimare, dar vîdînd mereu un efort irepresibil de transformare a evenimentului personal în fapt poetic, versurile lui Constantin Dracsin se revendică de la o poetică solară în care, fără voia poetului și din pricină obscure, a pătruns o rază neagră. Comparația acestui punct de diferențiere cu veritabila structură lăuntrică face în ultimă instanță materia poemelor lui. Atitudinea lirică e ușor rezumabilă: „Am să trimit jurnale / în toată lumea / să se știe / că n-am urit nimic“.

Evoluția lui Constantin Dracsin merită a fi urmărită.

■ CAIUS DRAGOMIR: **Intimitatea versului** (Editura „Litera“). Nu știu nimic despre acest autor, nu mi-amintesc să-l fi întîlnit numele în presa literară, dar versurile pe care le-a publicat în regie proprie mă fac să cred că ar fi meritat un debut prin concurs. Ceea ce scrie el, dacă nu e ireproșabil ca expresie, e neîndoielnic, semnul unei vocații reflexive în manifestare lirică. O anume tinută intelectuală a poeziilor, discursivitatea lor plină de înțelesuri și rezistînd, toc-

mai prin această polisemie, prozaismelor și plictisului, în fine, coerența subtextuală a imaginilor pe care le propune nu sînt chiar ale unui veleitar. Se exprmă în poeziile lui o subiectivitate care pune mai mare preț pe ceea ce au de spus decît pe felul în care spune. Dar o asemenea discrepanță, în genere păgubitoare poeziei, poate uneori, atunci cînd lucrul comunicat își are în sine sensul poetic, să fie la fel de expresivă ca o metaforă bine exprimată. Asta ar fi situația de acum a poetului. (Un exemplu, care putea fi ușor înlocuit cu oricare altul: „Fericiți cei ce pot / să călătorească în țara profetului. / Lor le este permis / să confunde dorințe și amintiri. / El este însă obligat / să trăiască în confuzia primă / — undevă între / credință și existență. / / Nu uitați, pentru el, / voi toți sințeti / o singură ființă — / Voi toți sințeti / profetul lui cel mai nemărturisit. / Condamnat la nealergere. / Puterea s-ar sfîrși, / Căci pentru ei însuși / ar mai fi un profet. / Cel ce merge în numele altora / pășește pe pămînturi pustii“). Caius Dragomir are o gîndire poetică mai presus de propria-i sensibilitate. Ca atare, pentru a se exprima așa cum se cuvine și așa cum este îndreptățit în limbajul poeziei, sensului poetic trebuie să-i adauge semnul poetic.

Laurențiu Ulici

Portrete critice



ÎN recenta sa culegere de articole*), Aurel Martin își intitulează un capitol **Portrete în peniță**, intuindu-și cu detașare metodologia critică. E vorba, desigur, de portrete de scriitori, pe linia mai vechilor sale volume (**Poeți contemporani**, **Metonimii**, **Acolade**). Portretele se leagă de apariția unei cărți și ne-am fi așteptat să citim o suită de cronici literare sau de recenzii, dar fiecare eseu consacrat unei apariții devine o scurtă în cursivă istorico-literară, autorul fiind proiectat într-un context, într-o generație, într-o serie de idei literare. Cu alte cuvinte, Aurel Martin face portrete critice, înțelegând prin acest mod de abordare o critică istoriografică. În portretele sale lipsește referința biografică sau umoarea fizionomică, abundente în portretistica unui G. Călinescu, de exemplu.

La apariția volumului **Orion**, criticul definește aventura poeziei lui Geo Bogza, considerându-l pe poet în mod succesiv: elegiac, răzvrătit, melancolic, minios, euforic, vizionar, dezlănțuit, intimist, aforistic etc., în concluzie un „suprarealist în anii debutului, neoclasic în ultima vreme”, în fond „un suflet romantic pentru care lumea e, ca și pentru Eminescu, un spectacol shakespearian.” Pe Eugen Jebeleanu îl definește prin „cîntecele sale împotriva morții”, prin atitudine lirică „împotriva diverselor forme ale alienării.” Pe Ștefan Aug. Doinaș îl compară cu Ion Pillat și cu Al. Philippide, numindu-l un **Homo**

*) Aurel Martin, **Paranteze**, Editura Eminescu.

aestheticus și definindu-l poezia drept o „supremație a visului asupra realității.” Lirica lui Vasile Nicolescu e o esențializare „în spirit valéryan, preferind discursului exclamația” sau, în alte cuvinte, a unui „neoromantic trecut prin simbolism și modernism.” Partitura de solist a lui Adrian Păunescu, în coralul liric de azi, are la cheie „condiția existențială a Poetului”. Etc.

Aceeași structură o au și **portretele** prozatorilor, dintre care citez în primul rând pe acela dedicat lui Laurențiu Fulga. Frază cea mai memorabilă rezumă ideea că eroii lui Laurențiu Fulga se află, ca viziune, în „anticamera judecății de apoi”. Portretele criticilor sint (ca să ilustreze, probabil, categoria) mai critice. Astfel, Cornel Regman, „poate, nedrept în cutare caz... rămâne însă, prin opiniile sale, totdeauna incitant”, iar Mircea Zăciu, chiar dacă cedează „uneori ispitei colajului... confirmă o conștiință plurivalentă.” etc.

Sub un titlu mai larg, **Destinul unui poet: Ion Pillat**, Aurel Martin tratează recepția (desigur, critică) a operei acestui scriitor. După toate aparențele, textul e un capitol dintr-o lucrare de sinteză istoriografică, mai exact o secțiune dintr-o monografie. Alci criticul realizează un studiu, depășind metoda anterioară, punctat eseistic, apelînd la ordonarea științifică a materiei, înregistrînd chiar ecurile critice mai puțin însemnate. Cum Ion Pillat, ca mare poet și ca mare om de cultură, merită cu prioritate o monografie, credem că tot Aurel Martin este istoricul literar cel mai abilitat să o facă. Informațiile abundente, opiniile critice tranșante, comentariul pătrunzător, sesizarea nuanțelor, interpretarea comparativă, iată numai cîteva din dovezile că autorul stăpînește materia unei viitoare monografii Ion Pillat.

Dacă **portretele în peniță** aveau un caracter eseistic și se bazau pe o analiză atentă a fondurilor lirice sau epice, dacă studiul consacrat lui Ion Pillat avea aspectul unui capitol de teză de doctorat, **ipotezele și ipostazele** cu care se deschide cartea au în parte un aspect de text destinat enciclopediilor sau introducerilor generale în problemele de bază ale istoriei literaturii române. **Schiță diacronică** e un compendiu de numai zece pagini al istoriei poeziei românești. Fără să dea citate cu care să-și illustreze afirmațiile, fără să rezume poeme (cum fac alți autori de compendii recente), fără să-și încarce ideile cu

metafore ambigui, Aurel Martin expune, prin caracterizări sintetice, de o maximă concentrare, **aventura** istorică a poeziei românești, păstrînd, pe cît se poate, o cumpănă a judecății valorice și a ierarhizării. Din lectura textului integral reiese totuși o preferință a autorului pentru doi mari poeți: Eminescu și Blaga. Dacă în legătură cu Eminescu preferința criticului devine coincidentă cu a destinului unei literaturi, în legătură cu autorul **Poemelor luminii** opțiunea este mai particularizată, prin faptul că se referă la un poet mai apropiat de noi, de aceea, poate, i s-a acordat în comentariu un text mai extins.

În privința enumerării contemporanilor noștri, criticul se ocupă de Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu, Maria Banuș, M.R. Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Nina Cassian, Ștefan Aug. Doinaș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Alexandru și Ion Brad. E greu de cuprins, mai ales într-o prezentare foarte sintetică, toată poezia românească de azi, dar credem că era necesar să fie, cel puțin amintiți, Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Ion Gheorghe, Adrian Păunescu.

Tot sintetică este și prezentarea mozaicată a citorva probleme literare privind „permanența și devenirea” spiritualității românești, tratînd teme ca: **Interesul pentru poezie, patria ca temă poetică, responsabilitatea socială a criticii literare, etica profesiunii de scriitor, problema relației „viață, creație, realism”, orizontul cultural, deschiderea spiritualității românești spre valorile culturale ale altor popoare.** Ultimul articol ar însuma intervențiile criticului în cîteva probleme acute ale contemporaneității.

Variate ca tematică și ca modalități de expunere, studiile, articolele și eseurile lui Aurel Martin din acest volum sint, după cum o deconspiră chiar titlul, niște **paranteze**, niște părți secunde ale unei lucrări care, cel puțin în concepția autorului, există. Aurel Martin, cultivînd o critică fără turnuri polemice, afirmativă în fondul ei, analitică la modul strictului necesar, cu un minimum de impresionism, bazată pe lectura integrală cu creionul în mînă, oferă cărți nespectaculoase, în exterior. Spectacolul lor e interior, ținînd de înregistrarea valorilor autentice prin tot ce au mai autentic.

Emil Manu

Silvia Zabarcencu:

„Nervuri imune”

(Editura Eminescu)

■ DUPĂ ce în 1980 a publicat un roman, **Grinduri** mai precis spus, un fel de jurnal, marcat de întâlniri bizare, de amintiri aspre și senzuale, dintr-o copilărie debusolată, în care eroina, Chilina, temperament lute și pur în ciudățenia sa, trece prin mirajele Deltei, prin iubiri și dedublări imaginare, un roman mozaicat, axat doar pe bizarul notației de sine, Silvia Zabarcencu își distilează acum trăirile propriului personaj într-un volum de eufonii lirice și imagini cristalin-nostalgice, unde calofilia și simplitatea confesiunii erotice dau o tonalitate echilibrat melancolică unui narcisism „vegetal” și neagresiv.

Nervuri imune conține o poezie de răcori și lumini, cu geometrii secrete, cu tirziuri reținute colorate și fioriuri cenzurate de o rostire îndrăgostită mai mult de sonorități decît de imagini. „Caligrafia”, nu fără tușe parnasiane, transferă sentimentului, chiar și celui mai frust, o înfățișare prețioasă, care, mai ales în ceremonialul erotic, convinge tocmai prin neostentația ansamblului: „Fără răcoare verile sub tălpi / pe vechiul ecou de adaggio / mă reintorc la răcoarea trupului tău fragil / la prag, hainele de stradă lunecă / într-o nesfîrșită lepădare de sine / ziua apune în veghe / pereții atinși de cristale albastre / prematur, în amurg, o frunză / se estind cicluri cosmice / și nici o minune nu-și apură / cadența rară și stranie / a treerii noastre / unul pe lingă celălalt.” Simplitatea trăirii („Iubite, miroase prin oraș a gutui / Pe Calea-Lactee trec cocorii hăitului” și a rostirii acestora („Dar, Doamne, tălpile lui îl coborau fără de urmă / și moartea lui sinii mi-i fulgeră cu o durere subțire”) este contrabalansată de melancolia semnelor rămase (**Urme, în ceață, Da-tore l-am rămas ș.a.**), de exorcizarea prin limbaj a senzațiilor și impulsurilor, printr-o elaborată sonorizare („Cînd muzicanctetase-n ecoul suprasun / de somn armoniei pe vorbele umile / cînd zgomete feline vibrau într-un apus / al pleoapelor osindită adîncului din file / ... / s-a împlinit urmirea-n doieli în credință / cînd ti-a vestit plecarea tirziului unei ploii / și umbra din memorii fosforizante noi”) sau de pierderea în suav a cuplului, ca într-o viziune neoplatonică, în care contrarii dispar în zborul comunitar: „Apoi, respirația ni se va subția / Ca norii albi răsfărați în văzduhuri. / Prin luminile zilelor calde / nimic nu va mai tulbura trecerea / trupului nostru însemnat ca o amintire.”

Ritualizarea tensiunilor (**În strana orelor albe. În sorbul tăcerii**) și caligrafiera cu nervuri vegetale ale acestora (**Nervuri imune**), ca și esențializarea de haiku a simțirii (Iarna) se întretin cu zone confesive („jurnalul Chilinei”, i-am putea spune) a căror substanță este autospecta în cadre desuete („Și să răsfrîngi colajul de gânduri pe esență / Alături se odihnește cadrulul prăfuit / reverberat în mute figuri de complezență”) sau artificial spectaculare (**Corăbiei mele de Pont Euxin**), în desene cu luminozitate difuză (**Afară formele se sparg în umbre**) sau aspră (**Furtunile de raze**).

Dincolo de unele zone de prețiozitate gratuită (**În seara cînd lavanda pătrunde în coșmaruri, Amiaza blîndă**), elaborarea rostirii surprinde, prin abstract, un con-cret... impalpabil („Se desprind din conturul acestui oval / raze-n spectru difuz peste timpul opal / în petrecere pală spre zarea în colburi / chipul mov, recompus în parfumul din cloburi”) și de a contura idealul erotic, în linii cristice, întorcîndu-l în final către o destinație vitalizantă (**De trebuință ca aerul**).

Poezia Silviei Zabarcencu nu este o poezie încheată. Temele nu s-au fixat, spațiul interior nu are încă unitate și pregnanță de-a lungul întregului traseu, însă, capacitatea imaginativă a poetei este evidentă. În acest caz, esențial va fi traiecul de la expresivitate la substanță.

Dan C. Mihăilescu



MIHAI COȘAN: Octavian Goga (Salonul municipal - Muzeul de artă)

Rigoarea analizei



LA URMA urmelor, cea mai bună justificare a unei cărți e cartea însăși, așa că motto-ul din B.T. Fitch și scurta profesune de credință semnată de Tudor Ionescu în deschidere*), își capătă validarea abia la sfîrșitul lecturii. Atunci ne convingem că strategia critică enunțată structuralist prin selectarea detaliului „ridicat [...] la demnitatea de element semnificativ” în sfera unor texte „binecunoscute ale romanului francez din secolul nostru” (Proust, Camus, Céline), a ancorat benefic în specificitatea estetică. (Dealtfel, autorii în cauză au interesat totdeauna cultura română, — Proust pe Camil Petrescu, iar recent, pe Irina Mavrodin și pe Mihai Zamfir, la fel Camus pe Liviu Petrescu în special.) Cit privește formula eseului pe care și-o revendică, Tudor Ionescu are

*) Tudor Ionescu, **Glose franceze**, Ed. Dacia, (Col. Discobolul).

și nu are dreptate; studiile sale sint eseuri prin abordarea unui element în aparență arbitrar, și nu sint prin strategia concluziilor care flanchează prin metoda acumulării demersului critic. Fi-rește însă că nu specia asumată conduce la succes, ci rigoarea analizei.

Or, în această lumină, grila propusă de Tudor Ionescu încastrează elementul formal în dezideratul exponențial, în structura majoră a operei, iar sintaxa personală, simbolul-arhetip, modelul livresc, complexul psihaanalitic devin probe temeinice. Cel dintîi studiu, **La teatru cu Marcel Proust**, pare la început o lectură socio-culturală cu termeni ca „actul spectacular” (ce-l drept, oricum pretențioși) a Fedrei racinienne, comentată pe rînd de Naratorul diletant și apoi de Scriitorul rafinat (Bergotte) din **Căutarea...** Iată însă că spectacolul comentat începe să contureze universul estetic proustian (mitologia elenă, Racine), ba chiar și psihologia (pasiunile, gelozia). Jocul Bermei (Sarah Bernhardt), lumina verde a scenei, „atmosfera acvatică” în care artista pare o „ramură de coral” îl conduc pe Tudor Ionescu spre critica arhetipală (Mircea Eliade, Bachelard, Durand). În cele din urmă, Fedra-Berma devine semn al revelației estetice pe fundalul psihaanalizei eului profund prin care Proust anticipează pe Jung. Un alt dat proustian este poezia astfel descifrată a creației și a receptării, pe lingă concepția regizorală a teatrului modern cu decorul său simbolic-stilizat. Un alt mic studiu conjugînd psihaanaliza cu critica arhetipală (**Proust, fiu al apelor**), mi-a plăcut pentru strategia sa concentrică; întîi, motivul (livresc) al mării din lecturile romancierului, apoi detaliul biografic al

sejururilor marine tutelate de figura mamei, spre a se concentra în imaginile feminine ale apei, marcate de excelențe analize semiotice, niciodată scop în sine. (Deși pare aceeași, modalitatea aplicată în **Teama lui Céline**, n-a condus la rezultate la fel de pregnante.) **Balconul lui Camus**, în care se face analiza pertinentă a simbolului conținînd bivalența solitar/solidar și reclusiune/dăruire, se înscrie între alte semne conjugate, extrem de operante (fereastră, terasa, platoul) pentru poetica lui Camus. Studiul sintaxei cu intenționalitate expresivă conduc la concluzii la fel de interesante în ce privește obsesia echilibrului (**Parantetism proustian**) prin text și anti-text. Falsa oralitate și falsul monolog interior probează poetica surrealită a lui Céline, ce-și integrase emoția în marca stilistică a textelor (**Céline în țara cuvintelor**). O altă modalitate critică, lectura comparată, este practică de Tudor Ionescu spre a fixa universul camusian în ipostazele **Strălucului**, ale **Clumei** și ale lui **Sisif**, probînd iarăși evoluția ideologică a scriitorului de la solitar la solidar. În context, Joseph Grand, erou aparent șters, se identifică cu Sisif, concentrînd absurdul, revolta și acțiunea.

Am mai apreciat în această carte orizontul larg al lecturii, lipsit de ostentație, deși mai restrîns ca aparat critic românesc (meteahnă frecventă, din păcate), apelul la artele plastice ale momentului, stilul echilibrat și lapidar. Semnalez doar abuzul unor ticuri verbale ale oralității („practic” și altele cîteva). Volumul lui Tudor Ionescu se înscrie sub semnul rigorii analitice.

Elena Tacciu



DE mai multă vreme, întinzînd cu și fără motiv, mi-am propus să semnaliez apariția unei cărți importante, grele de gînduri trăite, de înțelepciune și poezie, dintre acelea care justifică o existență îndelungată, demnă, tridimensională, răbdătoare și o răsplătesc, că mai poate fi vorba de o răsplătită: *Starea de crepuscul* de Tudor Bogdan. Prezentarea de pe copertă semnată de neobositul intru generozitate activă și inteligentă Florin Mugur spune mai totul despre ființa de o rară calitate spirituală și de o și mai rară discreție a autorului și despre revelatoarea sa afirmare tirzie: „A tradus toată poezia lui Baudelaire. A scris cîteva volume de versuri. A încercat și proza și dramaturgia. Și mai ales a devenit un maestru în arta proiectelor; visuri mari, dintre care puține s-au realizat, pentru că harnicul și atât de dăruitul autor e un luptător leneș și lipsit de dibăcie pentru apărarea propriilor sale drepturi. Celor cîteva cărți pe care le-a tipărit pînă azi li se adaugă această culegere de scurte poeme aforis-

*) Tudor Bogdan, *Starea de crepuscul*, Editura Cartea Românească, 1981.



DE curînd au văzut lumina tiparului două cărți dedicate memoriei cunoscutului istoric al Bucureștiului și al medicinei românești, Nicolae Vătămanu. Prima, *Trecut și viitor în medicină*, reprezintă un volum omagial, publicat de Institutul de Igienă și Sănătate publică din București, sub redacția dr. G. Brătescu. Sint cuprinse aici studii și note diverse semnate de specialiști, de un real interes științific.

Cea de a doua, intitulată *Icoane și fotografii de bucureșteni* și subintitulată *Aventuri literare* (ambele titluri insuficient de cuprinzătoare, deși sugestive), reprezintă ultima lucrare a regretatului medic și literat de valoare, la capătul a peste șase decenii dedicate scrisului. *) Editarea s-a făcut pe baza unui manuscris scos de sub dărîmăturile blocului din Calea Victoriei, unde autorul și-a pierdut viața în seara tragică din martie 1977. „Aceste Icoane și fotografii — se spune în Postfață — li se înfățișează astăzi cititorilor datorită strădaniilor complice ale citorva care l-au iubit pe Vătămanu și s-au lăsat adeseori fermecați de scrisul lui”.

O calitate indispensabilă oricărui cercetător autentic este curiozitatea. Cu alte cuvinte, dorința de a cunoaște și a înțelege, de a descoperi fenomene și teritorii

*) Ediție îngrijită de Sandu Pavelescu. Cu o postfață de Gheorghe Brătescu, București, 1981.

O carte de gînduri

tice, revelația cea mare și Cartea autorului [...] La optzeci de ani (niciodată nu e prea tîrziu) un remarcabil poet publică prima carte demnă de talentul său. Talentul de a gîndi cu eleganță”.

Talentul de a rămîne fidel unei vocații nezmotoase de om și de gînditor autentic, de cărturar poet într-o lume care nu s-a grăbit să-l înregistreze prezența, de a scrie numai și numai sub impulsul întimei necesități de comunicare și de a publica numai dacă este rugat și dacă vrea cineva cu totul dinadinsul să-l publice. Aproape de necrezut, mai există și astfel de vocații! Dar să nu insist, tema e delicată și prea tristă și refuză de la sine frazele și declamația patetică.

Simplu spus, Tudor Bogdan caută un temei cit mai serios faptului de a fi și la condeiul doar cînd i se pare că a găsit cite ceva demn de reținut în această privință. Este un subtil moralist, cu darul expresiei limpezi, preocupat în exclusivitate, pentru sine și pentru alții, de ceea ce s-ar putea numi: prețul vieții. Merită să-l ascuți, te vei înțelege mai bine, vei fi mai puțin sărac, mai puțin sigur de tine însuși și totuși, într-un fel profund, mai puțin nesigur. Te întimplă, citindu-i aforismele, o învățătură decantată, spusă cu voce firească neautoritară, de om care a văzut și a pățit multe înainte de a decide să se înfățișeze publicului cu niște cuvinte, propoziții, fraze. Nota de umor filosofic aureolează reflecțiile lui Tudor Bogdan, sporindu-le ponderea și credibilitatea.

Lucrul cel mai cinstit ar fi să transcriu, fără inutil comentariu.

„Norocul trebuie să-ți zimbească. Nu să-ți ridă-n nas”; „Nimeni nu e actor mare în propria sa tragedie”; „Moartea bate la ușă. Politețe de prisos”; „Omul simplu nu e niciodată banal. Și nici simplu”; „Clovni nu au voie să moară decît în arenă”; „Curios! Mai toți cei care au scris despre rațiune în preajma Revoluției franceze au fost decapitați”; „Autenticitatea e un har divin acceptat cu dar profan”; „Monotonia nu e altă repetarea pînă la saturație a unui ritm uniform, cit mai ales o lipsă de ritm inter-

rior”; „Libertatea îl ofensează pe sclavul prin vocație”; „Adevăruri eterne sînt puține. Adevăruri pur și simplu încă și mai puține”; „Între bine și rău, între frumos și urît se găsește adesea numai cuvîntul «între»”; „Drumețul care-și numără pașii nu e bun de pribeag”; „Prietenia se arată la greu, devotamentul la imposibil”; „Viața e o prințesă. Moartea, o suverană”; „Timpul e sătul de veșnicie”; „Singurul pas hotărîtor în viața omului: nașterea. Restul e comentariu”; „Omul trebuie să-și poarte trecutul cum își poartă bijuteriile”; „Frumosul imbie, uritul poruncește”; „Nimeni n-a găsit chela succesului veșnic, ci numai a celui total”; „Ni se întimplă să nu ne mirăm de nimic cu mîna cea mai uluită din lume”.

Se întimplă deajuns de des să parcurgi sute de pagini greoaie (ori pretențioase) fără să te alegi cu nimic, afară doar de iritarea, bună și ea la ceva, că ți-ai pierdut timpul. Tudor Bogdan te solicită cu cite un singur rînd tipărit, uneori cu o jumătate de rînd, acordindu-ți și răgazul unei gîndiri ori al unui zîmbet care tot gîndire este. Cu oamenii proști (și rîi, căci altfel nu se poate), cu autorii proști, înfatuși și fatalmente lipsiți de haz, o întimplare ca asta e cu puțință, deși vor și ei să te învețe ceva, dar cu sila, să te învețe, de pildă, minte, sau, cum se mai zice, să-ți bagi mințile-n cap.

La o distanță instructivă de inutila patimă agresivă astfel risipită se situează zicerile pline de spirit și de o prea omească finețe din senina *Starea de crepuscul* a lui Tudor Bogdan:

„O, dacă prostia ar fi măcar naivă!”

„Orgollosul refuză, mindrul renunță!”

„Minciuna se apără îndeobște cu armele adevărului.”

„Ticăloșia e o armă teribilă în mina neofitilor intru nemernicie.”

„Un geniu ajunge idiot. Prostul nu are cum.”

„Ticăloșul se simte mai totdeauna jignit”.

Lucian Raicu

Ioan Dan: „Stăpînii golfului”

(Editura Eminescu)

■ DUPĂ un debut, azi uitat, cu schițe și povestiri, Ioan Dan a produs un sir de romane, patru la număr așa-zicînd istorice. Prea puținele comentarii din presa literară au interzis analiza detaliată a universului românesc preferat de acest scriitor. Epocile lui Mihai Viteazul și Mircea cel Bătrîn au constituit pentru Ioan Dan pretextul dar și contextul creării unor destine oavalești memorabile. Iată, acum, același autor îndreptîndu-se ferm spre o epocă mult mai recentă, respectiv premergătoare ultimului război mondial și imediat următoare. *Stăpînii golfului* e un roman de atmosferă, surprinzător, cel puțin la început, pentru cei care și-au imaginat că Ioan Dan e scriitorul unui singur univers românesc și făuritorul unei singure strategii narative. Erolii cărții sînt stăpînii golfului și destinele lor, deloc liniare, alcătuiesc materia din care e plămădit noul roman. Universul uman aminteste de G.M. Zamfirescu sau Eugen Barbu (cel din *Groapa*, evident). Mai poate aminti și de alții, importante mi se par, însă, tocmai deosebirile. Respectiv, lipsesc din narațiunea lui Ioan Dan conflictualitatea pasională și expresionismul imagistic din proza scriitorilor amintiți, autorul preferînd — ca și în romanele publicate în anii trecuți — perspectiva deschisă, luminoasă, generoasă, precum și înscrierea umorului drept componentă esențială a vietuirii, fie aceasta chiar și la marginea societății, cum se petrec lucrurile cu mai toate personajele cărții. Mai toate — deoarece există și eroi „de legătură”, mari patroni, artiști sau profesori care contactează, în proporții diverse, cu năpăstuiții locuitori din strada Fecioarei. Romanul debutează la persoana întîi, unghiul privirii / povestirii fiind realizat de un adolescent foarte curios și perfect integrat mediului periferic. Aol, se instaurează definitiv modul obiectiv de relatare, Ioan Dan transformîndu-și eroul adolescent într-un lucrător manual cu ceva carte, care, în timpul liber, scrie — pe lingă schițe — exact romanul pe care îl citim noi... Procedeul nu-i nou și — e dealtmînteri unica obiectie pe care-o aduc recentului roman — n-aș afirma că i se potrivește lui Ioan Dan. Anume, teoretizările care se vor a-partenente esteticii sau sociologiei literaturii puteau lipsi cu deplin temel sau, barem, puteau fi mult mai puțin numeroase. Cărutași, ciurari, hoti, parlagii sau șomeri, lumpenii „golfului” sînt zugrăviți cu înțelegere, cu aceea comprehensiune aptă să transforme în documente de viață autentice chiar și cele mai umile evenimente sociale. Cum spuneam, umorul e una dintre dimensiunile caracteristice prozei lui Ioan Dan, iar în recentul roman, rolul său e și să estompeze accentele melodramatice nu puține, reclamate de umilitatea mediului cit și de rigorile realismului, multi dintre eroii participînd la război și, natural, suportîndu-și consecințele dramatice. Într-asta, vizienta scriitorului a funcționat perfect. Pitorescul și căldura umorului fac savoare unei lecturi, și din acest punct de vedere profitabile.

Mircea Constantinescu

Calendar

- 17.I.1829 — s-a născut Anton Nanu (m. 1917).
- 17.I.1898 — s-a născut I.D. Mușat
- 17.I.1921 — s-a născut Svetomir Raicov
- 17.I.1924 — s-a născut Radu Theodoru
- 17.I.1931 — s-a născut Abrahám János
- 17.I.1936 — a murit Mateiu Caragiale (n. 1885)
- 18.I.1948 — s-a născut Ioan Slaviel (m. 1925)
- 18.I.1926 — s-a născut Haralambie Grănescu
- 18.I.1944 — s-a născut Doina Sterescu
- 19.I.1917 — s-a născut Georg Scherg
- 19.I.1919 — s-a născut C.A. Munteanu
- 19.I.1921 — s-a născut Ion Istrați (m. 1977)
- 19.I.1943 — s-a născut Ion Nicolescu
- 19.I.1950 — s-a născut Corneliu Popel (m. 1978)
- 19.I.1981 — a murit Catina Ralea (n. 1930)
- 20.I.1893 — s-a născut Laura Mihail Dragomirescu (m. 1981)
- 20.I.1900 — s-a născut Titus Cergău
- 20.I.1918 — s-a născut Ion Frunzeti
- 20.I.1931 — s-a născut Vasile Băran
- 21.I.1909 — s-a născut Ion Bălan (m. 1979).
- 21.I.1914 — s-a născut Traian Șelmaru
- 21.I.1917 — s-a născut Soni Pál
- 21.I.1921 — s-a născut Alexandru Sever
- 21.I.1927 — s-a născut Petru Crețea
- 21.I.1936 — s-a născut Nevzat M. Yusuf
- 21.I.1941 — s-a născut Dumitru Mușan
- 22.I.1867 — s-a născut Gh. Proca (O. Carp, m. 1943)
- 22.I.1905 — s-a născut Corneliu Rudescu
- 22.I.1907 — s-a născut Valeria Sadoveanu
- 22.I.1916 — s-a născut Dumitru Manu
- 22.I.1928 — s-a născut Panek Zoltan
- 22.I.1936 — s-a născut Mihai Negulescu

Rubrică redactată de GH. CATANA

Nicolae Liu

O dramă romantică

„MIRA”

ÎN procesul creator, Eminescu parcurge, de regulă, chiar cu începerea din perioada de tinerețe, un drum care cuprinde, într-o primă fază (corespunzătoare celor dintii tipare ale unei poezii), o rotire frenetică în sfera sentimentelor umane interpretate liric în accepția lor psihologică, după care urmează, la lumina contemplației poetice, o desprindere treptată, prin prefaceri și metamorfoze succesive, de simțirea nemijlocită, de freacăntul contagios al pasiunii și al emoției sufletești, întotdeauna însă elementul original al poeziei sale. Scăpat din strinsoarea acestui spațiu intim, convergându-se, prin cuvint, într-o formă nouă, pentru a crea o altă ordine alături de aceea a realului, sentimentul ajunge să aibă o viață poetică independentă, trece adică, purificat de accidentele vieții omenști și de efemerul cotidian, în spațiul imaginar, în lumea imperială a fantaziei, devine, cu alte cuvinte, un limbaj nou, un vis poetic, o posibilitate de integrare în ordinea misterioasă a universului.

Puterea lui Eminescu de a merge la desubiectivizarea poeziei, prin găsirea unui echilibru între inimă și actul imaginației cărui a se asociază, evident, conștiința reflexivă (și nu prin exilarea definitivă a inimii din spațiul poeziei, cum se întâmplă în creația lui Rimbaud sau Mallarmé), cunoaște citeva împrejurări excepționale prin semnificațiile lor de profunzime chiar în etapa de tinerețe, în sensul că, în anumite momente, tot mai obsedat de viziunile sale, poetul își dramatizează sentimentele în imagini care demonstrează o vibrație neobisnuită a fantaziei, o aventură demiurgică a limbajului. Conceptul de „lirică mascată”, folosit de T. Vianu în analiza poeziei eminesciene (de pildă, a *Luceafărului*) din faza deplină maturității artistice a creatorului, se poate verifica, cel puțin parțial, și în examinarea unor texte din perioada de tinerețe cînd Eminescu își clădește mai mult invizibil, dar cu o nerăbdare și o febră poetică extraordinară, temeliile evoluției viitoare.

În căutarea, de atâtea ori dramatică, a identității sale intime, a celui mister lăuntric urmărit în visurile lor de toți marii romantici în aspirația de a reface armonia dintre unitatea primordială cu Totul, sfărimate, în epoca modernă, de ascensiunea facultăților logico-discursive, tinărul Eminescu se teme uneori de pornirile lui erotice manifestate la un nivel demonic și încearcă, chiar în perioada de gestație a poemei *Amorul unei marmure* (1866—1869), să se salveze din rețeaua zguduitorilor lăuntrice și din mrejele „blestemului” obscur de a fi nefericit, proiectînd aceste trăiri în structura unor vaste proiecte dramatice. Nu putem vorbi însă, în fragmentele care au rămas, de o reușită clară în direcția obiectivării frământărilor sale sufletești prin crearea de personaje imaginare angrenate în cuprinsul unei acțiuni dramatice de o anumite coerență și intensitate, cu adevărat reprezentabilă pe scenă.

Proiectele teatrale ce încolțesc în mintea lui Eminescu în epoca prestudentească, mai clar spus, cu începerea din anul 1867, pot avea ca impuls și credința sa, izvorită din cunoașterea la sursă a mișcării teatrale, că este nevoie să se creeze în ritm accelerat un repertoriu dramatic național format, în primul rînd, din bune piese istorice. Dar adevăratul mobil, care a făcut din Eminescu un aspirant neliniștit la teatru, se raportează, în primul rînd, la nevoia acută a romanticului de a vorbi despre sine, împărțind, așa-zicînd, propria dramă erotică și de cunoaștere a misterelor vieții, cu aceea a unor personaje care, deși pot să aibă un nume istoric, sunt, totuși, personaje imaginare. Ne referim anume la *Mira*, cel mai interesant și complex proiect de dramă istoric din această perioadă (1867—1870), care adună în jurul lui mai multe variante și texte colaterale extrem de importante pentru cunoașterea frământărilor titanice ale spiritului eminescian, toate aceste manuscrise fiind aduse la lumină, acum în urmă, de excelenta ediție critică îngrijită de Aurelia Rusu (*Opere*, IV, Teatru, Ed. Minerva, 1978), după ce altădată G. Călinescu le-a comentat sintetic în marelui său studiu dedicat operei poetului.

Aceste texte atestă la Eminescu o dispoziție meditativă și o febră creatoare neobisnuită la un tînr de 17—18 ani. O stare atât de complexă nu putea izvorî decît dintr-o tensiune spirituală titanică și aceasta stă sub semnul a două mari obsesii: pierderea iubitei sau a unei ființe iubite din familie (fratele său Ilie care îi era apropiat ca vîrstă) și căutarea înfrigurată a unei iubite. Ne aflăm, de fapt, în fața unei noi tentative, mult mai com-

plexe și mai dramatice, a tinărului Eminescu de a se descoperi, în mișcările de profunzime ale eului, de a-și găsi identitatea creatoare.

Cu toate că poetul aspiră la o exprimare totală prin intermediul teatrului, este greu de crezut că trăirile lui Ștefăniță Vodă sau ale lui Maio, poet la curtea domnitorului, personaje demonice, reprezentînd glasuri dramatice cu adevărat individualizate. Conflictul romantic, atîta cît există în scenele încheiate, se desfășoară mai mult în sufletul lui Eminescu, asediat de grave întrebări existențiale și întunecat de nouri scepticismului și al melancoliei. Acela care vorbește prin intermediul acestor personaje este poetul însuși care se confruntă cu o înfricoșătoare experiență intimă (moartea iubitei și dezamăgirile provocate de cunoașterea vieții) și încearcă să se salveze prin dragoste, socotită principiul suprem al vieții (în Ms. 2255, f. 204v. — *Opere*, IV, Teatru, p. 428 — în care se află mai multe însemnări despre viață și vis, una este în totul revelatoare pentru felul în care cugetă tinărul Eminescu la 17—18 ani: „Ce este scopul vieții: Amor?”) și al creației. De fapt, aceste două „personaje” trăiesc sentimentul erotic la dimensiuni supraumane și vorbesc în numele poetului; ele sunt, altfel spus, niște voci ale creatorului care se dedublează.

După indicațiile scenice ale lui Eminescu, Ștefăniță Vodă, „caracter melancolic”, „abrutizat prin pasiune”, iubește fără speranțe pe Mira (fiica lui Arbore), ființă „invelită ca un mister în norul ei de melancolie”, iar Maio, „poet — inger — frumos”, iubește pe aceeași fată „palidă și lunecă”, rece ca marmura, amorul lui — „amor arab — arzător, de foc — care contrastă mult cu ființa lui angelică”, fiind „acela a disperării și a sufletului zdrobit, căci știe că Mira, deși va fi soția lui, dar nu-l iubește.” Și Petru Majă (Petru Rareș), care urma să-i ia tronul lui Ștefăniță pe motiv că acesta s-a abătut de la principiile lui Ștefan cel Mare, trăiește, nefiresc, o „pasiune italiană, visurile sale sunt de foc”, dar „amorul lui pentru Mira e contrariul amorului lui Maio, angelic, curat, ceresc — are un mare fond de forță în sufletul lui, care-i lipsește lui Maio” (*Opere*, IV, Teatru, pp. 45—46).

În frământările erotice ale acestor personaje istorice sau imaginare, adevărații „ingeri căzuți”, cu sufletele pustii de vîntul aspru al deznădejdiilor și deziluziilor provocate de iubirea neîmpărtășită, Eminescu proiectează propriile lui dureri și obsesii, lirismul nemaifiind astfel, ca în unele texte (postume) din această perioadă, doar unul strict sentimental, o transcriere mai mult sau mai puțin emoțională a frământărilor sufletești determinate de o întimplare biografică.

PENTRU Eminescu dragostea este viașă și tinjire, este dor, ca în viziunea creatorului popular, este o boală, ca și pentru Novalis, este senzualitate pătimasă și spiritualitate înaltă, este ceva suprapămîntesc, ceva care potopește sufletul ca o fatalitate. Eroi din piesa *Mira*, voci îndurerate ale poetului demonic, trăiesc chinurile iubirii neîmplinite la dimensiuni supraumane în cuprinsul monologului, și nicidecum în acela al acțiunii dramatice care, la o analiză riguroasă, nici nu există în fragmentele realizate.

Dintr-un om datat petrecerilor, și mai puțin treburilor domniei, Ștefăniță devine un mare neliniștit. „suflet innoptat”, măcinat de o boală misterioasă, care nu este altceva decît pasiunea infernală pentru o femeie de marmură, pentru Mira, fiica lui Arbore. Ea este o „lunecă”, adică o ființă capricioasă, mistuită de un dor obscur, sau, mai bine spus, posedată de o forță malefică, e. într-un cuvînt, a-hetivul femeii fatale care-l tulbură și-l năucește pe Ștefăniță. Atmosfera piesei este de mare incordare (un element dinamizator este și înfruntarea dintre trecutul erotic reprezentat de Arbore, hatmanul lui Ștefan cel Mare, și tinerii care nu mai văd degetul de lumină în înaintasilor). Iar perspectiva ultimă destul de sumbră, dragostea neîmpărtășită sau sfărîmată înainte de a se înfrida asociindu-se constant, în viziunea eminesciană, cu imaginea morții (în fragmentele dramei *Mira* intîlnim versuri elegiace care vor fiura în textele unor prețioase ale poemelor *Mortua est!* și *Melancolie*).

Personajele eminesciene nu pot însă comunica între ele. Monologurile lui Ștefăniță sau ale poetului Maio sunt, în consecință, o expresie a interiorității celei mai adînci a creatorului, și oricît ar fi ele de dramatice ca intensitate lirică, nu au totuși forța de a ajunge la obiectivarea deplină a sentimentelor poetului.

Ca urmare, monologul se organizează mai mult ca o meditație lirică, rezultat, deopotrivă, al unor trăiri omenesti teribile, dar și al unui impuls ancestral ce duce cu zîndul la poezia *Pe lingă plopii fără sot*.

Ar fi însă nepotrivit să credem că în această operă de tinerețe pasiunea necontrolată domină totul. Oricît de mari ar fi suferințele și pulsunile inimii, Eminescu poate totuși să le devanseze prin puterea de a lesi din sine: „eu m-am smuls pe mine din inima mea” (*Opere*, IV, Teatru, p. 46). Durerea este astfel comunicată într-o imagine poetică fre-mătătoare, emoția sufletească, purificată, poate depăși, în anumite momente, sfera sentimentalității violente ca să se transforme, în cele din urmă, și într-o viziune erotică de o intensitate cosmică, fără analogii în lirica pasoptistă.

Inveninarea lui Ștefăniță, asemănătoare inveninării sufletești a dacului nefericit din *Rugăciunea unui dac* (1879), este, de fapt, o revoltă tipic demoniacă și ea provine dintr-o aspirație mărească de a depăși limitele care-l tin pe om închis ca într-o temniță în propriul său for sufletească: „Pîn-te-am văzut, o Mira... pîn-te-am văzut în față, / Înger cu sin de piatră, cu diadem de gheată, / Si de-a-tunci sunt întocmai c-araba vieții. / Ce-si mină a ei suflet prin volburile de pustie / Pin volburi de arenă, prin un nîso de foc / Ce ard suflarea-ntr-însa, dar nu o tin în loc: / Căci ea înflăcăată, departe-n veci aleargă. / Pin arida pustie, pin val de mare largă / La îngerul ce plănă-n palatul fericit / Gîndit de-adîncul mării, de aer oglîndit. / O! de m-ar iubi Mira, de m-ar iubi, atunci. / M-as face-o filomelă ce cîntă-n sînta luncă. / M-as face-un poet inger dintr-un tiran de fier / Ce înnegrește lumea sub cel mai senin cer” (*Op. cit.*, p. 69).

Se poate deduce din această viziune lirică, asemănătoare, ca forță emoțională, cu aceea din *Amorul unei marmure* (1868) și din unele variante care au precedat forma publicată a acestei poezii, că pentru tinărul Eminescu erosul nu este doar un simplu complex de simțiri și efuziuni ale sufletului, ci o trăire cu totul neobisnuită, o vibrație misterioasă care depășește sfera pur omenească a sentimentului. Prin dragostea „gîndită” (= imaginație) ca o formă sublimată, unică a experienței lăuntrice și, totodată, ca un principiu al divinității, prin trăirea pasiunii la un nivel cosmic, omul se poate recunoaște în identitatea lui cea mai ascunsă, aceea care este canabilă, simbolic, să comunice cu forțele secrete ale naturii și ale universului întreg. Dragostea împlinită este astfel o forță modelatoare a sufletului, o cale de a lua în stăpînire poezia desfăcută de amintirea durerii și a realității imediate („m-as face un poet inger”) și, totodată, o posibilitate de comunicare cu farmecul naturii originare unde viața se desfășoară în limitele altor legi („m-as face o filomelă ce cîntă-n sînta luncă”), după care poetul modern tineste ca să si le asume la modul orfic spre a se salva din strinsoarea facultăților logico-discursive.

Provocată de o femeie de marmură, închisă în misterul ei ca într-o monadă, dragostea e o manifestare de dincolo de fire și ea depășește, în viziunea eminesciană, sentimentele existentei obișnuite tocmai pentru că izvorăște dintr-un impuls ce tine de misterul lăuntric al personalității umane a creatorului.

Poate mult mai interesant, într-un anumite sens, în drama *Mira* este enigmaticul poet Maio, personaj pe de-a-ntregul imaginar și, de aceea, mult mai apropiat, ca structură sufletească, de Eminescu însuși. El este, în fantazia sa, „poetul-inger”, poetul care, respins de o realitate insensibilă, participă la întemeierea unei alte ordini a realului, aceea a realului imaginar, care este visul pur poetic, lîra, ca simbol al orfismului, sugerînd posibilitatea refacerii armoniei pierdute a cosmosului în care iubirea devine o manifestare ridicată la demnitatea transcendentului. Într-un moment de crudă deznădejde, Ștefăniță, ca voce interioră a creatorului, se amăgește că durerea și însingurarea pot fi alungate de cîntecul izvoditor de viață al bardului Maio, altfel spus de puterea miraculoasă a poeziei orifice: „Prin noaptea cea plină cu umbre de-argint / Cu zînduri zimbătoare, cu visuri cari mint / C-un ocean de raze, c-un inger de cristal / Pierduti într-al lor suflet sublim și ideal / Pin aste minuni vie ce-mi farmecă gîndirea / Ce-adorm inima-mi plî-nă, ce-mi leagă privirea / Voi să aud un cîntec frumos, sublim, ceresc, / Voi să aud suspinul a arbei ce iubesc. / O Maio! barde tîne! lungi visuri înfocate / Transportă al meu suflet în norii de palate / Unde ginii cîntă și visele suspin /

Unde umbrele-alintă în vînt plăcut lin. / Din a lor danț fantastic, eolul pră-lud — Eu / Eu glasul tău cel dulce în pare că-l aud” (*Op. cit.*, p. 81).

În acest imperiu al visului care în seamnă o adîncire în viața lăuntrică (de pîrtată de „cugetarea cea rece și posomorită despre aieve”), orizont luminos ce „farmecă gîndirea” dîndu-i o viață nouă (ideea lui Ștefăniță „îmi place a visez, căci lumea-i vis” este chiar a poetului însuși), femeia apare poetului Maio ca un agent cosmic („Mira! Ea... O, a-bangel frumos al cerului”), ca un principiu divin „ce inima îmi îmbogățește du-i sufletul și cugetul. Poetul romantic nu mai iubește o formă trecătoare, în pietrită în răceala-i htoniană, ci o imagine angelică și astrală totodată, o imagine a eternității, un „înger”, o „sîntă o „stea” în a cărei lumină rece creatul ar putea purificîndu-se („Ard ca steau în propria-mi lumină”). În acest „am-barbar” poetul (Maio) proiectează cu forță cosmică „visul vieții” sale. „Dacă și cîntece și visuri și inima mea jună.

Dragostea acestor personaje, altei ego-uri îndurerate ale poetului, este al-solută pentru că absolută e și aspirația lui Eminescu de a stabili legătura cu armonia vieții originare și cu taina Totului într-o pornire ce transfigurează imaginile lăuntrice într-o unitate simbolică și, totodată, într-o metaforă mărească, existenței ideale care este lumina, expresie, deopotrivă, a puterii uranice re-generatoare și a spiritului creator care aspiră la puritatea transcendentului. De-coperim, de fapt, în procesul de adîncire a imaginației tinărului Eminescu un elan ascensional extraordinar care sim-bolizează o identitate perfectă între forța purificatoare a luminii (femeia ridicată la atotputernicia celestă și puterea de întemeiere creatoare a cu-vîntului: „N-o mai iubește pe dînsa, n-mai iubesc femeia, / Ci sufletul, lumină ador într-însa zee” (*Op. cit.*, p. 71).

Între preaplinul și bogăția imaginației ce comunică secret cu infinitul lăuntric, realitatea crudă, simbolizată aici prin femeia de marmură, de fapt, femeia-demon, dacă nu cumva o Ofelie, se naște un conflict încordat, de proporții titanice, care dislocă sufletul și mintea din sfera manifestărilor firești; durerea ia forme infernale, provocînd imaginația într-o măsură atît de mare încît adorația lui Ștefăniță pentru un „înger de marmură”, (în a cărei dragoste demonică pentru Mira, Eminescu se regăsește, probabil, pe sine) se transformă într-un resentiment teribil, într-o imprecăție ce conferă suferinței o dimensiune cosmică, asemănătoare, prin unele tonuri cu imaginile colosale din *Rugăciunea unui dac*: „Privirea ei e fixă ca a unei nebulae / Adeseori cîntă-am să-i spun amori meu / Dar ochiul ei cel aspru și zimbetateu / Zdrobea inima-n mine, gheată cu vîntu-n gură / Sînteam cum desperarea te sufletul mi-l scură. / O lumea toată ar zimbirea ei ce luce, / O umbră trece-noapte-i și ea își face cruce / Durerea ei își ride de regele noroo / Din stelele / face să curg-un mir de foc. / Și Dumnezeu ce-adie în ceru-i înflorit / Ascultă rugă-l blindă, ce trece liniștit / Prin nopțile-nstelate — o muzică de vis / Ce-nuna fața-i veche c-un dureros suris / Și în-ma-i bătrînă din nou o mai inspiră / De cugetă lumi nouă — cum cugetă o liră / Dulci melodii și doruri... O lume, cer și fire / Au cîntecu-i, visarea-i, o lacrimă — o privire, / Și-n lumea asta-ntr-oaregă sur eu și numai eu, / Ce n-am neci o atom din tot cugetul său. / Și tocmai de-ast mintea îmi seacă de turbare / Căci n-are nici o privire, fie omoritoare, / Căci n-am neci un atom din însu-i diafan — Neci partea nopții palizi, nici partea lui Satan, / De-aceea urăsc lumea c-o patim atee / S-aș blăstăma pe mama, fiind c-fost femeie, / Femeie ca și dînsa, Și-n furtîmi vine / Ca să mă rup în două, ca să mă smulg din mine, / O, nu știu ce-amorului, nu știu cumplitul chin / Ce împlal meu suflet de moarte și venin!” (*Op. cit.*, p. 69—70).

În alte versuri din țesătura proiectelor rămase fragmentare, durerea acestui ero romantic fatal este trimbitată într-o formă ce dă sarcasmului o expresie poetică memorabilă, care prefigurează marelui blestem din *Gemenii* (versurile sunt dintr-un plan al dramei *Mira*, datat de Aurelia Rusu „circa 1868-1869”): „De-ar fi trimbită cerul, de-aș fi eu Dumnezeu / Să suflu amara noapte și tot sufletul meu / C-negrele lui palme, cu vîntul lui groază, / Peste lumea murindă, peste pămînt sclav? / Faceți trimbită cerul faceți-m un zeu / Să trimbiț nor și tunet în larg mare-al său / Să trimbiț noaptea tristă și sufletu-mi amar / Pe lumea spăimîntată / Al morții crud păhar / Să plouă pest

ume în ploaie de venin / Din gropi să iasă
spaima din om să iasă chin / Să trimbi
vijelia din sufletu-mi grozav / Peste lu-
nea murindă, peste pământul sclav" (op.
cit., p. 411). De aici observația lui Emi-
nescu perfect îndreptățită imediat după
aceste versuri înfricoșătoare : „**demoni în-
nebuniți se rostogolesc cu ochi roșii prin
cerul cernit**”.

Întreaga pasiune erotică tulbure a lui
Ștefăniță sau Maio este expresia unei
nari dureri sufletești, dar și un ecou venit
din abisurile inconștientului. Drama lor
psihologică este un infern lăuntric și eroii,
posedați parcă de ideea fericirii eterne,
urmăresc să-l depășească prin sublimarea
ei. Singura cale adevărată este comuni-
tea cu femeia iubită într-o ordine superi-
oară, așa cum o „gindesc”, cum și-o ima-
ginează ei, aspirație ce ține de eul cel mai
adînc al personalității creatorului.

Romanticii, spunea Ricarda Huch, au
rezultat că iubirea este totuna cu romanti-
s-mul. Îndepărtîndu-se de natură, în ființa
mului conștientul s-a rupt de inconștient,
reîndu-se astfel un grav dezechilibru. Ca
urmare, omul romantic tinde prin puterea
proslului să feunească aceste două elemen-
te despărțite de ascensiunea facultăților
ogico-discursive. Realizarea unității pier-
dute și a cuplului original este posibilă
numai printr-o iubire de „foc”, eternă,
care să devină centrul unic al existenței
umane, steaua ei călăuzitoare. Iubirea din-
re bărbat și femeie, reflectează aceeași
cercetătoare, „este simbolul cel mai com-
plet și cel mai tulburător al pasiunii —
uriasă, atotbiruitoare — a devenirii în
nitate” (Romantismul german, trad. rom.,
Ed. Univers, 1974, p. 206), devenire asupra
căreia au meditat atît de mult romanticii
germani cu care Eminescu a avut semni-
ficative afinități de structură. Era normal
ca poezia romantică (și modernă, totodată,
n raport cu poezia clasică) să fie în primul
rînd o poezie a inimii, singura, după Leo-
oardi, care ar mai putea rămîne un liman
de adăpost în fața ascensiunii amenință-
toare a rațiunii analitice.

FEBRA extraordinară cu care Emi-
nescu scrie, în tinerețe, o poezie
întemeiată pe vibrațiile inimii, dar
ale unei inimi ce se află „în cap”
(cum zice un personaj ca Ștefăniță Vodă),
este în totul semnificativă. În această ex-
periență de cunoaștere lăuntrică sunt an-
gajate, deopotrivă, inima și gîndirea, a-
ceasta din urmă nefiind, în viziunea emi-
nesciană, numai o facultate pur intelectuală,
ci totodată și imaginație. Putem iden-
tifica în mai multe texte de tinerețe o
echivalență între gînd, gîndire și imagi-
nație, atitudine de importanță excepțio-
nală pentru procesul creator eminescian,
mai ales pentru evoluția subiectivizării li-
rismului său erotic, provocat și acum,
precum și mai tirziu, de un impuls origi-
nar ce poate fi situat într-un moment sau
altul al vieții sale omenești și intelectuale.
Un text ca acela intitulat **Din Iyra spartă**,
datat 1867 de Eminescu însuși, text care
se nutrește din motivul cunoscut al iubi-
tei moarte, cuprinde un vers întru totul
semnificativ privitor la identitatea amin-
tită, „O caut, gîndu-mi și-o-nchipuiește”.

Există, la Eminescu, chiar în lirica ero-
tică de început, o exacerbare a pasiunii,
dar, să recunoaștem, nu o dată această
pasiune stă și sub semnul gîndirii protec-
toare, afectul convertindu-se, poate în chip
clădat, în valoare intelectuală, ca în poezia
Lida (datată 1866), text care figurează și
în drama romantică **Mira** : „Lida vede-
lecoana mării / Și pe față-l plîng gîndiri”.
Mai ales această piesă (cu fragmentele în-
chegate), însemnările dramatice atit de
dogate și indicațiile scenice, precum și
unele din textele aforice (în care eroina
este mutată și în epoca lui Mihai Vitea-
zul), constituie un document literar cu
adevărat important, în care descoperim o
față aproape necunoscută a tinărului Emi-
nescu în raport, desigur, cu ceea ce a pu-
blicat el însuși în etapa 1866—1869.

Descriind fragmentele închegate din pie-
sa **Mira**, precum și însemnările din pla-
nul dramatic propriu-zis, Călinescu putea
să afirme la un moment dat, exagerînd,
desigur, că „**stilul acestei drame este al
celei mai gălăgioase melodrame și de
bună seamă că Eminescu a cugetat-o pe
cînd era suflor de teatru. O metafizică
exaltată se răsfată pretutindeni coailă-
rește**” (Opera lui M. Eminescu, II, Fun-
dația pt. lit. și artă, 1935, p. 293). În reali-
tate, observația, valabilă doar pentru unele
fragmente, nu poate fi generalizată, mai
întîi pentru motivul că această piesă n-a
fost realizată ca un tot unitar : chiar în
paginile închegate ea este uneori mai mult
o fișă a trăirilor erotice și intelectuale ale
tinărului creator, transpuse într-un plan
fictiional în care prind viață citeva motive
fundamentale ale operei sale viitoare.

Potrivit obiceiului, Eminescu va relua
însă, prin prefaceri și metamorfoze suce-
sive, motivele care-l preocupă în chip
special încă de pe acum — motivul iubi-
tei moarte, motivul melancoliei și al me-
tafizicii innegurate la marginea bisericii în
ruină, motivul femeii inger, antiteza între
trecut și prezent, între bătrîni aureolați
de spiritul înțelept al vechimii și tinerii
dezabuzăți, reflectia pesimistă asupra des-
tinului uman, dincolo de rezervele ce se

pot formula asupra stilului romantic ade-
seori fără frînă, supus de Eminescu însuși,
chiar în acest text, unor transformări
creatoare (pe care ediția critică îngrijită
de Aurelia Rusu le scoate în evidență),
esențial este însă că în fragmentele reali-
zate ale dramei **Mira**, textul cel mai im-
portant, alături de romanul liric **Geniu
pustiu**, la care tinărul creator a meditat
în perioada de la 1867 pînă în toamna a-
nului 1869, cînd pleacă la Viena, cuprinde
citeva elemente decisive pentru dezvoltarea
creației sale viitoare și închegarea
unei viziuni poetice dramatice, profunde
și coerente, asupra existenței umane.

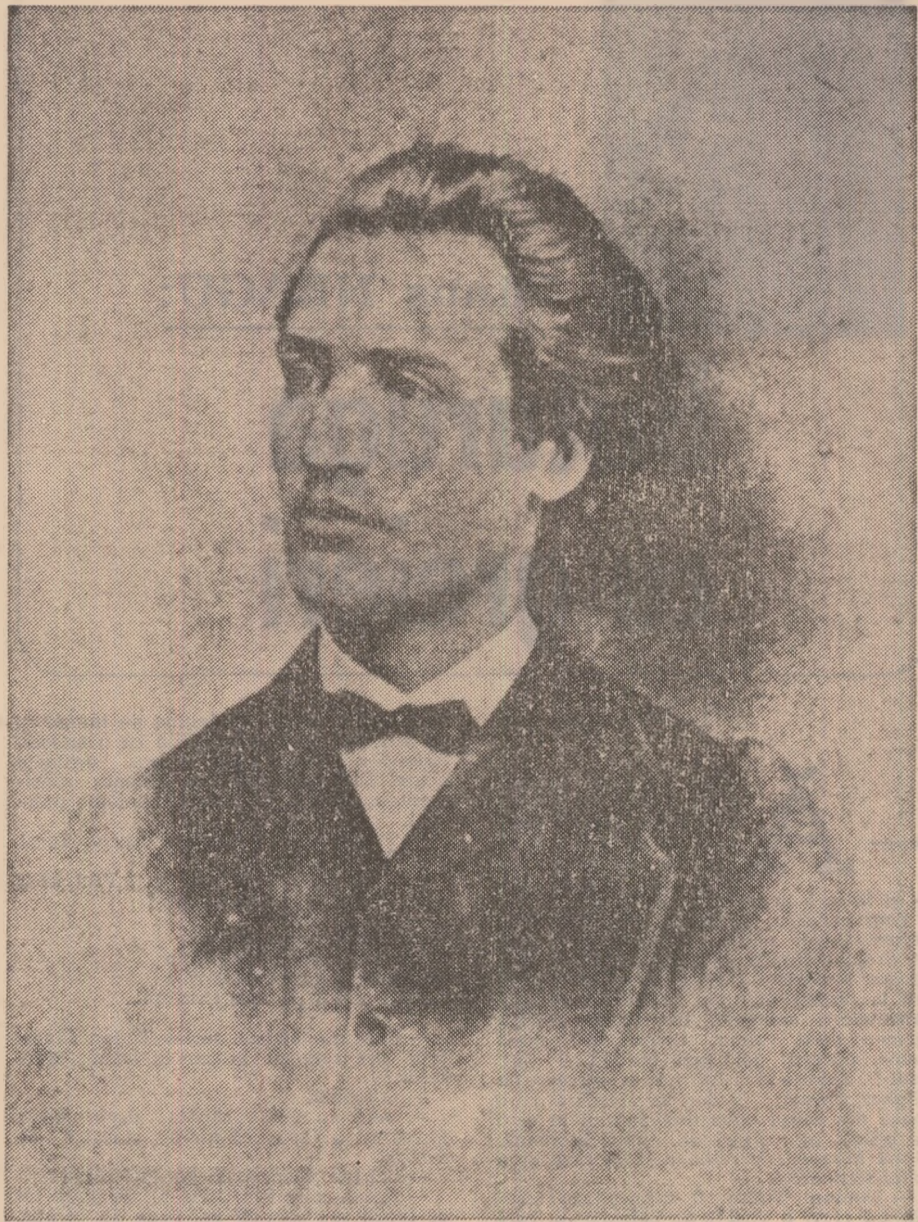
TREBUIE, neapărat, semnalat, în a-
cest sens, încă un fragment de o
valoare excepțională pentru creația
eminesciană de tinerețe. Ne refe-
rim, anume, la monologul lui Ștefăniță
Vodă din scena a IV-a a actului I, în care
este proiectată, în chip sublimat, întreaga
durere a poetului izvorită dintr-o expe-
riență intimă (moartea ființei iubite), care
depășește însă, prin intensitatea ei neobiș-
nuită, persoana creatorului.

Interesant de observat, această dramă
interioară se suprapune peste una mai ge-
nerală, aceea a generației tinere, repre-
zentate de principele melancolic și dezabu-
zat. Pierzînd legătura cu trecutul de vi-
suri și de înflăcărare patriotică, cu „tre-
cutul măreț / Ce-atîrnă sus se pare de-a
cerului nori creți”, aceasta devine scepti-
că și vlăguită de putere prin petreceri și
„veninul necrezărei”, altfel spus, e „rece”
și cu „inima stearpă”, e străină într-un
veac de gheață. Un monolog al lui Ștefăni-
ță, din scena a III-a, este cu totul semni-
ficativ pentru structura sa profund dile-
matică, de unde concluzia că acest perso-
naj nu este nici pe departe doar unul con-
vențional, de simplă dramă romantică :
„Cum m-am pierdut, o Doamne ! Din ju-
nele de foc, / Pe care lumea largă nu-l în-
căpea în loc, / Ce-și arunca în stele, în cer,
în nor, în lună. Dorința lui regală, visarea
lui nebună, / Azi vezi o umbră pală — un
om fără putere / Ce de la moarte-avară un
an, o zi mai cere. / Din mări cu munți
de viață sunt aruncat pe vad / Din ceruri
de lumină m-am coborît în iad / Unde
alerg ca spaima, nebun, bolnav, tăcut, /
Cu fruntea infierată ca ingerul căzut, /
Să mă întorc !... De-acuma ?... Acum e
prea tirziu / În inima mea stearpă nimic
nu mai e viu / Eu nu mai am voință, eu
nu mai pot ave...”.

„Inger căzut”, lucidul Ștefăniță este
conștient de răul veacului care-i macină
sufletul : „**Mi-am cheltuit viața și fac cu
moartea nuntă**”. Ca urmare, eroul își
simte cu încredințare micimea în confrun-
tarea aspră cu Arbore (simbol al trecu-
tului, „o carte veche”, cu un „coprins
adînc”, ambasadorul înțelept al lui Stefan
cel Mare), iar gîndul de a-l înlătura pe
portarul de Suceava este, acum, înăbușit
de acela al unei teribile însingurări,
transfigurată de poetul dramaturg în ver-
suri de o mare forță sugestivă. Frapează
aici, în efortul continuu de constituire a
unei viziuni mito-poetice originale, folo-
sirea comparației metaforice care presu-
pune eliminarea (treptată) a ceea ce se
numește comparația canonică, aceea in-
trodusă prin ea și derivațiile lui (obses-
dantă în lirica pașoptistă și postpașopti-
stă) : „O sufletu-mi e-o noapte fantastică
și brună / Un vis fără de noimă, un cer
fără de lună” (op. cit., p. 75).

Să observăm de îndată că alături de
folosirea comparației metaforice (prezentă
în mai multe din versurile dramei istori-
rice **Mira**), Eminescu se opune limbajului
tradițional și prin întrebuintarea, într-o
viziune nouă, a altor figuri tropice, a epi-
tetului, de pildă, care în cele mai multe
cazuri depășește stereotipia din lirica
întîiașilor (exemplele sunt prea nume-
roase, ca să întocmim aici o listă). Citeva
din aceste comparații metaforice sunt însă
în totul eminesciene prin felul în care
imaginația romantică a creatorului anunță,
chiar în această etapă literară, îndeobste
desconsiderată, o mutație stilistică epocală
în poezia românească. Această mutație
înseamnă tocmai abaterea hotărîtă de la
tradiția poetică a înaîntașilor pe care E-
minescu a refăcut-o pînă la un punct ca
s-o inutilizeze după aceea chiar în epoca
de tinerețe.

PUTEREA lui Eminescu de-a asocia
în chip neașteptat concretul cu
abstractul, realizînd antinomii se-
mantice atît de greu de găsit la
poetii anteriori, este cu adevărat extra-
ordinară în cuprinsul acestei drame ro-
mantice în care se află, în germene, două
din marile poeme de mai tirziu, **Mortua
est !** și **Melancolie**. Transcriem doar citeva
din aceste imagini prin care limbajul
poetic eminescian dobîndeste, încă de pe
acum, o autonomie estetică deplină :
„...ruina sură e-un vis incremenit, / E-un
basm făcut piatră, e-un veac înmărmurit” ;
„Și sufletu-mi o rouă în aurit potir” ; „În
geniu-mi speranțe — lungi aripe de zbor” ;
„Mira, albă stea a miezenopții” ; „Amo-
rul meu — infernul cel sterp” ; „O, viața
e-o amară... e-o dulce nebulie” ; „Și unde
luna-i soare, vîrsînd gîndiri de aur / Pe
lumea liniștită” etc. (op. cit., pp. 53, 63,
69, 72, 75, 73).



Prin monologul dramatic al lui Ștefă-
niță, „**un fel de Hamlet român**”, cum l-a
caracterizat, pe drept cuvînt, L. Găldi (**O
nouă încercare de exegeză eminesciană :
„Melancolie”, în Limbă și literatură**, IX,
1963, p. 40), îl ascultăm, de fapt, pe Emi-
nescu însuși care meditează, chinuit de
îndoile, asupra vieții și a „mortii vrajă
rece”, decantînd experiențele și neferici-
rea personală într-un mare motiv poetic,
acela al melancoliei. Viziunea din acest
fragment (scena a IV-a din actul I) se
înalță dintr-o coborire lentă în noaptea
sufletului și din angajarea unui dialog
obscur cu taina însăși a existenței. Sur-
parea sufletească, pustietatea și nimicni-
cia vieții lipsite de iubire se obiectivează
într-un tablou în care prezența elementelor
funerare, în primul rînd a „**bisericii-n
ruină**”, marchează o stagnare a constiien-
ței, o trecere lentă într-o altă durată de-
cît aceea reală. De fapt, „**biserica-n ruină**”,
ca semn al degradării, semnifică, deopot-
rivă, pierderea legăturilor cu lumea tre-
cută (a cărei apologie o face Arbore), și
dispariția încrederii în valorile vieții.

Ideea poetică dobîndeste o expresie
sublim eminesciană prin viziunea statică
asupra elementelor sumbre ce aparțin
unui decor al decăderii iremediabile, rupt
total de imaginea bisericii care dintr-un
simbol al sacralului și al credinței a de-
venit o ruină, asemănătoare cu **pustiul
negru și rece** din sufletul eroului atins de
aripa de plumb a melancoliei : „Cînd ci-
mitirul doarme și crucile veghează / Cînd
corbii pintre ele tipînd poetizează / Și-n
clopotnița vechi de stilpi toaca izbeste /
Cînd sufletu-unui demon cu vîntul lui
trezește / Arama amotită... Biserica-n
ruină / Stă ca o cuvioasă pustie și bă-
trînă / Și prin ferestre sparte, ca printre
ochi de nori / Trece-o suflare sfîntă cu
aripe recori, / Cînd intri în năuntru și în
iconostas / Vezi că abia conture și umbre
a rămas / De ploaie și de vînturi s-au
șters fețele sfînte / Cari de sfînti și ingeri
din ceri ni-aduc aminte” (op. cit., pp.
66—67).

Cimitirul sumbru și biserica în ruină
simbolizează însăși existența lumii, așa
cum și-o imaginează printul bolnav de
melancolie. Tulburat de propriile lui du-
reri, poetul proiectează, de fapt, în acest
decor obiectiv cu un aer aproape fantas-
tic, o frămîntare și o neliniște existen-
țială grea de semnificații, descoperînd o
analogie de profunzime cu interioritatea
sa cea mai obscură, aceea în care suflă
vîntul rece al dezolării totale dar și al
încrederii în puterea magică a visului
poetic. Viziunea lirică din acest monolog
merge la o interiorizare cu adevărat emi-
nesciană (apropiată ca limbaj poetic de
aceea din **Melancolie**, publicată în 1876),
așa cum nu mai găsim într-un alt text
din perioada de tinerețe a poetului.

Iubirii nefericite l se asociază, ca o sen-
tință grea a destinului, imaginea mortii.
Altarul pe a cărui „**masă-n ruină / Vezi
palidă și moartă o vergină**” este chiar in-
ima personajului cu „**inima-n ruină**”, a că-
rui „**gîndire turburată soarele-n noapte**

chiamă”. Procesul de alegorizare se adînci-
cește în acest fragment într-o viziune me-
taforică ce culminează cu o neașteptată
substituire a imaginii mortii („**biserica-n
ruină**”, „**noptosul cîmîtir**”, „**mormîntu-n
ruină**”, „**sfărîmata liră**”) cu aceea, mintui-
toare, a lumii astrale, care simbolizează
refugiul în imensitatea cosmică, altfel
spus, în spațiul visului poetic : „...Biseri-
cuța sintă / În care nu preoții ci vînt și
cobe cîntă, / E sufletu-mi. În el icoane
șterse, cu fețele păte de / Sunt visurile
mîndre ce le-am avut odată... / Cari ca
vechi icoane din zilele bătrîne / Arătau
visuri mîndre, doară din ceri venite / Ci-n
sufletu-mi acum stau stîns și urite, /
Coprînd încă ca mumii iconostasul lor, /
Pînă ce vîntul-moarte le-a mormînta-n
ruină, / În ruina pustie a capului meu
nins / De vreme. Altarul de-o pală, rază-n-
cins / E inima mea tristă, incinsă de du-
rere, / Vergina care moartă stă-nînsă în
tăcere / E-amorul ce îl simt eu. E tristul
meu amor, / Ce stîns îl păstrez încă în
inim-un odor, / Deși-nghet și palid dar
toluși mai mingie / Inima mea cea moar-
tă... dar cite-odată-nvie / Un gînd lunatec,
palid, nebun, dar de lumină / Ce inima
mea stînsă în noapte-i o-nserină / S-atunci
arunc-amoru-mi giulgiul ce-l înfășoară /
Prin bolta spartă s-uită la steaua care
zboară / Pe cerul lunei moarte. Stea...
aurea speranță, / Ce-n cerul lumii, n
nori-i lumina-i o balanță / Și varsă cite-
odată o rază blindă, lină, / Pe-iubirea mea
trezită din inima-n ruină”, (op. cit., pp.
67—68).

PRIN această dramă romantică de
tinerețe, precum și prin numeroa-
sele însemnări existente în proie-
ctele ei sau în manuscrisele aferen-
te, toate datînd din anii 1867—1869 (cu re-
vizuiri și aplicații noi în anul 1870), Emi-
nescu privește, de fapt, în străfundurile
sufletului său. Prin autenticitatea unei ex-
periențe umane dramatice, așezată în ori-
zontul tulbure al istoriei, el caută forțele
ascunse ale ființei sale cu gîndul, oricît
de aspru ar fi vîntul rece al melancoliei,
că trebuie să existe ceva care să dea omu-
lui creator puterea să se ridice deasupra
condiției sale mărginite în sfera efeme-
rului, să-și depășească imensa tristete a
însingurării. Contemplînd propria sufe-
rință și natura umană ce se zbate, fără
teșire, într-un orizont vitreg, poetul tinăr
năzuiește să-și devanseze condiția de su-
pus al durerii și vremelniceii. Credința sa
este că în om există o forță ascunsă, ase-
mănătoare cu aceea a Demiurgului — „**e
în om nemărginire**” — o forță miraculoasă
cu ajutorul căreia își poate recăpăta uni-
tatea și armonia pierdută. Spre a găsi pu-
terea capabilă să-l ducă la transcenderea
condiției sale, este necesar ca poetul să
ajungă la conștiința eului său din care de-
rivă, de fapt, capacitatea de a se dedubla,
de a-și obiectiva trăirile umane în planul
fantaziei creatoare.

Mihai Drăgan



Fănuș NEAGU:

Buturuga cu greieri

Lui Constantin Țocu

— **A**ȘTIA ne vor furniza niște tutun olandez, zise Liță, dar cu condiția să fie la bar Marcela, iar bărbat-su să se fi cărat la Cota 1400 — și intrară în cabana Cumpătului.

Fum albastru, ca într-o deschidere de ceruri. Tudor salută, ridicind o mână în dreptul frunții, grupul elevilor în pulovere fanteziste care-și încercau norocul la pocher mecanic. Smucite furioși, manetele-ți spargeau timpane. Băieții strigau de-a valma, surescitiți: „două dame, oprești doi popi burtoși — ține asul!”. Subțire și risipit într-o încercare de zimbet formal, Tudor se strecură la o masă din colțul opus tonomatului în care se ofileau pe cărări de limbă germană, Nana Muscuri. Mirosea a brad crud și a căței somnoroși.

— Domnu' Tudor, îl informă în treacăt un elev, o vedeți pe bătrina aia care moare pe scaun ascultind cum se naște timpul? Și-a amănat ceasul deșteptător și a pierdut banii.

— Măi Fir de iarbă! rosti dușmănos Liță, înfigându-i gheara-n umăr.

Băiatul se strimă jălnic — Liță cîntărea cit Isus Cristos cu crucea-n spinare pe sus soldații care i-au jucat cămașa la zaruri.

— Fir de iarbă e o rasă de ogari, domnule.

— Perfect, aprobă Liță, înseamnă că ai un tată umblat prin țările arabe. Ține două sute de lei, cu una scoți ceasul amănat, pe-ailalta i-o dai bătrinei ca să-și cumpere un bilet de tren. Fir de iarbă, îl avertiză el, chiar dacă sintem în ajunul Crăciunului, să nu-ți faci ție chip cioplit cu coții mei!

— E un băiat serios, îl apără Tudor.

— Nu prezintă nici un fel de încredere, declară Liță, așezându-se N-a-l auzit ce timpenii debitează!? Cică: moare pe scaun ascultind cum se naște timpul. E un idiot. Pun la bătaie două de sticle de vin contra o labă peste bot că animalul ține-un jurnal în care notează pentru posteritate tot soiul de fraze imbecile: azi-noapte m-am spălat pe față cu colinde, iar iubita vieții mele s-a dat cu sania pe pleoapa albastră a lui Dumnezeu. Merită să i se tragă o sută de nuiete la fund, ciazăci din vechea oaste-a Donului țiau să-i pedepsească cum se cuvine pe dezertori.

— Nana Muscuri, lămuri Tudor. Și pe mine mă deprimă. Cînd o aud, mi se pune-un nod în gît, unul romantic și desuet. Îmbătrînim.

— Nu atît cîntecul, cit pauza dintre

cuvinte-mi aruncă uscăclune pe inimă. Și se mai bagă și dobitocul ăla cu trompeta. Aruncă-n aer garoafe negre, orchidele negre. Dacă și nemții au devenit sentimentali, află de la mine că sintem pierduți.

— Trebuiau să-ți publice poezia. Te-ai fi-mbătat frumos.

— M-aș fi-mbătat mindru. Vrei să-ți spun înc-o dată prima strofă?

Ninge pe fila ultimului an, Copiii de țaran colinde spun Și îl așteaptă pe Moș Gerilă Să li-l aducă pe Moș Crăciun...

— Cenzura laicilor, surise Tudor. Cine-i feta care servește la bar în locul Marcela?

— O toantă.

— Deci nu vom căpăta decît vodcă. Parcă tu ai spus că-ntr-o stacană de vodcă...

— Scîrțile veacuri de ger. Îți place?

— Nouă, celor din Urziceni, ne place tot ce faceți sau spuneți voi ăștia din Brăila.

— Minți se enervă Liță. Își reveni imediat: Da, se poate muri și dintr-un cîntec la vioară. Tudore, tu ești la fel de cumsecade ca un perete. De exemplu, ca peretele de care te sprijini.

— În peretele de care mă sprijin s-a spart o țevă. S-aude clar vuietul apei. Sună ca un banc la adresa regimului comunist.

— Astăzi n-am chef de bancuri reacționare.

— Era un banc bun.

— Astăzi aș vrea să fiu în satul meu.

— Nu mai ai pe nimeni acolo, taică-tu. A murit, măică-ta s-a mutat în Bucovina, la soru-ta.

— Dar magii? întrebă Liță.

— Se țin după o stea umbătoare și au pierdut obiceiul să se mai culce în vreo iesle. Merg fără oprire.

— Știi ce ești tu, Tudore? Un gurmet incapabil să devină gurmând. Iar eu sint o fereastră zugrăvită pe care-o scutură de culori un vînt descărnăt. Păcat de mine. Mai ales azi-noapte, întorcîndu-mă de la circumă, mi-am aruncat căciula pe sobă și la ziuă am găsit acolo un fel de fisie de șoricî ars. E de mirare că n-am murit asfixiat.

— Trebuie s-apară pe-aici un țigan care umblă cu doi miei albi la subțioară și seamănă lumea cu griu. Cumpără-i miei, fă-ți o căciulă nouă și ferește-te să mori tinăr.

— Cum?

— Mîțînd.

— E o încercare de lemn scump, dar nu-mi reușește mereu. Viața-i o livadă

bogată, iar eu nu sint decît o secundă dintr-o calasă, dintr-o vișină, dintr-un măr — fructul, nu pomul.

— Sări peste basma, se strimă Tudor. Mai ales nu vreau să-mi spui că mărul ăla are o vîrstă iudaică.

— Săru mina, domnule, mă simț în satul meu.

— Casa voastră e pusă între trei sate fără a face parte din vreunul. De cînd a murit taică-tu, pustiu-i ține în prag.

— Greșești, dorm în ea pescarii de la năvoade. Cei care n-au casele lor sau n-au timp să se mai întorcă acasă la ei. Nu-ți dai seama? Casa noastră e acum o făgăduință pentru toți.

— Au pus pe tejghea un brad spuzit cu ceară. Cred că s-a întors Marcela.

— Bradul uns cu ceară e un semnal. S-a întors (întîndu-se de mină cu scriba de bărbat-su. Toate ungherele sint moarte acum, pentru d'aroste.

— În colțul nostru e iarnă, rise Tudor iar la ei în colț se culeg cîrșele. Știi ce mutră ai?

— De bețiv pofticios.

— Nu, mai rău. Acum ai vrea ca să-ți spun un banc reacționar și să-l spun cu voce tare ca să ne-aresteze pe loc.

— Am fost colegi de clasă la Școala normală din Galați.

— Cu Marcela?

— Cu Cecil, soțul ei.

— Întoarce-te-n casa de pe malul bălții.

— La noapte, o corabie violetă răsară de sub gheturile bălții și vine-n dreptul casei noastre. M-am interesat de mic: vine fix la miezul nopții cînd toată lumea scoate din oală și-aruncă la ciini cite-o inimă de porumbel.

— Nimeni nu-i în stare să bată cîmpul ca tine sau să nascocoască datini inexistente.

— Ești un corb demodat. Te-ai cocoțat în vîrful salcîmului și scuipi la țintă în prăpastia vițelilor. Mare bravură!

— Încerci să mă istovești, zise Tudor, scîrbit. În cîrind ai să izbutești.

— N-ai ochi să vezi că mă scutur de toate perlele false? În seara de moș Ajun e obligatoriu ca toată lumea să fie la înălțimea vieții.

— Te privește intens, anunță Tudor. Șoptit.

— Cine?

— Prefă-te în continuare că nu i-ai simțit privirea.

— Tu ești convins că i-am simțit-o?

— Da, chiar din prima clipă.

— Ești frumos ca o trestie brună, dar din păcate plină cu apă puturoasă. Muncești prea puțin, asta-i durerea!

— De cînd te știi privit, ești mai proaspăt în vorbă.

— Pentru că cel mai ascuțit gînd al meu a plecat acasă și a ajuns. La streășina odăii atîrnă ciorchini de struguri, pe masă sfîrșite în tigale cozi de porc prăjite. Lîngă o pulpă de iepure rumenită. Plină de cucuie de usturoi, e o farfurie cu napi și o tavă cu plăcinte de dovleac.

sub pat, tata a băgat din vreme o buturugă cu crăpăturile doldora de greieri, în pridvorul cu geamlie plumbuit se tăvălește o lună vicloasă, iar patru copii ascultă colindele din trei sate. Ei știu că cetele de colindători sint însoțite de cîini sau de-un bătrîn c-un ciomag, flăcăi besmetici le pun pledică, smucind de funil întinse între garduri și le fură nucile, dar fiecare duce în suflet o paftă bătută cu smaralde, rubine, ametiste și deasupra, în cer, e o lumină răsărită sau numai vrerea noastră de lumină și de vulturi zburînd prin pojaruri de vin roșu vărsat în zăpezi.

— Marcela și-a pus șalul pe umeri și vine spre noi, cu trei pahare.

— Cred că ai vedenii.

— Ți-e frică? Magii înșiși sint datorți să-nvețe că griul se pirgăiește în același timp cu caisele.

— Bună seara, domnilor, am venit să beau un pahar cu dumneavoastră. Și adăugă rîzînd: Soțul meu a plecat la Sînela să cumpere niște blăni de veveřiță, o ocazie rară.

MARCELA se așeză în stînga lui Liță și în fața lui Tudor. Purta rochie neagră, șal alb cu ciucuri aurii și-n ochii ei imenși, alungiți, ca intrările în cuiburile de rîndunică, incolțea o spaimă albastră. Fără-ar fi fost singură pe pămînt și ar fi murmurat la nesfîrșit: „Ce Crăciun tîrziu! Și cum mai ninge cu lupi”. Dar, după ce-și înmuie buzele groase în pahar, rosti altceva.

— Domnule Tudor, zise, de-o oară mă priviți cu încordare și fără pic de sfială.

— Mintuiește-mă, Doamne, se rugă Tudor unul Dumnezeu imaginar.

— Prietenul dumneavoastră mai gras...

— Dacă-l ceri tu, Marcela, o-ntrepruse Tudor, slăbește.

— Bea mult și nu va slăbi niciodată. El mă consideră numai furnizoare de tutun olandez și de cearcane vinete.

— Ești puțin cam afurisit de mică pentru ca să vorbești astfel, o muștră Tudor, fără convingere.

— Iar dumneavoastră sînteți prea trist. Cu doi stropi mai mult decît se cuvine. În timp ce mă priveați, eu imi ziceam în gînd: omul ăsta mă privește trist pentru că-i prea frumos afară. Nu-i așa că atunci cînd e prea frumos afară, omul se simte copleșit de ceva ce n-a avut niciodată și nici nu va avea?

— Bătrîne, zise Liță, îndoale vîntul iarbă spre pieptul tău.

— Da, așa-i, parc-ar fi-nnoptat în iarbă. Domnul Tudor, se minună Marcela, e un bărbat tare frumos. Sînteți macedonean, domnule Tudor?

— Macedonean.

— De-aia se potrivește că sînteți frumos. Povestea se-ntîmplă cu toate neamurile vechi, timpul găsește răgaz să le modeleze trăsăturile.

— Marcela, rise Tudor, tu dovedești că se poate, că încă se mai poate muri pentru o femeie.

— Rideți la fel de măzărât ca un scriitor care s-a prăpădit anul trecut. Știi c-am vrut odată să-l sărut?

— Și de ce nu l-ai sărutat?

— Tocmai atunci și-a scos ochelarii și mi s-a făcut frică. Parcă era oro. Un prieten de-al lui, Filip Grivița, care înțelesese ce se petrecea cu mine, mi-a luat palma și mi-a scris o poezie în podul palmei.

— Versuri libere?

— Nu-nțeleg.

— Libere sau disciplinate prin rimă?

— Mi-amintesc numai că erau foarte frumoase.

— Filip ăsta e un căscat. Scrie frumos cînd nu se bagă de seamă.

— Contabila noastră l-a iubit foarte mult. Are nasul ascuțit.

— Filip!?

— Nu, contabila. Domnule Tudor, vreți să m-ajutați s-aduc de la Vila Miorița o buturugă plină cu greieri? Pentru la noapte, cabana a fost închiriată de un grup de agronomi cu nevestele și cred c-o să le facă plăcere s-audă greieri țîrînd la munte, în noaptea de moș Ajun.

— O buturugă cu greieri!?

Tudor privi spre Liță, se încruntă și înghiți în sec. O mincărime searbădă îl furnică pe spinare, ca și cum i-ar fi stre-

În stepă

SEFUL plutonului de execuție mergea în rînd cu condamnatul, aproape atingîndu-se cu umerii, un sergent-major, ducînd sub braț un sac de iută, împăturit, mergea în față, iar patru plutonieri, cu carabinele pe sold, veneau din spate, tirîndu-și picioarele prin iarbă curată și mîțîind de somn încă din primele ore ale dimineții. Se auzeau scîrșite și tăcere. Pe dealurile din fundul zării, cotropite de cîmbru, sulau spre cer pelerini de abur.

— Parcă dumneata mi-ai dăruit în primăvara asta o tabachere de lemn plină cu buburuze...

— Eu, domnule locotenent, recunosc condamnatul.

— Oh, imi pare rău, dac-aș fi știut, m-aranjam să schimb c-un coleg. Ți-am înapoiat tabacherea?

— Nu.

— Puteai să-ți aduci aminte și să mi-o ceri. În ultimele două săptămîni ai lucrat la săpatul grădini — toți condamnații la moarte au dreptul ăsta — bătea frumos la ușa și mi-o cereai.

— Nu-mi mai trebuia. După judecată, pînă la pronunțarea sentinței, mi s-a luat dreptul de-a primi țigări.

— Da, legile sint aspre. Dar nu scrie nicăieri că celui condamnat la moarte i se iau bocancii.

— Nu mi i-au luat. M-am descălțat singur și i-am dat unui profesor bătrîn. Suflet bun, în fiecare seară de iarnă ne spunea cite-o poveste.

— Ne apropiem. Sergent-major, schimbă vocea locotenentul, nu-ți permit s-aprîni țigara.

— Vă mulțumesc, spuse condamnatul. Fumul țigării m-ar fi-necat cu aduceri aminte. Să știți c-aveți un soim frumos. În tinerețe și eu am vinat mult cu soi-

mul. Dar vă trebuie o mînușă bună, englezească, cu plăcuță de aramă și inel. Mînușă, cum s-ar zice, e crîngul soimului. Aia pe care-am văzut-o la dumneavoastră nu mi-a plăcut. Pe urmă, trebuia să hrăniți soimul, din cînd în cînd, cu albine negre și să-i dați să scoată ochii unei bufnițe. Asta-l ține în formă.

— Soimul cu care m-ai văzut dumneata mi-a murit.

— Imi pare sincer rău, să știți.

— Mai am încă doi, nu-i cine știe ce mare pierdere.

— În cazul ăsta pot să vă fac o rugă-minte?

— Fără îndoială.

— Am cerut, dar, nu știu de ce, nu mi-au permis să mă spovedesc și să mă împărtășesc. Vă rog să le ordonați ăstora patru să mă impuste: unu-n cap, altu-n burtă și ăilalt doi în umeri. Iar dumneavoastră să-mi dați lovitura de grație în coșul pieptului.

— Semnul crucii? Bine, vei avea aceas-tă cruce. Altceva?

— Altceva, nimic.

— Dacă vrei să-mi spui de unde ești...

— Nu-mi aduc aminte.

— Pare neverosimil.

— N-am în urmă decît un butuc de glicină, un snop de nuiete roșii peste un morman de lemne coapte, o suvelcă de argint luncînd prin dreptul unui geam.

— Păi, asta-i casa unde locuiește comandantul închisorii, cu nevastă-sa.

— Doamna are un suflet foarte bun. De cite ori s-a întîmplat o execuție, lunea asta, dînsa trimisă un cos de cîrșe, numai cercei, copiilor de la orfelinatul din Constanța.

— Directorul n-are suflet bun?

— Și dînsul are suflet bun. În martie, cînd l-au înmormîntat pe Stalin, s-a dat ordin ca toată lumea de pe fața pămîntului să se oprească din lucru și să salute. Noi, zece inși — iată, cu mine se duce și-al zecelea — nu ne-am oprit. După patru ani de muncă fortată, am vrut să lucrăm cinci minute de bună voie și domnul director a închis ochii. Cei mici ne-au pîrit.

— Înseamnă că ăștia, plutonierii și sergenții-majori, n-au suflet bun.

— Nu. Și ei au suflet bun. În noaptea de Înviere, am căzut la lucru, într-o groapă de cretă, cu trei sute cincizeci de popi și, fix la ora 12, cînd în biserică se aprinde lumină din lumină, toți ăia trei sute cincizeci de popi s-au pornit să cînte Christos a înviat, iar plutonierii nu le-au rupt oasele. Hei, făcu el, mirat, am ajuns la groapă. Ce adîncă e! De cînd mi s-a adus la cunoștință sentința nu mă gîndeso decît la ce mi se va întîmpla în prima noapte în pămînt. Greu o să-mi fie.

— Trebuie să te legăm la ochi.

curat cineva sub cămașă un spic de orz.
— O aducem și-o ascund eu după paravanul japonez. Pot să jur că n-or să dea ăia de ea nici cu fulgerul.

— Eu mă duc să-l caut pe Fir de Iarbă. roști Liță, ridicându-se. Dac-a șters-o cu banii, îi bag pe gît un cocoloș de cilți cu păcură.

— E aici, zise Marcela, face repetiții în odaia de lângă bucătărie. Fir de Iarbă, domnule Tudor, s-a angajat la noi cu alți cinci băieți, să joace Irozii. Se îmbracă în cămăși naționale, se ینگ cu bete, își pun coifuri de carton poleit și se bat cu săbii de lemn lângă fîntina-n care-au fost aruncați pruncii creștini. Mergem ?
— Cu condiția să-ți atîrni paltonul meu pe umeri, zise Tudor. E frig afară.

SE RIDICARĂ și Tudor, în treacăt, atîns cu palma, dezvinovățindu-se, pumnul lui Liță, iar Liță zvicnind din degetul mare, parc-ar fi zvirlit un mugure negru din trupul unui cartof și, fără să se întoarcă, simți că lanțurile de hirtie colorată de sub grinzile afumate unduiau în val spre ușa cabanei, mărind trecerea lunecată în delir a Marcelăi, ațîțarea sovăielnică a lui Tudor. Bău paharul pe nerăsuflăte și o jerbă de fluturi roșii îi incinseră fruntea... Un măr — nu-și dădea seama că alurează — flacăra ruptă deasupra cuvintelor... Într-un fruct și pedestalul literel, triumful arzînd golul secătuit de alcooluri. Deschizînd ochii, o văzu în fața lui, în scaunul ocupat mai înainte de Tudor, pe bătrîna care-și amanetase ceasul.

— Oh, mătușa Saxi ! se miră el.

Aparatele de joc mecanice tăcuseră și din odaia în șir cu bucătăria răzbăteau. Învălmășite, tropote, gîfiieli, lovituri scăpărate de lemn pe lemn, iar în pauzele de respirație, glasul lui Fir de Iarbă : „dar tu ce crai mare ești ?”.

— Nu mă cheamă Saxi, Asta-i nume de lăutar.

— Ți-ai seos ceasul ?

— N-am avut timp, m-au pus să sparg niște blocuri de gheață.

— Minți, mătușă Saxi, ai pierdut și alea două sute pe care ți le-am trimis prin Fir de Iarbă. Ia un pahar de vin, de moș Ajuns se cuvine să oferi un pahar, eu sint băiat de țaran...

— Noi am avut negustorie de gaz. Era tare frumos. În serile de iarnă, torni gaz în lampă, ridici fiitilul și dintr-odată zici că s-a coborît Dumnezeu în casă.

— Nu în toate serile, mătușă Saxi. Sau cel puțin nu și-n seara de moș Ajun, pentru că în seara aia Dumnezeu nu se mișcă dintre bălțile Dunării.

— Da de unde ! În seara aia, El se află pe tot pămîntul.

— Mătușă Saxi, taci și-ascultă. Eu aș putea, acum, să-mi cumpăr o litră de unghii tinere, cu noite și să le sărut pînă mă ia amețea, dar trebuie să vorbesc. Anul trecut, în seara de moș Ajun, tala era dus cu luntrea pe baltă, cu o nepoată de frate pe care o creștem noi și a pus-o să semene pe ape o baniță de griu. A calculat să-i prindă miezul nopții semănînd.

— E urîtă tare fata, așa-i ?

— Urîtă. După miezul nopții, s-au întors acasă și-au găsit în tință două de lăzi de griu răsărit.

— Griul verde din noaptea de moș Ajun are daruri ascunse, se știe, mistuiește dușmăniile.

— Au prăjit niște carne și pîn-au mincat, griul s-a înălțat și s-a copt. Tata a scos secera din grindă, l-a secerat și a legat patru snopi pe care l-a așezat sub icoane. Cît a spălat nepoata aia străchinile și un bălaț a cîntat cu sorcova la geam...

— Cu steaua, domnule, fiindcă era noaptea magilor...

— Nu primesc.

LOCOTENENTUL își retrase oamenii la zece metri, le spuse care unde trebuie să ochească și se întoarse spre condamnat, vorbind încet :

— Dacă mai ai vreo dorință ?

— Nici una.

— Atunci am eu una. Spune-mi, domnule, ce crezi, Dumnezeu sau dracul, care dintre ei are suflet rău ?

— Asta, domnule locotenent, cu siguranță c-am s-o aflu dincolo.

— Foc ! urlă locotenentul și carabinele trosniră.

Omul de pe marginea gropii se îndoi spre stînga, apoi zvicni înapoi, cu spînarea curbată, parcă ar fi încercat să se înscrie ca un obstacol rotund și confuz în dogoarea ce începuse să dospească în stepă, genunchii i se frînseră și căzu adunat deasupra pintecului. Toți cei patru plutonieri trăsaseră în burtă.

— De ce, mă, fraților ? întrebă locotenentul.

— Ne-am gîndit, răspunse unul, că măcar în ultima clipă să simtă și el ceva cald în stomac.

— Îngropați-l.

Sergentul-major viri mortul în sacul de lută și-l tîrî în groapă. Ceilalți săriră cu lopețile.

— A venit un taur negru și a mincat snopii.

— Nu putea să fie diavolul, era taur de-adevăratelea, fiindcă snopii se aflau sub icoane.

— Mîncînd, i-au căzuț coarneau. Tata a chemat un țigan și-a făcut din ele piepteni. Nepoata noastră s-a dus la oglînda să se pieptene și spre zori s-a trezit că pletele ei scapără între degetele unui băiat din vecini.

— E bun de cînstă taică-tu, a scăpat ușor de urîtă.

— Plătesc eu. Tata a murit.

— Atunci e datoria fetei să-l pome-rească toată viața.

— O să-l uite. Numai eu o să țin mînte zîua cînd l-au îngropat. Casa noastră e ridicată pe malul bălții, între trei sate, de la cîmîtir au venit o mulțime de oameni la pomană, în frunte cu trei primari, trei milițieni și trei preoți. La sfîrșit, cei trei primari și cei trei milițieni au strigat : nu pleacă nimeni acasă, toată lumea s-aliniază pe două rînduri de-a lîngul drumului cu ulmi și facem repetiție. Oamenii s-au aliniat, după poruncă, primarii și milițienii s-au urcat într-un camion și-au pornit-o agale pe drumul cu ulmi. Ei treceau și mulțimea striga : Înălțate împărate... Înălțate împăratee ! Peste cîteva zile urma să treacă pe-acolo un împărat din Africa sau din Asia.

— Eu, domnule, știu că se strigă Împărate minunate, nu Înălțate Împărate.

— Între alea trei sate se strigă Înălțate împărate.

— Venea să vadă balta ?

— Cîne, împăratul ? N-a fost vorba nici-o clipă să se oprească la noi, trecea spre Deltă, nu ți-am spus ?

— Orice-ai zice, băiete, eu știu că se zice Împărate minunate.

— Mătușă Saxi, n-am să-ți mai dau bani și-a doua oară ca să-ți scoți ceasul. Vin îți dau, dar bani, nici-o lețcaie.

— La noi în mahala era un circiumar care, de zîua lui, ne-nfigea în clanța ușii cite-un cap de vițel. În seara de moș Ajun, nu știu de ce, ne punea un cap de cerb.

LITĂ se răsuci spre bucătărie și urlă :

— Fir de Iarbă ! Fuga marș la mine !

Fir de Iarbă apărui în goană, în cămașă națională și cu sabia de lemn. Coiful îi căzuse din cap lîngă ușa ; trecînd pragul, uitase să s-aplice.

— Pe mătușa Saxi trebuie s-o prîndă noaptea magilor acasă. Angajezi o mașină, o duci la gară și n-o pierzi din ochi pînă pleacă trenul.

— Cel Tinăr, zise mătușa Saxi.

— Mi se spune Liță Filipescu.

— Te cheamă cum vreau eu. Te cheamă Cel Tinăr, ca să nu trăiești nici-o suferință pînă la capăt.

— În noaptea asta o să omor un cal și-o să-l înfig capul în clanța ușii de la Vila Miorița.

— În clanța aia nu s-ar potrivi mai bine un cap de berbec ? Gîndește-te.

Lită îl întoarse spatele și se depărtă, lopotînd printre mese. Înalt, cu umerii povîrniți, se opri lîngă tonomat, viri o monedă, așteptă pînă Nana Muscui se ivi pe cărări de limbă germană trase adînc în nări aerul mîrosînd a brad crud și a căței somnoroși, apoi ieși.

Afară nîngea.

— Cel Tinăr, murmură el, nînge în munții Carpați, iar în clanța ușii te așteaptă un bocanc. Semn că magii au venit și nu te-au găsit acasă. O.K., băiete — și mai du-te dracului ! Niciodată n-ai fost în virful salcîmului. Mereu numai cu creștetu-n ninsoare sau cu picioarele-n Iarbă.

Sinaia, 24—30 decembrie 1981.

În timpul ăsta, locotenentul se trîntise într-un petec de Iarbă deasă, netocită de pași sau de umbletul vîntului și culegea buburuze pe care le vîra în tabachere. Una-i urcă din podul palmei pe strunga dintre degetul mare și arătător și vîzînd-o că stă să-și desfoale micile-i aripi, locotenentul vru să-și cerceteze soarta.

Gărgăriță-riță,

Unde-oi zbura,

Acolo m-oi însura...

Umbră sergentului-major i se lipi de genunchi. Aia fuma o țigare puturoasă și-și scutura bocancii de pămîntul prins pe tocuri, dar mai mult tropăia ca să atragă atenția.

— Raportează, îngădui locotenentul.

— Avem niște bere rece.

Sergent-major, răspunse locotenentul, stăpînîndu-și tremurul miinii, ca să nu sperie buburuza, ștîlînta sustine că omul, cantitativ, e alcătuit din trei sferturi din apă. S-ar putea zice, prin urmare, că o fată frumoasă e făcută din trei sferturi din rouă. Exact ceea ce mi-ar trebui mie în arșita asta a Dobrogei : o fată cu suflet bun, de aur și cîntărînd patruzeci de kilograme de rouă. În lipsă e bună și o bere rece. Ad-o.

14 decembrie 1981



Traian T. COȘOVEI

Istorii pe apă, frunze călătore

Istorii pe apă. Frunze călătore

din care să-mi reconstitui trecutul, / din care să-mi refac existența, așa cum șopirla își reface coada smulsă.

Noapte în flăcări —

cînd fiecare umbră strînge în pumni

o sticlură cu vitriol, cînd

rujeola ferestrelor se întinde pe obrazul întunecat al orașului

și fiecare chibrit aprins

e-o imensă insectă luminoasă devorîndu-și inima, trupul.

Într-o noapte în flăcări să rechem

istorii pe apă. Frunze călătore. / Ceva trecător

(scrisul tău de copil pe-o ilustrată veche)

ca un rege de carton ars la sfîrșitul carnavalului,

cînd ordinea și calmul se întorc / și fumurile alcoolului se risipesc ca o ceață !

Acum ascult

liniștea, / sirșitul, cum se apropie cu labe moi, de piscică

și-o imagine veche de-a ta,

coborînd pe-un fir de păianjen / mă face să închid ochii...

Deasupra, doar luna cit un bănuț de argint

cu care poți să cumperi o magazie de zdrențe.

Și viața, sobră, integră —

ca un actor de mina a doua într-un rol de majordom

atîrîndu-și la gît prețul trecutului și atîtea

istorii pe apă. Frunze călătore !

Iar autostrada lungă / și rece și luminată de faruri din față

nu e decît umbra ta de demult !

De-acum —

un singur gînd într-acolo te-ar trimite

pe lumea cealaltă.

După douăzeci de ani

Mansardă coclită,

un turn vinzîndu-și legănarea de clopot pînă la ultima bătaie.

Noaptea, pe cer, / ca într-o montură de aur străluciau

burțile stelelor inecate.

După douăzeci de ani

m-am ridicat învins de la masa de joc. În lumina chioară degetele mi-au căzut cu zgomot în rumegușul trupului tău.

— Cit să fie ceasul ? — am întrebant pierdut, cu vorbe mici

bîntuite de stafii.

— Să tot fie vreo cinci ceasuri evropinești,

minute turcești, / secunde fanariote, care trecînd

au dat dulci tremuriciuri beizadelei.

După douăzeci de ani

inima mi s-a umplut de fum și de cuie și de șuruburi.

După douăzeci de ani, mușchetarii și-au inghițit săbiile

cu dantele și cu princesă cu tot.

(La Belle Époque s-a isprăvit, Les Années Folles

vor începe !

Peștele roșu care înota în singele meu

și-a lăsat icrele metalice ale viitorului...)

Arhipelagul rămăsese arhipelag, —

arhiducele rămăsese arhiduce, / băștinașii

rămăseseră la fel de primitivi

în baraca de scinduri alcoolizate unde am schîmbat

apă de foc și mărgele de sticlă

pe lapte de var și piini de carton, — unde

am pingărit aerul cu gesturile mele murdare, —

unde fiecare cuvînt are o fundă roșie ori e împachetat în staniolul oboselii, —

unde, după douăzeci de ani

bețivul își bagă degetele în gură și varsă rachiul ieftin

pe care l-a băut cînd s-a întors de pe front.

Nimic.

Doar stele și avioane pe cerul gurii tale. / Nimic.

Doar miinile tale întinse spre mine.

Miinile tale albe care l-au spălat de sînge pe gide, —

miinile tale roșii

care au moșit ingerul negru.

Spectacole bucureștene diverse



Ion Caramitru, protagonistul spectacolului *Pericle*, pe scena Teatrului Giulești.

Doar un basm?

„PERICLE” de Shakespeare (Teatrul Giulești)

■ SÎNTEM, probabil, pe cale de a realiza o integrală Shakespeare românească, de orientare contemporană, căci au mai rămas foarte puține opere, nereprezentate la noi, ale uriașului autor. *Pericle* apropie acest moment. După ce s-a consumat, mai de mult, într-un anonim brașovean scurt, iată că azi are parte de un regizor întru totul abilitat ca shakespeareolog, Dinu Cernescu, o trupă ce s-a exercitat cu succes în materie, a Teatrului Giulești (ei adăugându-i-se un redevabil actor de la „Bulandra”, Ion Caramitru) și acel mediu pe care unii colegi îl consideră exclusiv favorabil marilor afirmări, mediul bucureștean.

Cu toate condițiile prealabile îndeplinite, spectacolul *Pericle* n-a reușit. Nu e simplu a explica de ce. E adevărat că piesa, făcând parte din paragraful romantic al acestei capitale dramatice, nu e scrisă în întregime de Shakespeare. A avut un colaborator care, bineînțeles, nu putea fi de aceeași talie. Narativa, foarte veche, despre aventurile tragice și benefice ale lui Apolonius din Tir, care a constituit nucleul epic al operelor, a adus cu sine didacticismul manicheist specific poemelor lui John Gower (1330—1408) de unde, probabil, a fost împrumutată. (Ca un semn probatoriu, autorul — ori autorii — l-au introdus în structura piesei pe Gower însuși, ca narator, cu mențiunea „ținind locul corului”). Situațiile sînt cîteodată elementare, se succed repede și nu totdeauna motivat, cu schimbări neașteptate de umoare. Momente de încordare sufletească sînt încredințate pantomimei. Totuși, există în piesă ceva adînc și scintilelor, semne

Secvența

● În anii '20, filmul era îndrăgit, teoretizat, folosit, ba uneori și practicat de mulți dintre creatorii celorlalte arte — de Meyerhold și Piscator, de Honegger și Dali, de Heinrich Mann, Gide, Shaw, Scott Fitzgerald etc.; diferite pelicule „recuperau” experiențele picturii și literaturii expresioniste ori erau direct implicate în evenimentele mișcării suprarealiste, de pildă. Tot în aceeași perioadă Hans Richter stabilea „o linie de tradiție neîntreruptă de la Cezanne la cubiști, de la arta abstractă la cinema.” Filmul înceta să fie doar un simplu spectacol, devenind chiar și pentru artiștii care și-au cucerit faima în afara studiourilor „aproape o concepție despre lume”, care „înseamnă îndrăzneală” și „e prin sine „propagare de idei”. Aceste entuziaște mărturii îi aparțin lui Maiakovski și au fost publicate în urmă cu șase decenii; dar e firesc ca la începutul fiecărui an cinestii însiși să mediteze la enocile de glorie, mai vechi și mai noi, pentru a regăsi și actualiza mereu însemnele de noblete ale istoriei celei de a șaptea arte.

L. a.

Incrustate în coaja de parafrază antică după mitul oedipian, în scoarta medieval-trubadurescă și în catifelata mantie renascentistă poetic-fantastică, vădind că piesa a ieșit din pana ilustrului bard, exungue leonem.

În esență, e doar o poveste, un basm frumos, — dar povești sînt și *Furtuna*, *Visul unei nopți de vară*, *Cymbeline*; Dinu Cernescu a realizat el însuși spectacole memorabile cu unele din genialele povești ale autorului. Aici, acum, n-a găsit o idee focalizantă. Dintr-o eroare, s-a lipsit de prezența continuă a povestitorului, la care Shakespeare a recurs tocmai ca la o legătură necesară între dispartele episoade în continuă declivitate. A tratat nesigur materia literară, cînd într-un realism stilizat rigid, cînd în hiperbolizări baroce ce măturisau vag o intenție de parodie. S-ar parodia însă ce? Și cu care finalitate anume? E neîndoielnic că poetul nu a scris basmul din plăcerea de a băsmui. Dacă nu putem avea azi chelle unor personaje, despre care comentatorii ne asigură că sînt atestabile documentar, e cert că povestea are în schimb un sens general înalt moralizator, vorbind despre regii buni și regii răi, despre virtuțile recomandabile și viciile probabilabile ale conducătorilor de state, punînd în efigie turpitudinii monarhice, duplicități ale slujitorilor lingusitori, tirania vicleană și ucigașă, preamărind însă cîrmulor pasnic, intept, intelgător a ceea ce e omenească, avînd ca herb nobletea sufletească. Investigarea acestei propunerii a scriitorului ar fi oferit, poate, o cale...

Spectacolul curge fără făgăș. Furtuni, fulgere, trăsnete, fum gros, foarte mult fum, rînjete sardonice, hohote melfstofice, tablouri de gen în prea groasă și stridentă pastă (la lăpanar din Mytilene, de pildă), răcnete, răsteli, palaterii fără haz sînt surprinzătoare pentru acest regizor și această echipă, inculcînd sentimentul că ne-am afla la o reprezentare bătrînească pentru copii și tineret. Recunoaștem talentul inventiv al regizorului în scena a 2-a a actului II, turnirul de la Pentapolis, creat de el în întregime, cu penită subțire și surizătoare, cu măști expresive și mișcări grațioase de ceremonial curtean. Aici și actorii, în frunte cu Ion Vilcu, sînt onorabili. Îl regăsim pe regizor și în final, unde în loc de sfîrșitul bucolic a pus un sonet shakespearean de blajin și îngîndurat scepticism, tînzînd a da un caracter ciclic peripețiilor izvodite de un fatum. Îl redescoperim și în una din direcțiile rolului principal, aceea care-l duce pe Ion Caramitru spre interiorizări, cu dureri comprimate și rostiri cenzurate de luciditate. Dar protagonistul e îndrumat uneori și pe alte direcții, deloc profitabile, unde personajul se pierde în ceață declamativă și răceala atitudinilor confecționate. Nu știu din ce cufer uitate, ce păreau aruncate în pod și lăcătuite, au reapărut tremolo-ul și sufocarea Ancăi Neculce, risul spasmodic și calp al lui Jorj Voicu, dramodica cîntăciună a scriei de Traian Dăncăanu, împiestrirea extremă a gesticulației și tonului la Dorina Lazăr, schimonosirile bizare ale lui Sebastian Papalari, ricanările, grimasele și gimnastica acrobatică a lui Mihai Stan — ca să nu vorbim decît de cîteva din actorii excelenți, acum înstrăinați parcă de ei înșiși. Suportabilă, Ileana Cernat, dar luptîndu-se dificil cu rolul nobilei Marina, ce revendica o altă distribuire.

În schimbul de scrisori dintre Camil Petrescu și Ion Sava, acesta din urmă vorbea despre necesitatea de „suprapunere pe text a unei idei teatrale”. În *Pericle* n-am găsit-o. Rămînem cu nostalgia unor trecute înscenări din repertoriul shakespearean. Bineînțeles, cu stimă pentru opțiunea de acum. Și-atît.

Prea puțină dramă

„CHEILE ORAȘULUI BREDA” de Ștefan Berceanu (Teatrul Național din București)

■ PRIMA piesă a lui Ștefan Berceanu *Cheile orașului Breda* își află reprezentarea mai tîrziu, se pare, după scrierea ei, la Teatrul Național, oferindu-se ca o dramă a aspirației spre libertate într-un regim despotice (aici Spania secolului de aur) și ca o meditație despre posibilitatea artistului de a servi ideile noi ale epocii sale în mod implicit, prin creație. Protagonistul coliziunii cu autoritarismul e un reformator social utopic, insinuat ca secretar în cancelaria supremă, inițiator al unei confreri secrete. Nu aflăm prea multe despre proiectele sale, nici despre felul cum sînt translate în practică, și nici despre modul în care esuează. Istoriceste, personajul e plauzibil; secolul iberic în chestiune a dat atari specimene. Victor Hugo, într-o dramă romantică, și Balzac, într-o piesă stranie, interesantă, de turnură realistă, *Istefimile lui Quinola*, au propus modele oarecum asemănătoare. Eroul piesei e însă un Ruy Blas pasteurizat, care n-are suficient spațiu să se releve, să acționeze. De-abia are răgaz să moară, într-un lung și inutil episod dînspre final, unde, crucificat orizontal, monologhează și suportă apoi un dilatat și obscur discurs mistic al unui personaj aburos simbolic.

Celălalt fir dramatic — care se împletește vag cu primul — trece prin opera și

viața pictorului Velasquez. Celebruul său tablou, care dă titlul piesei, oferă prilejul unei dispute, nu lipsită de o anume savoare, între argumente tematice și estetice raționale, implicînd ideea umanistă a păcii, și argumente pedestre ale unor judecători de ocazie, curteni obtuși și suficienți. Pledoaria (în altă scenă) a lui Velasquez pentru angajarea artistului exclusiv prin operă, sub specia eternității, are, din păcate, și ea, cu toată frumusețea expozeului, un aer mărginit și fadoare, astfel că și aici drama posibilă sucombă în aproximativ speculative. Uscată și sumară, fără altitudine, simplificînd prezența populară printr-o ceață de cersetori și estropiați, terminîndu-se cu două code predicative și cam nedumeroitoare, piesa nu se încheagă și nu crește, nu trezește decît un interes relativ — firește, de natură intelectuală, însă nu compact și nici persistent.

Îngrijit dar impersonal pusă în scenă de Sanda Manu, acceptabil scenografiată de Constantin Russu — cu deschideri oarbe practicate în pereți negri și costume de un colorit intens (trebuie să-i multumim, probabil, decoraturii și pentru reproducerile în alb-negru după pinzele ilustrului pictor evocat) — întimplarea, cu atît de puține și lute molcomite peripeții, e povestită curat de numeroși actori buni, ce nu au însă indestulător prilej de a făuri măști, chipuri, ciocniri. Doar atitudinii. Și poze. Una, de pildă, hieratică, rece, a unui demnitar: Iulian Necșulescu. Alta, seacă: George Motol (cu un machiaj infernal, de călău de operă bufă). Singurul care dă statură și reflexivitate personajului său — în limitele amintite — e Cornel Constantin (Velasquez). Perorează liniștit și se aude bine.

Un text ușor pentru actori grei

„INAINTEA PENSIONARII” de Thomas Bernhard (Teatrul Mic)

■ CONSECVENT programului său, Teatrul Mic prezintă un text al dramaturgului vest-german Thomas Bernhard, care, cel puțin în intenție, își propune să observe incapacitatea foștilor naziști inveterați de a renunța la convingerile lor, de a se despărți de odioasele lor amintiri, de a abandona absurdele lor planuri de revenire. Rău constructor, după cum s-a văzut și din *Minetti*, jucat tot la Teatrul Mic, autorul în cauză nu are însă nici priceperea, nici puterea de a-și încorpora intențiile într-o acțiune propriu-zis dramatică. În actul I, aflăm, din conversația a două surori — dintre care una suferindă, în scaun cu roțile — tot ceea ce se va petrece în actul II. Iar în actul III se repetă, cu mici variații, ceea ce știam din actul anterior. Așadar, un fost ofițer SS, comandant ad-junct al unui lagăr al morții, azi judecător, serbează în fiecare an, în strictă intimitate, ziua de naștere a lui Himmler, îndopîndu-se cu șnițele, îmbătîndu-se cu șampanie, petrecînd cu vîrstnica sa soră, cu care are relații incestuoase, torturîndu-și cealaltă soră, ologă, ținînd discursuri revanșarde amenințătoare și rîzibile. Va muri în final (după un atac de cord, probabil) ca sub o pedeapsă iminentă.

Cum piesa nu dispune de un subiect, timp de peste trei ore are loc o etalare a unor sloganuri național-socialiste și o relatare a unor fapte scabroase din viața familiei Hösler. Toate produc, evident, execrație, ca orice răscolire a unor mizerii omenești și crime săvîrșite cu cinism. E greu de afirmat însă că auzînd cum și-a ucis Rudolf victimele, cum a fost sedus (sau era pe cale de-a fi) de Himmler, cum își murdărește compatrioții de azi și că văzînd cum face dragoste cu bătrîna lui soră, cum o chinulește pe mezină paralică, cum își poartă fanțos uniformă

și e gata să tragă cu pistolul, aversiunea noastră pentru neonazismul actual — care nu e tocmai al unor pensionari vicioși — ar spori și s-ar întări. Mai degrabă ne încearcă dezgustul față de ordurile cu care prea e împovărată lucrarea și mihnirea că tatonînd o temă importantă, autorul o minimalizează printr-un naturalism limitativ și pauper, scăpînd din vedere, dealtfel, elementul cel mai important, adică reacția față de renașterea fascismului a unor forțe care l se opun în stradă, în presă și literatură, în parlamente chiar. Aceste forțe apreclază fenomenul — cum și e — nu ca o stare maniacală a unor decrepiți izolați, ci ca pe un puseu social neliniștitor al unor patibulari organizați, corupînd primejdios mase de tineri, practicînd asasinatul moral, diversitatea politică, teroarea. Pretenția autorului de a fi scris „o comedie a sufletului german” mi se pare exorbitantă.

Sora mezină, imobilizată în scaunul ei mergător, nu are — un act întreg — altceva de făcut, în esență, decît să repete obsesiv „Vă detest”, iar în celelalte două să tacă, mimînd groaza, disprețul, chinul etc. Astfel că Monicăi Ghiuță i-a venit destul de greu să interpreteze. A făcut-o însă mulțumitor, în condițiile date, și chiar cu unele trimiteri subtextuale inspirate. Olga Tudorache a fost sora cea mare, desfășurîndu-și, cu rezultat deosemena satisfăcător, cunoscutele-i și exersate-le posibilități, întunecate însă, din cînd în cînd, de țipetele guturale pe care actrița le folosește mereu și excesiv în mai toate aparițiile. Pe Rudolf Hösler l-a jucat imaginativ, cit s-a putut de nuanțat, cu senescentă studiată, Ștefan Iordache, potențînd ridicolul personajului și conturînd masca-l spectrală. Regizorul din R.F. Germană (de origine română) J.J. Stopler a lucrat ca un meseriaș conștient, desenînd atent caricatura foștilor ofițeri și inventînd durități fizice ale acestuia față de sora cea mică, neștiînd însă să lase din perimetrul cazului spre oarecare generalitate, păstrîndu-se îndeobște în banalitatea expozitivă și discursivă a demersului dramaturgic. Adriana Leonescu a propus un decor potrivit, de casă al cărei subzol pare o mlaștină cu arbori putreziți. Metafora n-a funcționat însă indestulător în spectacol, care ar fi poate mai puțin anost dacă s-ar mai scurta. Măcar.

Valentin Slivestru

„Provinciala“

DESEORI, cineaștii de astăzi se reped la subiectele violente: bătăi, răpiri, schingiuri, atentate, catastrofe, detournări de avioane, kidnapări, asasinat etc. Pare că mulți dintre autorii contemporani de film socot că indeosebi violența e o temă interesantă, antrenantă, excitantă, palpitantă. Și iată că un curajos regizor elvețian, Claude Goretta (il cunoașteți prin filmul său *Dante-lăreasa*), își propune să zugrăvească iadul marilor metropole super-capitaliste (în speță Parisul), fără nici o secvență de felul celor semnalate mai sus, fără nimic violent. Un iad făcut numai din fapte banale.

O tină și frumoasă femeie dintr-un orașel din Lorena năzuiește să trăiască o viață mai interesantă, mai intelectuală, mai — cum să spun? — mai sufletească, mai spirituală. Și pleacă la Paris. Dar acolo întâlnește numai oameni falși. Falși nu pentru că vor să-i înșele pe ceilalți, ci pentru că sint condamnați să se înșele zilnic pe ei înșiși. Ca să supraviețuiască. Ildra șomajului stăpânește sufletele și le ucide, le sterilizează. Oamenii nu trăiesc o viață firească articulată, ci, în fiecare zi, se repez, brusc și total, la mica ocazie de a supraviețui, de a găsi un angajament care va dura doar câteva zile. Pindă perpetuă, acțiuni scurte, primejdii permanente. Și asta fără nimic de epopee; un trai urit, plicticos, extenuant, banal, nespectaculos, dar cu atât mai tragic. Victimele marilor violențe sint de obicei „personalități”, sint deci relativ puține. Suferința cotidiană și anonimă cuprinde orașe întregi; victime ale unui proces surd de falsificare a sufletului și a conduitei. Conduite impulsive, acțiuni scurte și luți, căci sint mereu lăsa-te neisprăvite, ca să se poată repezi la o altă posibilă șansă ivită în cale. **Impulsivitate!** Cîndiți-vă la acest odios cuvînt.

Impulsivitatea e începutul de drum către violența cea mare, către fraudă și delincvență tot purtîndu-se astfel, omul ajunge delinquentul care pierzîndu-și orice speranță e în stare să ucidă pe orice trecător ca să-i fure doi poli. Filmul lui Goretta nu ne arată această priveriste a marilor orașe capitaliste, unde nimeni nu mai îndrăznește să iasă după 8 seara. Goretta ne descrie această violență masivă și anonimă în faza ei născîndă, cînd impulsivitatea e lege a supraviețuirii încă cînstite. Eroina din filmul *Provinciala*, Christine, e uimă și scîrbită de iadul în care trăiește. Bravă și demnă, ea nu se sperie de mediocritatea, ci de neautenticitatea acțiunilor omenești. Și pleacă. Ia trenul și se întoarce în Lorena ei natală. Desigur, provincia, și mai ales provincia franceză, nu e un paradis. Există și acolo meschinărie, aviditate, intrigă, invidie. Dar tot acolo, în orașul de provincie, se mai găsește încă tandrețe, prietenie, gustul onestității sufletești. Christine știe că astfel de sentimente supraviețuiesc în provincia franceză. Merge la sigur că va regăsi acolo asemenea modeste comori.

Povestea mai are o eroină principală: Claire, femeie frumoasă și curajoasă, care în ciuda mizeriei trăiește „plănuț”. Căci are doi copii, n-are bărbat și dorește aprig să reușească în meseria de actriță, pentru care știe că are talent. Ea cedează totuși acelei impulsivități care duce la delincvență. Delincvența aci e prostituția, o prostituție „planificată” și cu pretenția de a fi, cît de cît, decentă. Claire dă un anunț la gazetă: „Actriță tină, șomeră, afectuoasă (sic), caută bărbat înțelegător”. „Știi oare ciți au răspuns?” — îi spune ea prietenei sale Christine. „Peste două sute”. Și i-a planificat în așa fel încît să obțină trei mii de franci pe lună... o întâlnire sen-

timentală pe săptămîna E interesant și ironic felul cum îi „tratează” pe clienți. Simte nevoia să le vorbească cînstit. Să le spună ce greu îi este să le dea copiilor o educație decentă. „Și asta (o întreabă Christine) nu-i plictisește?” „Nu. Îi induioșează. Căci toți bărbațiiăștia ajunși sint însetați de tandrețe. Crede-mă, Christine, tandrețea e lucru foarte mare!” Toate astea, în programul de viață al lui Claire, sint numai provizorii. Pînă ce, tot încercînd, va reuși să se afirme ca actriță de succes. Asta e steaua ei polară.

Curios amestec de trierie și sinceritate; compromis între un ideal stimabil și... violentarea evenimentelor, forțarea șanselor prin procedee nu tocmai oneste... La sfîrșitul filmului, Claire o duce pe Christine la un fel de club al marilor industriași, într-un parc paradisiac, unde există tot soiul de distracții; sint invitate fete frumoase (meseria de „invitată” la dineuri e curență în țările capitaliste) și se organizează curse de alergări cu obstacole, la care concurează numai fetele cele frumoase. Într-un coșuleț, fiecare din bogătași pune un premiu. Se string vreo zece mii de franci. Claire o imploră pe Christine să participe la competiție. Christine refuză. „Fă asta pentru mine!” Și Christine acceptă. Și câștigă cursa. Dar cei zece mii de franci îi dă lui Claire. I se pare monstruos să atingă acești „bani murdari”, acești bani, în fond, „falși”, ca tot restul faptelor acestor suflete truate. Și pleacă de la acea petrecere. Se duce direct la gară și de acolo în orașul ei de provincie, unde nu va găsi nici glorie, nici avuție, ci autenticitate. Oamenii și lucruri „veritabile”. Desigur nu toți oamenii sint la fel. Dar există încă oameni adevărați. Și Christine știe cum și unde să-i găsească.

D. I. Suchianu



Cadre din filmul lui Claude Goretta (o coproducție franco-elvețiană ai cărei protagoniști sint actorii Angela Winkler, Nathalie Baye, Bruno Ganz)

Cinema

FLASH BACK

O nostalgie rece

■ EXISTA regizori pentru care filmul este un prilej de a gîndi ca tine, de a descoperi autenticitatea artei prin consonanță cu autenticitatea sentimentelor larg omenești; după cum există alți regizori pentru care filmul este o posibilitate de a sili spectatorul să gîndească și să procedeze ca ei, închizîndu-l într-un sistem de reacții și convenții straniu, original. Nichita Mihalkov face parte din această ultimă categorie. Filmele sale, în exterior frumoase, colorate, atrăgătoare, sint bazate de fapt pe un complicat sistem de curgeri, baraje și ecluze, care zăgăzuiesc trăirile, emoțiile, situațiile, care le așează, le decantează și în cele din urmă le risipeșo nedumeritor, străduindu-se să nu rețină din ele decît un fum de mirodenii, o rezultantă senzorială.

Tonalitatea lor este, aș zice, o nostalgie rece, procedeul folosit este evocarea de la mică distanță, dar cu un filtru distant aplicat sentimentelor. Povestea este prizată prin momentele ei esențiale, acestea fiind însă dilatate și încetinite pînă la nerecunoastere, lăsa-te să se resfire, să se prelîngă, să se aneantizeze. Personajele evoluează de obicei în comun, angrenate în colocolviul cehovian, unul sau două desprînzîndu-se apoi în mari crescendouri lirice, însoțite de obicei de cascaderi muzicale, de inundații cromatice. Fără justificări psihologice, ele se lasă să lungeze în vis, să fie inundate de gînduri, de stări difuze, de gesturi sofisticate, sacadate într-o sintaxă arbitrară, elaborată după legi secrete.

Filmul acesta narcisic, în care regizorul își contemplă parcă propriile gusturi, oferindu-le în eșantioane spectatorului (*Slava iubirii*, de curînd prezentat la Cinematecă, nu face excepție) este interesant în măsura în care prezintă o poveste plauzibilă prin sine. Cînd însă vrea să înghesule această masă de trăiri originale în structura unei opere ecranizabile sau a unor fapte istorice reale, el lasă impresia unui exercițiu de stil: o concentrare ca- lofilă axată pe cite un nucleu întimplător ales și care, odată depășită, va fi trecută la activ ca o biruință stilistică, pretextul nemalcontînd.

Bineînțeles însă că pînă la urmă astfel de încercări duc arta mai departe, chiar dacă pe moment ele lasă un gust de laborator, de împlinire experimentală.

Romulus Rusan

Radio
Televiziune

Portrete

■ Portretele t.v., iată un tip de emisiune de mare succes și adînci semnificații. Privit de ochiul, necrutător prin luminozitate, al aparatului de filmat, profilul profesional și moral al marilor savanți și creatori capătă o notă de reală exemplaritate. Nu de mult, academicianul Octav Onicescu a străbătut (alături de reporterul Carmen Dumitrescu) citeva dintre drumurile vieții sale. La 90 de ani, profesorul demonstrează o vie și incitantă, prin subtilitate, tinerețe spirituală. „Ca și poetul, consideră domnia sa, matematicianul are deschisă calea spre infinit”. O teoremă sau o poezie sint

creații ireductibile, închise în nobila lor specificitate, și doar ele, cele autentice, dau sens desti-nului uman: „veți crea, veți avea; nu veți crea, nu veți fi”. Girul, singur și sigur, al succesului e munca.

■ Mai recent, un nou ciclu de emisiuni *Portret compunistice* (realizatori Iosif Sava și Ivona Cristescu) l-a avut ca invitat pe Aurel Stroe. În preajma vîrstei de 50 de ani, acest cunoscut reprezentant al școlii compunistice românești a vorbit cu patos și cu înțelepciune tot despre muncă, despre dramati-cele dar absolut necesarele confruntări ale procesului de creație. Prețioasele mărturii autobiografice referitoare atît la anii formației, la cei în care a fructificat experiența colaborării cu modernul calculator (experiență deloc restrictivă căci, mărturisește Aurel Stroe, „am învățat să fiu liber și să prețuiesc fan-tezia”, „nu m-am simțit stingherit de calculator, dimpotrivă, mi-a incitat spontaneitatea”) sau, în sfîrșit, la anii mai din urmă ai evoluției sale artistice, exemplificările emislunii, apoi, printre care, emoționante, cele interpretate de compozitor însuși, au făcut din

această primă ediție a *Profilului compunistice* un început a cărui urmare este așteptată cu nerăbdare de telespectatori.

■ O serie de tele-portrete ale unor cunoscuți actori, difuzate în ultima după-amiază a săptămî-nii, au atras îndreptățit atenția publicului. Interviuurile (realizate cu afectuoasă detașare de Tudor Vornicu) și retrospecti-vele (semnate cu căldură de Tudor Caranfil) su-bliniază complexitatea u-niversului interior al celor pe care îi știm deobi-cei doar din rolurile in-terpretate la teatru, la radio sau la televiziune. Investigarea părții necu-noscute din viața vedete-lor s-a dovedit de fiecă-re dată interesantă. Fără a avea un caracter infai-libil, cronologia are impor-tanța ei și doar de aceea semnalăm acum, în ia-nuarie, că în 1982 se îm-plinesc un număr „ro-tund” de ani de la naș-terea actorilor Oliver Hardy (Bran), Gene Ke-lly, Colea Răutu, Vittorio Gassman, Paul Scofield, Gérard Philipe, Anouk Aimée, Coca Andreescu, Emanoel Petruț, Izolda Izvițkaia, Anthony Per-kins, Ion Caramitru..., posibile „stele” ale emi-siunilor viitoare.

Ioana Mălin

TELECINEMA

O consolare în timp de iarnă

■ CA să faci un om de zăpadă îți trebuie neapărat zăpadă. Peste această evidentă nu se poate trece ușor. Îți mai trebuie un morcov (sau, mă rog, altă leguminoasă longilună) pe post de nas, o oală (sau ceva asemănător) pe post de „țîlîndru”, cițiva cărbuni (dacă se găsec) pe post de nasturi și o mătură — pe post de ce anume? De brat, să-i zicem. De ce omul de zăpadă „clasic” are un singur brat, iar acela e propus, într-o sim-bolistică sui-generis, de o mătură — iată un mister pentru coșul din mine.

În sfîrșit, cu sau fără mătură, cu sau fără morcov, omul de zăpadă e gata și seamănă cu ci-neva. Mai exact cu Lu-cille. Care Lucille se va căsători cu Lon. Și Esther se va căsători cu John. Și Rose cu Warren. Toată lumea se căsătorește, a-fară de Tootie. care e mi-noră, însă are idei deli-cios de „negre”, precum, de pildă, aceea de a pro-voaca tot felul de acciden-te de tramvai, fără con-

secințe sinistre, desigur, de natură însă a tulbura pînă la un ris isteric membrii familiei. Pre-cum și alți cetățeni ai preaveselului Saint Louis din 1903, pe vremea cînd se dansa ce se dansa, chi-biturile se aprivneau cum se aprivneau, tele-foanele funcționau cum funcționau, pe vremea cînd — s-ar zice — sta-rea generală de spirit pă-reă aceea a unei nesfir-site candori, a unei ul-miri perpetue în fata lu-crurilor vietii, a voluptă-ții feminine, sănătoase, fruste, de a merge pînă la capăt, de a ota cu aer dramatic, însă în chipul cel mai hotărît, că „astă-seară mă voi săruta cu John”.

Să mă întorc însă la Tootie, fiintă minusculă și „dată dracului”, cîntînd și dansînd adorabil de hilar, zicînd că e fericită că s-a născut în orasul pe care si-l dorea și care e un fel de Puck al „clanului” Smith. Ea strigă fericită: nu-i așa că omul de ză-padă seamănă cu Lu-cille? Dar tot ea face

oraf oamenii de zăpadă, atunci cînd află că ar tre-bui să se mute din Saint Louis. Oamenii de zăpa-dă nu pot călători cu tre-nul, nu-i așa? Tootie e ca un vals pe care nu în-totdeauna îi „nimeresti” în ritmul său, pentru bunul și simplul motiv că, la fel ca orice împe-turare dialectică, își are cei trei timpi, cei trei pași ai săi.

Totul e bine, însă, cînd se sfîrșeste cu bine, și chiar dacă acest film al lui Minelli („Întîlneș-te-mă la Saint Louis” — slăgăr, slăgăr!), cu Judy Garland și, fără îndoia-lă, cu Tootie, nu e mai mult decît o bazatelă, ea e una agreabilă, dacă nu ar fi decît pentru ideea sa călduroasă, în stare a te încotosmăni pe o ase-menea vreme, că multe lucruri, chiar dintre cele mai caraghioase și aiuri-te, sint posibile. O con-solare în timo de iarnă.

Aurel Bădescu



Sculptura și grafica în „Municipala '81”

MULTĂ sculptură în ediția aceasta a Municipalei, deschisă la „Muzeul de artă al R.S.R.”, deși prima senzație la intrarea în expunere este aceea a preponderanței spațiului receptacul, datorită dimensiunilor reduse a majorității pieselor. Compensatia ne este oferită de calitatea intrinsecă, ridicată în cele mai multe cazuri, și de ieșirea către zone de interes ce ne vizează anecdoticul sau votivul, preferindu-se metafora, simbolul, semnul, ca emanații ale unei implicări nemimate în problematica existențială actuală. Relevantă, cel puțin cantitativ, relansarea portretului, majoritatea pieselor restituind corect imaginea modelului, mai puțin pe cea interioară, psihologică. De asemeni, după o perioadă de minimă prezență, lemnul revine ca material și exoresivitate continuă în centrul preocupărilor, Gh. Ilescu-Călinescu rămânând același prospector în spațiul semnificațiilor și al limbajului care a reușit să provoace o ecloziune în urmă cu două decenii, oferind o perspectivă fertilă sculpturii noastre. **Dinu Pădulescu, Valentină Dinu, Ovidiu Maitec, Bela Crisan, A. Eberwein, Ion Vlasu** ilustrează această direcție cu specificități nuanțate, formula fluidității marcând dialogul cu spațiul. Revanșa cioplitorilor este cel puțin pe măsura talentelor ce dau relief în ultimul timp acestei direcții, deși piatra sau marmura tind să devină — alături de bronz — materiale tot mai greu accesibile, ceea ce provoacă și o deplasare tehnologică ale cărei consecințe se resimt, din păcate, în planul creației. Foarte interesantă, cu un joc insolit și totuși logic al axelor directoare, marmura lui **Cristian Breazu**, un grup de forță și lirism, apoi lucrările **Manuelei Sicodi, Lie Doina, Bolea Adrian, Kocsis Elod, N. Fleissig, L. Răchită, M. Alecu Sima, Ioana Kassargian**, toate realizând o sumă a preocupărilor și atitudinilor posibile. Ar mai trebui reținute și piesele semnate de **Grigore Minea**, cu un foarte bun portret, **Sava Stolanov, Liana Axinte** care se ridică prin compoziția ei la nivelul modelului pictural, **D-lru. Pasima, Panaite Chifu, Ionel Mindrescu, Ion Pârvan, Flavia Creangă, A. Conraș, T. Bențe, Gh. Vartic, Călinescu Arghira**, un relief de **Horia Flămîndu** și portretul maestrului **I. Jalea**, ca și compozițiile lui **Doru Covrig, M. Laurențiu, Pavel Bucur, Rodica Pamfil, Fl. Tănăsescu**, portretul lui **C. Foamete** și încercarea de a reveni la modelul antic grecesc într-o viziune modernă a **Silviei Radu**. Se remarcă de asemeni lucrările lui **Alex. Bujor, Cl. Filimon, C. Tache, Ov. Simionescu, I. Bolbocea, D. Juravie, L. Russu, C. Camaroschi, Gh. Marcu**, prezen-

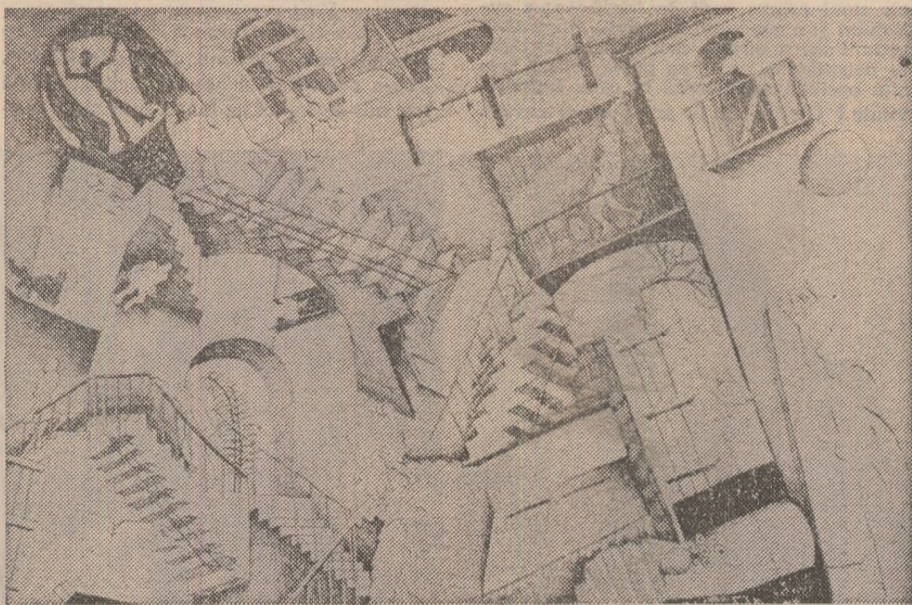
ța lor completând tabloul atitudinilor și diagrama generațiilor ce se confruntă în expunere pentru obținerea conturului corect al ariei de preocupări actuale ce marchează sculptura noastră contemporană. Dacă nu pomenim nimic de absenți nu putem ignora faptul că unele lucrări rămân anonime pentru public, numele autorului nefiind menționat, ceea ce reprezintă un handicap în receptare și o nepolitete față de artist și vizitator.

GRAFICA, de la început nedreptățită prin etalarea într-un foaier prost luminaț, nu beneficiază nici de o prezență masivă sau densă calitativ, problemă mai veche și care se agravează, fără să provoace, pare-se, neliniștea inerentă, date fiind cota ridicată și problematica acută specifică acestui gen de popularitate. În aceste condiții, cele câteva lucrări cu adevărat de tinută, unele chiar deosebite în linia evolutivă a graficianului și în contextul general, polarizează interesul, estompînd nereușitele sau banalitățile convenționale, fără a conferi „salonului” sensul de eveniment. Prezența lui **N.A. Alexi** cu două desene de forță și subtilitate, reînfrînarea cu un **V. Socolluc** inedit, relief plastic al desenului lui **I. Isăilă** sau surprinzătoarea formulă extrem-orientală integrată în lucrarea **Ralucăi Grigoreea** se rețin la un prim contact. Reținem apoi câteva reușite în teritoriul „tehnicilor” specifice genului, **Ion Mincu, D. Ristea, Wanda Mihuleac, Nagy Lajos, A.T. Filip, M. Aciocoiței, I. Oct. Penda** lucrînd cu plăcere și incontestabile calități, dar în limite dimensionale și tematice prescise, fără o perspectivă incitantă, cel puțin într-o etapă apropiată. **Ileana Micodin, Const. Baci, Ligia Macovei, Damian Petrescu, Ioan Untch** parcă tot mai aproape de „materile moi” ale lui Dali, **Dámo István, Răzvan Mihăescu, T. Mocănescu, Iosif Varga, Bob Nicolescu, T. Hrib, Liviu Călinescu, Zoltan Albert, T. Slavache** sau **Anca Golici** vin să se alăture în efortul de a menține grafica la un nivel onorabil și în manifestările colective, deși semnele unei diluări rutiniere se resimt încă de la nivelul participării și al absențelor. Cauzele trebuie căutate începînd de la organizarea în spații quasi-anonime, în afara circuitului firesc al publicului, și terminînd cu gratuitatea gestului în sine, rămas fără consecințe concrete sau de prestigiu abstract, analizarea și remedierea lor putînd contribui la relansarea valorilor de conținut, sociale, și de formulă ale graficii noastre, extrem de bino dotată cu talente și personalități.

Virgil Mocanu



CONSTANTIN MARINETI: Compoziție



RICHARD MANTU: Relativitate

MUZICA

Experiențe tinerești

Jazzul „CREATIV”

(Constanța)

■ ODATA cu apariția sa incununață de premiul I în cadrul concursului inaugural, la ediția jubiliară 1980 a Festivalului sibian, formația **Creativ** din Constanța (componența inițială: **Harry Tavitian** — pian, **George Mănescu** — vioară, **Cătălin Frusinescu** — contrabas, **Gh. Pelcu** și **C. Oprea** — gitare) a devenit un nume de referință în jazzul românesc actual. Putem afirma că, de la realizările de tinută europeană ale inegalabilului **Freejet** al lui **Richard Oschanitzky** (prin 1970—71), în țara noastră nu au mai apărut grupuri capabile să asimileze, cu rezultate atât de convingătoare, spiritul free. Căci principalul merit al **Creativ**-ilor constă tocmai în efortul de a evidenția o concepție muzicală organică, echilibrată, conciliînd pulsunile originalității cu temperanța dată de cunoașterea marilor valori ale jazzului. **Harry Tavitian** este un bun cunoscător al jazzului. Asta se simte de fapt în interpretările lui, în acele excursuri sintetice, conținînd în sine un vast panoptic de referințe muzicale. Estetici de ieri și de azi retopite într-un allaj nou, scriitor: ragtime, blues, swing, muzica așa-numită concretă, free, sînt punctele principale de reper ce întemeiază demersul, în ultimă instanță atît de personal, al pianistului nostru. Atît în interpretare, cit și în compozițiile pe care le creează, el vine cu o rafinată sensibilitate față de nou, cu o atitudine detașată, specifică artistului modern, trăsături evidente chiar și în momentele de dezlănțuire datorate unui temperament pasional. Combinația de energism și raționalitate se exprimă printr-o muzică bine controlată, dificilă dar nicidecum închisă, esoterică. Dar **Creativ** nu e formația unui singur interpret. Încă de la începutul activității

ei, compozițiile au fost gîndite anume pentru 1 pînă la 5 instrumente. Formula de bază era trio-ul pentru pian-vioară-contrabas, asigurînd grupului un sunet specific. Cîteva piese din prima perioadă de creație a tandemului **Tavitian-Mănescu** validează din plin resursele acestei „combinații”: **Nocturna, Marșul miresii, Zmeul** etc. Temele, foarte inspirate, sînt enunțate concis, iar apoi sectionate, dislocate în lungi improvizații individuale și colective. Aici sunetele trec adeseori în domeniul atonalității, pentru a se regropa din cînd în cînd într-o anume „țesătură uniformă” datorată unei singure modalități de producere. De pildă, în cadrul temelor instrumentele sînt abordate de preferință în maniera tradițională; dar, în momentul cînd pianistul trece de pe clape la ciupirea corzilor din pian, violonistul și contrabasistul părăsesc și ei arcușul, adoptînd tehnica pizzicato. La fel, dacă pianistul execută un pasaj de percuție în interiorul planului, vioara și contrabasul îl secondează prin efecte similare obținute cu ajutorul arcușului, palmelor, degetelor etc.

Să menționăm și calitățile muzicale deosebite ale lui **George Mănescu**. Vioara devine la el o extensiune a gîndirii conceptuale. Ambiția lui e de a conferi viorii expresivitatea specifică timpurilor și muzicii noi. Ea s-a materializat în certe reușite.

Din 1981, după plecarea lui **Mănescu** și a celor doi gitariști, **Creativ** cooptează doi noi membri — bateristul **Corneliu Stroe** și poli-instrumentistul (în principal saxofonistul și violonistul) **Alexandru Ianoș**, pe deplin integrați concepției muzicale promovate de **Tavitian**. În ipostaza de cvartet (**Tavitian-Ianoș-Frusinescu-Stroe**) formația are mai mult nerv, depășind acea tentă ușor statică a primelor compozitii. Cei patru creatori demonstrează o superioară empatie muzicală, se „înțeleg” printr-un simț special, își enunță colectiv sau individual ideile, apoi le completează și le susțin reciproc, sub presi-

unea unei impetuoase fantezii, în forme tăiate sigur, ferm, cu alternări sufocante de ritmuri, nuanțe, intensități, procedee de obținere a sunetelor. Astfel sînt abolite raporturile convenționale dintre auditor și muzică, fluxul sonor acaparează irezistibil percepția.

Programul, alcătuit exclusiv din compoziții proprii, evidențiază — pe lîngă tensiunea dramatică abil exploatată a confruntărilor dintre instrumente — și o masivă doză de umor, bine impregnată în muzică. Succesul obținut în toamna 1981 la Nis (Iugoslavia), în prima deplasare peste hotare, precum și audiența din ce în ce mai largă în țară, ne determină să sperăm în ascensiunea meritată de această grupare unică în jazzul nostru.

Baletul „OXIGEN”

(Cluj-Napoca)

■ NU spunem o noutate afirmînd că, din păcate, coregrafia are la noi un statut ingrat. „Marginalizarea” acestei arte e cu atît mai inexplicabilă, cu cît ea înregistrează un reviriment irezistibil pe plan mondial, în contextul culturii moderne. Lipsit de șansa de a viziona cu regularitate spectacole de balet contemporan (dacă nu pe viu, cel puțin la televiziune sau prin intermediul filmului), publicul nostru este avid să cunoască noutățile de limbaj, schimbările de perspective, concepțiile coregrafice recente, într-un cuvînt, o estetică a dansului adusă la zi. Ca atare, orice tentativă de depășire a canoanelor academice îndelung uzate devine salutară. Pe această linie se înscrie și recenta premieră, intitulată **Oxigen**, a Baletului Operei Române din Cluj-Napoca. Este vorba, în fapt, despre un spectacol de autor: libretule, regia artistică și coregrafia aparțin lui **Vasile Solomon**, talentat și tenace animator al artei dansului în această parte a țării.

Prima jumătate a spectacolului constă din cinci miniaturi coregrafice inspirate de muzica lui **Rahmaninov, Prokofiev, Haeaturian, D. Capoianu** și **D. Fărcaș**. Lucrate

cu acuratețe, aceste mici studii evidențiază predilecția coregrafului pentru transpunerea în mișcare a unor tonalități afective melancolic-introspectiv. Fără să-și propună reînnoiri tranșante de expresie, **Vasile Solomon** înserează totuși pe canavaua verificată a „codului” tradițional anumite asimetrii și disonanțe reconfortante pentru ochiul suprasolicitat al spectatorului contemporan. Este în special cazul **Preludiului** de **Rahmaninov** dansat de **Liana Baci, Adrian Mureșan, Mircea Suciu** și **Martini Vinze**. Demnă de relevat e aici sublinierea plasticii corporale: siluetele „decupate” prin jocul de lumini și umbre se depersonalizează, contribuind în schimb la potențarea efectului echivalării dinamice a muzicii.

Același principiu stă la baza montării părții a doua a spectacolului. De data aceasta însă avem de-a face cu un balet mai amplu, conceput pe muzica LP-ului **Oxigen** al lui **Jean Michel Jarre**. Optînd pentru serialismul-electronico-tonal, cum am putea defini stilul compozitorului francez, **Vasile Solomon** a avut desigur în vedere funcționalitatea coregrafică a acestor muzici. Repetitivitatea macerantă, pregnanța ritmică, spectaculosul anumitor efecte futuriste (obținute prin utilizarea masivă a sintetizatoarelor de sunet), dar și un programatic elogiu adus elementarității, serveau din plin intențiile libretului. Fără a îngroșa ostentativ firul epic, baletul reia idei generoase, cum sînt geneza lumii noastre, umanizarea ei, confruntarea cu adversitățile, speranțele de viitor etc. Cu toate că în concretizarea scenică intervin pe alocuri ecouri ale unui maniheism vetust, ceea ce merită a fi apreciat cu precădere este efortul de primenire a viziunii coregrafice, în special la nivelul tehnicilor expresive utilizate. Astfel, în multe momente de ansamblu, simbioza dans/muzică posedă acea necesară fluiditate pentru a deveni persuasivă, în timp ce soliștii **Valeria Gherghel** și **Dan Sas** contrapunctează dinamismul impersonal al grupului prin nuanțări pline de lirism. Se mai remarcă în intervenții solistice **Liana Baciu** (de altfel, cea mai... polimorfă prezență din spectacol), **Adriana Bologh, Constantin Naghiu**.

Virgil Mihai

O ipostază cotidiană a filosofiei

Eseu

EXISTĂ întrebări filosofice pe care mai devreme sau mai târziu și le pune orice om. Una dintre acestea privește **sensul existenței umane**. Făcând din viața lor obiectul voinei și acțiunii lor, oamenii ajung să reflecteze asupra dilemei dacă ea are sau nu sens.

Întrebarea poate fi pusă în forme diferite, dar, dincolo de orice particularitate a formulării sale, ea dezvăluie preocuparea de a descifra valorile care pot să facă din viața omului, cu adevărat, o realizare unică și irepetabilă.

Oricât de mult ar întârzi, problematica sensului existenței umane se impune în cele din urmă meditației omului, deoarece ea este conturată de înseși trăsăturile sociale și individuale ale vieții sale. Amintim, de pildă, printre altele, caracterul finalist al activității umane, care-l face pe fiecare om să selecteze de-a lungul vieții sale valori de un fel sau altul, pe care este obligat să le confrunte, datorită rezultatelor diferite obținute în materializarea lor, cu valori deosebite sau contrarii prin semnificația ce o includ; fragilitatea existenței fizice a omului ce înfruntă o mare diversitate de primejdii și accidente pentru a se putea realiza, fiecare dintre ele dezvoltând profunde temporalități a vieții umane, întemperiile istoriei, care au zdrăblit frecvent existențele individuale transformând procesul afirmării lor într-un adevărat joc al hazardului.

Fiecare dintre aceste trăsături împinge la o reflecție asupra sensului vieții umane, o conturează ca problemă în fața conștiinței, deoarece ele relevă că între existența omului ca dat obiectual și valoarea ei nu este în nici un fel o suprapunere automată. Viața omului capătă sens — și ca atare are valoare — numai prin semnificațiile pe care le obiectivează, le materializează într-o formă sau alta.

În fond, se poate spune că conștiința confruntată inexorabil cu temporalitatea existenței umane, cu finitudinea ei, cu brutalitatea și rostogolirea cel mai adesea necontrolată a istoriei, își pune printr-o mișcare de recul întrebarea privind sensul vieții, ca o expresie mediată a contrastului dintre persistența civilizației umane în timp și dispariția individului. Acest contrast este poate cel mai pregnant și mai bine pus în lumină de vizibila diferență dintre durată în timp a valorilor culturale, uneori milenară și limitele înguste ale existenței creatorilor acestora. Contrastul amintit a alimentat de fapt și problematica religioasă a nemuririi sufletului.

Pe acest ecran a apărut nevoia umană de a lăsa o amprentă asupra istoriei, a diferitelor ei planuri, ce și-a găsit o altă rezonanță în căutarea unui sens al vieții.

Iată de ce reflecțiile asupra sensului vieții exprimă momente-cheie pe drumul complicat al conștientizării de sine pe care-l parcurg oamenii în suferințele și căderile existenței. Ele apar ca o adevărată ipostază cotidiană a conștiinței filosofice individuale.

Deși aparent banală și comună, rezolvarea într-un spirit contemporan a întrebării filosofice la care ne referim este dificilă. Fiește că ea, ca și multe alte interogații cu caracter filosofic, poate primi o multitudine de răspunsuri, în raport cu o viziune sau alta asupra lumii, un tip istoric sau altul de valori. În această perspectivă înțelegem printr-o rezolvare contemporană a problemei sensului existenței una care să se situeze în orizontul cunoașterii, dar și în cel al dezalienării spirituale a omului. Aceasta înseamnă, cu alte cuvinte, ca ea să reprezinte un instrument al făuririi unei conștiințe de sine autentice, reale, a omului, ceea ce presupune posibilitatea înaintării sale pe calea cunoașterii locului său în lume, a aptitudinilor și capacităților sale, a mijloacelor sporirii forței sale creatoare în plan individual și social-istoric, a nivelului său de umanizare.

UN balast pe calea tratării contemporane a problemei sensului existenței umane sînt interpretările ei mistice și mitice, adevărate forme de travestire meta-fizică a acesteia. Avem în vedere acele curente de idei și valori, idealiste sau materialiste, metafizice din zilele noastre, care, departe de a mai aduce vreo contribuție la cunoașterea fenomenului uman, îl voalează, uneori pînă la obscuritate, denaturează termenii reali ai existenței sociale și ai omului, sursele creativității lor, raporturile dintre formele lor de activitate, estompează pînă la ignorare dimensiunea fundamentală istorică a acestora. Aceste interpretări formează o conștiință alienată care de regulă îndeplinește un rol consolator, de legitimare a unor situații dezumanizante, de instrumentalizare și manipulare a oamenilor.

Înaintarea pe drumul unui răspuns ancorat în cunoaștere, care să țină seama de multiplele variabile ce definesc complexitatea existenței umane, presupune luarea în considerare, mai întîi, a determinațiilor procesului istoric iar, în al doilea rînd, a structurilor — de la cele economice la cele culturale — ale ambianțelor sociale proprii timpului secolului nostru. La acestea trebuie adăugată cizelarea constantă a autocunoașterii fiecărui individ, adică a capacității de reflexie autoanalitică, îndreptată spre decelarea propriilor aptitudini, posibilități, aspirații, motivații și stimuli, spre schițarea fizionomiei individuale. Se conturează, astfel, un tablou de cunoștințe

vast și diferențiat, un nivel al autocunoașterii reale, fără stăpînirea cărora răspunsul va continua să se inspire din aria fețișurilor supranaturale sau mitice.

În această ordine de idei poate fi menționat că o premisă inițială a unei reflexii autentice privind valorile ce imprimă sens vieții omului este neîndoielnic identificarea esenței umane, sau, altfel spus, într-un limbaj actual mult mai riguros, a determinațiilor specifice existenței umane. În funcție de conceperea esenței umane se răspunde și la întrebarea de care ne ocupăm.

De regulă travestirea metafizică privește esența umană ca o manifestare exclusivă a spiritului considerat ca ființă în care determinațiile existenței sociale se volatilizează. Însuși existențialismul, care are ca punct de plecare faptul determinat că omul nu-și alege nici locul nici momentul apariției sale în lume, încearcă să degaje implicațiile acestuia făcînd total abstracție, în cele mai multe cazuri, de societatea dată cu determinațiile ei multiple, de timpul istoric, pentru derularea aventurii umane. Este știut însă că valorile spirituale nu pot da prin ele însele, cu toată importanța lor, sensul deplin al existențelor umane, deoarece — fie că se acceptă sau nu — ele se manifestă indisolubil legate de valorile economice, de clasă și politice dintr-un spațiu social. Semnificația reală a valorilor spirituale rezultă numai din această articulare globală, care de prea multe ori este ignorată.

neconștient nicînd în istorie, al pătrunderii în zona răscolitoare în care adevărurile se relativează și incertitudinile o asaltează. Într-adevăr, este secolul în care valorile tradiționale, adînc înrădăcinate, s-au spulberat; cursul lumii nu se mai „repetă” din generație în generație, ca în trecut nu s-ar schimba. Astăzi, dimpotrivă, procesele au un ritm amețitor, cu consecințe aproape imprevizibile, și tocmai de aceea provoacă adesea demonetizarea multor valori ce păreau perene. Unele dintre ele nu mai dau satisfacție, chiar dacă nu s-au uzat total, nu mai pot genera convingerea că pot întemeia un proiect de durată, să înlăture sentimentul de zădărnici și efemeritate. Alte valori, deși își păstrează validitatea, trebuie amendate și perfecționate pentru a face față exigențelor practicii sociale, spiritului novator al secolului.

Catastrofele abisale ale veacului, în primul rînd acelea al căror simbol au devenit Auschwitz-ul și Hiroșima, au pus cu o acuitate unică problema de a regîndi sensul existenței umane, de a face din respectarea acesteia, a asigurării condițiilor demnității și libertății sale, idealul dar și bunul cel mai de preț al civilizației. Orice progres în sfera vreunei activități umane a devenit, după îrecupe-abilele tragedii ale contemporaneității, indisolubil cu afirmarea demnității și libertății omului; trebuie să implice lărgirea lor. Această modificare a conceptului de progres so-

Omii zilelor noastre se vrea altfel decît cel din trecut prin virtualitățile sale. Conceptul cultural al statutului existențial al omului din acest moment cu totul caracteristic al istoriei trebuie să schițeze această aspirație legitimă.

INTÂRZIEREA în formularea și dezvoltarea unui asemenea concept cultural este una dintre sursele ce au alimentat procese culturale derutante prin complexitatea lor, unele de dezorientare și criză, altele de căutare și înnoire. Primele se manifestă prin eroziune axiologică, printr-o scleroză a raporturilor de comunicare între actele culturii și acelea ale istoriei, ceea ce are ca urmare o scădere — uneori notabilă — a influenței culturii asupra tinerei generații, printr-o tendință de dogmatizare spirituală. Un simptom dintre cele mai grave al acestor procese ne apare a fi refuzul cunoașterii ca premisă a conturării conștiinței de sine, refugierea într-un orizont cultural consolator sau amăgitor.

Proceselor de căutare și înnoire culturală contemporană le este caracteristică deschiderea spre confruntarea validității ideilor și valorilor acumulate, în vederea perfecționării lor, deschiderea spre noi adevăruri și valori. Un semn prețios al acestora îl considerăm a fi atitudinea, de mare semnificație, pe care am putea s-o numim, **antisistemică**. În puține cuvinte, s-ar putea spune despre ea că reorîntă refuzul activității sistice, inert rutinieră,



HOLLEY CHIROT : Trei gravuri din ciclul **Catastrofe și Miracole**

Înțelegem însă că totalitatea determinațiilor existenței sociale — așa cum sînt puse în evidență de funcționalitatea și devenirea istoriei —, esența umană conduce la o optică diferită asupra sensului vieții oamenilor. Într-adevăr, întrucît existența umană nu este un dat natural ci se autoproducte, se autocreează — aceasta fiind determinația ei principală —, toate laturile procesului au valoare pentru ea, pentru oameni, deoarece în forme variate satisfac nevoi și interese ale lor. Cu alte cuvinte, autoproductura societății (civilizației umane) ca ansamblu determinat de relații, instituții, procese și valori reprezintă **sensul fundamental al omenirii** pe fiecare treaptă a sa, care, într-un mod sau altul, se repercutează asupra vieții oamenilor, impregnează prin una dintre componentele ei sensul existențelor individuale.

Interpretarea esenței umane într-o manieră economicistă este la fel de departe de adevăr ca și cea spiritualistă, deoarece unilateralizează omul, instituie instrumentalizarea valorilor, aprecierea lor printr-o perspectivă utilitaristă. În acest fel problema sensului vieții umane dispăre, în fond, se reduce la punerea în lumină a unor teluri, fără să țină seama de nevoia de perfecțiune și de autodepășire a oamenilor, de nevoia autoafirmării individuale, adică de a lăsa urme în albia largă a istoriei prin transgresarea activității rutiniere și ridicarea la nivelul unei creații.

Rezultă din toate acestea că interogația asupra sensului existenței umane, care apare ca o ipostază cotidiană a conștiinței filosofice, este în fapt una dintre cele mai complicate pe care trebuie să o rezolve gîndirea filosofică.

IN veacul nostru, probabil că niciodată în altul, căutarea unui sens autentic existenței omului este tulburătoare și profund gravă, conduce conștiința pe drumul descoperirii unor situații-limită de un tragism

cial ce se petrece sub ochii noștri are o semnificație deosebită, întrucît instituie o nouă măsură a evaluării dezvoltării istoriei cu o remarcabilă forță stimulativă. Cu atît mai mult cu cît ea nu se referă numai la aria continentului european, ci la scara întregii planete, deoarece, dintr-o problemă europeană, regîndirea destinului uman, responsabilitatea pentru direcția înfăptuirii sale a devenit una a culturii tuturor continentelor.

Regîndirea sensului și destinului uman urmează să fie centrată pe corelarea strînsă a derulării istoriei cu aceea a existenței omului singular, în așa fel încît progresul istoriei să însemne transformarea ei în terenul realizării creatoare a omului și nu în cel al strivirii lui, ca supunerea istoriei rațiunii să implice sporirea gradului de libertate și creativitate al fiecărui individ. A fost și rămîne marea lecție a secolului nostru!

Se impunea, cu alte cuvinte, elaborarea unei sinteze între două mari filoaane ale filosofiei: unul care cerceta formele de manifestare ale necesității în istorie, celălalt care se preocupa de statutul individului în autonomia sa relativă. Sinteza întîrziind să se realizeze, au continuat să predominie fîc viziunile culturale ce insistă — ca în sistemul hegelian — asupra necesității în istorie ignorînd omul, considerînd istoria ca o forță exterioară acestuia, fie acelea care accentuează — ca în concepția lui Kierkegaard și Nietzsche — pe aspirațiile unui om asocial și anistoric.

Oricît de importantă este transformarea istoriei, a datelor ei economice, sociale, și politice, ea nu va produce nemijlocit modificarea sensului vieții oamenilor, a tuturor variabilelor incluse în statutul existențial al omului. O asemenea exigență presupune, printre altele, elaborarea unui concept cultural care să instituie noi proiecte de obiectivare umană, noi semnificații adecvate timpului, de o asemenea bogăție, diversitate, îndrăzneală și deschidere spirituală încît să stimuleze și să descătușeze energiile individuale, să permită o adîncire a individualizării umane.

ale cărei rezultate sînt efemere, lipsite de valoare, se pierd, în planul existenței imediate sau al celei proiective.

Atitudinea antisistemică include un nou tip de raportare a omului la sine însuși și la istorie. La sine însuși, întrucît nu se mai mulțumește cu simpla subzistență, cu o existență pasivă, la istorie, deoarece nu mai acceptă să fie doar instrumentul unor acte ale istoriei fără a fi și beneficiarul acestora. Noua raportare a omului la sine și la istorie este străbătută de conștiința inedită a importanței fiecărui act și moment al vieții, a unicității lor, dar și de conștiința impregnării acestora cu încărcături **semnificative** menite să lase o amprentă asupra unui fragment, plan sau act al istoriei. Prin ea omul se simte responsabil față de sine dar și față de istorie, respingînd însă fatalismul distructiv, implacabil al procesului, neobosit să caute mijloacele supunerii acestuia unei finalități umanizate.

Atitudinea antisistemică este nu numai o formă de rezistență la agresivitatea efemerității, a dispersiunii fără sens, ci și un izvor de creativitate, de eliberare a existenței de impediamentele inerției, ale conștiinței de sine false, iluzorii. Ea este de aceea una dintre dimensiunile contemporane ale dezalienării, ale contestării ansamblului de forme care subordonează individul unei existențe ce se consumă prin risipa de sine și nu prin creație rezistentă în timp. Prin toate acestea, atitudinea antisistemică este una **prometeică**, de neîncetată afirmare a ideii că omul este așa zicînd condamnat la crearea constantă a lumii în care trăiește, a propriei sale ființe.

Transformările contemporane care se petrec în secolul nostru vădesc tentativa omenirii de a se reinventa pe sine. De aceea și sensul cel mai înalt al omului zilelor noastre pare a deveni redescoperirea sa prometeică.

Confirmare, ineluctabilă, a marxismului financiar creator.

Radu Florian

„Poezia poloneză contemporană“

EXISTĂ foarte multe motive la îndemina celor ce resping în ultima vreme utilitatea antologiilor de poezie, indiferent că acestea panoramează o epocă, un stil, o generație, o temă sau un anumit univers poetic. Și există un bun obicei al editurilor noastre de a continua să publice astfel de cărți, din ce în ce mai competent alcătuite, subminând în mod tacit opiniile adverse.

Nu am ajuns, în definitiv, la acel moment ideal în care să ne îngăduim luxul de a-i tipări pe toți poeții lumii și timpurilor în volume separate și nu ne aflăm nici măcar în situația de a putea edita acele cărți de texte din opera unui grup restrins de nume, așa cum se încearcă, aproape familiar, în alte părți, fără prea mult succes.

Va trebui să mai mergem de aceea o bună perioadă numai la virfurile, în ideea că acestea veghează bine restul peisajului, concentrând în edificiul lor întreaga frumusețe. Și asta nu din cine mai știe ce motive tehnice, ci strict profesionale: sint puținți, foarte puținți acei oameni ideali, creatori-critici (— traducători), care să-și asume răspunderea strict individuală a unei astfel de întreprinderi. Și, după opinia noastră, numai astfel de lucrări au sorti de izbândă, colectivele și coordonările nefiind decât niște mecanisme pentru produs nedumerire și confuzie.

Împătimit și tenace, Nicolae Mares supraveghează, cercetează și interpretează de mulți ani la noi — mi-e teamă să spun două decenii, deși pe atunci se pulverizează studentia noastră! — fenomenul literar polonez și iată că abia acum are cutezanța realizării unei antologii de poezie din acest spațiu și gestul său, în sensul celor spuse mai sus, e semnificativ: abia acum, presupun, a reușit să știe la ce să renunțe — pentru că aceasta e marea dificultate — și cum să camufleze această renunțare, absențele nefiind într-un astfel de caz niște simple eliminări, ci un instrument estetic obligatoriu, singurul care poate condensa într-o carte o bibliotecă reală și de aceea prezentă chiar și atunci când rafturile i-au fost sigilate.

Își începe Nicolae Mares antologia sa cu Leopold Staff (n. 1878) și o închide prin Ewa Lipska (n. 1945). Alți 81 de poeți se orânduiesc cronologic între aceste limite și oricum am încerca s-o „dărimăm“, lucrarea rezistă. Rezistă mai întâi prin seriozitatea criteriului de selecție a numerelor și textelor. Revistă mai apoi prin calitatea traducerilor care fără să se ridice la lumina cu care ne obișnuise regretatul Miron Radu Paraschivescu — ce om a fost...! — are meritul de a calchia la modul francez obiectele originale, reproducându-le cu fidelitate și acuratețe. Vreau să spun că traducătorul nu este ispitit de a crea în spațiul limbii române, folosind incertitudinea oglinzii, precum o făcea M.R.P., alte poeme, ci doar de a le „mula“ în sonoritatea noastră, la o scară cit mai apropiată originalului. Altfel spus, el nu aduce, de exemplu, plopii de aici — arbore blănos al acestei poezii — pentru a-i pune alături de cei ai lui Eminescu, Arghezi, Bolta și, mai ales, Bacovia, păstrându-l în continuare pe malul Vistulei sau pe străzile Varșoviei, adică acolo unde au încolțit.

Din acest motiv, lectura cărții se face cu o oarecare distanță, dar încerc să cred că e preferabilă unui proces de indigenare.

REVENIND deci la antologia lui Nicolae Mares, am putea să spunem că singura insatisfacție de lectură este aceea a puținătății motivelor poetice culese din cele 353 de poeme ale celor 83 de poeți. Și explicația e foarte ușoară: înțelegând prin contemporane numai textele elaborate de poeții polonezi după anul 1945, autorul sigilează în rafturile bibliotecii o jumătate de secol de poezie — având în vedere că Leopold Staff își publică primul volum în 1901 — din care, până azi, noi cunoaștem foarte puține lucruri. Și această absență da, se simte, pentru că, precum la noi, unele dintre datele antebelice ale poeziei poloneze nu s-au transmis mai departe, poeții analizându-se într-o competiție a actualității care chiar dacă nu a exclus unele teme, le-a împunat frecvență, sub imperiul necesității „clarificării și opțiunii“ despre care vorbește Vasile Igna în prefața sa.

Că n-ar fi existat „durerosul hiatus al rupei de tradiția interbelică“ e o problemă discutabilă: lectura ne spune că dacă n-a fost un hiatus, a funcționat totuși o... rupere. Sezizabilă, între altele, la nivelul formei care rămâne

îngrijită în cazul poeziei ce veneau din interbelic și destul de neglijată de cei care își încep opera după 1950. Sezizabilă de asemenea la nivelul limbajului care, cronologic, cade destul de jos din punctul de vedere al metaforei, salvându-se mai mult prin luee, cu precădere la poeții afirmați exclusiv în contemporaneitate.

Evident, tributul tragic plătit de Polonia războiului a marcat profund creația poetică (Leopold Staff, Kazimiera Illakowiczówna, Antoni Słonimski, Kazimierz Wierzyński, Władysław Broniewski, Jalu Kurek, Dobrowolski, Miłosz sau Rozewicz nefiind decât o parte din autorii care semnează tulburătoare poeme despre ororile morții violente), redimensiionând împreună cu noile elemente social-politice universul liric, în sensul că poeții au început să decupeze mari și impresioanante fragmente din realul imediat, căutându-i și supralicitudinile valorile și semnificația umană, în defavoarea unor preocupări tradiționale, unde se lucra mai mult cu eternitatea și nu cu clipa.

IMAGINEA finală este totuși una de bogăție și diversitate, lectura cărții — a unei astfel de cărți — putându-se face din cele mai nebanuite unghiuri, cu nepuțință de consemnat în acest spațiu: de la un nume la altul, de exemplu, descoperim cum funcționează culoarea în această poezie (Słobodnik, Wierzyński, Pietak, Grochowski, Ficoński etc), obiectele sau construcția metaforelor, de la altele deducem acele stranii, misterioase comunicații, cu cele mai îndepărtate spații poetice sau cu anumiți mari poeți, iar în multe cazuri recunoaștem tratări de teme foarte apropiate transfigurărilor din poezia noastră. Nu-i vorba doar de traducătorii din limba română (Kazimiera Illakowiczówna, Anna Kamienska, Ludmila Marianska sau Tadeusz Sliwiak), ci de multe alte nume care fără un contact cert cu poezia noastră ajung la construcții comune. Labisiana „osie a pământului“, de exemplu, pare să fi fost descoperită mai întâi de Julian Tuwîn (*Standard*), sentimentul blagian al trecerii aparține și lui Słonimski sau Marian Jakimowicz, în vreme ce simbolismul bacovian pilipe disoreț în versurile lui Michalski. În sfârșit, aceea atît de fragilă frontieră dintre realismul nud și suprarealismul rafinat pe care stă nesigură poezia soresclană pare să fi fost descoperită și asimilată cu mai multă sensibilitate de un Drozdowski (*Despre parchet*), Kowalska (*Graal*), Czaykowski (*Vers didactic*), Dobrowski, Harasymowicz (*Spinul*), Adam Wazyk (*Visul birocratilor*) sau Ewa Lipska (*Formulare*). Sint de-a dreptul surprinzătoare poemele aici citate în acest sens și poetul nostru poate fi verde de invidie, căci ele ne fac dovedi că poeții polonezi au luat cu mult mai înaintea sa trenul către izvoarele Jacques Prevert, unul dintre ei vizitându-l în drum pe Rilke (Słobodnik, cu *Mi-ai luat respirația*), iar alții, precum Piechul, au ajuns până în teritoriile persane.

Lectura unei antologii de poezie nu poate elimina astfel de asociații, convocând prin memorie numele cele mai neașteptate, dar spațiul nu ne îngăduie să insistăm. Să culegem, în zbor, de pasăre, câteva imagini de o factură aparte: „lumina p'ăpîndă. / Ca un inger din tribul dispărute“ (45); „Aud bubuitul unei umbre în cădere“ (39); „Cinci sute de ceasornicari repară poezia“ (83); „ne ocolim ca orbi pe la intersecții“ (87); „stelele au dispărut ca fetele / care se scaldă / noaptea“ (103); „Despre ce urlă lupii? / Despre cruzimea oilor“, (109), girafa cu „botisorul ca un obuz explodant“ (150); „se face liniște pe meleagurile cerești“ (263); „M-am întors la Homer / așa cum te întorci acasă după o chele uitată“. (275).

Aproape nu contează cine sint autorii lor din moment ce se află la un loc, în aceeași carte. Și e întotdeauna să constăți cit de candidi rămân poeții de pretutindeni în efortul lor de reconstruire veșnică a universului, chiar dacă, în final, concluzia poate fi și aceasta: „După truda poetului / au rămas doar versurile lui / precum degetele unei tălpi antice / pe un soclu pustiu“. (147).

Trecind peste grafia numelor — considerăm că fonetica românească are suficiente virtuți pentru o transcriere onomastică fidelă — putem spune că în prag de an nou Nicolae Mares și Editura Dacia au făcut cititorilor noștri un dar de mare preț.

Darie Novăceanu



Montale, ultimul

TOCAI datorită dificultății sale, lirica lui Montale și-a creat un anumit tip de cititor antrenat cu imprevizibilele obstacole și miracole ale verbului său metaforic, cu ariditățile și divinitățile pe care le creează și le lasă libere să plutească nevăzute în jurul nostru: floarea-soarelui înnebunită de lumină, sau Mediterana cu vocea gurilor ei care se deschid ca niște clopote verzi.

S-a observat că spunerea lingvistică descoperită de Montale echivalează cu un nou *volgare* convertit în poeticitate. Prin această „minune“ alunecoasă a imaginii care se alcătuiește sub ochii noștri, poezia lui Montale ne învață mai multă teorie, poetică și lingvistică decât toate tratatele de semiotică și speculațiile asupra gramaticii poeziei la un loc. Fiind și critic și totodată un asiduul traducător, Montale a propus istoricilor literari nu mai puține dificultăți de stilistică comparată, peneșurind o multitudine de posibile legături — prietore la armoniile și dizarmonii fonice, la lexicul poetic, la situarea geneologică a eului liric — dintre propria sa poezie și aceea a lui Dante, Leopardi, Pascoli, T. S. Eliot, Ezra Pound, Valery, Eluard, Guillen. Punerea în discuție, și nu din punctul de vedere al unui psihologism naiv, a experiențelor montaliene de afinitate deschid noi orizonturi analitice: Montale și Italo Svevo (pe care l-a descoperit și l-a publicat și de care a fost legat prin la moarte, așa cum se vede din volumul de corespondență *Lettere*); Montale și Shakespeare, Montale și T. S. Eliot (în a cărui revistă „*Criterion*“ s-a publicat în 1928 celebra poezie *Arsenio*).

Montale a fost printre poeții care ne-au învățat să citim. Orice poezie, de la *Oasele de sepie* la ciclul închinat Xeniei, ca și orice reflecție asupra literaturii, asupra picturii, pe care o practica eliberându-și poate o parte din frenezia senzorială neconsumată în poezie, asupra muzicii, semnând ani în șir cronici muzicale, asupra politicii, așadar, orice manifestare neașteptată a existenței sale este un permanent exercițiu de lectură care ne obligă să ne verificăm, să ne corectăm și rafinăm propriile imponderabile lăuntrice de filtrare și alegere a valorilor. În fața unui text de Montale cititorul ocazional, ca și cel profesionist, are întotdeauna trac, știind că lectura nu va fi o leneșă legănare, ci un exercițiu prin care se expune, fie întrebările de istorie a poeziei, căci autorul imaginează adevărate destine unor etimologii sau cuvinte-cheie împrumutate din Dante, Petrarca, D'Annunzio, și indeosebi Pascoli, fie același violent suierătoare de istorie contemporană ca în *Primăvara hitleristă*, *Visul prizonierului*, sau *Auto da fé*.

Montale a fost unul dintre marii și puținii poeți ai lumii a căror lectură se transformă într-un răscolitor auto-examen cu efecte fiziologice, etice și intelectuale, care-și mobilizează întreaga ființă, făcându-te să te simți culpabil și răspunzător pentru chinurile — „il male din vivere“ — pe care realitatea le provoacă sensibilității poetului. Așa cum observa Silvio Guarnieri, s-ar putea spune că, pe de o parte, perioada fascistă „i s-a potrivit, sau i-a fost folositoare“ tocmai prin ostilitatea și brutalitatea față de orice fel de poezie, ceea ce a înzecit forța cuvintului și a rezistenței sale. Dar, pe de altă parte, „în ceea ce ne privește, nu putem să nu recunoaștem că noi, epoca noastră, nu i-am oferit o realitate la care să poată adera în mod sincer, desăvîrșit, fără rezerve și fără ipocrizie. E o limită a sa, dar și a datoriei noastre și a noastră a tuturor“. Dată fiind evidentă lezătură cu realul a poeziei sale, Montale adopta uneori o atitudine negativistă, dar numai față de evenimintele în curs de desăvîrșire, care pentru un poet vizionar ce le anticipase nu mai erau interesante, căci „Argumentul poeziei mele (și cred a oricărei poezii posibile) este condiția umană în sine, și nu un eveniment istoric sau altul“. Angajarea în istoria imediată se face sub semnul „conștiinței și voinței de a nu schimba esențialul cu tranzitoriul“.

S-A VORBIT despre Montale ca poet amar, poet al angoaselor, al grohotișurilor și pietrelor roase de vinturi și ave, comorabile cu stăruile erodate ale lui Moore, așa cum observă cu finețe Alexandru Balaci. Într-un studiu semnificativ intitulat *Quando c'era la Poesia* Carlo Bo citează pe Montale alături de Ungaretti, Valery și Machado ca singurii continuatori ai marii lecții a lui Mallarmé și a implicației morale a poeziei ca mod de viață.

Dar Montale rămâne un necunoscut. Cu cât te adâncești mai mult în studiul poeziei sale crește invazia de necunoscut, căci sub un „Montale“ care pare familiar descoperi un alt Montale, nihilist, trăsabil; sub un Montale satiric apare un altul însetat de esență și armonia universului sub care



însă se ridică melancolicul, căruia nu-i rămân decât „literele grosolane ale dictionarelor“ și cuvintele „care asemeni unor femei ușoare se dăruiesc oricui le cere“. Sub un Montale de o „divină Indiferență“ apare chipul devastat de coșmarul infernului nazist, „un golf mistic aorins / și pavozat cu cruci încirgite“. *Miracolul*, cuvint care-i plăcea atît de mult poetului *Furtunii* (*Bufera*), definește, de fapt, teritoriul-capcană în care cititorul e obligat să trăiască aventura explorării măștilor lui Montale, care ne apare mereu ca altul său: „Miracolul era pentru mine evident ca o necesitate“ (*Intenzioni — Intervista immaginaria*).

Ne aflăm permanent confrunțați cu o auto-negare contrapunctică, bunăoară: poezia și non-poezia, poezia ocazională și poezia eternă a mitului, universul arid și pustiu al lucrurilor sărace și aureolarea acestora în imnuri mitice. Această istovitoare ardere între contradicții nu e altceva decât existența însăși: „Viața imi este această coastă stearpă, / mijloc nu scop, deschis izbucnirii / de mici torente, înceată prăbușire“.

Înțelegem că tentativa traducerii unei asemenea poezii sfîșiată de o antinomie interioară ce se autodefinește ca un „oximoron permanent“ (*Diario del '71*) echivalează cu o alegere existențială. A traduce înseamnă în acest caz actul asumării individuale a dramaticului monolog montalian „cuvintele / după o așteptare eternă / renunță la speranța / de a mai fi pronunțate / odată pentru totdeauna / și a muri apoi / cu cel care le-a posedat“.

Traducerea devine astfel o opțiune estetică și o adică iubire. Dintre numeroșii traducători ai lui Montale, exceptând versiunile semnate de mai mulți traducători sau în colaborare cu poeți și critici italieni, Hans Leifhelm, în germană, Gösta Andersson, în suedeză, George Kay, în engleză și Dragoș Vrănceanu în limba română sint exemplele rare de integrare afectivă. „Am căutat să-mi potrivească horoscopol interior la ritmul său lăuntric“ spune Dragoș Vrănceanu într-o prefață nepublicată la „cele mai frumoase poezii“ ale lui Montale. Acest transfer lăuntric al fluidului liric alimentat de o prietenie cit viața toată are ca efect în traducerea lui Dragoș Vrănceanu, care este și poet, o contopire a figurilor poetice, a gesturilor și stărilor de contemplare, într-o limbă unică, o meta-limbă a poeziei. Astfel, unele din poeziile traduse ale lui Montale, indeosebi pastelurile de pe coasta Liguriei amintesc sonoritățile delicate ale versurilor tuse în jurul Casei de sub pădure. Această neașteptată „nuntă“ a cuvintelor ne face să ne întrebăm asupra formulei de alcătuire a imaginii care crește în jurul unui *topos* auto-referențial, acela al copilăriei și al pometurilor delâmbii cu „sensul acelor miresme / ce nu știu să se dezlipească de pămînt / și plouă-n piept neliștea lor blindă“ la Montale și universul silvatic al muntilor ridicați unul peste altul, cu văile și viroagele închipuirilor ancestrale la Dragoș Vrănceanu. De altfel traducătorul român era cu deosebite sensibil la acest aspect al tehnicii figurilor retorice intrate în sinteza senzorială a imaginii care determină sintaxa poetică specifică la Montale „modul lui de a porni și de a continua țesătura propriilor sale imagini“. După obiceiul său, mutind Florența „în bălți, / undeva printre drozii / ca numai acolo să-i deschidă / porțile fermecate“ ale impresiilor și comorilor de culori, prin traducere Dragoș Vrănceanu introduce involuntar în *Sarcofagele* lui Montale aburul de vrajă și minune al Cloștii cu pui.

Adriana Miteșcu

Şase clasici ai artei japoneze

■ Creația proteică a lui Sesshu *) este rezultatul sublimării lungilor sale peregrinări într-o pictură în care diferitele categorii de realuri, ce pot fi considerate complementare, generează un ansamblu fluctuant în care datorită unui joc de opțiuni sînt relevate configurațiile multiple ale relației dintre alb și văd.

Cum pentru pictorii Zen limbajul este sacru și paradigmatic, ordinea compozițională a kakemono-urilor este definită de claritatea structurală care este subliniată de ritmul general al compoziției prin accente viguroase și ajustări forțate ale planurilor, ce determină acele forme plastice care se suprapun întinderilor mentale. Munții și apele sînt concret sugerate prin curburi rapide, decis conturate, cu simplitate și eleganță ce conferă întregului o senzație distinctă de profunzime spațială. Michel Butor, încercînd o lectură sinoptică a peisajului, desprinde realul de imaginar, comentează într-o amplă descriere accentele gradate de vivacitatea ritmului, fluid datorită unui extraordinar simț al elementelor semnificative, spre a conferi operei în același timp valoare de informare și semnificare.

G. KAZAR

Marea stampă a lui Sesshu

ÎN timpul primei mele sederi în Sta-tele Unite acum douăzeci de ani, mi-am petrecut vara în Vermont ca să predau la o școală de limbi, și într-un sat apropiat, un mic editor, specializat în japoneză, publicase o reproducere-prospect a marii stampe a lui Sesshu copertată în lemn de santal și cu explicații sub fiecare imagine, de la stînga la dreapta, bineînțeles, luînd deci anul în răspăr. Acest fapt mi-a deschis apetitul de a pune pe hirtie această Chină rememorată, reinventată de penelul pictorului. Sînt ani de pelerinaj, de călătorii, de surprize pe care Sesshu îi înfășoară în cochilia reîntoarcerii sale : omagiu adus Chinei, dar nu unei privelști oarecare sau unui templu anume, ci mai degrabă talismanului care ne-a permis să descoperim, să desfășurăm echivalentul imensului imperiu începînd cu nu contează care stîncă, cu orice trunchi noduros sau orizont decupat. Pentru a ajunge aici a trebuit să aflăm toate secretele maestrilor din partea cealaltă a mării, să fim capabili la o anumită mișcare a miinii, să opunem o anumită culoare a cernelei sau a delicatelor picturi pe care o privim, stările cele mai diferite pentru a da iluzia unui peisaj mereu în schimbare dar cu viteze variate, cu traversări, încercări și repausuri. Ar fi ușor să izolăm cîndei și trei de etape sau o sută de priveliști, dar nu Fuji și nici capitalele ; este imaginea țării unde noi nu sîntem. Este fantasmagoria vestului cu ajutorul căreia vom cuceri contemporaneitatea tuturor anotimpurilor.

PE potecă, pe partea cealaltă a apei oamenii merg grăbiți pe mării lor sau pe jos. Focul cîntă în bucătării, invitații se feliță. Frunzele devin din ce în ce mai roșii. Înalte pante sînt deja albe dar noi am ajuns la timp în acest mare oras cu ale sale metereze unde putem profita de ultimele raze ale soarelui palid, însoțit fiind, în pavilion, de ghidul nostru... Cerul se întuneacă în spatele culmilor și chiar acoperișurile caselor se acoperă de zăpadă. Pe cîmpiile immaculate se distinge în acel moment, scrisă în zăpadă, această semnătură : „Pictat de Sesshu Toyo, avînd prima reședință la Tine-Tung (în China dinastiei Ming) în decembrie în cel de al optsprezecilea an al erei Bummel (1486) la vîrsta de 67 de ani”. Acum trebuie să reînfrăsurăm stam-pa. Singure acele pinilor își păstrau verdele lor întunecat și nu ne rămîne decît să așteptăm ca primul boboci de pruni să înflorească. Cerul se întuneacă în spatele culmilor. Ferestrele se închideau una cîte una. Înalte pante erau deja albe. Pentru a merge mai departe, trebuia să ne grăbim să urcăm pe acele scări care se aflau în ripă, deoarece bruma se înde-sea și dăduse prima zăpadă. Frunzele, Ne aflam sub aripa muntelui iar majoritatea caselor erau de fapt niste grote adăpostite de vîntul care începuse să sufle. Focul ardea vîlvătaie în bucătării. Centrul satului fremăta de lume. Pe potecă, de partea cealaltă a apei, oamenii se grăbeau. Trebuia să fi fost o sărbătoare. Trebuie să fie o sărbătoare... Se auzea un clipocit lîngă tîrm.

Biografia călugărului Ippen

SCRISUL deteriorat pe mătasea roză a copilăriei, un prun în floare, mlaștinile, cîini în apropierea unei colibe acoperite cu paie, cîreși, casa pe care o părăsim, bărcile, copilul care pleacă în căutarea unui călugăr aventurier, templele unde el cere informații, satele sîrăce, orezările, bruma deasă, alți arbori în floare, samuraiul care trece pe cal însoțit de escorta sa,

*) Sesshu Toyo (1420—1506) a intrat călu-găr la minăstirea Sokoku-ji din Kyoto. Influențat de maestrul Zen Shunrin Shuto în gîndire, iar în pictură de Shubun care se afla în aceeași minăstire, între 1467 — 1469 face o călătorie în China. Reîntors în Japonia, s-a stabilit la Oita sub patrona-ful familiei Otomo. Între 1481—84 Sesshu întreprinde o lungă călătorie prin Japonia desenînd peste tot peisaje.

colonade, cîmîturul, sihăstria în munt, zborul ratelor deasupra fluviului, timpul care se strică, fraze, torente și surprize, lupta între doi berbeci, splendorul templu cu acareturile lui, trubadurul cu a sa lăută, legendă, iarbă, tinerele frunze ale salciei, conversația celor doi preoți bu-diști, pădurile de bambus, plăcile care pocnesc în orezării pentru a îndepărta păsările. Rulați stam-pa, legați funda și treceti apoi la scrisul pe mătasea ocru galbui, templul nocturn cu scara deasupra rîpei care duce la sihăstria superioară, templele pe culmi, credinciosii cu pă-lăriile lor mari, frunzele de toamnă, dis-cursuri, zi după zi, o altă casă pe care o părăsim, băiutul care ezită să urmeze trupa, zborul corciorilor, cel care le pără-sește, glosă, un imens templu pe care îl părăsim, toate clasele societății care mer-gau într-acolo, cerșetorii în fața incintei, tîrmul mării, pinzele îndepărtate, păsă-rile plajilor atît de delicate desenate pe mătasea care se uzează, poveste, brumă, un alt templu, munt, furtuni, o potecă care urcă printre palisade, citeva căprioa-re lîngă un torent. Aranjați stam-pa în cutia sa de lac, apoi reîncepeți să deru-lați mătasea roz vișiniu, apoi verde, un torent pe care bărcile înaintează cu nu-merosi pelerini, un alt templu, o casca-dă, un alt templu printre vîgăuuni, furtu-nile, arbori torsionați, scările din piatră, potecile abrupte, încă un templu în fața unui torent prin care trec niste pescari, declarații, anii, frunzele de toamnă, ca-lul care nechează, contururile călugărilor care se întrevăd prin transparența storu-rilor sau a ramei întinse de hirtie, lumi-nozitate pe mătase, fîntînarul, soba, fer-ma pe care o părăsim.

Flori și păsări din cele patru anotimpuri la Jutoku-in în Daikoku-ji pictate de către Eitoku

CUM intri în partea dreaptă, după un zid stîncos, trei trunchiuri de bambus ale căror frunze dispar într-o brumă de aur, două gaile care caută semînțe în pămînt, o imensă ramură de prun traversează pa-noul, florile sînt pictate cu atîta finețe încît li se poate remarca albeata, cu toa-tă culoarea lor sumbră, datorată cernelei de China. Fiecare petală are mișcarea sa, lumina sa, iar staminele sînt astfel dese-nate încît le oferă mai multă adîncime și deschidere. Ești imediat frapat de dife-renta nematică dintre tusele pensu-lei, a intensității și forței cu care sînt a-plicate. Cele cu care sînt pictate stami-nele sînt pensulele cele mai subtile, în timp ce cele utilizate pentru stînci, bam-busi, trunchiul prunului sau rădăcinile dau impresia c-ar fi fost trase cu ajuto-rul unor mături enorme. Ramurile sub-țiri sînt marcate prin linii întunecate și înguste, dintr-o singură aplicare, cu pensula care se retrage brusc pentru a marca virful, dînd senzația unei țîșniri dure. Dacă în general petalele sînt reali-zate dintr-o singură tușă, dimpotrivă, pensula a fost strivită cu tandrețe, varînd la fiecare sutime de secundă presi-nea, pentru a obține cea mai subtilă gra-datie de valori. Eitoku ne dă impresia că posedă o gamă întocagă de pensule de di-ferite grosimi și rezistențe, pe care le trata ca pe niste instrumente muzicale, dîndu-le viață cu cerneală, mai mult sau mai puțin diluată : ca un obolst care își stăpînește perfect suflul. Fiecare obiect are timbrul său, as zice orchestrația sa proprie, acționînd diferit pe scara deta-liului. Floarea este cea pe care o privim de aproape, este cea de care ne apro-piem pentru a-i simți parfumul, de unde insistența pe stamine, în timp ce scoar-ța, stîncă și mai ales apa — sînt ilustrate în mișcarea lor generală. Totul mișcă aici dar cu viteze diferite, florile, frunzele, ramurile, păsările, fapt pentru care ar-tistul sau spectatorul său vor avea gesturi diferite, gesturi ale miinii, ale ochiului și gesturi ale spiritului care refigurează planta sau pasărea plecînd de la semnul mai mult sau mai puțin abstract pe care artistul a știut să si-l elibereze. Astfel



SESSHU TOYO (1420–1506) : Peisaj la Ama-no-hashidate

tufișurile de violete în acest panou sînt exprimate printr-un fel de ideogramă, de asemenea diferită atît cît a fost posibil de cea a florii de prun sau de cea spec-ie de margareță al cărei nume nu l-aș putea spune. Păsările niciodată închise într-un contur sînt un ansamblu de pene într-o atitudine liniștită sau vertiginoasă. Astfel fiecare subiect este reprezentat ca o celulă ritmică și fiecare panou formează o măsură în desfășurarea concertului...

PATRU anotimpuri pentru trei pereți. Probabil că mai există și un al patrulea, acoperit de zăpadă. De la est la vest par-titura continuă. Cîte elemente sonore : țî-pete și cîntece de păsări, murmurul și fierborea apei, freamătul și scrisnetul ra-murilor, și în sfîrșit, fluieratul vîntului. Dar muzica nu se oprește cu ultima notă ; ochiul revine mereu înapoi iar celulele se dezvoltă din nou în reprize întotdeauna diverse. Sîntem în volbura timpului. Cele patru anotimpuri sînt temele fundamen-tale ale culturii japoneze, arhipelagul fiînd una din țările în care anotimpurile sînt bine marcate, pictorii și poeții neo-bosînd să le evoce, trecîndu-le prin ne-numărate cvartete de auzii : flori de cîmp sau arbori, păsări, insecte, munci și serbări. [...]

Comedia animală

ORICE francez care contemplă pentru prima dată stampele reprezentînd „Come-dia animală” are sentimentul că se află în fața ilustrațiilor fabulelor lui La Fon-taine nu fiindcă ar putea recunoaște o fabulă anume, ci pentru că felul în care sînt reprezentați toți acești iepuri, toate aceste maimute, broaste sau vulpi cores-punde unei atitudini compabile cu a a-cestuia ; chiar și modul cum sînt situa-te în peisaj, „printre cîmbru și trandafiri”. Această operă reprezintă pentru noi stra-niul avantaj nu numai de a nu avea nici un text, dar și acela de a nu duce la nici o interpretare anume. Aici, încă o dată, ig-noranța nu este un defect propriu străi-nului, ci dimpotrivă. Noi sîntem liberi să povestim orice istorie care ne place, cu condiția să scriem apropiat stilului lui La Fontaine al cărui vers este tot atît de inimitabil, ca și penelul lui Kakuyu, zis Toba Sojo, căruia i-a fost atribuită lu-crarea. Dacă ar putea părea necuviincioasă o astfel de apropiere la o primă ve-dere — cîți kilometri și cîte secole des-part pe cei doi „clasici”, — nu este im-posibil totuși, la o reflecție istorică foarte instruită, să-i descoperim justificări se-rioase. Astfel, dacă nu ni se pare absurd să găsim în arhitectura lui Shin-Yakushi-ji de Nara elemente dorece, căci astăzi este ușor de stabilit toate etapele prin care arta greacă trecînd, prin Asia cen-trală, a influențat, cu toată distanța, pe cea a Japoniei, așa cum și La Fontaine, începînd cu a șaptea carte de *Fabule*, la ca model nu numai pe Esop și Fedru dar și Cartea de înțelepciuni a regiilor în hin-dusă pe care el o numea Pilpay și ale cărei sfaturi au traversat China medie-vală pentru a înflori în această stam-pă. De asemeni, reflecțiile lui La Fontaine a-supra semnificației și funcției fabulelor în costum animal ar putea să facă lu-mină asupra unor lucruri. Destinate să inducă în eroare tot felul de cenzuri și în particular, după *Viața lui Esop*, pe cea a filosofului oficial, al cărui solav este fabulistul care are întotdeauna ultimul cuvînt ; iar trecerea lor peste mări și țări, peste bariere lingvistice, intolerante religioase, clasificări sociale, constituie fără îndoială manifestarea eficacității lor, a parfumului care se fofilează printre lamelele ecranului, pe panourile parava-nelor și printre rîndurile diferitelor scrieri, pentru a aduce în mijlocul inter-dicției gustul pentru tot ceea ce este străin și sentimentul lînzei de perma-nență a puterii [...]

Ciori și pruni din Togan

AM văzut toate operele despre care am vorbit, dar nu totdeauna direct. Ast-fel nu am reușit să văd nici originalul marii stampe a lui Sesshu, nici fragmen-te din Romanul printului Genji. Poate în altă călătorie, folosînd unor altor lecturi.

Le reconstitui după diverse reproduceri. Am avut bucuria să contempți în liniste prima stampă a *Originiilor mănăstirii din munții Shigi*, în depozitele muzeului din Nara, și să admir partea desfășurată a celei de a doua, în sălile de expoziție, cît despre a treia stampă, nu o cunosc decît din fotografii. Astfel, fiecare operă se caracterizează pentru mine în mod diferit. Am descoperit în al doilea volum al căr-ții lui Seiroku Noma despre arta japo-neză patru pereți subțiri culșanți unde Unkoku Togan a pictat *Ciori și pruni*. Cînd am ajuns în sălile muzeului din Kyoto unde era expusă pentru moment această operă monumentală, am desco-berit într-adevăr patru pereți subțiri, dar spre marea mea surprindere nu era ceea ce stiam eu. Cei doi pereți pe care îi vă-zeusam în dreapta, se aflau acum în stînga și erau completați cu alți doi a căror ex-istență o ignorasem, ramura fiînd aici îndreptată în jos în loc să fie în sus, iar de cealaltă parte fiînd suprimată. Împre-jurări lipsite de importanță au făcut să nu am astăzi la dispoziția mea decît fo-tografia a patru pereți din cei șase, deci, nu pot vorbi de o bună parte din această operă decît din amintiri destul de vagi. Acest lucru este strîns legat de una din caracteristicile fundamentale ale operei japoneze, și anume de felul în care ele induc în eroare limitele spațiului repre-zentat. Nu este singura pictură japoneză pe care am văzut-o în fragmente fără să-mi dau seama că îi lipsește ceva, ci sînt și altele, fapt care m-a determinat să caut întotdeauna, chiar și atunci cînd am fost sigur că știu opera în totalitatea ei, modul în care liniile acestora se pot pre-lungi în exterior.

AM văzut fotografia alb-negru ale *Cio-rilor* lui Togan și am citit explicațiile în-soțitoare care spuneau că nu au fost uti-lizate decît trei culori : negru, alb și auriu. Una din surprizele pe care le-am avut vîzînd originalul a fost să constat că artistul a folosit și pe a patra, vorbesc dulce al lichenilor de pe scoarța arborilor și a ramurilor groase. Bineînțeles că pen-tru o operă în „culori” din epoca Mo-moyama, paleta artistului a fost deosebit de restrînsă, dar o pictură „în cerneală” poate să conțină și auriu. Pentru a da sentimentul că te afli într-o lume poli-cromă, artistul nu utilizează culoarea albă ca fond transparent printre tusele pene-lului ci plasează această culoare doar pe cele negre și aurii ; iar micile pete de culoare verde vor să demonstreze că al-bul și negrul sînt culori printre celelalte și nu că ar putea sugera toate culorile ca în pictura în cerneală, chiar dacă această sugestie este susținută, prelungită și ilus-trată prin fracțiuni de culoare, prin to-nuri calde, transparente, rememorate parcă, care însoțesc tusa în marea stam-pă a lui Sesshu... Aceste mici pete verzi pe scoarța arborilor și pe stînci sînt atît de frecvente în pictura policromă din e-poca Momoyama încît specialistul riscă să nu le observe. Ori lichenii care aco-peră un perete, uneori foarte subțiri, pot fi luați drept emblemă naturală a pictu-rii, ca o pictură vie. Joacă deja un rol deosebit în culoarea grădinilor ușorite, și cum în Japonia există grădini de mușchi, putem foarte bine să ne închipuim că, în-tr-o bună zi, se vor inventa și grădinile de licheni.

CITITORULE, care vei rescrie mai bine această carte, nu vei omite să introduci descrierile care se impun despre foc și elemente, despre bărci, focuri, ramele stampelor, despre începutul și sfîrșitul lor, felul în care imaginile sînt tălate în părțile de jos și de sus ale stampelor, cît și despre modul cum sînt tăiați arborii pe pereții culisanți, vei scrie despre năr, despre desenul drumurilor în interiorul grădinilor și clădirilor, despre umbre, cascade, lanterne și despre Miroku prea-fericitul care va reveni după secole și se-cole să-l învețe pe oameni legea pe care au uitat-o și ale cărui discursuri vor fi atît de frumoase încît însuși Shaka va în-tredeschide porțile paradisului pentru a-l asculta, în timp ce universul își va con-tinua surprinzătoarea sa rotație lentă.

Traducere de
Veronica Matei



Colocviu Lukács la Roma

● Societatea Filosofică Italiană (Secțiunea română), în colaborare cu Academia Nazionale del Lincei și cu Centrul Cultural „Italia-Ungheria” a organizat, în cursul lunii decembrie, timp de trei zile, în sala de conferințe a Palatului Falconieri din Roma un „Convegno internazionale di studi” cu tema Lukács și timpul său. Constanta rațiunii sistematice. Conferințele expuse în cadrul colocviului au avut ca autori o serie de cunoscuți filosofi italieni (marxiști și catolici) și unguri; la colocviu a participat ca invitat și filosoful român N. Tertulian.

István Hermann (Budapesta), ocupându-se de tema „G. Lukács și marxismul contemporan”, și-a concentrat atenția asupra activității lui Lukács ca teoretician al Frontului Popular în deceniul 1930-40, în timp ce Guido Oldrini (Milano), intitulându-și expunerea „Tendințe și orientări în literatura lukácsiană”, s-a oprit cu deosebire asupra a două cărți recente consacrate lui Lukács: cea a lui I. Hermann, apărută în limba germană la Budapesta, și cea a lui N. Tertulian, tipărită la Paris de editura „Le Sycomore”. Giuseppe Prestipino și-a dedicat conferința unor probleme ale Ontologiei lui Lukács („È possibile un ontologia storico-materialistica?”). Iar filosoful catolic Franco Bianco (Roma) a analizat problema raționalității la Max Weber și Lukács, Furio Cerutti (Firenze), în „Un modello di marxismo critico”, a expus sintetic ideile directe ale studiului său dedicat operei lui Lukács („Istoria și conștiința de clasă”, în timp ce István Fehér (Budapesta) a analizat raporturile filoso-

fica între Sartre și Lukács.

Profesor-oaspete al Universității din Siena, unde predă în anul universitar 1981-82 cursuri de estetică și filosofie (dar continuându-și din februarie 1982 și cursul de estetică la Universitatea din Heidelberg), N. Tertulian a fost invitat să prezinte una din cele două conferințe principale dedicate Esteticii (cea de a doua a fost expusă de titularul catedrei de estetică de la Universitatea din Budapesta, Miklós Almási). Sub titlul „Estetica lui Lukács, criticii săi, adversarii săi”, conferința lui N. Tertulian a căutat să fixeze locul geometric al esteticii lui Lukács în raport cu gândirea estetică a lui Croce (la un pol) și cea a lui Heidegger și Gadamer (la celălalt pol), întreprinzând și o serie de comparații cu Ingarden și Adorno, pentru ca în a doua parte să analizeze succesiv raporturile polemice ale lui Lukács cu Bloch, Brecht, Curtius, Adorno și vedetile lui Lukács despre Proust, Musil, Kafka și Joyce, corectând o serie de prejudecăți în legătură cu atitudinea esteticianului maghiar față de literatura modernă. Miklós Almási s-a oprit cu deosebire asupra interferențelor între estetică și ontologie la Lukács, concentrându-și atenția asupra a două probleme centrale: cea a valorii și cea a durabilității operelor de artă, în interpretarea lukácsiană.

O serie de filosofi și critici literari italieni: F. Masini, M. Vucattello, A. Scarpan (traducătorul în italiană al Ontologiei lui Lukács), L. Pellicani, R. Runcini, Mario Valente au prezentat scurte comunicări despre aspecte particulare ale operei lui Lukács.

Ultimul interviu al lui William Saroyan



● Revista „Sovetakan Hayastan” care apare la Erevan publică în nr. 11 din 1981 „Ultimul interviu al lui William Saroyan”, interviu acordat lui O. Keşişian, cu puțin înaintea morții.

La întrebarea „Când simți scriitorii nevoia de a comunica ceva?”, marele scriitor american (în imagine) răspunde: „Când sint tineri și când sint capabili să dea răspunsuri adevărate problemelor care îi frământă pe fiecare om de artă. Trebuie să te întrebi, oare ești tu acela care să poată impune cuiva ceea ce ai scris? Oare ești atît de mare? Și vei primi cu ușurință răspunsurile la problemele care te frământă?”

— „Ce este caracteristic creației dvs.?”

— „Nu știu. Nu m-am gândit în acest sens. O fac alții în locul meu. După opinia multor critici ai fi un conglomerat din Walt Whitman, Emerson, Mark Twain. Anumiți autori consideră ca cea mai bună

lucrare a mea Scrisori din strada Taitbout 74, care cuprinde 31 de scrisori adresate unor prieteni, dar care în realitate este o operă mult mai complexă...”

— „Există scriitori pe care îi iubiți?”

— „Foarte puțin. Sherwood, Anderson, Faulkner, Hemingway, Jack London, Dreiser, Sinclair Lewis, O'Henry, John O'Hara, Tolstoi, Cehov, Dostoevski, Neruda, Moravia, Maupassant și încă alți citivi...”

— „De ce ați devenit scriitor?”

— „Credeam că sint în stare să transform lumea care devenise un haos. Nu știu dacă am reușit, dar m-am hotărît să încerc. S-ar fi putut întimpla ca să fiu mai folositor lumii dacă m-aș fi făcut fermier. Nu știu. Cred că toți oamenii au posibilitatea de a deveni scriitori. Cu alte cuvinte, fiecare om este scriitor în străfundul sufletului său...”

— „Aveți lucrări inedite?”

— „Multe. La începutul lui 1979 am terminat Cartea alfabetului, în care m-am oprit la fiecare literă din alfabet. Aș fi vrut să o știu tipărită după moartea mea. Am vreo douăzeci-treizeci de lucrări inedite — nuvele, piese, povestiri. Când se vor tipări, după moartea mea, as dori ca banii primii să fie depuși în contul muzeului pe care am vrut să-l am la Fresno, acel oraș în care pentru mine a început totul”.

Zabaleta la 75 de ani



● Cunoscutul harpist spaniol Nicanor Zabaleta (în imagine) profesor la Academia din Siena, a împlinit la 7 ianuarie 75 de ani. Zabaleta a concertat cu mult succes în multe țări ale lumii, între care și în România. Ultimul său turneu a avut loc în Japonia în noiembrie 1981, la Osaka, Hiroșima, Tokio.

Stagiune

● Actuala stagiune a Comediei franceze este consacrată tragediei, clasice și romantice, și teatrului de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Dintre primele premii ale stagiunii amintim Andromaca de Racine, Doamna de la Maxim de Georges Feydeau. Vor urma premierele pieselor Călătoria d-lui Perruchon de Labiche, Maria Tudor de Victor Hugo și Corbii de Henry Becque. Pe lângă aceste noutăți, spectatorii parizieni mai pot urmări reluări cu Hangița de Carlo Goldoni, Educația unui prinț și Dubla inconstantă de Marivaux, Sertorius de Corneille, Capriciile Marianei de Musset,

Frankfurt — 33



„Mănăstirea din Parma” văzută de Bolognini

● Desfășurată timp de șase zile, a 33-a ediție a tradiționalului Tîrg de carte de la Frankfurt a reunit 5452 de editori veniți din 84 de țări cu 300 de mii de cărți. Iată câteva din concluziile desprinse de specialiști din cea mai recentă confruntare editorială din orașul de pe Main. Victima sigură într-o conjunctură economică defavorabilă, cartea bună, dacă nu este „capodopera incontestabilă care se impune de la bun început”, a avut anul trecut mai multe șanse de a fi remarcată datorită prezenței unui mare număr de edituri mici dar foarte active. În multe țări occidentale, acestea îi sint apărătorii cel mai înverșunați pentru că numai ea — cartea bună — le poate garanta supraviețuirea. Reprezentanții marilor grupuri editoriale, preocupati de problemele lor de restructurare și creștere, s-au concentrat și mai mult asupra mirificelor proiecte de coeditări, în care literatura ocupă, în general, un loc de minimă importanță.

„Dokumenta” altfel

● A șaptea ediție a expoziției de artă „Dokumenta”, manifestare tradițională a orașului Kassel, va reprezenta începutul unei noi concepții. Între 19 iunie și 28 septembrie, renumita prezentare de artă modernă nu va mai fi alcătuită, ca pînă acum, din „acțiuni și incitări”, ci va încerca să se constituie ca un „dialog al operelor de artă”. Cele o mie de exponate vor fi dispuse ca opere unice, de sine stătătoare, iar nu în cadrul unor grupări, orientări stilistice sau școli naționale.

Robinson Crusoe și televiziunea



● Daniel Defoe explică, în prefața sa la Robinson Crusoe, că ideea cărții i-a venit pe o stradă din Londra, unde s-a văzut prins într-o mulțime de oameni. Michel Tournier, cunoscutul autor al romanului Vineri sau limburile Pacificului, a citit cu siguranță acest text al lui Defoe, care vedea în Robinson nu atît omul pierdut în insula sa pustie, cît pe acela rătăcit în marele oras. Inspirindu-se din ambele opere, regizorul francez Gérard Vergez a realizat un serial în trei episoade, pe care l-a intitulat Robinson, Vineri și viața sălbatecă. De la Defoe, serialul — filmat timp de șase luni în zona Insulelor Antile — imprumută relația natură-cultură: omul civilizat, aruncat brusc în goliciunea pustie a primelor începuturi și reconstituind în

cițiva ani întreaga aventură umană, din epoca focului în aceea a organizării. De la Tournier, filmul ia relația mai aprofundată Robinson — Vineri: cunoașterea (tehnică), în evoluția ei, ar fi respins și uitat inteligența (filosofică) a oamenilor din vechime în contact cu timpul „real”. Interpretul — Michael York (în imagine, în rolul lui Robinson) și Gene Anthony Ray (Vineri) dau întreaga măsură a talentului lor în această încercare de sinteză, contribuind la o reușită de care realizatorii s-ar fi putut felicita din plin dacă ea n-ar fi diminuată (după părerea criticilor francezi) de coloana sonoră, mai precis de muzica lui Maurice Jarre, care este considerată „invadatoare, colonizatoare, manipulatorie, împiedicîndu-ne să vedem și să auzim tocmai într-un film în care e nevoie mai mult ca în oricare altul de liniște impusă de singurătate și doar subliniată de zgomotele insulei; or, sint momente cînd ai impresia că Robinson și Vineri se mișcă într-o lume sălbatecă populată de combine stereo” (Bernard Chapuis, în „Le Nouvel Observateur”).

Contemporan cu D. W. Griffith

● În California a început din viață, la vîrsta de 93 de ani, Allan Dawn, ultima personalitate a filmului american care lega Hollywoodul de originile sale. Și-a început cariera în 1911, un an după Griffith. Nu a mai părăsit platourile de filmare, fiind incapabil să declare numărul exact al filmelor pe care le-a realizat (estimările variază între patru sute și o mie cinci sute). La sfîrșitul filmului mut,

Dawn a fost unul din cei mai activi regizori de la Hollywood. A lucrat cu cele mai strălucite vedete: Douglas Fairbanks (Robin Hood), Gloria Swanson (opt filme), Tyrone Power și Annabella (Suez), Shirley Temple, frații Ritz, John Wayne etc. Și-a exprimat credul profesional în răspunsurile date lui Tay Garnett pentru cartea Un secol de cinema (1981).

Concursul „Clara Haskil”

● 112 pianști între 16 și 32 ani, din 23 țări s-au înscris la al IX-lea concurs bienal „Clara Haskil”, care a avut loc la Vevey, în Elveția, sub auspiciile Asociației „Clara Haskil”, fondată în 1962. Juriul, prezidat de Nikita Magaloff, a decernat titlul de laureată și premiul I (10 000 fr. elv.)

tineret pianiste de 20 ani din R.F. Germania, Konstanz Elckhorst. Ca de obicei, după concurs a avut loc un concert final la Théâtre de Vevey, cu participarea laureatei și a doi finaliști, acompaniați de Orchestra de cameră din Praga, dirijată de René Klopfenstein.

Am citit despre...

O tinerețe irosită

■ LA începutul începuturilor, — să tot fie opt-zece ani de atunci —, cînd foarte tînărul Patrick Modiano a țîșnit ca un izvor cu apă efervescentă, derutant și ațîțitor de întepătoare la gust, apariția lui a produs senzație și a fost înregistrată de cartografiile literaturii franceze ca un fenomen unic și aproape inexplicabil. Născut după război, el făcea mea culpa pentru greșeli la prima vedere veniale, dar în esență lor păcate de moarte, pe care le-ar fi putut săvîrși sau evita dacă ar fi trăit sub ocupație, mai bine zis pe care le-au săvîrșit (sau nu) generațiile anterioare. Cît de exactă fusese intuiția scriitorului aveau s-o dovedească numeroasele tomuri de rectificări a istoriei oficiale publicate în ultima vreme, care dezvăluie, pe bază de date exacte, mărturii, documente, statistici etc., fața nevăzută a adaptării la statu-quo-ul dintre 1941 și 1944. Între eroica, sfînta Rezistență și infamul colaboraționism sfruntat locul nu era gol, o plasă, o piclă de oscilări, indecizii, ambiguități, semi-complicități, lășități deghizate, instincte jocosne drapate în virtute de circumstanță, atitudini demne de-a valma cu altele mai puțin demne, înlesneau — voit sau nu, dar uneori voit — sarcina asumată oficial exclusiv de Gestapo de a anestezia conștiința societății temporar ingenucheate, de a face pe cei lipsiți de coloană vertebrală să consimtă sau să se resemneze la nazism.

Am semnat și elogiat aici, pe măsura editării lor, Place de L'Étoile, Dans nocturn, Bulevardele de centură, Act de identitate, Strada Dughenelor întințate, și m-am bucurat mult atunci cînd vreo două dintre ele au văzut lumina tiparului și în versiune românească, deoarece, cu aerul lor de badinași îmbufnați și oarecum enigmatici, aceste cărți vorbeau aluziv, în semitonuri, în surdina, despre lucruri importante, esențiale. Descrierea comportamentistă, refuzul oricărei analize psihologice trîta îndeobște, lăsînd o senzație de insatisfacție, întrebări fără răspuns, dar în speță se potri-

veau cu atmosfera nebuloasă, cu apele tulburi și incertitudinile epocii.

Iată-l însă pe Patrick Modiano, după ce a terminat cu exorcizarea demonilor anteriori genezei sale, scriind despre contemporanii lui reali. Ultimul roman, O tinerețe, investighează, cu mijloacele rodite în cărțile precedente, altă marginalitate, pe cei ce își caută într-o doară, fără interes, fără respect de sine și fără direcție, locul în lumea de astăzi. La împlinirea vîrstei de 35 de ani, soții Odile și Louis, acum mic-burhezi așezați, cu cămin propriu, copii și o situație onorabilă, recapitulează deriva ficcăriuia dintre ei la 20 de ani, cînd, aruncați de capul lor într-un Paris din punctul lor de vedere haotic, plin de tentații dar și de riscuri, s-au lăsat duși de valuri într-o stare de abulie lipsită de voioșie, de scrupule sau măcar de nădejdi conștiente conturate. Ca și eroii povestirilor precedente, au evoluat printre indivizi sordid pitorești, dar lipsa de miză (social-politică sau general-umană) a acestor fantoșe primejdioase, ridicole sau doar indusioșoare, coboară enorm interesul față de zbatările, intrigile, eșecurile și triumfurile lor meschine. Dintr-un roman care trata cu abilitate teme majore într-o tonalitate minoră oscilînd între melancolie, scribă și resemnare, Patrick Modiano se transformă (pentru moment, cel puțin) într-un romancier al tematicii minore, pîrînd și mai derizorie pentru că este abordată într-o tonalitate minoră. Neparticipînd ca înaintașii lor din opera lui Modiano — nici măcar în calitate de martori vag implicați — la evenimente consemnabile în istorie și nefiind, prin ei înșiși, decît niște incerte figurine de plasticină care se pretează oricărei remodelări, Odile și Louis sint slabi nu doar în ceea ce privește propria lor motivație, caracterul lor, dar și în ceea ce privește capacitatea de a motiva o epică sprijinită pe umerii lor flască, caracterul lor de personaje literare.

Deși descrie medii sociale diferite de cele înfățișate cel mai adesea de Françoise Sagan, Patrick Modiano se înfîlnește acum cu această predecesoare a sa într-o precocitate literară pe terenul aceluși „vague à l'âme” al tinereții fără vlagă, fără har și fără haz, obosită de efortul de a trăi degeaba. Altfceva, mult mai mult, promitea.

Felicia Antip

Gabriela Mistral

● La 10 Ianuarie s-a împlinit un sfert de veac de la moartea marii poete chiliene Gabriela Mistral (1889-1957), autoare a cunoscutului volum **Dezolare**, 1922, laureată a Premiului Nobel, 1945, deținătoare a titlului de consul pe viață începând din 1935. Poeta a fost învățătoare la sat, iar apoi profesoară timp de 15 ani la Punta Arenas, în Patagonia. În 1915 a câștigat un concurs cu **Sonetele morții**, după care e trimisă să studieze în Mexic și S.U.A. Volumul **Dezolare**, apărut la New York, îi aduce un mare succes. În 1925 se întoarce în patrie. În 1926 e delegată la Liga Națiunilor, din 1935 este consul în Brazilia, Italia, Franța, Portugalia, unde cunoaște printre alții pe D'Annunzio, Paul Valéry. În 1938, Gabriela Mistral a publicat placheta **Așchie**, iar în 1945, **Duioșie**.



Trei secole de pictură japoneză

● Transformate, acclimatizate și utilizate cu tot felul de aparate pentru menținerea unei temperaturi și umidități constante, sălile celebrei Royal Academy din Londra găzduiesc până la 21 februarie „Marea expoziție japoneză”, fără precedent în Europa. Consacrată artei din perioada Edo care debutează în primul ani al secolului XVII și se încheie după două secole și jumătate, în 1868, expoziția prezintă evoluția artei japoneze în contextul politic, economic și social al epocii. În imagine: **Tigru sărind** (1787) de Nagasawa Rosetsu.

Picasso, omagiu

● Ultimul număr al revistei „Tel Quel” (90/1981) este consacrat cu precdere celebrării centenarului nașterii lui Pablo Picasso. Dintre studiile inserate aici atrag atenția Picasso, pictor al istoriei de Marcelin Pley-net, Jung și Picasso de Jean Louis Houdebine.

Dosar Julien Gracq

● Tradiționala rubrică **Dossier** a mensualului „Magazine Littéraire” pe luna decembrie 1981 este consacrată lui Julien Gracq (n. 1910). Dintre studiile inserate aici menționăm: **Les villes de Gracq** de Bernard Delvalle și **Une Image visible du temps** de Jean-Noël Vuarnet, precum și interviul realizat cu autorul **Țărnuțului** Syrtelor de Jean Roudaut.

Permanența unui erou

● În poezia medievală engleză au existat trei eroi arhetipali: Alexandru cel Mare, Carol cel Mare și Regele Arthur. Acesta din urmă a ajuns foarte curând să predomine și de atunci până astăzi, deci într-o perioadă de aproximativ 800 de ani, i-a inspirat mereu pe poeți și pe artiști. Cea mai recentă manifestare de natură să ilustreze acest fapt este expoziția deschisă la Londra sub titlul **Picturi și sculpturi contemporane inspirate de legende despre Regele Arthur și Graal**, reunind opere semnate de mai mult de patruzeci de artiști. În centrul Galeriei Wroxall, care găzduiește expoziția, se află o uriașă sabie din mozaic de sticlă, realizată de Andrew Logan, și trei dintre rochiile purtate de interpreta Reginei Guinevere în filmul **Excalibur** al lui John Broome, atîrnînd pe un perete întocmai unor steaguri. Puține sint portretele Regelui Arthur, figura acestuia apărînd în trăsături abia sugerate în tablouri de grup sau alături de soața sa, Guinevere, al cărei chip pare să-i fi inspirat cel mai mult pe artiști.

„Malevil” ecranizare

● Romanul **Malevil** de Robert Merle, care are ca temă lupta împotriva catastrofelor provocate de armele atomice, a fost ecranizat de regizorul Christian de Chalonge, avînd ca interpreți pe Michel Serrault, Jean-Louis Trintignant, Emilie Lihou.

„Un Boccaccio negru”

● Astfel este considerat autorul american de culoare John Edgar Wideman, căruia i-au apărut recent două cărți: **Damballah**, un volum de schițe legate între ele, și **Hiding Place**, un roman despre cîteva din personajele despre care este vorba și în schițe. Wideman, apreciat de critici ca „un bun, un excelent scriitor”, s-a bucurat de mare succes cu ani în urmă, cînd — așa cum se sublinia recent în rubrica literară din „New York Times”, „a fi un scriitor negru era la modă”. Comentînd noile apariții ale lui Wideman și urîndu-le să aibă și ele succesul meritat, cronicarul respectiv se întreba dacă e normal ca scriitorii negri, sau femei, sau evrei, sau italieni să „se poarte sau nu” după cum bate vîntul? Și prezica că, din multitudinea de scriitori negri remarcabili din S.U.A., doar cîteva fac excepție de la pendularea între celebritate și ignoranță: Toni Morrison, Toni Cade Bambara, Alice Walker, Paula Marshall, Ishmael Reed.

Romanele lui Ferdinando Camon

● S-a născut în 1935 într-un sat situat la 80 de kilometri de Veneția, unde nu exista lumină electrică, telefon sau radio, și unde multă vreme locuitorii au trăit complet izolați de lumea civilizată. În anii tinereții s-a stabilit la Padova. Nu are, după cum mărturisea într-un interviu apărut în „Le Nouvel Observateur”, o biografie romantică, s-a născut într-o lume a nevoii și în cărțile sale povestește „cum de-a lungul veacurilor oamenii s-au adaptat, abili și inventivi, la starea de mizerie.” Despre ideea centrală a cărților sale, Camon preciza că romanul **Figura omenească** este într-o anumită măsură consacrat geografiei lumii arhaice, pe care o înfățișează, în timp ce **Viața veșnică** ilustrează istoria ei dramatică. Romanul **Apusul** este situat în cu totul alt mediu — orașul cu populația lui pestriță, iar **Apoteoza** este un imn dedicat omiei specifice lumii satului. Cartea la care lucrează acum este într-un fel autobiografică, ea analizînd psihologia unui tînar provenit din mediu rural care se stabilește într-un oraș.

Legendara și adevărata Alicia Alonso



● Cine ar putea crede că această balerină, fotografiată în noiembrie 1981, în spectacolul cu **Frumoasa din pădurea adormită** are 60 de ani? Și, totuși, e adevărat: Alicia Alonso, celebra dansatoare și coregrafă cubaneză, una din cele mai mari balerine ale lumii contemporane, a intrat recent în al 61-lea an al vieții ei. Spectacolul în care aparatul de fotografiat a surprins această atitudine a făcut parte din turneul întreprins de Balletul Național al Cu-bei, în R.D. Germană, prilej pentru punerea în circulație a unei cărți scrise de Werner Gommlich și intitulată **Alicia Alonso, o legendă care nu e decît adevărul adevărat**.

ATLAS

CU LITERE DE ARBORI

■ AM citit nu demult că elevii unei școli de silvicultură din Moldova au sădit pe un deal puietti, aranjîndu-i în forma literelor din numele lui Eminescu, pentru a sărbători prin această vie și neobișnuită caligrafie apropiată aniversare a marelui poet. Iar știrea m-a emoționat nu numai prin fantazia fremătătoare a omagiului, ci și prin neîntrerupta lui picurare, prin neoboseala lui. Pentru că, iată, a venit din nou Ianuarie, și jumătate din el a trecut, și am ajuns din nou în fața acestui atît de miraculos de românesc praznic, ziua nașterii lui Eminescu. Și, din nou, ca în altele rînduri, îl sărbătorim răscoliți de un unanim elan purificator. Trăim așa cum trăim, ne sculăm înainte de a se face ziua, ne îngrămădim în autobuze, muncim la serviciu, alergăm la cumpărături, muncim acasă, ne creștem copiii, deschidem televizorul, îl închidem, deschidem ziarul, îl închidem, și adormim epuizați, ca să ne putem deștepta în zori, ca să o putem lua de la capăt. Și între timp reușim să ne iubim și să ne urim, să ne învidiem unii pe alții și să ne ajutăm unii pe alții, să suferim, să fim fericiți, să fim bolnavi, să fim buni, să fim răi, să ne fie dor, să ne fie scîrbă, să fim obosiți, să fim lași, să fim curajoși, să fim slabi, să fim puternici, să fim naivi, să fim tineri, să fim bătrîni, să trăim — într-o rotire năucitoare, mereu accelerată, mereu mai avidă și mai exigentă, într-un avînt care ne duce înainte mereu mai grăbiți, mai bogați și mai fără suflare. Iar această neîmblinzită mișcare de rotație, acest refren al lunecării reluate mereu mai repede și mai amplu, ca un canon, se oprește o dată pe an. O dată pe an, de ziua lui Eminescu, suflurile noastre de adolescenți fără moarte se trezesc cu uimire în trupurile lor devenite necunoscute și ne privim unii pe alții, și fiecare pe sine, cu fermecată atenție în lumina deodată limpede dintre noi. Și atunci, în acele cîteva minute, sau cîteva ore, în ochii noștri care nu se mai deschisese de tot de atît timp, incap deodată și stelele-n cer, și orașul furnicar, și ramurile care ne bat în geam, și poveștile care ne vin în gînd. O dată pe an, amintindu-ne de Eminescu, ne amintim de noi înșine și ne descoperim, cu nemașperată emoție, vii. Este o sărbătoare înaltă, capabilă să purifice. Atîta vreme cît vom mai scrie numele lui cu arbori pe dealuri, atîta timp cît orașele ne vor mai fi sfințite de statuile lui și tipografiile se vor mai purifica ritmic răspîndindu-i poemele, putem fi siguri de noi, putem fi siguri că sintem. Cultul eminescian, mereu în creștere, este cea mai vibrantă dovadă a victoriei noastre.

Ana Blandiana

Eminescu și Vergiliu

A PROPIEREA lui Eminescu de pilduitoarea literatură latină, de exponenții ei iluștri: Vergiliu, Horațiu, elegiacii Romei — dintre care, în primul rînd, Ovidiu — semnifică un moment decisiv în formarea personalității sale artistice și umane.

Dacă despre horatianismul poetului nostru național s-au scris pagini esențiale, despre teme și motive ovidiene, de asemenea, cu privire la afinitățile și ecurile vergiliene răsfrînte în opera sa nu s-a întreprins pînă acum — după cît știm — o cercetare la obiect și cuprinzătoare, deși textele ne îndreptățesc — socotim — cu prisosință la stabilirea unui sistem de convergențe dintre cele mai semnificative.

Contemporanii — printre aceștia Ștefanelli, în Amintirile sale — ne relatează că în răstimpuri Eminescu recita cu patos, în cadenta unică a versurilor latine, pasaje întinse din **Enaida**. Postuma **Calul Trojan**, o parodie eminesciană suculentă, inspirată din cartea a II-a a aceleiași capodopere, atestă și ea familiarizarea cu textele vergiliene, ca și tentația genialului romantic carpatin de a moderniza tezaurul clasic tradițional.

Temelul investigației noastre îl constituie constatarea specialiștilor care îl consideră pe Vergiliu drept unul dintre precursorii cel mai impunători al stării de spirit romantice în literatura europeană. În acest sens, operele marelui bard al Latinității abundă în descrieri silvactice, similare cu cele eminesciene, în care **codrul** este reprezentat ca sălaș al visărilor. „Codri cei sfinți” — „al pădurilor murmur” — „dumbrăvile sacre” — sint tot atîtea sintagme poetice-cheie din **Georgice**, ca în aceeași ambianță să aflăm evocarea „izvoarelor” comună simțirii ambilor poeți. Jocul de lumină și umbră, expresii ca „umbra blindă”, atașată atmosferei nocturne, selenice — cum citim în cartea a II-a a **Enaidei** în care tovarășii lui Enea „pășeam ca niște umbre în tăcerea nopții sub privirea prietenească a lunii” (**Ibînt obscuri sub amica silenția lunae**) transcriu imagini atît de semnificative și pentru patosul eminescian. Simbolismul poetic al **Selenei** se singularizează, ca și la Eminescu, în **Georgicele** vergiliene: „Luna lucește de parcă nu-l Soarelui soră supusă”. Tot în sfera nocturnului sint de semnalat apoi o suită de pasteluri în **Bucolice** (I, II, VI, X) în care ni se înfățișează „înserarea în sat” — uimitor de asemănătoare în liniile ce le compun cu tulburătoarele stihuri din **Sara pe deal**.

Parcursarea atentă a textelor ne conduce și la evidențierea, nu mai puțin revelatoare, a evocării în poziții înrudite a **Luceafărului** — astrul înserării, care însoțește și la poetul latin „gîndurile muritorilor” — „sensibil la durerile și dorurile lor” — „vestitor al tălmîțelor sufletului lor”. Dar la ambii poeți — precum și la Goethe, de pildă — complexul hyperionice, nocturn și selenic, sint doar trepte în procesul înseninării artistice, al obiectivării, marcată în multiple contexte de **momentul marmorean**, cu predilecția la amîndoi pentru „marmura de Paros”, al stării comune iar, a „înmărmuririi” și, frecvent, a „murării”. Aceasta din urmă aplicată, la modul extatic și elevat, „miracolului” elenic — Greciei „care-și cîntă ulmirile” — peste veacuri.

Dintre epitețe ne impresionează abundența calificativelor: dulce, blind, moale (de sorginte latină), ceea ce dovedește hipersensibilitatea, duioșia și candoarea lor — de romantic; nu mai puțin grăitor pledează în același sens preferința pentru culoarea „viorie” — răsfrîngere și fațetă a „seninului” — evocarea „lebec, nor”, consacrate **Venerii**, dar și lui **Apolo** — gin-gașla cu care vorbesc despre lumea **albanelor** — pe plan social, accentuate de compasiune cu „torcătoarea” trudind pînă în zori, sărmană și însingurată.

Ne-au atras atenția, studiîndu-i pe poeți, imaginile în care apar „mlădițele verzi” — „tinere ramuri” la Eminescu — expresie a genuinului, a „juvenilului” — ar zice T. Vianu — ca în stihul vergilian, atît de apropiat de tonalitățile din elegia **Mai am un singur dor** — „...cîteva mlădițe verzi pentru a-mi străjui altarul cu ramuri înfrunzite” — după cum grația și sensibilitatea lor captează, deopotrivă, metafore în care apar: **Aurora**, simbol al reprezentărilor tot genuine, aurorale, **Eccol**, alter ego poetic, **Zefirul blind** și **mindrul Curcubeu**.

Elementul acvatic, pendularea **lae-mare**, traduc stări de spirit comune celor doi poeți și, menținîndu-ne în același cadru, relevăm chiar în expresie prezența și la Vergiliu — „poet al mării și al apelor” — a corelației, încărcate de sensuri: „vînturile, valurile”. În sistemul metaforic al mării și al corelatului ei artistic **nava**, ni se pare extrem de grăitor faptul că ambii poeți, neuitîndu-și originile, din pășunile și cîmpurile Tibrului, extind reprezentările ogorului patern, ancestral, proiectîndu-le în imensitatea oceanului, precum Eminescu în **Memento mori** și în alte poeme, punctînd sintagme vergiliene, ca acestea: „cîmpurile mării” — „al oceanului cîmp fără margini”. Însă la Eminescu, poet modern, inovația imagistică merge mai departe, descriîndu-ne „cîmpurile cerului” și evocînd înaripat pînă și „corabia aerului”.

Văilor la Eminescu — se știe — li se atribuie adesea calificativul de „sure” („sure vîi de caos”) — ceea ce își află un corespondent poetic — credem — în „fundurile de vîi” la poetul latin, cu atît mai mult, cu cît un alt emul al lui Apolo, traducător prin excelență al lui Vergiliu, G. Coșbuc transpune în graiul nostru, în mod constant, pasajele respective neomîtînd epitetul eminescian menționat mai sus. Utilizarea epitetului „sur” și în alte împrejurări, dar în aceeași matrice cromatică — cităm aici numai un stih din postuma **Ca o făclie**, unde orizontul existent, viața ni se înfățișează amar-dezolat, schopenhauerian: „pustie, sură, rece și fără înțeles” — ne-ar îndritui să-l interpretăm, la Eminescu, mai complex, modern și nuanțat, în sens goethian, ca în apostrofa din **Faust**: „Sură, amice, e orice teorie... / Și verde-i arborele viu al vieții”.

Cine parcurge cu atenție paginile prozei eminesciene nu poate să nu rețină și atributul „urîesc” — nu o dată folosit și de Vergiliu în imbinări de cuvînte — precum „umbriri urîesc” (**Georgico** II, 297), derivînd din înțelesurile primordiale ale lui **Ingens** și **Inanis**, termeni frecvenți la poetul din Mantua, ca și în **Metamorfozele** ovidiene în redarea „schimbărilor chipuri” ale fantasmelor abnorme.

Urmărind, într-un studiu publicat anterior, antecedentele metaforice ale **lederei** și **vîței**, îngemănate și încolăcite cu **ulmii**, depistate și analizate acolo în paralel la Eminescu și Ovidiu, constatăm că asemenea expresii se află și la autorul **Georgicelor** (I, 2-3; passim), dar în contexte și înțelesuri mai puțin accentuate, în plan erotic — deci la poetul sulmonez și... tomitan și, în orice caz, nu extinse la sfera cognitivă, ideatică, a meditației filosofice, ca în **Scrisoarea I** eminesciană, unde cugetătorului „...viața-ntr-oare / Ca și ledera de-un arbor de-o lăce și leagă”.

Nu putem încheia această schiță de paralelisme fără a menționa **mitul orfic**, care solicită o analiză particulară, **visul** și corelatul acestuia **somnul**, stări similare la ambii poeți, așa cum ne impresionează la ei **melancolia** învăluitoare, izvorită din comuniunea cu natura („Lacrimile lucrurilor” la Vergiliu) și compasiunea față de spectacolul frîmintărilor umane.

Grigore Tănăsescu



Riquewihr și Haut-Koenigsbourg în Vosgi

Pe drumurile Alsaciei

La poalele munților Vosgi — încărcăți de vestigiile altor castele medievale celebre odinioară, — se așterne un șir de coline mângiate vara de binefăcătoarea dozoare a soarelui. De-a lungul lor se despletesc o multime de orașele și sate fortificate, mindre de libertatea lor din negura veacurilor revoluate.

Aici stăpânește, ca și pe vremuri, o zeită atotputernică — vița de vie. Ea orînduiește moravurile și anotimpurile oamenilor; ea domină cu blindă tiranie viața ținutului, a zecilor de mil de podgoreni. Aici se zămislește neasemuitul Riesling, mindria tuturor vinurilor renane, Gewurtzstraminer-ul și Trauminer-ul, mai puțin seci, mai onctuoase și foarte parfumate, Pinot-ul gri aidoma Tokaiului și alte nobile specii viticole de mult apreciate în lumea întreagă.

Iar printre colinele străjuind liziera Vosgilor, împovărată de bogăția neprețuită a viței de vie, serpulește o șosea denumită, din vechime, pe bună dreptate, **Drumul Vinului**, unind orașele, sate și orașe cu nume prestigioase: Barr, Mittelbergheim, Ribeauvillé, Riquewihr, Colmar, Obernai.

Faimosul Drum al Vinului !..

Ar trebui să-l străbați primăvara, cînd vița de vie dă în floare, sau în septembrie și octombrie, cînd bucuria culesului este în toi, sau în timpul nopții de vară cînd umbra ruinelor, a caselor, a harnicilor gospodari taie limpezimea cerului într-un dans fantastic.

Am străbătut și eu o parte din el în goana mașinii. Era amiaza unei zile de noiembrie tirziu. Am plecat atunci din capitala Alsaciei sub perdeaua griă de nori a cerului. Sate, tirguri, orașele mi se perînță sub privire; Erchan, Erstein, Chatenois, Sélestat, Ribeauvillé; și risipite pretutindeni de-a lungul șoselei — printre armate de acri înfruite geometrice, tovarășii de toate anotimpurile ale viței de vie — ferme pitorești, de o curățenie exemplară, ceea ce-i dealtminteri cartea de vizită a întregii Alsacie. Un sat dealtfel nu-i decît o arhitectură de asemenea clădiri, cu mari acoperișuri de olane brumării și lărgi ferestre — mai degrabă vile — răsfrîndu-se în mijlocul pădurilor de parci ce susțin zdravăn, de veacuri, vița de vie: totuși, fiecare, în aparență ei uniformitate, este „personalizată” de trăsătură personală a celui ce o îngrijește.

Ne-am oprit la Riquewihr — perla viticolă a Alsaciei —, orașel celebru nu numai prin vinurile sale faimoase, dar și pentru pitorescul clădirilor bine conservate, multe datînd din Evul Mediu. Îmi amintesc unele orașe din Thuringia și chiar din îndepărtatul Tallin: un fond comun poate exista și asociații sunt destule.

Suverenul castelului Riquewihr, fortificat încă de la sfîrșitul secolului XIII — mărturie stă și azi falnicul turn de strajă Dolder, construit de pe atunci, — erau conții de Hurburg care și-au vîndut cîrind fiefii seniorial ducilor de Wurtemberg; aceștia au rămas, pînă la Revoluție, stăpîni Riquewihr-ului care, pentru faimoasele lui vinuri, era mereu jînduit de vecini; ba episcopul de Strasbourg, ba ducii de Lorena, ba arhiducele Ferdinand de Austria au căutat să intre în posesia faimoaselor podgorii ale ținutului. Viticultorii, țărani și burghezi orașelului înălțat în jurul castelului și-au apărut cu strănsă libertatea și... dreptul de a cultiva vița de vie. Chiar Voltaire îndrăgise aceste meleaguri, căci unul din ultimii duci de Wurtemberg va imprumuta marelui filosof 500 000 de livre, acesta oferînd drept cautiune vile ce le avea la Riquewihr... Viață liniștită n-au cunoscut locatarii orașelului nici în timpul celui de al doilea război mondial, cînd, la sfîrșitul anului 1944 și începutul lui 1945, Armata a 7-a americană și divizia a 2-a blindată a generalului Leclerc au purtat lupte aprige în această zonă cu trupele germane care apărau Strasbourg-ul. În amintirea acestei bătălii, strada principală a Riquewihr-ului poartă numele generalului de Gaulle.

ASADAR intrăm pe strada principală prin falnicul turn Dolder. Chiar în această toamnă tirzie aspectul senin, sedativ al vechilor clădiri fortificate cu fațadele vîrgate de grinzi aparente, cu fîntini și curți, integrate funcțional în ansamblul arhitectonic, te cuceresc, îți fură privirea, te învăluie cu un farmec inefabil. Mai toate dăinuiesc aici de secole, păstrîndu-și revoluția prosperitate gospodărească. Căci ce te impresionează, în primul rînd, este buna gospodărire, moștenită din tată în fiu.

Iată „casa Librich”, denumită și „Cuib de berze” — păsări îndrăgite pînă la venerație pe aceste meleaguri — construită în 1535, cu o curte largă mărginită de galerii din lemn cu balustrade — datînd din mijlocul secolului XVII —, curte unde admirăm o fîntînă din 1603 și un enorm teasc folosit încă de la începutul secolului trecut. În fața „casei Behrel”, cu o frumoasă loggia conservată din 1514. O sută de metri mai departe, „casa Preiss-Zimmer”, vechi restaurant, cu ferestre împodobite cu ornamente în torsade, butuci de viță de vie și fructe. Un pasaj conduce la mai multe curți succesive, formînd un ansamblu organic, funcțional, ultima aparținînd pe vremuri corporației podgorenilor. Degustăm și noi aici celebrul Riesling al „casei”, gîndindu-ne la dionisiacele festinuri ce vor fi avut loc în aceste săli ale bătrînului restaurant...

Grăbiți să dăm o raită și în munții Vosgi, înainte de căderea serii, mă smulg cu greu farmecului șamanesc al locului căruia aș fi vrut atît de mult să-i cunosc tainicele culise.

Urcăm spre munții Vosgi pe o șosea lăturalnică, foarte bine întreținută, ca toate din regiune. Străbătem păduri în care — chiar acum, în pragul iernii — se învîlmășesc într-o paletă armonioasă ramurile orizontale de un verde închis ale brazilor, piramidele de crengi avîntate ale molizilor, corolele mindre ale pinilor și frunzișurilor rare cu fosnet de orgă ale fagilor. Pădurea și aici a fost prietenă omului, adăpostindu-l de primejdii și oferindu-i darnică materia primă indispensabilă traiului. Clădat, însă, o pădure vosgiană n-are nimic straniu. Poate pentru că muntele pe care îl traversăm nu este prăpăstios și pădurea se așterne aici, pe sol, lin, calm, ca un covor vegetal policrom. Mi se pare că trecem printr-un decor foerich shakespearian, ca în **Visul unei nopți de vară**, așteptînd ca după flecare cotitură a șoselei să apară nimfe și spiriduși care să ne înălănuiească într-o sarabandă veselă întru cîntirea locurilor.

Urcăm mereu și poposim la o altitudine de aproape 800 de metri, la cunoscutul castel Haut-Koenigsbourg, construit pe o platformă cu o largă perspectivă. Chiar în această plumburie după amiază de toamnă se mai zăresc — decor scump unui Sisley sau Monet — spre vest colinele văluite ale podgoriilor, cîmpia Alsaciei, cursul sinuos al Rinului, iar spre est piscurile vosgiene.

Castelul are istoria lui, nu lipsită de dramatism, ca ale altor alte vestigii de pe aceste meleaguri. Citat prima oară în 774, o perioadă este fortăreața preferată a celebriilor Hohenstaufen, pe urmă, succesiv, a ducilor de Lorena, a episcopilor din Strasbourg, iar apoi a Habsburgilor, pînă în 1618, după ce în 1633 armatele suedeze îl asediază îndelung provocîndu-i grave avarii. Primăria orașului Sélestat îl „achiziționează” în 1865 și-l oferă peste cîțiva ani împăratului Wilhelm al II-lea al Germaniei, care îl restaurează cu rigoare, inaugurîndu-l cu fast la 13 mai 1908 și locuind aici îndelung. Astăzi, castelul — cu zidurile puternice care-l înconjoară, cu semețul donjon, cu masivele porți, cu turnurile-i crenelate, cu fîntinile grădinilor, cu fastuoasa sală de arme, cu eleganta sală festivă, cu spațioasa cameră lorenă, cu marele bastion — are ceva neautentic, ostentativ, un aer de grandoare prețioasă.

Ne grăbim să plecăm mai sus, de data asta însă nu spre vestigii bîntuite de umbrele trecutului, ci ca să vizităm clădirii mai rare. Ne oprim pe „Muntele maimuțelor”, o rezervație unde trăiesc sute de asemenea bipede, de bastină acestora de pe meleagurile Africii, unde trăiesc la altitudini de 3 000 de metri. Sînt puzderie, destul de sociabile; se apropie uneori de tine și-ți mîنینcă din palmă, multe ținînd în spate pui care te privesc speriați.

...STRABATEM din nou pădurile vosgiene; și în noaptea care cade cu repeziune îmi răsare în minte figura luminoasă a lui André Malraux, a lui Berger, comandantul celebrei brigăzi Alsacia-Lorena. Autorul **Condiției umane** și al **Muzeului imaginar** va fi întîrziat îndelung, în greaua iarnă a anilor 1944—1945, în aceste păduri bătrîne, luptînd pentru recucerirea Strasbourgului, consecvent cu el însuși, cu crezul lui de dreptate ce nu l-a părăsit niciodată. Și parcă mi-au fost mai dragi plaiurile alsaciene.

Alexandru Baci

Prezențe românești

FRANȚA

● La Charleville-Mézières (Franța), orașul în care cu cîteva luni în urmă a fost înăugurat Institutul internațional al teatrului de marionete, s-a desfășurat primul stagiul internațional de pregătire profesională în domeniul teatrului de păpuși. Cu acest orelle, directoarea Teatrului „Tândărică”, regizoarea Margareta Niculescu, — care, în calitate sa de președintă a Comisiei pentru formare profesională a Uniunii Internaționale a Marionetiștilor (U.N.I.M.A.), a condus stagiul amintit — a fost distinsă cu Medalia de aur, conferită de Ministerul tineretului și sporturilor din Franța.

● Recent, la „Cité Internationale” a fost deschisă expoziția de desene **Proiect de carte** — Gallimard, conținînd ilustrații la volumele **În căutarea fericirii** și **Fericirea regăsită** de Ileana Bratu.

ITALIA

● În cunoscuta revistă din Florența, „Il Ponte”, nr. 5/1981, a apărut articolul semnat de Marco Pratellesi, **Poesia romena, materiali dell'avanguardia storica**, în care autorul apreciază aportul european al avangardei românești pornind de la volumul **Poesia romena d'avanguardia**. Teste manifeste de Marco Cugno și Marin Mincu, Milano, Feltrinelli, 1980. În același număr, autorul articolului publică un amplu interviu cu Marin Mincu, intitulat **Cultura romena e cultura italiana: il ponte della semiotica**.



● La Galeria de artă modernă din Torino a avut loc vernisajul Expoziției graficianului János Bencsik.

R. P. UNGARĂ

● Schimbul de spectacole între Teatrul de stat Oradea (cu cele două secții) și Teatrul „Csokonai” din Debrecin, început în urmă cu zece ani, are acum o frumoasă tradiție.

Recentul turneu al secției române cu spectacolele **O scrisoare pierdută** de I.L. Caragiale și **Snoave cu măști** de Ion Lucian și Virgil Pulcea a fost considerat un cert succes: atît presa cit și publicul au primit cu entuziasme aplauze, în prima seară, colectivul de interpreți ai comediei caragialiene.

JAPONIA

● La cea de-a 3-a ediție a Concursului internațional de umor (caricatură) de la Tokio, graficianul Mihai Stănescu a cucerit marelui premiu al concursului, iar lui Octavian Covaci i-a fost decernat un premiu special al juriului. Festivitatea de premiere a avut loc la galeriile de artă „Isetan” din capitala japoneză.

„România literară”

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

Director GEORGE IVAȘCU