

România literară

„Zilele
culturii călinesciene”

(Paginile 12—13)

CENACLURILE

PARAFRAZÎNDU-L pe Mihail Sadoveanu, putem afirma, fără riscul de a greși, că dintr-un cenacul literar ies tot atîția scriitori cîți au intrat; altfel zis, frecventarea unui cenacul nu produce talent și nici nu-i ține locul, în privința asta lucrurile sînt clare pentru toți, mai corect spus pentru aproape toți, căci n-au dispărut cu totul cei care cred contrariul. Nu-i mai puțin adevărat însă că, acolo unde e talent literar, cenacul se poate dovedi un important atelier de cizelare, formare și de prime confruntări cu cititorul, cu alte cuvinte, cenacul e o bună preparandie pentru meseria de scriitor. Se știe bine cîți scriitori de primă mărime s-au afirmat — de-a lungul istoriei literaturii noastre — mai întîi în cenacuri, la „Junimea”, la „Literatorul”, la „Sburătorul” sau, în ultimele decenii, la „Luceafărul”, la „Junimea” filologiei bucureștene, ș.a. La fel de bine se știe că, urmare a procesului de democratizare a culturii, în anii postbelici, în ultimele două decenii în special, numărul cenacurilor literare a crescut uimitor; în orașe, în sate, în școli de toate gradele și în mari întreprinderi economice, pretutindeni pe cuprinsul țării există asemenea forme de manifestare a creativității. Șansa ca în aceste cenacuri să înceapă drumul spre conștiința cititorilor al unor destine scriitoricești deosebite este ea însăși considerabilă. E, acesta, motivul pentru care Uniunea Scriitorilor și organisme ei, asociațiile de scriitori, revistele sprijină activitatea cenacurilor, facilitînd celor mai talentați dintre membrii lor accesul în paginile revistelor, în planurile editoriale, într-un cuvînt, în atenția publică.

Dar cenacul nu-l doar un atelier literar, ci și o instituție culturală în sensul larg al cuvîntului. Înainte de a fi un fel de gimnaziu al viitorilor scriitori el este, pentru majoritatea celor ce-l compun, un excelent prilej de cultivare a gustului estetic și a apetitului pentru lectură. Nu numai că, teoretic cel puțin, un veritabil cenacul literar contribuie la lărgirea orizontului de informații artistice al participantului dar, în egală măsură, prin climatul de confruntare de idei și opinii ce-i este caracteristic, îl pune în alertă spiritul critic și puterea de selecție, pregătindu-l astfel pentru un contact activ cu opera literară. Marea poftă de lectură a cititorului român de astăzi, dovedită de iușeala cu care cărțile bune dispar din librării, este, credem, în multe cazuri, și o consecință a activității cenacurilor. Rolul instructiv-educativ al cenacului literar, funcția lui culturală deloc neglijabilă, însemnătatea sa ca mediu de antrenare a receptivității cititorului sînt motivele pentru care Consiliul Culturii și Educației Socialiste și organisme lui teritoriale se preocupă îndeaproape de bunul mers al cenacurilor, sprijinindu-le și orientîndu-le activitatea în folosul emancipării spirituale a întregii colectivități cenacliste.

De cîțiva ani, tradiția cenaclistă s-a îmbogățit cu o formă nouă de cenacul literar-artistice, înlăuntru cărora activitatea de creație propriu-zisă și activitatea de receptare se întrepătrund, subordonîndu-se ideii de promovare în cercuri receptoare foarte largi a celor mai valoroase texte literare, cu precădere poetice, din patrimoniul literar național. Marele ecou de care se bucură cenacul „Flacăra”, bunăoară, probează elocvent vitalitatea acestei forme sau formule, fără să facă, bineînțeles, inutilă existența celorlalte, dimpotrivă, justificînd-o o dată în plus.

Atelier de creație literară, instituție culturală sau „întîmplare” literar-artistice, toate aceste trei forme ce îndeplinesc un incontestabil rol formativ, instructiv-educativ reprezintă, finalmente, tot atîtea moduri fertile de promovare a spiritului creator în domeniul literaturii, al artei în genere, și de exersare a receptivității, ambele, componente inseparabile ale procesului dezvoltării spirituale în România contemporană.

„România literară”



Din albumul Ion Miclea : Delta Dunării, apărut la Editura „Sport-Turism”, cu un cuvînt înainte de Paul Anghel

ODĂ CELUI MAI TÎNĂR PĂMÎNT

ASTFEL s-ar putea subintitula cartea lui Ion Miclea, **Delta Dunării**, ieșită recent de sub tipar, omagiu adus de acest artist cu puteri ciclopice pămîntului ce se naște fără odihnă, sub ochii acelor care știu să deslușească această minune a Patriei. Este ca și cum ai cînta un cîntec de leagăn alcătuirilor fragile ale tuturor începuturilor, pornite de la rădăcini adînci, trecînd prin trunchiuri și stejari, de plopi și de sălcii copleșitoare prin orga imensă a trestiiilor, prin flautele subțiri ale tuturor plantelor subacvatice, care înfloresc în lumină, cu bucurie și exuberanță, ajungînd, pînă la urmă, la zborul miradelor de păsări, ce pornesc din cuiburile acestui colț de lume românească să ducă dincolo de mări și pustii o risipă de culori și de cîntece.

L-am însoțit și eu, cîndva, cu aproape douăzeci de ani în urmă, prin labirintul Deltei, pe Ion Miclea (călătorie din care s-a născut o carte), cum a făcut-o Paul Anghel, care prefațează acum, cu atîta firească incintare și precizie, noul volum al acestui artist ce știe să vadă, prin aparatele lui complicate, dincolo de natură, Omul și Istoria. Un om cu fața brăzdată de vînturi sărate, fiu al curajului și prieten al soarelui, participant la confruntarea veșnică a

pămîntului cu apele, a Dunării cu Marea Neagră, din care se nasc, prin îmbrățișarea în moarte a vietăților și plantelor, plaurii, humusurile și plajele cele mai tinere de pe acest pămînt. O istorie de mii de ani, care atestă prezența noastră aici, prin strămoșii cei mai îndepărtați, făuritori de unelte, de cetăți, de opere artistice turnate în fier și bronz, cioplite în piatră și marmoră, după descoperirea cărora „ochiul ciclop” al lui Ion Miclea a alergat nu numai pe întreg teritoriul României, dar și în atîtea din marile muzee și arhive ale lumii. Lucrările lui monumentale, elaborate de 20 de ani încoace, stau mărturie acestei osteneți, ce ne îndatorează imens pe toți.

Iar cartea de față nu este, sînt sigur, ultima care să îmbogățească bibliotecile și sufletele noastre, ale prietenilor noștri din lumea întreagă. Este doar un vers dintr-o odă care încă se scrie, un sărut dat pămîntului sacru al țării, care, în Delta Dunării, încă se naște, tînăr pentru o întreagă veșnicie.

Ion Brad

România literară

DIRECTOR: George Ivascu. **Redactor șef adjunct:** G. Dimisianu. **Secretar responsabil de redacție:** Roger Campeanu

DIN 7 ÎN 7 ZILE

Lucrările U.N.C.T.A.D. — VI

LA sfârșitul săptămânii trecute s-au încheiat dezbaterile generale, adică prima parte a lucrărilor celei de-a VI-a sesiuni a Conferinței Națiunilor Unite pentru Comerț și Dezvoltare (U.N.C.T.A.D.). S-au rostit, în plină sesiune, aproape 190 de discursuri de către șefi de delegații și reprezentanți din partea statelor membre, a organizațiilor internaționale și mișcărilor de eliberare națională. Precum a declarat președintele sesiunii, Lazar Moiseov, secretarul federal pentru afaceri externe al Iugoslaviei, cuvântările „au scos în relief necesitatea unor acțiuni urgente și pe termen lung, care se cer convenite în scopul de a se depăși actuala situație de criză” — criză care are efecte negative asupra tuturor țărilor, în special asupra țărilor în curs de dezvoltare, și amenință relațiile internaționale și chiar pacea și securitatea lumii. Vorbind în numele „Grupului celor 77”, Abdillahi Said Osmand, reprezentantul permanent al Somaliei pe lângă Națiunile Unite din Geneva, a arătat, între altele, că țările respective și-au asumat responsabilitățile în efectuarea ajustărilor economice necesare pentru a face față crizei: au redus importurile, afectând procesul de ajutorare a parte din venitul național mult mai mare decât țările dezvoltate, pentru a pune în ordine propriile economii. Este, însă, timpul a se recunoaște că ieșirea din criza economică mondială nu poate veni de la restrângerea activității economice, și aceasta desfășurată într-un climat economic internațional care va continua a rămâne ostil. Când ratele dobânzilor se dublează într-un singur an, cind prețurile la importurile noastre — a argumentat vorbitorul — cresc cu 70 la sută în numai trei ani, cind încasările din exporturile noastre de produse primare scad, în termeni reali, cu 30 la sută în doi ani, iar fluxurile financiare către țările noastre se reduc la jumătate într-un an, țările noastre nu-și pot realiza obiectivele de dezvoltare orice ar face. De aici imperativul de a se acționa prompt și efectiv pentru soluționarea problemelor dezvoltării și pentru a aduce schimbările structurale necesare în sistemul economic internațional. Până acum, însă, nici un rezultat semnificativ nu a fost obținut și constatăm un simțământ larg răspândit de îngrijorare față de lipsa de progres în negocierile din cadrul comitetelor de lucru ale conferinței asupra problemelor de substanță. Așteptăm ca negocieri mult mai productive să aibă loc în cea de-a doua parte a conferinței.

ACEASTĂ a doua parte, începută luni, este acum în plină desfășurare, în comisiile și grupurile de lucru asupra problemelor concrete privind măsuri în domeniul produselor de bază, comerțului, monedei și finanțelor, cit și în plenul sesiunii, unde au loc dezbateri asupra problemelor specifice ale țărilor celor mai puțin dezvoltate.

România acordă o deosebită atenție actualei sesiuni a U.N.C.T.A.D. de la Belgrad, participând activ la lucrările ei. Interesul profund de care s-au bucurat în rândul participanților poziția și propunerile țării noastre, prezentate conferinței, în ziua de 9 iunie, din însărcinarea președintelui Nicolae Ceaușescu, se explică prin caracterul lor realist și constructiv, prin faptul că ele definesc modalități concrete de înfăptuire. În acest sens, au și fost luate în studiu acțiunile și măsurile care, în concepția României, a președintelui său, trebuie întreprinse de urgență pentru accelerarea dezvoltării și începerea unui proces efectiv de instaurare a unui ordin economic internațional, pentru depășirea dificultăților create de criză și asigurarea stabilității economice și politice mondiale. Ca atare, România a propus: să se acționeze cu mai multă fermitate pentru instaurarea unui comerț liber și echitabil, pentru eliminarea practicilor discriminatorii, a oricăror condiții politice sau de altă natură, care frânează comerțul mondial; să se asigure raporturi corespunzătoare între prețurile materiilor prime și cele ale produselor industriale; convenirea asupra unor programe speciale de ajutorare a țărilor în curs de dezvoltare în domeniul agriculturii, al industriei, al transporturilor; asigurarea unui transfer substanțial de tehnologii moderne, în condiții avantajoase, către țările în curs de dezvoltare; sprijinirea, în aceste țări, a formării de cadre naționale. România apreciază că propunerile adoptate de „Grupul celor 77” — la a căror elaborare și-a adus contribuția — oferă un cadru corespunzător de acțiune pentru ca țările în curs de dezvoltare să-și poată rezolva cu forțe proprii o serie de probleme ale asigurării progresului lor economic-social; pe lângă efortul propriu, depășirea actualelor dificultăți acute reclamă și măsuri de sporire a asistenței oficiale internaționale (implicând în următorii 3-4 ani un volum anual de resurse financiare suplimentare de circa 60 miliarde dolari). Se impune, totodată, soluționarea problemei datoriei externe a țărilor în curs de dezvoltare. România propune, în același timp, trecerea hotărâtă la reducerea cheltuielilor militare, al căror nivel constituie unul din principalii factori de agravare a situației internaționale.

CHIAR din această înfățișare succintă a măsurilor și acțiunilor propuse de România la actuala sesiune U.N.C.T.A.D. reiese potențialul lor realist și constructiv, contribuția, ca atare, pe care o reprezintă în desfășurarea celei de-a doua părți a sesiunii. De remarcat, în acest sens, că ultimele telegrame relatind mersul dezbaterilor de la Belgrad informează despre poziția premierului Suediei, Olof Palme, care, vorbind despre proporțiile absurde atinse de resursele mereu și mereu mai mari irosite pentru cursa înarmărilor, a arătat: Norii atomici nu cunosc frontiere naționale. Este necesar ca reducerea atât de mult reclamată a bugetelor militare să aibă loc, ceea ce ar pune resurse imense la dispoziția sprijinirii țărilor în curs de dezvoltare, în vederea promovării obiectivelor lor de progres.

Cronicar

Viata literară

SEMNAL

„Porni Luceafărul”

● Uniunea Scriitorilor, Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Botoșani și Asociația Scriitorilor din Iași au organizat, săptămîna trecută, o suită de manifestări dedicate centenarului „Luceafărului” la care au participat numeroși scriitori, oameni de artă și cultură din București, Bacău, Cluj-Napoca, Iași, Suceava, Botoșani și alte centre ale țării. Scriitorii au fost primiți de tovarășul Haralambie Alexa, prim-secretar al Comitetului județean de partid Botoșani, care le-a înfățișat directiile principale ale desfășurării muncii politice, economice și culturale-educative din județ. În continuare, s-au efectuat vizite de documentare la Casa memorială din Ipotești și la nodul hidroelectric Stînga Costeșii, de pe Prut.

În parcul „Mihai Eminescu” din Botoșani s-a desfășurat festivitatea decernării premiilor la concursul de creație literară „Porni Luceafărul” și la concursul de

interpretare a poeziei eminesciene. La acest concurs au participat 114 tineri din 28 de județe ale țării. Juriul (președinte Laurențiu Ulci) a acordat: Premiul Uniunii Scriitorilor — Maria Baciuc din Botoșani; Premiul Editurii „Junimea” — Lucian Stroechi din Piatra Neamț; Premiul Comitetului județean de cultură și educație socialistă — Ion Gaghii din Giurgiu; Premiul revistei „Convorbiri literare” — Dan Cernescu din Borsă, județul Maramureș; Premiul revistei „Ateneu” — Luca Onul din Bistrița; Premiul publicației „Calea boteșenească” — Adriana Rodica Barna din Bistrița. A urmat o sezoare literară în cadrul căreia laureații au citit din creațiile lor.

De asemenea, împlinirea unui secol de la apariția poemului „Luceafărul” și a primei ediții din creația poetică eminesciană a fost marcată printr-un colocvii ce a avut loc la Muzeul de istorie din Botoșani, la care au par-

ticipat cercetători, istorici literari, profesori de limba și literatura română, muzeografi din București, Iași, Suceava și alte centre ale țării. Cu același prilej, a fost lansat volumul XIV din Opere de Mihai Eminescu și s-a deschis o expoziție de carte. La manifestările organizate au participat Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociației Scriitorilor din Iași, Traian Iancu, director al Uniunii Scriitorilor, Laurențiu Ulci, Andi Andrieș, directorul Editurii „Junimea” din Iași, Cornelii Sturzu, redactor șef al revistei „Convorbiri literare”, Horia Zilieru, Vasile Constantinescu, Ion Roșu, Nicolae Turtureanu, Sergiu Adam, Al. Dobrescu, Petre Bueș, Lucian Valea, Alex. Bardieru, Dumitru Ignea, Alex. Andrieșcu.

Oaspeții au fost însoțiți de Gheorghe Jaucă, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Botoșani.

Constituirea cnaclului din Botoșani al Uniunii Scriitorilor

● Miercuri, 15. iunie, a avut loc, în Sala de marmură a Teatrului dramatic din Botoșani, constituirea cnaclului literar al Uniunii Scriitorilor din acest municipiu.

În prezența tovarășului Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, și a tovarășului Haralambie Alexa, primul secretar al Comitetului județean de partid, a fost semnat actul de constituire a cnaclului.

Au luat cuvîntul tovarășii Haralambie Alexa, prim secretar al Comitetului județean Botoșani, al P.C.R., Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, și Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociației Scriitorilor din Iași, sub îndrumarea căreia activează cele trei cnacluri literare ale Uniunii Scriitorilor din Focșani, Suceava și Botoșani.

Concurs de poezie „Zaharia Stancu”

● Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Teleorman organizează, în zilele de 4-5 octombrie 1983, în comuna Salcia și în municipiul Alexandria, festivalul-concurs de poezie „Zaharia Stancu”. Acțiunea urmărește să pună în valoare bogatele tradiții culturale de pe aceste meleaguri, constituind în același timp un omagiu scriitorului care, a adus, prin opera sa, o contribuție deosebită la îmbogățirea patrimoniului spiritual al României.

La concursul de poezie pot participa membri ai cercurilor și cnaclurilor literare, precum și creatori care nu sînt membri ai Uniunii Scriitorilor și nu au volume tipărite. Fiecare participant poate prezenta, în concurs, un număr de 7-10 poezii sau un ciclu de poezii care să nu depășească 12 pagini, dactilografiate în șapte exemplare.

Simpozion de istorie literară

● La Liceul Militar „Stefan cel Mare”, din Cîmpulung Moldovenesc, a avut loc un simpozion pe tema „dimensiunii patriotice a literaturii române”. Comunicările au fost susținute de cercetători de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” din București: Marin Bucur, Rodica Florea, Emil Manu, Stancu Ilin, Dorina Grăsoiu, Tatiana Enache, Ion Opreșan, George Munteanu. Au asistat cadrele didactice de la catedrele de științe umaniste ale liceelor militare din întreaga țară. A urmat o întîlnire cu elevii liceului. Din partea gazdelor au luat cuvîntul profesorii: col. I. Zamfir, D. Mazinu și Th. Lătiș.

„Orizontul mării”

● În orașul Năvodari, județul Constanța, a luat ființă cnaclul literar „Orizontul Mării”, ale cărui sedințe de lucru se țin săptămînal în sala studio a Casei de cultură din Năvodari.

La prima reuniune a fost dezbătută tema „Copiii în conștiința scriitorilor români”. Au citit versuri din creația proprie Nicolae Andrei, Augustin Cîrca, Nicolae Nicăară, Petre Barnea.

● La Liceul de filologie din Cluj-Napoca a avut loc prezentarea volumelor „Radiografii II” de Petru Poantă și „Cultura de fosfor” de George Savu. Au participat Ion Cristofor, Gabriela Negreanu și Valentin Gașcu.

Medalion Ion Th. Ilea

● În cadrul celui de al XII-lea simpozion cultural-științific al Văii Birgăului, organizat la Prundu Birgăului, a fost sărbătorit poetul Ion Th. Ilea, originar din Bistrița-Birgăului, cu prilejul împlinirii, la 17 iunie a.c., a 75 ani de viață și a peste cinci decenii de activitate literară.

Personalitatea și opera scriitorului au fost evocate de Vasile Netea, Teodor Tanco și de profesorii George Vasile Rațiu (Bistrița) și Titus Horgheiu (Prundu Birgăului). Un grup de elevi ai liceului din localitate au recitat din opera poetului.

Promoția G. Călinescu

● La 20 de ani de la absolvire, la Casa de cultură din Buzău a avut loc întîlnirea promoției 1963 a Facultății de filologie din București, ultima care l-a avut profesor pe G. Călinescu. A fost prezent acad. I. Coteanu, decanul facultății.

Au participat la această manifestare Al. Piru, Edgar Papu, Ion Rotaru, Pompiliu Marcea, Al. Hanță, St. Căzimir, I. Diaconescu — iar dintr-o foștii studenți ai promoției: M. Ungheanu, Mihai Dușescu, Sorin Movileanu, Gheorghe Suciu, Bucur Chiriac, Gheorghe Andrei, Ion Andreiță, Ion Butnaru, Ilie Gușan.

Sedința Secției de poezie

● La Casa scriitorilor „Mihail Sadoveanu” din Capitală s-a desfășurat ședința Secției de poezie din cadrul Asociației Scriitorilor din București, dedicată împlinirii a 100 de ani de la apariția „Luceafărului”.

După cuvîntul introductiv rostit de Ioan Alexandru, secretarul secției, actorul Dan Nasta a recitat cu o caldă vibrație poemul „Luceafărul”. Au luat cuvîntul, analizînd diferite aspecte ale poemului, prof. univ. Zoe Dumitrescu-Bușulenga și prof. univ. Edgar Papu.

În continuare, au luat parte la discuții și au recitat versuri omagiale: Valeriu Anania, Mariana Bulat, Adelina Cîrdei, Petre Paulescu, Pan Vizirescu, Veronica Russo, Al. Raicu, Petre Strîban și Ion Iuga.

La ședință au participat Dumitru Necșoiu, secretar al Comitetului municipal București al P.C.R., și Const. Toiu, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, secretarul Asociației Scriitorilor din București.

Aniversare Horia Zilieru

● La sediul Comitetului de cultură și educație socialistă al județului Iași a avut loc, în prezența tovarășului Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, și a tovarășului Traian Iancu, directorul Uniunii, sărbătorirea a 50 de ani de viață ai poetului Horia Zilieru.

În prezența unui public numeros, au luat cuvîntul Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor, Mircea Radu Iacoban, secretarul Asociației Scriitorilor din Iași, și prof. univ. Constantin Ciopraga.

„Laudă-se omul și țara”

● Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Vrancea și Casa de cultură din Sighetul Marmăției organizează cea de a zecea ediție a Festivalului concurs de poezie „Laudă-se omul și țara”. Lucrările — minimum 5 poezii — însoțite de o fișă de concurs în care trebuie să se specifice, între altele, și cnaclul sau cercul literar de care aparține participantul, trebuie trimise pînă la 1 septembrie 1983, pe adresa: Casa de cultură a Municipiului Sighetul Marmăției, str. Republicii nr. 31, cod 4925, județul Maramureș. Vor fi luate în considerare numai lucrările originale, inedite, nedifuzate anterior și neprezentate la alte concursuri.

Selecția lucrărilor se va desfășura la 15 septembrie, iar între 7-9 octombrie 1983 vor avea loc numeroase manifestări literar-artistice, între care „Serile de poezie de la Desești” și vizite de documentare.

● Titu Maiorescu — JURNAL. IV. Jurnalul și epistolarul criticului cuprinde acum perioada 22 iulie 1862—30 iunie/12 iulie 1864, ediție îngrijită de Georgeta Radulescu Dulgheru și Domnica Filimon. (Editura Minerva, 446 p., 19 lei).

● I. L. Caragiale — MOMENTE, SCHITE, NOTITE CRITICE. Ediția a II-a în seria „Patrimoniul”, cu repere istorico-literare alcătuite în redacția editurii. (Editura Minerva, 512 p., 19 lei).

● Gr. Alexandrescu — SATIRE ȘI FABULE. Antologie, postfață și bibliografie de Constantin Cubleşan: ed. a II-a. (Editura Minerva, 174 p., 13 lei).

● Ion Gorun — SCRISORI ALESE. Selecție în colecția „Restituție” din volumele Cîteva versuri (1901), Alb și negru (1902), Taina a șasea (1905), Lumea necăjită. Povestiri (1911), Obraze și măști. Satire sociale și literare (1922), Nu te supăra. Schițe din viața bucuresteană dinainte de război (1922); ediție îngrijită de Lidia Munteanu și Vasile Netea; prefață de Vasile Netea; bibliografie selectivă de Lidia Munteanu. (Editura Minerva, XL + 460 p., 21,50 lei).

● Panait Istrati — VIATA LUI ADRIAN ZOGRAFI. Ediția îngrijită de Alexandru Talex (cu scopul retipăririi „operelor lui Panait Istrati, traduse de el însuși în limba maternă”) se încheie cu acest volum (al II-lea) ce cuprinde Viața lui Adrian Zografi (Casa Thüringer, Biroul de plasare, în lumea Mediteranei — apus de soare, Musa), Profesioni de eredități autobiografice, Manuscrise publicate postum, Addenda. (Editura Minerva, 576 p., 21,50 lei).

● G. Bacovia — POEZII, PROZĂ. Selecție în colecția „Arcade” de Mihail Dascal; bibliografie selectivă și postfață (Bacovia — poetul singur cu sine însuși) de Ion Bogdan Lefter. (Editura Minerva, 286 p., 18 lei).

● Ioana Crăciunescu — IARNĂ CLINICĂ. Versuri. Al patrulea volum al poetei. Ilustrații și copertă de Sorin Dumitrescu. (Editura Cartea Românească, 123 p., 14 lei).

● Sultana Craia — AVENTURA MEMORIILOR. Eseuri asupra operei lui Zaharia Stancu. (Editura Eminescu, 182 p., 9 lei).

● Gheorghe Iancovici — INCANDESCENȚA ȘI PENUMBRELE. Eseuri despre literatura română și străină, cuprinse în ciclurile: „Feeria lucidității” și „Paladini crepuscularului”. (Editura Dacia, 246 p., 10,50 lei).

● Magdalena Brăiloiu — DE MINE MAI DEPART. Versuri. (Editura Eminescu, 104 p., 10,50 lei).

● Iacob Sternberg — ORAȘ ÎN PROFIL. Versuri în „Biblioteca Critic” tîlmăcite de Iosif H. Andronic și Andrei Roman, cuvînt înainte de Aurel Dragoș Munteanu. (Editura Critic, 130 p., 15,50 lei).

● Șerban Nedelcu — PRIETENII MIOAREI. Povestiri pentru cei mici. (Editura Ion Creangă, 62 p., 5,25 lei).

● Iuliu Rațiu — COPILUL INVIZIBIL. Schițe. (Editura Ion Creangă, 112 p., 5,50 lei).

● * * * LEGENDA REGELUI NALA ȘI A PRAFRUMOASEI DAMAYANTI. Repovestire după Mahabharata de Ion Larian Postolache și Charlotte Filitti. (Editura Ion Creangă, 118 p., 11 lei).

● Joe Heydecker, Johannes Leeb — PROCESUL DE LA NURNBERG. Traducere de Adela Motoc și Ileana Bărbănt-Sgarbură, cu o prefață de Ioan Grigorescu. (Editura Politică, 560 p., 38 lei).

LECTOR

Creația literară și cultivarea limbii

OPERA scriitorilor este, odată cu cristalizarea unor aspecte de viață, a lumii meditației autorului, și o vastă sinteză de resurse expresive, valorificate subiectiv în fiecare stil individual. Creația literară fiind artă prin limbaj — *Kunst durch Sprache*, — cum spune Humboldt — în ea interferează, din nevoia caracterizării adecvate, toate ariile istorice și geografice ale limbii naționale. Din tezaurul istoric al acesteia scriitorul poate lua cuvinte vechi, arhaisme, termeni populari, chiar regionali, familiari, de jargon, cum poate recurge adesea la neologisme, termeni tehnici, cuvinte noi, folosindu-le în construcții și expresii de tot felul: vechimea limbii și noutatea ei, frapantă sub condeiul inspirat al scriitorului, fac casă bună în pagina literară. Această sinteză lingvistică, pusă în slujba artei literare, nu poate s-o realizeze decît textul literar. Nici un domeniu al limbii scrise (știința, administrația, publicistică) nu are facultatea valorificării creatoare a resurselor tezaurului limbii naționale, cum se întîmplă în sfera creației literare.

Acest privilegiu al limbajului artistic ni se prezintă în realitate într-o triplă ipostază, care garantează eficacitatea lui maximă în procesul de cultivare a limbii literare, despre care se vorbește atît de insistent în ultimul timp: **bogăția, noutatea și expresivitatea** textelor literare sînt instructive la fiecare pas și sînt sugestive prin ineditul elementelor de construcție artistică, punînd în evidență adesea unele paradoxuri menite să stimuleze mai mult cunoașterea și valorificarea tezaurului limbii naționale. Să le privim mai de aproape...

1. **BOGĂȚIA mijloacelor de expresie** e strîns legată de nevoia localizării și datării acțiunii și personajelor, iar varietatea cuvintelor, de la arhaisme la neologisme, pitorescul lor, creează impresia de autentic în fluxul vorbirii — imagine a realității (fizice și morale). Cuvinte și construcții, pe care evoluția modernă a culturii și uzul curent le-au lăsat la periferia limbii, revin în textul literar din nevoia adaptării la mediu și timp. Prin opera scriitorilor se păstrează astfel în limbă multe elemente depășite de evoluția civilizației moderne — ceea ce se poate vedea ușor la Sadoveanu, Goga, Blaga, la Creangă ori la Marin Preda și la mai tinerii scriitori, iubitori de grai vechi și expresiv: Nichita Stănescu (actualizîndu-i pe Căntemir și Pann), Marin Sorescu (preluînd vorbirea populară pitorească), Ioan Alexandru (dedicată imnelor inspirate de istoria veche, bogate în resurse expresive arhaice). Fără opera scriitorilor este absolut sigur că limba noastră ar fi azi pe jumătate numai din cit este de bogată; prin scrisul literar se păstrează, ca valori eterne, cuvinte și construcții din toate ariile istorice și geografice ale poporului român, fiind valorificate și cristalizate în creații pentru eternitate — le unde și valoarea incomparabilă a lor pentru studiul și cultivarea limbii literare. Cînd Eminescu, înainte de a trimite la tipar *Singurătate*, poezia pe care Maioreșcu a pus-o în fruntea ediției princeps de acum un secol a *Poesiilor* lui Eminescu, a scris despre apariția iubitei în pragul încăperii sale sumbre: „*Intră-n cadrul de-ntuneric / O icoană de lumină*”, schimbînd apoi radical construcția pentru tipar: „*În privazul negru-al vieții-mi / E-o icoană de lumină*”, — el a învechit lexicul (*cadru-privaz*), trecînd de la neologism la un regionalism popular, pentru a înnoi total construcția stilistică: *privazul negru al vieții* este cu totul altceva decît *cadru de întuneric* — soluție aproximativă, pe cînd metafora construită imprevizibil cu arhaismul *privaz* este un *hapax legomenon* în limba română, o formulă unică, incomparabilă pentru orice român, expresivă pentru că e inedită, transparentă, plastică, întocmai ca un tablou conturat de o mînă de maestru. Dar *privaz* e termenul vechi în ansamblul nou al metaforei, fiind varianta lui *pervaz*, care-și are sinonimele lui: ramă, toc, îngrăditură a unei ferestre, uși, oglinzi, un sinonim al termenului *cadru*, neologism respins de intenția sugestivă a poetului. Călinescu zice despre Eminescu: „un gînditor care lasă o *diră sonoră de foc* pe traicectoria lui cosmică”, făcînd memorabilă sintagma metaforică nouă, folosind *diră*, un termen de bază vechi, rar, un sinonim pentru „făgaș, urmă”, înnoind însă radical și subiectiv, dar perfect valabil, definiția genului. Orice text literar ne stă la îndemînă pentru a cunoaște bogăția limbii noastre, cum n-o putem cunoaște din alte surse.

2. **NOUATEA** este o aspirație eternă a oricărui scriitor. Aristotel în *Poetica* lui se întrebă „cum poate fi un limbaj limpede, fără să fie comun” (cap. 22), întrebare de fiecare clipă pentru scriitor: a fi accesibil, clar, limpede, simplu, fără a fi comun. **Noutatea** textului literar apare într-o dublă ipostază: **cantitativă**, prin asimilarea continuă a termenilor noi, impusi de ideile și realitățile noi ale civilizației, prin pătrunderea în limbă a unui număr apreciabil de neologisme, termeni tehnici ori construcții adaptate; **calitativă**, cea mai frapantă, prin înnoirea semantică a cuvintelor vechi, prin expansiune metaforică, sensuri figurate sau **conotații** care sporesc sfera semantică, creînd noi sinonimii posibile, pentru a ușura asimilarea elementelor noi, a semnificațiilor inedite: „Prin singurătatea lui *brumar* / Se risipește parcul cit cuprinzi / Înălțuit în *somnul funerar* / Al *fume-goaselor oglinzi*”. Strofa lui Arghezi ilustrează, pe un

spațiu redus, vechimea limbii (*brumar* — octombrie) și noutatea mijloacelor (*somnul funerar* — pustiul de moarte al vegetației), **conotațiile** în context, sugerate, greu de parafrizat. De aceea ele dinamizează gîndirea, rafinînd sensibilitatea, de aceea sînt instructive și educative, didactice vorbind: *brumar* e singur; parcul se risipește; toamna — moartea vegetației îl cuprinde cu *fume-goasele oglinzi* ale negurii reflectată în apa lacului... „**Primeniți textele**, ca să intre în sufletul cetitorilor **apa vie a frumuseții**” — îndemna Sadoveanu pe tinerii lui confrăți, cu gîndul la înnoirea, bogăția și frumusețea textului literar, în care cuvîntul e „căutat și lucrat” (Arghezi), pentru a fortifica mesajul, **înnoindu-i substanța și expresia**, cantitativ și calitativ. Atenție însă: „Noutatea singură nu este un criteriu de apreciere a progresului literar. Numai noutatea în serviciul expresivității — scrie Vianu — alcătuiește un criteriu capabil să măsoare progresul în literatură”. Astfel, neologismele sînt o noutate izbitoare la Macedonski, ori la Minulescu, uneori și la Blaga și Bacovia; ele sînt indispensabile prozei lui Camil Petrescu ori lui Philippide. Dar invenția metaforică, conotațiile cuvintelor vechi, înnoite prin asocieri imprevizibile, dau un zbor înalt imaginii poetice din opera clasicilor acestui secol: Sadoveanu, Arghezi, Blaga — ca și scriitorilor de azi, atît de inventivi în sfera metaforelor îndrăznețe. De pildă, cu un registru de termeni vechi, o postumă-simbol a lui Goga: **Cărbunii** aduce în transparenta versurilor aceste conotații, cu trecerea evidentă de la sensul propriu la cel figurat: „Cărbunii cînd țî-or arde-n vatră / În seri de ani tirzii și goi, / Tu stînd la *lespedea de piatră* / Să te gîndești *c-am ars* și noi”. *Arde*, din primul vers, reapare în ultimul cu sens metaforic: „a se consuma, a se topi, a se sacrifica”, iar *vatra* este, prin metonimie, în al treilea vers: *lespede de piatră*, cum **cărbunii**, cu valoarea de simbol-titlu, sînt numiți în a doua strofă: **ochii de jăratec**. Astfel, sinteza de **vechime și noutate** coexistă la fiecare pas, iar paradoxul invenției stilistice stă în crearea de conotații cu mijloace comune, plasate însă în vecinătăți care asigură regenerarea semantică a sferei lor de semnificații posibile, infinite: „Îmbogățirea normală a unei limbi — spunea eruditul filolog Sextil Pușcariu în *Limba română*, lucrare clasică, din 1940 — se face prin valorizarea elementelor vechi printr-o **necurmată improspătare a celulelor din organismul viu al limbii**”. Ceea ce fac în primul rînd scriitorii...

3. **EXPRESIVITATEA** textului literar e o concretizare în cuvînt a artei de a înnobila contextul prin imagini, prin sintagme de plasticizare, prin acele nuclee ale sensibilității care potentează afectiv mesajul. „Operele mari — zicea Balzac — rezistă prin **latura lor pasională**”. Ceea ce numim figuri de stil sînt tocmai formele expresivității, seria de construcții unice în ordinea sintagmelor operei, care măsoară nivelul conceptelor și al viziunii artistice, diferențiînd pe autor de autor. Formele **irepetabile ale expresivității**, de la epitet la metaforă, constituie un cîmp uimitor de valori ale limbajului, ca o carte de minuni perpetuu deschisă. Arghezi definise în conferința lui memorabilă despre Eminescu, acum patru decenii la Ateneu, stilul drept „meșesugul de a da cuvintelor duritate, relief, culoare și însuflețire” (broșura tipărită la „Vremea”, 1943, p. 55). Spus cu modestie, acest „meșesug” ține de talent, pasiune și știință a limbii, căci scriitorul „nu caută în primul rînd cuvintele rare, ci o rară **întrebuintare a cuvintelor**”, după fericita formulă a lui H. Morier („La psychologie des styles”). Acest fapt pune în lumină bogăția, noutatea și expresivitatea cuvintelor, oferindu-ne soluțiile inepuizabile ale artei literare în regenerarea limbii, în înnobilarea substanței sale istorice, de unde și învățămintele continue, mai ales în sensul cultivării limbii, oferite de creația literară.

Bogăția de idei și de fapte cuprinsă într-o operă își are corespondentul formal în bogăția, noutatea și expresivitatea limbajului prin care scriitorul își trimite în lume mesajul său. Legătura dintre conținut și expresie este edificatoare în sensul dialectic al formulei: ea reface în cititor substanța meditației autorului, lumea de gînduri și aspirații ale eroilor literari, dar îi imprimă sensibilității cititorului cuvîntul puternic și sonor, formula miraculoasă a stilului care uimește și atrage prin valori estetice ale limbii comune, ca în aceste două mici exemple: „Priveliștile sclipitoare / **Ce-n repezi șiruri se distern, / Repoasă nestrămutate / Sub raza gîndului etern**” (Eminescu); „În urmă, pe munți în ceață, ca într-o **cunună sîngerată de durere**, asfîntea soarele și cei doi călăreți trecură Moldova prin **frîmîntarea de foc a undelor**” (Sadoveanu).

Lectura unei opere literare este de fiecare dată un cîștig intelectual și lingvistic, pentru că ceea ce ne comunică și cum ne-o spune se fixează prin bogăția, noutatea și expresivitatea construcției limbajului, prin forma operei, despre care Vianu spunea că „este însuși conținutul ei sesizat în ceea ce el cuprinde mai original”. Limba operei e o concretizare prin cuvînt a conținutului de idei și de fapte specifice operei, de unde și valoarea exemplară a limbajului ei. Cultivarea limbii care-și asociază constant bogăția, noutatea și expresivitatea stilului artistic al operei literare poate fi sigură de succes, căci, așa cum spunea Hugo, „**limba înăltează datorită marșului maiestuos al marilor scriitori**”.

Gh. Bulgăr



Cap de crenidă, descoperit în necropola tumulară getică de la Agighiol (Din albumul Ion Miclău: Delta Dunării)

Sub stelele verii

Am văzut cît împrejur luminează cuvîntul:

Cum toate se așează în Patrie: munți și dealuri,
Cîmpii dezmiardate de ploi. Fiii ce duc mai departe
Sîngele patriei tînăr. Cum piatra se-așează,
Se cheamă la piatră. Intemeiere sunt toate.
Cuvîntul ce se-așează la cuvînt pînă începe
Cîntecul Mare din ele să curgă cum apa
Sub piatra setoasă. Lumina ce se-adăugă luminii,
Și fruntea ce atinge altă frunte, palma
Ce altă palmă sprijină — putere.

Să tăcem — frumoși și netemători cum tac semințele
veacului.

Sînt în Patrie — acum — sub stelele verii și scriu
Cum ai scrie cu iarbă pe cer.

Marius Stănilă

Priveliște

Tot mai aproape, tot mai departe
Mi-apare știuta, sublima imagine
De care intruna, ca-n vis, mă desparte
Rîul de ceață, dînd peste margine.

Dragoste vie, nostalgică veghe,
Stăruie sub cerul de vară cu stele
Ca o priveliște nouă și veche
Peste candorile și-amintirile mele.

La tine, o, iarăși și iarăși revin
Tărîm cu răcoare și-oglinzi legănate
De ape, curgînd ca un cîntec divin
Din zarea cu soare în eternitate...

Ion Segărceanu

Cîșmigiu — rondul scriitorilor

Aici ades eu setea-mi potoleam bizar.

Lumina caldă revărsată de statui
și vivacele crescute columnar
mă-nfășurau în violete și verzi
primăvăratice piraie de cleștar.

Logosuri nerostite-mi sublimau pe rînd
auzul cu nescrisele pagini și stări
ale duruților care-au trăit arzînd
primăvăraticele fluvii de visări.

Copil uimit rămîne-aici piosu-mi gînd.

Ana Lungu



Poezia lui Petru Creția

POEZIA lui Petru Creția (Poezia, Ed. Cartea Românească, 1983) ne revelă de la început aspectul extatic, imnic, menit a o prezenta în propria sa puritate (intensitate) și totodată în aderența sa cosmică. Incantația suficientă sieși o caracterizează pe de o parte, setea de taine ale sufletului și ale naturii, pe de alta, ambele sub semnul orfismului, până într-atît încît s-ar putea regăsi, *mutatis mutandis*, în declarația lui Mallarmé: „Eu am înțeles prin intermediul unei mari sensibilități corelația intimă a Poeziei cu Universul, și ca ea să fie pură, (am) conceput proiectul de a o scoate din Vis și din Hazard și de a o juxtapune la concepția Universului”. Această creație se înscrie cu luciditate în perspectiva poeziei „absoluate”, în sensul transfigurării într-un spirit, a cultivării mitului, a inițierii, poezie aflată la antipodul celei relativizante, „prozaice”, „demistificatoare”, altfel spus, a antipoeziei ce preconizează artificialul evitării artificialului.

Lirismul lui Petru Creția decurge dintr-un efort de reprezentare gravă a substanței sale, prin imolarea naturii, vitalului, obișnuitului. O situație într-un vid vizionar, în care, în duh mallarmean, suspendarea timpului înseamnă sfîrșitul vieții, dar și al morții, rămînînd Neantul care e o Existență absolută, ca în *Igitur*: „O depărtare care pătrunde în noi / rămîne în noi, / În timp ce noi înșine devenim depărtare și noapte / Și ningeri de clipe se prefac fericiți în uitare / Deasupra minilor noastre pustii / Lăsînd o urmă amorfă în timp și în noapte / Ca ape albe în ape / Ca goale oglinzi în oglinzi” (*Curînd*). Decorul în care se așează o atare experiență dramatică a conștiinței poetice e abstract, simplificat, sugerînd primordialul. Ne aflăm la începuturile constituirii Cosmosului, într-o eră a tatonărilor, a elementelor ce se izbesc de abstracțiuni și a abstracțiunilor ce se izbesc de elemente, într-o forfotă mărească: „Negri vulturi orbi ocolese prin vreme, / Albe rugi se izbesc de ceruri, / Virste vechi se întorc și stau / Otrăvite-n lume. / Ochi vechi au uitat durerea, / Timpul noi se opresc în maluri, / Greu se întorc spre izvor / Pierdutele ape” (*Exercițiu metric*). Fabuloasele prefaceri poartă o „naivitate” a unei morale

incipiente, zeești: „Bat vînturi mari / Peste întinderi mari / Și după-o vreme ostensec în noi / Din pricină că unele stele nu-și țin cuvîntul” (*Bat vînturi mari*).

În acest univers incert, de înjghe-bări aproximative, de înșelătoare limite, stăpînit de o atmosferă înghețată, oarecum philippidiană, poetul se vede nevoit a apela la structura conceptuală (ea însăși căutîndu-se) ca la o materie, ca la o carnație a metaforei sale solemn cognitive. Cele patru elemente antice îi ilustrează, în lipsa unei bogății de spețe materiale, a unor ramificații și amănunte ale fenomenului, concepția lirică, mai vizibile fiind grație instabilității fenomenelor, așa cum o casă dărîmată își scoate la vedere temelile. Printr-o și mai severă reducere, simburile lumii e socotit a fi alcătuit din Eros și Logos: „Erosul mare și Logosul mare constituie lumea, / Orice lume. / Restul e numai clevețire și numai subsistență, / Numai irelevare și înțârcuire, / Numai imagini, vise oarbe și pași / În umbra aruncată peste zile...” (*Eros și Logos*). Dar poezia e îndatorată a „descoperi” lumea în imanența sa și în nespecificul său, în continuitatea ca și în discontinuitatea sa, a o percepe ca pe un joc de „imagini” și „vise oarbe” care, în planul estetic, potențează, enigmatic, principiile. Psalmul adresat unei divinități a începutului e o zguduitoare mărturie a Cunoașterii, tinzînd către „conceptul pur”, tulburată, în același timp, de senzorialitatea semnalelor particularului. Ogiul lirismului visător ori patetismul celui halucinant sînt date la o parte ca netrebnice, în favoarea unui instrument limpid, eficient în generalitatea sa, care e, la rîndu-i, vizionară. Poezia se închide precum într-o armură în idealitatea sa, imposibilă, în himera sa orgoliosă, căutînd a se lepăda de ambiguitatea-i structurală (deși singura cale ce i se deschide în fapt serpuiește între esența inaccesibilă și aparența desconsiderată).

Poetul cîntă o esență implicată în fenomenologia vitalului pe care o dirijează implacabil, o esență aîfătoare prin adjectivare senzuală și totodată izbăvitoare ca o ieșire, prin magică nominalizare, din „înfernul ființei”. Exorcizarea răului existențial cu ajutorul unui nume abscons realizează o legătura

ra între mentalitatea modern-intelectualistă și cea primitivă, impresionînd ca orice raport semnificativ între zone foarte îndepărtate: „Tu dulce-neagră, furios amară / Esență / Care bîntui arborii și gîndul, / Făcînd și desfăcînd gînduri și lumi, / Iluminînd pe dinlăuntru pătîmirea / Și sfîșîind fragila rezistență / A clipeilor chemate să se ducă / Și să urce / În alt timp. / Tîe, trecere și stavilă, ar trebui să-ți dăm / Un nume / Pe care iadul ființei să nu-l știe” (*Tu dulce-neagră*). Tensiunea lirică e orientată către o **Ordine** profundă, către o misterioasă clarificare, către reintegrarea într-o „altă ursită”: „Cea-surile bat mai ascuns, mai adînc, / În timpul vieților, în orarul ciclurilor, / Umbrele altfel vorbesc și altfel tac, / Și toate laolaltă, fără soare, par să fie pârtașe / La o altă nemurire, la o altă ursită, / La o altă lumină (*Fără soare*). Simțirea autorului e magnetic atrasă de un topos ideal, în care diferențele dintre efemer și etern par a se suspenda, iar lucrul în sine se decriptează într-o edenică strălucire (de notat că factorii fragili, perisabili, nu dispar, ci sînt incluși în viziunea soteriologică a aceluia „dîncolo” suprem).

In acest cerc al metamorfozelor ce nu cunosc istovire, al unei combinatorii melancolice tinînd „dîncolo” de propriul său spectacol, către platoniciană „lume inteligibilă”, sentimentele, martorii și complici ai accidentului, ai nesemnificativului și ai tranzitoriului, sînt respinse în retorica și în reprezentarea lor convențională. Restrîns la aria unui vizionarism înalt-dureros, poetul își omogenizează emoțiile în sensul acestuia, și le disciplinează, indicînd doar cîteva ipostaze oportune precum uitarea („...Și acolo stă fără glas pasărea cuprînsă / De patima uitării, de starea deschisă a uitării / Într-un timp doar de sine știut...” — *Pămîntul*), stuporarea („...Atuncea ce va fi decît stuporarea / Unei trezii în miezul unui vis și-al unei silnice chemări...” — *Statuia*), nepăsarea („...să urcăm către zenit, / Abia privînd, abia mișcînd din aripi, / Străini de vreme, desălbăciți de vrei și de părieri, / Trecînd în sus nepăsători de vîmi și ani...” — *Psyche*). Sufletul e orb ca o statuie („...Iar la capăt ai să vezi / Sufletul însuși desfăcîndu-și aripile lent, / Privind cu ochii orbi” — *Îmbiere*), străbătut de vise impersonale („...visînd / Doar vise fără sine, ale lumii-întregi” — *Psyche*). Marele comandament e autodepășirea, reconstrucția prin spirit, care nu e însă doar geometrie inumană, ci și ecloziune a organicului purificat, arhitectură ireductibilă a vitalului. Faza transcendentă include etapele depășite, „forme” imperfecte risipite în atmosfera devenirii, voluptuoasele „ecouri” și „rătăcirii” cum vultutele unui fum cosmogonic: „Osîndiți și datori sîntem să

dorim să crească / Din sinele nostru o altă viață a sinelui nostru, / O alta crescînd / Așa cum crește, înceată și nestăvilă, / O explozie, / Cu forma plină de ecouri și de rătăcirii / A unui uriaș trandafir” (*Osîndiți și datori*). În așteptarea miracolului lăuntric, oamenii deambulează ceremonios blagian: „Oameni umblă pe străzi, / Privesc și vorbesc, / Unii se țin de mină, vrîndu-și binele, căutîndu-și gîndul, / Alții doar trec, înscriindu-și pașii în timp, / Trecînd printre case și treceri, căutîndu-și hotărul și rostul, / Iar zeli stau la răscruci, mari și frumoși...” (*Despre mersul pe străzi*).

În total, constatăm o dialectică a ideii de **Ordine**. Creatorul nu se cade a se lăsa tirît de suvoiul afectelor, al inspirației confuze, al verbelor zbucind anarhic, dornic a restabili, printr-un soi de *anamnesis*, structurile inițiale. Poezia ar fi o reîntoarcere într-un trecut mitic, figurat, la un moment dat, ca o esențialitate luminoasă („...Acea lumină mult mai veche și mai aspră...” — *Poeziei*), dar și o energie a decantării însăși, a procesului formării, cuprînzînd „chipuri și închipuiri” împrăștiate cu o tainică sugestivitate „pe șesul prea pestriț al căutării noastre”, proces aspirînd a înscrie „forma ardentă a unei sterile iubiri” (*Ibidem*). Ni se vorbește, valéryan, despre „Caste figuri ale soartei, / Puternice embleme ale mijlocirii / Între soare și noi...” (*Slujnicele soarelui*), se deploră „Prea multă culoare, muzică de fond, parfum / În ce numim trecut, / Prea mult pitoresc și tînguire...” (*Trecutul*). Actul liric se înfăptuiește, vădit, printr-o acțiune *ordonatoare*, printr-o luptă de el însuși hotărîtă cu haosul, implicînd o celebrare a limitei sublime: „Poezie, tu ești mai ales, / Înlauntrul nemărginirii abstracte, o trăire deplină și cutezătoare a limitei, a mărginirii ca sursă a lumii, ești atestarea brutală și clară a limitei pusă de soartă și pusă chiar soartei, tu ești cîntecul, durerea, nebulia, bucuria, cumînțenia limitei...” (*Poezia*). Ceea ce ne reamintește o remarcă a lui Hugo von Hofmannsthal, în prefața la *Anabase*: „În aceasta a constat dintotdeauna apropierea latină de inconștient; ea nu are loc în viața toarea risipire de sine a spiritului germanic, ci printr-o amestecare a obiectelor, o spargere a ordinilor”. Ordinea e, așadar, omniprezentă, în tradiția mentalității greco-latine, centru luminos al Lumii și al cugetului, criteriu, declarat ori ascuns, al realizării artistice. Încercările de a o „sparge” nu reprezintă altceva decît semne de recunoașterea suveranității sale, omagii indirecte aduse de plurivalența ilmbajului liric.

Considerăm *Poezia* lui Petru Creția drept una dintre cele mai tulburătoare cărți ale literaturii române din ultimii ani.

Gheorghe Grigurcu

Între realism și fantastic

ANONIM FLAMAND e un titlu foarte frumos, elegant și fastuos totodată, un titlu care ne poartă cu gîndul spre pinzele lui Van Eyck și Memling și spre o întreagă literatură de coloratură fantastică în care flamanzii s-au specializat de multă vreme. Titlul acesta atît de incitant nu este ales în mod întîmplător de Constantin Mateescu. Elementul fantastic cu care ne așteptăm să ne întîlnim, care ne este, ca să zic așa, promis încă de pe copertă, pătrunde în povestire de la primele pagini. Lucrarea unui pictor flamand necunoscut înzestrată cu unele calități misterioase, ieșite din comun, îi obsedează pe eroii povestirii. E vorba de portretul unui tînar îmbrăcat în negru, în al cărui suris și în a cărui privire se ascunde o taină. El este purtătorul unui anumit mesaj secret pe care eroii lui Constantin Mateescu încearcă să-l descifreze. Pentru bătrînul profesor care împlineste șaiszeci de ani chiar în ziua în care se desfășoară povestirea, tînarul acela necunoscut ce îi suride de pe perete într-un mod enigmatic ar putea să fie chiar ingerul morții, mesagerul unei lumi de dincolo, spre care bărbatul însingurat și bolnav, obosit de muncă și încărcat de glorie (recent fusese primit membru al celebrei universități din Upsala), se îndreaptă cu o sumbră melancolie.

Dealtfel, sentimentul care domină narațiunea este melancolia. O tristețe aproape insuportabilă apasă pe umerii bătrînului profesor. Toate căile care

duc spre ceilalți sînt rupte. Înstrăinat de propriii lui copii, care nu-l înțeleg și nu-l iubesc, profesorul nu are spre cine și spre ce să se îndrepte! Singura ființă apropiată, soția, s-a stins cu ani în urmă și un acut sentiment de vinovăție, legat de moartea acesteia, îl însoțește tot timpul, obsedîndu-l. O legătură cu o femeie mai tînră pare și ea sortită eșecului: o anumită oboesală, o paralizantă frigiditate afectivă a pătruns pentru totdeauna în viața eruditului profesor, specializat în istoria și în cultura aztecă. Întregul complex de sentimente și de stări sufletești difuze și ambiguu are menirea să paralizaze ceea ce ar trebui să se numească **sufletul** profesorului. La fel ca eroul unei celebre povestiri de Cehov — *O poveste banală*, — sau ca un personaj nu mai puțin copleșitor dintr-un film de Bergman, bătrînul profesor din narațiunea de care ne ocupăm acum, specialistul în civilizații moarte, asistă de fapt, cu luciditate și cu un fel de disperare reținută, la spectacolul dezoilant al eșecului propriei sale existențe. Se pare că nu mai e nimic de făcut și totuși, în finalul povestirii, apare o mult rîvnită soluție salvatoare: ca aproape întotdeauna, ea, salvarea, raza de lumină, speranța, ia înfățișarea unui copil; o nepoată, orfană, pe care bătrînul profesor se hotărăște s-o păstreze pe lîngă el, cuprins fiind de un învîluitoare și salvator, totodată, sentiment de afecțiune.

Ce rol are elementul fantastic în a-

ceastă povestire care pînă acuma și-a desfășurat toate meandrele de fapt fără ajutorul acestuia? În ce măsură partitura realistă a prozei se cere susținută, completată și tensionată de prezența misterioasă a anonimului flamand? (Un astfel de tablou înzestrat cu puteri magice să ne amintim că a purtat spre nebulie și spre moarte — pătrunzînd în fibra intimă a narațiunii — un binecunoscut erou al lui Gogol).

Povestirea lui Constantin Mateescu se susține în primul rînd printr-o complicată țesătură de cauzalități de sorginte psihologică, logic explicate și bine sudate între ele. Întîmplările au în permanență un caracter realist, în cînt fantasticul, atît cît există, nu are de fapt sarcina să potențeze și să adauge elemente noi subiectului, el este adus în narațiune mai mult pentru calitatea sa *poetică*, pentru a structura, printr-o metaforă pe care prozatorul o vrea relevantă, întreaga narațiune...

Povestirea a doua, *Duelul*, scrisă cu același profesionalism impecabil cu care Constantin Mateescu ne-a obișnuit

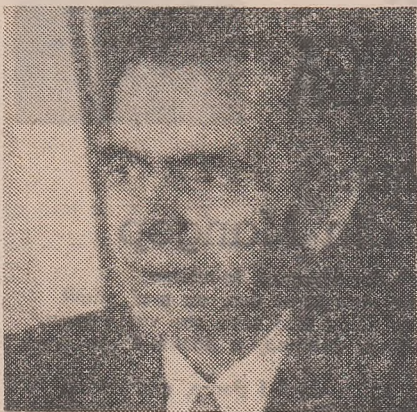
de multă vreme (pe coperta cărții sînt trecute cele douăzeci de titluri ale volumelor semnate de autorul **Anonimului flamand**: povestiri, romane, eseuri) nu are, după părerea noastră, pregnanța celei dintîi, chiar dacă subiectul, alert, bine strunit, de o indiscutabilă bogăție epică, ne trezește interesul de la început. Admirabil desenat rămîne portretul personajului principal, un pictor care se ratează din pricina unei iubiri nefericite. Grotesc și pitoresc totodată, excentricul personaj e o ființă patetică, demnă de întreaga noastră compasiune și admirație.

Autorul **Anonimului flamand** e un prozator de o certă și în același timp lăudabilă profesionalitate, despre care, din păcate, critica a vorbit prea puțin pînă acum. Noul său volum se adaugă unor cărți scrise cu talent și cu o impresionantă onestitate, cu dăruire și cu o adevărată vocație de scriitor.

Sorin Titel



Reconstituire și perspectivă



UN roman politic este **Lege și anexă** (Editura Eminescu, 1983) de Nicolae Tîc, primul dintr-un proiectat ciclu „ce ambiționează o frescă a societății românești — în deceniul trei”, cum menționează autorul. Pornind și urmînd îndeaproape documente de epocă, studii și mențiuni jurnalistice, interpretate cu discernămint și pe care nu se ferește chiar să le citeze, romanul reface perioada imediat următoare creării Partidului Comunist Român: arestarea congresiștilor la 12 mai 1921, procesul răsunător din 1922, ajungînd pînă în „zorii” anului 1924, cel care va aduce, prin formulările iscusite ale anexelor „Legi pentru persoanele juridice”, trecerea partidului comunist în ilegalitate. Iată, deci, o perioadă mai mult decît captivantă, cu evenimente marcante, care își așteaptă, evident, romanul. Dar, în ciuda fidelei, istorice, reconstituiri imaginare a epocii, invenției în marginea și în sensul documentului, **Lege și anexă** nu este un roman istoric. Chiar dacă alcătuiește o imagine verosimilă, vie, a Bucureștilor acelor ani, accentul și însăși trama epică se înscriu în sfera meditației politice. La puține zile după constituirea partidului comunist, oficialitățile intră în panică și răspund prin gestul agresiv al arestării în bloc, justificînd prin argumente pe cit de convenționale și false pe atît de dure: „atentat la siguranța statului, convență cu inamicul, îndemn la revoltă internă, subminarea unității naționale”. Astfel, un act politic săvîrșit în deplină legalitate devine ținta acuzațiilor celor mai grave, de la anarhism la înaltă trădare, fiind, de ambele părți, o cauză politică. Narator și personaje conduc cititorul în complicata rețea a politicii acelor ani, în care se petrec fapte memorabile. După evenimentul de la 8 mai 1921, încoronarea de la Alba Iulia consfințește unirea săvîrșită la 1 decembrie 1918: ei, Nicolae Tîc îi rezervă un fragment remarcabil prin scriitură și detalii, prin atmosferă. Structural, prozatorul nu lucrează cu o narațiune liniară, în ciuda tendinței de obiectivare cronologică a acțiunii. Importante rămîn imaginile ce se juxtapun. Întrepătrunderea lor va asigura tensiunea complicată a rețelei, adică tensiunea politică. Se creează îndată ceea ce s-ar putea numi, desigur forțînd puțin termenii, o **ideologie românească**, dictînd tipuri de personaje și tipuri de rezolvări. Căci naratorul lui Nicolae Tîc nu pierde din vedere să se confunde din cînd în cînd, retoric, cu însuși autorul, cel care are perspectiva a mai bine de cincizeci de ani scurși de la evenimentele „fierbinți” relatate. Cel care cunoaște deopotrîvă destinul real și fictiv al eroilor și mai ales rezultatele anilor de luptă în legalitate și ilegalitate. Acesta este și motivul pentru care narațiunea își accelerează sau își încetinește ritmul, în funcție de importanța și perspectiva asupra cutărui fapt ori detaliu. Autorul este aici o instanță supremă; nu numai omniscent: el este acea persoană „fictivă” care poate totul în ordine epică. Exact din această cauză a doprins și un accentuat simț al relativității, coborînd de pe tronul înaltei demnități auctoriale pentru a se întîlni cu eroii săi: „Azi, 16 septembrie 1921, eroul cărții la care lucrez de mai multe luni mi-a solicitat o întrevvedere; de comun acord, am stabilit să ne vedem în acest salon albastru [...] Mesele din salonul albastru se rețin din vreme, cu trei și patru zile înainte. Se admit și abonamente pentru prînz și seara pe cite o săptămînă. Eu am acces la orice oră, și-n orice zi, fără anunț prealabil: eu am venit aici din viitor, din ziua de 25 august 1980, spre a mă întîlni cu eroul cărții.” Nu e singurul „episod” de acest fel, mimînd o natură explicativă, familiarizînd așadar ochiul receptor cu procedeul. De ce însă această nevoie de explicație, de poetică a ficțiunii scoasă în evidență? Ea vine să sugereze exact contrariul noțiunilor la care ne-am aștepta: și anume că, pe măsură ce cunoaștem destinul personajelor, viața lor reală, ne îndepărtăm și mai mult de complexitatea psihologică a acțiunilor lor, de tresărirea umană din fiecare gest înregistrat, descris, istoricizat. „Întrevederea” devine nu doar necesară, ci însăși condiția ficțiunii. „Datoria mea este să reconstitui un destin, după ce el s-a consumat. Datoria lui este să-l trăiască de la o zi la alta, de la o clipă la alta, mereu sub zodia neprevăzutului”, vom citi cîteva pagini mai departe.

Pentru acest motiv eroul principal rămîne o structură epică deschisă, un destin de bănuît după o evoluție suficient de spectaculoasă. Epilogul are, în ce-l privește, necesara ambiguitate a cortinei căzînd peste o scenă în plină desfășurare: „Din tot orașul, numai Sărindarul s-a liniștit, a rămas pustiu. Vlad Stanca, în chip de ultim supraviețuitor, coboară în stradă, cu un teanc de ziare în brațe, a reținut primele exemplare ieșite de sub rotativă, și din pustiul Sărindarului pătrunde în explozia de urări și de artificii de pe Calea Victoriei [...]”. Îl urmăresc în lungul Căii, pe care-o străbate pe jos, cu teancul de ziare în brațe, strigînd și el urări unor necunoscuți, și arătîndu-se bucurios de urările necunoscuților care trec pe lângă el, căci în noaptea aceasta de prag dintre ani oamenii se simt aproape, descoperindu-și nebănuite rezerve de generozitate. În noaptea aceea... Dar mie, mie nu mi-ați făcut nici o prezicere, imi reproșează. Cu mine, ce va fi cu mine?!” Tipologic, personajul este aproape o „eminență cenușie”: arestat după Congres, este eliberat la numai două zile. Poziția sa de afiliere cu rezerve la Internaționala III îl „salvează” în ochii autorităților. Evoluția politică a lui Vlad Stanca, sinuoasă la început, se clarifică: deputat liberal, participant „călare” în suita regală de la Alba Iulia, el îi ajută din umbră pe comuniști, păstrîndu-și intacte convingerile politice, de pură esență comunistă. Martor la procesul din Dealu Spirii, va depune o depoziție esențială, susținută prin campania de presă. Personajul frecventează cercuri înalte, ajunge repede una dintre figurile notabile, de care se ține cont în împrejurări de maximă încordare. Urmînd condiția „polifonică” a reprezentărilor sale, condiția a autenticității în asemenea roman, Nicolae Tîc își apropie și depărtează succesiv eroul, aducîndu-l în prim plan tocmai atunci cînd inițiativa lui este „subterană”. Tehnică cinematografică, vom spune, în măsura în care vizualizează și reflectă explicația de ordin comportamental și ideologic.

LEGE ȘI ANEXĂ nu este însă romanul lui Vlad Stanca, după cum nu este numai romanul procesului din Dealu Spirii. Mai mult: pare că romanul lui Vlad Stanca abia acum va începe, după epilogul justificativ. El este personajul cu destin limpede dar încă nefinalizat. E, cum singur se caracterizează, „ceea ce se vede, și încă o intenție”. Un „om al viitorului”. „Anexa” fundamentală, secretă, la o „lege” implacabilă: evoluția, progresul social care, dialectic, va transforma în realitate speranța intruchipată în acei ani. În jurul lui Vlad Stanca gravitează figuri proeminente, plămădite realist și deopotrivă livresc. Din păcate, cele mai palide personaje, nu pentru că ar fi excesiv de schematice, ci fiindcă nu dovedesc complexitatea psihologică așafată, sînt tocmai figurile de militanți comuniști, întemnițați la Jilava sau Văcărești, eliberați ori aflați într-o libertate conspirativă, răzbatînd în centrul acțiunii, ca Marius Santea. Profilul acestora rămîne mai ales unul de personaj colectiv, așa încît nu am greși spunînd că masa acuzărilor închisă în țărcuri strategice la proces are mai mult relief decît individualitățile din prim plan. Loga Dobridor Cornescu, Santea sînt totuși prezențe inconsistente. Din pasta groasă a suferinței proletare, iese la iveală, de exemplu, un personaj episodic ca Partenie Jurubiță, expresiv și emoționant. Din același aluat e construit profesorul Honoriu Sângeorzan: ardelean prin nume și structură, el este tipul intelectualului de peste munți, care descinde în București după Unire, căutînd să se realizeze profesional. Ferindu-se de politică, cum s-ar feri de o boală năprasnică, personajul acesta reprezintă termenul de opoziție tipologică pentru Vlad Stanca. De prezența lui se leagă unul dintre cele mai bine scrise episoade ale romanului, deloc sărac în momente „suculente”: cel cu Ilarion Simedru, viitorul socru al lui Honoriu, venit în București trăind serbarea „bobotezei”. Figura greoaie a ardeleanului „cumsecade”, descurcînd în pofida „încetinelii” comportamentale, patriot inflăcărat și om viguros este cuceritoare.

Ultimul roman al lui Nicolae Tîc nu e numai o apariție demna de interes: este promisiunea unei construcții de amploare.

Costin Tuchilă

Din Jurnalul meu

Luni 13 octombrie 1941

ODĂTĂ cu mine, a intrat încă un soldat. Un țaran voinic, de vreo patruzeci de ani. Umeri drepti, puternici, cap rotund, tuns. Înfățișare solidă. Însă ochii — mici — pierduți, tulburi și înpăimîntați.

— Ce-i cu tine, mă — strigă „majorul”.

Omul nu răspunde.

— N-azi? Ce-i cu tine?

Tăcere.

— Nu răspunzi, mă? Ești surd?!

Într-adevăr: omul e surd. S-a înapoiat de pe front.

Șase bombe au căzut lângă el și nici măcar nu l-au zgîriat, dar l-au spart timpanele.

Soldatul are și acum privirea unui om fugărit și cuprins de panică. O expresie care contrastează cu fermitate carurii sale.

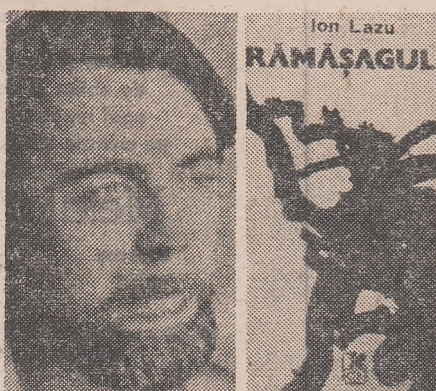
— Domnule locotenent (izbucnește el, la un moment dat), domnule locotenent, ce mă fac eu? Cînd deschid gura, imi intră aerul în cap, de se-nvîrte locul cu mine...

Privește, apoi, pierdut, pe deasupra capetelor și-și dă singur sentința:

— Eu nu mai sînt om...

Eugen Jebeleanu

Două vise



UN roman cu totul remarcabil este **Rămășagul** al lui Ion Lază, prozator și poet de care critica de întîmpinare nu s-a ocupat decît rareori. Ion Lază merită toată atenția nu doar numai pentru ultimul text epic intrucit, iată, cine citește precedentul volum de proză, **Blana de viezure** (1978), descoperă un spațiu narativ bine articulat, cîteva elemente de tehnică a scriiturii, nu tocmai „comode”, folosite cu multă dezinvoltură, un flux epic antrenant și o „problematică” interesantă. Din perspectiva acesteia din urmă, volumul de proză anterior propunea, în principal, „studiul” relației de **adversitate** dintre Eu și Celălalt, provocînd în planul „fabulei” o tensionare maximă a raporturilor personajelor: „Ar fi existat o șansă: să aștepte; celălalt să obosească, să cadă, să se retragă. Să plece trenul. Să se mute soarele. Dar celălalt se rotea ușor între el și lume”. Această confruntare creează două modalități de percepere a realității conform cărora unii **descriu**, iar alții **explică** evenimentele; partea a doua a cărții din 1978 este formată din trei narațiuni unitare în planul materiei narrative, oferind parcă proiectul unui roman de tip „policiier”: primele două capitole, intitulăte **Prima zi** și **A doua zi**, acumulează faptele, descriu realitatea care va fi explicată în ultimul capitol, **O întîlnire tirzie**. Procedeul esențial este aici **dialogul**, conversația: în primele două narațiuni, femeia povestește lui Pescaru faptele cărora acesta le va găsi sensul în ultima proză. Rezultă o modalitate epică a cărei premisă o constituie cele două tipuri de discurs (descriptiv și analitic), avînd o aceeași „fabulă”; mobilul acestui joc îl reprezintă, pe de o parte, punerea în valoare a **perspectivei** faptelor, avantajul fiind, evident, de partea celui care interpretează „la rece” evenimentele și, la un alt nivel, „jocul” lui Ion Lază permite relevarea unor sensuri particulare ale termenului de **performanță**, corespunzătoare celor două tipuri de personaj: unii care au capacitatea de a povesti (femeia) și alții care o posedă pe aceea de a interpreta (Pescaru).

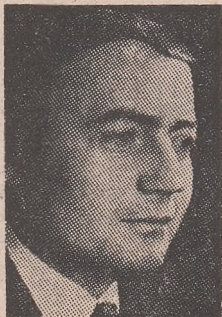
În linii mari, „schema” primului volum este menținută și pentru acesta din urmă; în **Rămășagul**, Ion Lază visează aceeași relație de adversitate dintre personaje care nu îmbracă „haina” epică, menținîndu-și identitatea în limitele unor nume fără „destin”, puse parcă pentru a ilustra un „caz” ale cărui implicații nu se referă atît la cei doi protagoniști (moșul și boierul Toader), cît la problematica generală a raporturilor dintre oameni; iar oamenii lui Ion Lază sînt, în primul rînd, **adversari**. Iată „întriga” romanului; boierul Toader, zis și Grozea, visează că „pierduse

hotarul”; moșul, un țaran dintr-un sat învecinat cu moșia lui Toader, visează că va **ciștiga** pămîntul de care are nevoie familia sa destul de numeroasă. Pornind de la sentimentele pe care le provoacă cele două vise, fluxul epic urmărește felul în care **teama** și, respectiv, **dorința** din vis se împlinesc în realitate; ceea ce urmează este o „competiție” cu sine și cu celălalt în care se angajează doar cel ce **dorește**. Cu această premisă, **Rămășagul** nu este nici roman „istoric”, chiar dacă protagoniștii trăiesc în vremea unui „vodă”, nici roman „realist”, chiar dacă disputa dintre boier și țaran este pentru pămînt, ci un roman „psihologic” degizat sub vestmintele celorlalte două; și aceasta pentru că în textul lui Ion Lază nu se află referințe la epoca istorică în care se consumă faptele, deși se relatează despre o „bătălie” cu năvălitorii, nici date despre vreun conflict social, deși aici se confruntă un boier și un țaran, romanul urmînd doar „să învețe” pe cititor cîteva adevăruri fundamentale ale existenței, oriunde și oricînd valabile: sub masca romancierului se ascunde, în fapt, „moralistul”.

Iată acum și „rămășagul” care transformă cele două vise în realitate: boierul Grozea se angajează să cedeze atît teren din moșia sa cît va putea parcurge „moșul” cu un sac plin de pămînt în spinare. Ior „moșul”, omul care a învățat de la toat cele ce sînt, cu casa avînd drept temelie un izvor, știe un adevăr prin forța căruia va ciștiga „rămășagul”: **omul este unealta gîndurilor sale**. „Competiția” nu privește, așadar, „forța” (elementul de autenticitate în cazul unei desfășurări **epice** a faptelor), ci performanța „gîndirii” celui care dorește, în aparență, mai mult decît poate face; drumul „moșului” cu povara în spate, ciștigînd pas cu pas pămîntul de care are nevoie, este o cale a gîndurilor; a **gîndi** înseamnă, pentru el, a **exista**. Modalitatea narativă, care în volumul de proză precedent era dialogul, în **Rămășagul** este **monologul**; cele aproape două sute de pagini ale romanului constituie un lung monolog al personajului care trebuie să gîndească pentru a exista și, mai ales, să cunoască **rostul** visului său care face parte dintre acele „vise care te leagă de viață și de tine mai mult chiar decît cele ce făptuiești în trezie... Că nu e de ajuns să le faci, mai trebuie să le știi rostul. Altfel e vrăjitorie”. Acest monolog al personajului organizează numai prin el substanța cărții, oferindu-i, în cele din urmă, statutul și relația textuală propriu-zisă; **Rămășagul** are a comunica niște „învățăături” ale „moșului” către cititor: sensul relației textului nu este, deci, de la personaj la personaj, ci de la autorul monologului la cititorul care primește adevărurile prin intermediul unor formulări aforistice („viața trăiește-n umbra morții și omul de rînd în umbra celui ales”, „cel care a dat, o să mai dea”, „viața e făcută taman pentru ăla bătrîn” etc.) care nu aglomerează însă textul, fiind introduse doar acolo unde ele îi pot susține într-adevăr **ideea**. Dincolo de cele cîteva observații care se pot face mai cu seamă „formulei” alese pentru limbajul personajului, nesigură uneori („moșul” vorbește cîteodată cu neologisme pe care nu le putea cunoaște — „miriade”, „a domina” etc.), **Rămășagul** este un roman interesant, scris de un prozator pe care critica trebuie să-l recupereze.

Ioan Holban

Petre GOT



Aici — acum

O lume a ta în această lume,
Un timp al tău în acest timp.
Pildă să-ți fie zorii
Care nu absentează nicicind,
Pildă să-ți fie firul de iarbă
Cu legile lui.
E ca și cum ți-ai construi palat în ocean,
E ca și cum ți-ai întemeia rost
La rădăcina vinturilor,
Ori pe nisip.
Și totuși trebuie să-ți înalți o lume a ta,
Trebuie să-ți înalți un timp al tău.
Nu se anunță blindele zodii,
Nu se ivesc așteptatele semne —
A rezista între Schylla și Charybda.
A ridica zid de lumină.
Geometrie exactă, gind vertical.
Aici nu adie vîntul Nu pot,
Țipă antimateria,
Înfrunzesc stinci.
Aici — acum — se vede dacă ești,
Aici. Acum.

Invocație

Vegheați, zei, o, vegheați,
Să nu rănesc raza
Ce se zbate în pieptul meu.
Fiecare oră e o frunză neagră,
Fiecare oră cere zeamă de cucută.
Dă-mi, Doamne, tăria
Să nu smulg, să nu frîng,
Să nu cosesc, să nu secer
Planta care este făptura mea.
Dă-mi, Doamne, tăria
Să nu zdrobesc temnița
Care se numește trupul meu.
Aici a fost aprinsă flacăra divină,
Aici a fost azvirlită scinteia.
Ea trebuie să plece neîntinată,
Așa cum a intrat.
Sint dator s-o îmbogățesc,
Măcar cu un impuls.

Piatră

Treci calm prin ora somnoroasă. Luminile se frîng
sufl pași
Ca niște ierburi putrede. Te simți tot mai invins,
învîgătorule —

Învîgătorule invins.
Nu te-ar mira dacă din timpla ta
Ar cădea nuci, ori castane, ori frunze,
Nu te-ar mira dacă păsări
Și-ar face cuib în craniul tău,
Sau bobul și-ar fixa culcuș,
Spre a țîșni apoi fierbinte către cer.
Nu te-ar mira dacă veacul
Te-ar folosi drept piatră de șosea,
Drept piatră.

Podul

Podul-minăstire
Peste fluviul atît de încercat,
Podul-istorie și artă și comerț,
Podul cu bolți de columbi
Și orgă a rațelor sălbătice,
Limba unui șarpe preistoric,
Are un capăt în cer,
Iar celălalt în inima ta.

Epilog

Simt cerul atingindu-mi umerii
Precum vița de vie,
Stelele sint struguri.
În clipa aceasta singele meu luminează,
În clipa aceasta aș zbura.
Stăpînește-te, suflete, stăpînește-te,
Se poate muri și de prea multă lumină,
Se poate muri și de umbra ta.
Se poate muri invins de o frunză,
Se poate muri invins de o stea,
Se poate muri de iubire neună,
Repetă mereu cineva.

Dumitru MUREȘAN



Balcon

Inclinația razei solare
pe blocurile din cartier

Triunghiuri de umbră
ascuțit-dreptunghice
și asemenea taie
colțul clădirilor

Cum
lumina se schimbă
clipă de clipă
umbra
se desface de ziduri
ca fila de carte

Transparentă
geometrie cosmică
(scoasă mai puțin în evidență
de măruntele umbre omenești)

Extaze și iluminări
de oblice și de diagonale
egal repetate
pe cravata albastră a dimineții

Metafore

Morcov
striat

în rotație lentă
roșu ca Jupiter

țelină
strimbă
și rădăcinoasă

ca un copac
extraterestru.

Miracol trist

În vasul cu apă
cartofii tăiați

îmbracă forma
unor poliedre albe

Ca o dovadă în plus

aceste proiecții
ortogonale

Scrise pe suprafața apei
fiecare în parte
cu cretă galbenă de amidon.

Galaxia N. G. C. 4594

O farfurie largă
avînd capac
o farfurie
plată și întoarsă

În semiobscuritatea
cămărilor
universului.

O dorință de soare și de aer liber

Mere
sferice, reci și zbîrcite
ca piticele roșii
în arborii de la drum.

În curte
o grămadă de bostani galbeni

Semn că au stat
de vorbă
multă vreme
cu soarele

și lungiți pe pămînt
și trași de vrejuri

au luat forme
de elipsoid.

Andrei CIURUNGA



Stih către Maria din Mangop

Marie, doamnă din Mangop, te-ndemn
să-mi spui : de cînd te-ai dus, au n-ai prinit
de la Ștefan cel Oblu vreo veste sau vreun semn,
cel ce-n Moldova, doamnă, a domnit ?

Am fi vrut să aflăm dacă-l doare, mai doare,
rana din crîncena lui bătălie,
sau sufletul său cimentat la hotare,
sau foamea de țară, Marie.

Nouă, supușilor săi intru duh,
încă nu ne-a trimis nici o carte.
În pămînt s-a pierdut, în văzduh,
din departe-n departe ?

Doamnă de-argint de la Mangop, ascultă :
dac-ai să-l vezi la noapte, nu te teme.
Spune-i că vremea s-a făcut mai multă
și că Moldova-i dedesubt, sub vreme...

Stingere

Da, va veni și dimineața, știu,
dar pentru-această noapte fermecată
să stîngem lampa, ca pe-un măr tirziu
în care doarme vara-mbujorată...

Cînd scade luna-n cer către pămînt
precum o floare galbenă de-aloe,
să stîngem lampa ca pe-un vechi cuvînt
de care-a fost — dar nu mai e nevoie...

Politeism

Eu am văzut cîțiva idoli cîzînd,
unii înapoia mea, alții înainte.
Sfărmăturile lor mi-au făcut
răni pe veșminte.

Acum, prin fata soclurilor vide,
le citesc numai numele. Plîdă.
Sărutările drept-credincioșilor
au mai șters cite-o literă, două.

Unde sint florile procspețe ?
Mai miros a tîmîie acele ghirlande.
Noaptea vin hotii și pradă
nebăgatele-n seamă ofrande.

Dați, fraților, cep la butoaie
să curgă și timpul și vinul.
Eu am văzut cîțiva idoli cîzînd
și mi-e singele-amar ca pelinul.

Circumferință

Totdeauna rămîne ceva nefăcut,
în toți e o lipsă acută de vreme.
Dintr-o mie de gheme
totdeauna lăsăm cite-un ghem început.

Noi ținem de-un capăt. Fugim
unde, să ne-ascundem mai bine.
De celălalt capăt al firului ține
o mină pe care-o ghicim.

Întruptele gesturi ne leagă prin ani,
cineva le începe, cineva le termină —
și jocul se-ntinde din casă-n grădină
și-n livada cu meri subterani...

Dubito

Copacul cu frunzele triste
poate-i numai nălucă, poate-i numai cuvînt.
Eu mă rog tuturor să existe
copacul cu brațele-n vînt.

Stelele cerului poate
sint numai metafore care mă mint.
Eu mă rog să existe în eternitate
blazoanele-acestea de-argint.

Și însumi, c-un tremur în mină,
mă pipăi de-a lungul, insist.
De spaimă că nu-s mă prostern în țărînă
și mă rog să exist.

Juvenilia eminesciana



ADOLESCENȚA și tinerețea lui Mihai Eminescu ne-au fost mai de mult magistral revelate de fostul său coleg de gimnaziu și apoi de Universitate, Teodor V. Ștefanelli, membru al Academiei Române.¹⁾ Biografia acestuia o găsim în recenta reeditare a *Amintirilor despre Eminescu*, în Colecția „Eminesciana”, volumul 31²⁾. Fiu de negustor, însă dintr-o veche familie răzesească, cu numele rutenizat sub dominația austriacă, Teodor V. Ștefanescu s-a născut în orașul Siret, din Bucovina, unde a urmat clasele primare, iar după absolvirea lor, liceul din Cernăuți, unde face cunoștință cu Eminescu. După întreruperea cursurilor gimnaziale de către acesta, foștii colegi se reintâlcesc la Viena ca studenți, se string legăturile, duc o viață mai mult sau mai puțin de boemă, dar participă cu însuflețire la adunarea de la Putna, din vara anului 1871, marea sărbătoare națională la mormintul lui Ștefan cel Mare, la care participă tineretul și intelectualitatea de peste munți cu o largă afliuență populară, dar și aderenți din „țară”, se revăd după plecarea lui Eminescu la Berlin, o dată în 1875, la Cernăuți, cu ocazia centenarului alipirii Bucovinei la Austria și a doua și ultima oară, peste trei ani, în București, unde poetul robotea în redacția „Timpului”.

În interval cu numele românizat în școală, Teodor V. Ștefanelli absolvă liceul, apoi Facultatea de Drept de la Viena și face carieră în magistratură, rind pe rind în centre bucovinene, ca să și-o încheie cu cel mai înalt grad, de „Consilier aulic al Curții de Justiție din Viena”, în 1910–1911. Absorbit de studii istorice, adună și publică printre altele o importantă culegere de *Documente din vechiul ocol al Cîmpulungului Moldovenesc*, în Editura Academiei Române, 1915. În discursul său de recepție, ca succesor al lui Augustin Bunea, vorbește despre *Istoricul luptei pentru drept în ținutul Cîmpulungului Moldovenesc*. În tinerețe publică și câteva nuvele și versuri, precum și traduceri din lirica germană și din teatrul francez. A colaborat și la „Convorbiri literare”, în corespondență fiind cu Iacob Negruzzi și semnind la început T.V. Ștefanu, apoi T.V. Ștefanelli. A fost și deputat în Dieta austriacă, între anii 1892 și 1896, ales cu o „majoritate zdrobitoare” în circumscripția Cîmpulung. În această calitate a luptat pentru înmulțirea școlilor primare, precum și pentru alte îmbunătățiri de interes obște, dar a declinat propunerea unei noi candidaturi după expirarea mandatului. În timpul primului război mondial trece în țară, se stabilește la Fălticeni, unde are lungi convorbiri, printre alții, cu E. Lovinescu și se stinge din viață la 23 iulie 1920, în vîrstă de 71 de ani.

BUN portretist, Ștefanelli l-a creionat de două ori pe Mihai Eminescu. O dată la vîrstă gimnazială:

„Parcă-l văd și astăzi mic și îndesat, cu părul negru pieptănat de la frunte spre ceafă, cu fruntea lată, fața lungă-reată, umerii obrajilor puțin ridicați, ochii nu mari, dar vii, colorul feței întunecat prin care străbătea însă rumeneala sănătoasă a obrazilor. Era totdeauna curat îmbrăcat”. A doua oară ca student: „Eminescu, cît timp a petrecut la Viena arăta de regulă foarte bine și era deplin sănătos.” Prin pelița curată a feței sale străbătea o rumeneală sănătoasă, în ochii săi negri, nu mari, dar pururea vii, te privea dulce în față și se închideau pe jumătate cînd Eminescu ridea. Și ridea adesea, cu o naivitate de copil, de făceau să rîză și ceilalți din societatea lui, iar cînd vorbea prin ris, glasul său avea un ton deosebit, un ton dulce, molatec, ce îți se lipsea de inimă. Părul său negru îl purta lung, pieptănat fără cărare spre ceafă, ceea ce-i da o înfățișare se-

nină, inteligentă, distinctă. *Eine Denkerstirne* (frunte de gînditor) ziceau colegii săi germani. Avea statură mijlocie, era cam lat în spate, dar totul era proporționat. Cînd a venit la Viena avea mustața rasă, ceea ce ne-a făcut să-l recunoaștem îndată, căci avea astfel încă înfățișarea tînărului băiat ce dispăruse din mijlocul nostru în Cernăuți, dar în Viena a lăsat să-i crească mustața, avea însă obiceiul să și-o tot muște”. Era singurul său tic nervos. Ștefanelli ne dă și detalii de ordin vestimentar: „...nu ținea de fel la modă, iar hainele sale erau”) totdeauna curate și le purta atît de mult pînă deveneau imposibile”. Vara „și zălogca hainele de iarnă”, zicînd: „Stau mai bine acolo”. Avea însă și o redingotă, pentru vizite și solemnități, un palton de culoare închisă (Ștefanelli zice „întunecat”), căciula de astrahan și „un cortel negru pentru ploaie”. Era modelat în traul său, „se mulțumea cu puțin, fără ca să putem presupune că cauza acestei frugalități”) ar fi lipsa de bani”. Într-adevăr, primea de acasă o sumă de bani superioară majorității celorlalți colegi, dar îi veneau neregulat, silindu-l să se împrumute la aceștia și chiar la chelnerul de la restaurantul unde-și lua prînzul și provocîndu-i crize depresive deși firea lui era veselă și comunicativă. Cu toate acestea, era discret cu privire la familia lui și chiar la activitatea sa literară, nedivulgîndu-și proiectele și încercările în curs. Nu era băutor, dar consuma cantități mari de cafea neagră și fuma mult. La supărare sau mîhnire, avea vorba lui: „tu-i neamul nevoii”. Era o anticipație asupra versului din *Doina*: „Sărac în țară săracă”. Și mai era o întregă viziune sociologică.

Poezia lui de maturitate, îndemîndu-ne să deducem omul și sensibilitatea sa după tonalitatea operei, ne imprimă imaginea unei pretimpurii tristeti. Or, cartea lui Ștefanelli, fără să omită asemenea momente, povestind exclusiv lipsurile bănești, ni-l înfățișează robust, stenic, vesel, duhlu, pus pe farse uneori, ca atunci cînd a vîndut o pereche de pantaloni ai povestitorului, ca să-i ofere lui și colegilor un supeu de pomină, și ca la sfîrșit, ajunși acasă, să n-aibă nici măcar cei zece crețari pentru bacșișul portarului, după ora închiderii.

Ștefanelli nu i-a cunoscut nici o legătură la Viena și a încheiat socotindu-l un cast, deși frecvența teatrele și o vizită pe actrița Bugnar de la Burgtheater, iar la cererea unei cunoștințe de ocazie, a făcut unei tinere o pasionată declarație de dragoste. Era așadar un pasionat în disponibilitate, iubind femeia, iar nu femeile, prototipul ideal, nu seria reală.

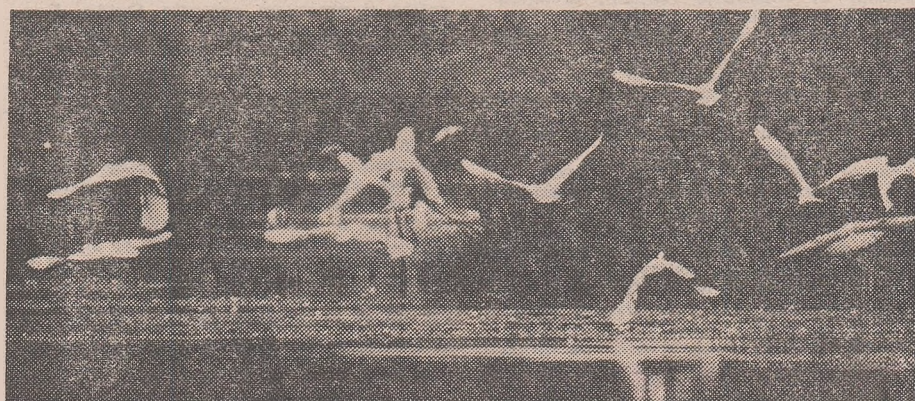
La petreceri se încălzea și cînta, cu o plăcută voce baritonată. Ștefanelli i-a reținut repertoriul a patru cîntece (de fapt trei, în cel dintîi, al lui Barbu Lăutarul, după Vasile Alecsandri, integrîndu-se și cel de al doilea). Eminescu îl cînta, ofta, lăcrima, cădea pe gînduri și încheia cu „neamul nevoii”. Al treilea cîntec era folcloric: „Frunză verde de piper, / Cîte stele sunt pe cer. / Toate pînă-n ziuă pier, / Numai luna și o stea / Știe de patima mea...” (s.a.m.d.).

Ultimul cîntec începea cu strofa: „Mai turnați-mi în pahare / Voi să beau, căci sunt setos, / Dară nu-mi împleți paharul / Decît de la miez în jos”.

Tuspatru cîntecele erau de inimă albastră. Marele mîncător de cărți era un sentimental nelecuit, însă cu un adînc simț al umorului și un fond nesecat de veselie. Cînd, de pildă, n-avea bani, ridică arătătorul de la mîna dreaptă și făcea din buze „Mm” ceea ce însemna: „Ai o pitulă” (zece crețari de împrumut)? Întrebarea era însoțită cu zîmbetul pe buze, acel „vecinic zîmbet” de care ne asigură Ștefanelli că nu-l părăsea niciodată, „chiar de-ar fi fost cit de necăjit”. Asupra acestui zîmbet stau și mă gîndesc: era expresia voinței și a pudorii, sau a unei depline sănătăți fizice și morale? Era convenție ori realitate? Ștefanelli nu și-a pus problema, dar revine adeseori în diversele lui capitole asupra acestei trăsături permanente a fizionomiei tînărului Eminescu. Nici una din cele două fotografii de tinerețe

¹⁾ În ediția cea nouă: era.

²⁾ Ibid: fragilități.



Din albumul Ion Miclea: Delta Dunării

Vasko-Orion

PE Orion — Corabia de lumini, corabia cu catarge de platină — nu pot spune că nu l-am proslăvit. Nu de cite ori s-ar fi cuvenit, nu cum s-ar fi cuvenit, dar prea mult timp n-a trecut pînă ce iarăși i-am scris numele, și am jurat pe el, așa cum aș jura pe Măreție și Splendoare.

Dar nobilul nume de sirb, de poet, de român al lui Vasko Popa? De ce condeiuul meu, mîhnindu-mă peste măsură, întîrzie să-l încredințeze hîrtiei? Nici nu știu de cîți ani înot, ca într-un fluviu ce vine de departe și se duce foarte departe, ca într-un ocean limpede și profund, în poezia lui Vasko, înot cu capul la fund fascinat de hipocampi, de meduze, de tritoni, înot pe spate și vîd, dintre valurile-i care mă spală cu eternitate, porțile mari ale eternității.

Despre mulți care au trăit în același timp cu mine și au fost mari, sau mi-au fost mari prieteni, nu am scris, și mă simt vinovat, dar parcă față de nimeni ca față de acest prinț al poeziei, așa cum se simte vinovat cel găzduit într-un castel, cu foamea și cu picioarele lui pline de praf, și uită să mulțumească.

A-l fi citit pe Vasko Popa, a fi dat mina cu Vasko Popa, a fi știut că Vasko Popa există. Între dimensiuni pline de căldura inimii omeniești, ceva asemănător cu a fi purtat sub pleoape și în suflet imaginea lui Orion.

Geo Bogza

nu ni-l arată zîmbind, deși fotografii îi va fi spus cuvintele de ordine: „Surideți, vă rog!” Ștefanelli i-a reținut și unele expresii favorite: „pur și simplu”, „trăiască nația”, iar la supărare: „Ești o vită încălțată” sau „Nu fi vită încălțată!” Era și un cîntec studentesc în această sintagmă care-și tocise asprimea: „Să știți băieți că niciodată / Noi nu primim pe omul trist; / Așa o vită încălțată / Ne pare-a fi un antihrist”. Cît despre „neamul nevoii”, Eminescu i-a spus lui Ștefanelli: „Astă-i unica înjurătură pe care am deprins-o de la tatăl meu”. Era un semn că și bătrînul trecuse prin multe greutăți înainte de a se încherba și apoi de a sărăci iarăși.

Idea serbării de la Putna a fost a lui și nu a altuia. Întrebat de Ștefanelli de ce nu și-o revendica, răspunsese că nu voia să se știe că inițiativa plocase de la unul din „țară”: o lăsa pe seama bucovinenilor. Eminescu a citit atunci poemul închinat lui Ștefan cel Mare, dar n-a vrut să divulge numele autorului. Ștefanelli îi reproduce textul integral. După congres, negăsind alt culcuc, cei doi se suiră în turnul minăstirii și se bucurară de finul „minăstiresc”:

— De minune! zise Eminescu. Fin proaspăt și aer curat. Liebchen, was willst du noch mehr?

Li s-a asociat la somnul din turn și G. Dem. Teodorescu, viitorul folclorist și ministru, care însă nu și-a mai găsit dimineața ghețele.

De la Ștefanelli aflăm felul de viață al lui Eminescu, domiciliile lui, restaurantele frecventate, petrecerile studentesti și cele ocazionale mondene, lecturile sale, începînd cu anii cernăuțeni și sfîrșind cu cei vienezii.

Cartea citată este cea mai bogată mină de informații din acea epocă a formației eminesciene spirituale, mai nutrită decît amintirile lui Slavici.

NU MAI VORBESC de farmecul relatărilor lui Ștefanelli, față de caracterul sever al prozei memorialistice a lui Slavici. Nu cunoaștem altă „viață studentescă” atît de vie, în toată literatura noastră.

Ca atare, am fi dorit ediției de față mai multă acuratețe și acribie, nu fără a recunoaște meritele *Profetiei*.

Astfel, chiar dacă Ștefanelli a citat greșit din memorie unele binecunoscute versuri din literatura germană, editorul era dator să le rectifice, și pe unele, să le identifice. Același lucru, a fortiori, pentru literatura noastră. Ediția nu precizează sursele poeziilor bacchice ale studenților vienezii (V. Alecsandri pentru Barbu Lăutarul, Dumitru Stura pentru: *Mai turnați-mi în pahare*, Dimitrie Gusti

(1818—1887), pentru *La mormintul lui Ștefan cel Mare*). Acesta din urmă fusese întîi atribuită de Perpersicius lui Eminescu și integrată *Postumelor* (Opere, IV, 1952), iar adevăratul autor a fost identificat de D. Murărașu (*Poemul Putnei* în „Gazeta literară”, 14 iulie 1966). Versurile celebre:

„Arm, am Beutel, krank”) am Herzen / Schleppt”) ich meine langen Tage” se traduce „Sărac la pungă și bolnav la inimă / îmi tiram lungile-mi zile” iar nu: „sărac la pungă și bolnav de inimă / îmi petrec lungile-mi zile”.

Izvorul? Nu ni-l dă nici Ștefanelli, nici noul editor. Este începutul poeziei lui Goethe, *Der Schatzgräber* (Groparul comorii).

Și Ștefanelli și îngrijitorul acestei ediții dau greșit în scurtul poem al lui Lenau, *Die Bitte* (Rugămîntea), primul vers:

„Weil über mir, du dunkles Auge”) în loc de: „Weil auf mir...”.

Tot așa, la Ștefanelli și în ediția recentă: „Das beste kommt zuletzt”) în loc de „Das Beste...”. O greșală de tipar *Eselssohren* ⁴⁾ în loc de *Eselsöhren* (în noua ediție). Nu e posibilă oare o corectură bună și la limbile străine? Sau a devenit germana limbă exotică?

Acolo unde, eronat, din cuprinsul unei „cărți domnești”, emise de „divanul” în care se constituiseră studenții bucovineni, se vorbește de „335 sfinți părinți din Ni-cheea”, aceștia erau numai 318, așa cum glăsuiesc toate blestemele de la sfîrșitul documentelor vechi. Este de mirare că Ștefanelli, care publicase atîtea vechi hrisoave moldovenesti, nu reținuse numărul exact! O ediție critică e însă datoră, pe lingă notele autorului, să le prezinte și pe acelea ale îngrijitorului ediției, cu mențiunea (n.n.), nota noastră.

Acolo unde Ștefanelli, uitînd de existența cărții canonice de la Blaj, Al. Grama, crede că Ioniță Bumbac „a fost poate unicul care a contestat lui Eminescu orice merit literar” acolo, repet, se cuvenea pomenit în notă ineptul pamflet.

Sonda mele au surprins doar două cuvînte „sărite” la pag. 123, rîndul 115: „Cînd ridica degetul și pronunța pe semnificativul: *Mm...*”.

Iar în versul 1 la *Poemul Putnei* s-a omis cuvîntul inițial:

„Și strunile plesnite și harpa desfăcută”.

Dintre ardelenismele lui Ștefanelli, măcar unul putea fi tălmăcit în notă: cînd autorul se scuza că nu poate „da deslușiri din autopsie” (pag. 57, r. 7). Aci *autopsie*, etimologic luat, vrea să spună *vedere cu proprii ochi*, dar nu se întrebuințează curent decît în medicină.

Cu aceste rezerve menite să fie luate în considerație ca indicații de metodă editorială, considerăm binevenită reeditarea *Amintirilor* lui Teodor V. Ștefanelli ⁵⁾, care ne învie chipul plin de viață și de sănătate al aceluia ce-l vedem „nemuritor și rece”.

Șerban Cioculescu

⁷⁾ În ediția cea nouă cu majusculă!

⁸⁾ Ibid. și la Ștefanelli: *Schlepp*.

⁹⁾ Veghează asupra-mi, tu, ochi întunecat.

¹⁰⁾ Ce e mai bun vine la urmă.

¹¹⁾ Urechi de măgar pentru colțurile făcute la filele cărților, în cursul lecturii.

¹²⁾ Reproducerea, Anexele E și F, de versuri eminesciene pe fond cenușiu, sînt mai puțin clare decît la Ștefanelli, pe fond alb.

¹⁾ Amintiri despre Eminescu. Cu o ilustrațiune, facsimile și anexe, București, Institutul de arte grafice C. Sfetea, 1914.

²⁾ Ediție îngrijită, prefată, bibliografie și indice de Constantin Mohanu, Editura Junimea, Iași, 1983.

³⁾ În ediția recentă: „deplin de sănătos”.

„Căldură mare”

PENTRU a ține pasul cu realitatea limbii, cercetătorul este uneori nevoit să se aplece — pe lângă studiul unor teme abstracte de teorie lingvistică sau al unor aspecte ale limbii vechi, regionale etc. — și asupra unor probleme ale limbajului cotidian cum ar fi, de pildă, o secțiune aparte a limbajelor profesionale vizând denumirea unor produse. În cronică de astăzi vom discuta, pentru că simțim la începutul unei perioade de „căldură mare”, numele citorva băuturi răcoritoare.

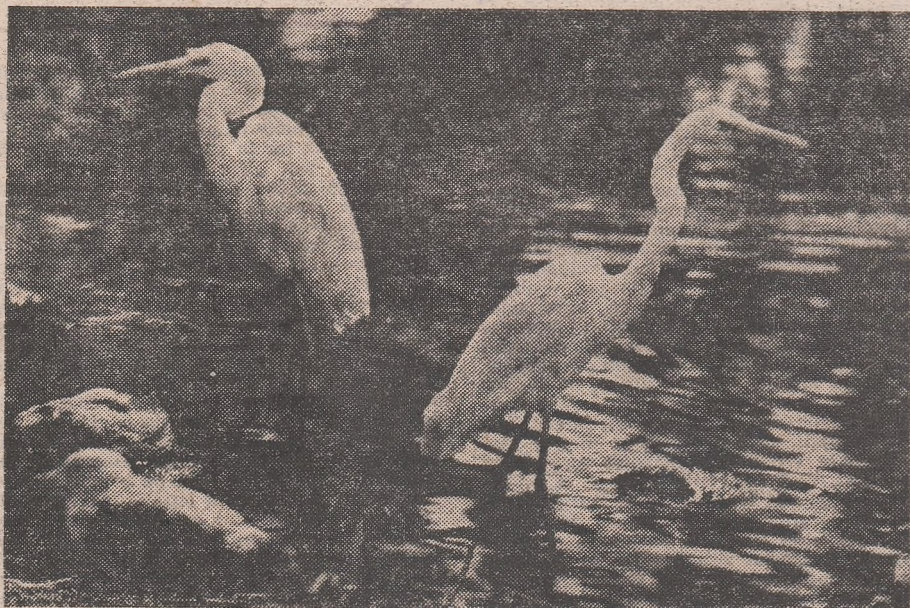
Știm cu toții că, în afară de foarte generalele cuvinte **sirop**, **nectar** sau **suc** și de recentul **juice** (de origine engleză, pronunțat **gius**), însoțite de numele fructului de bază — **sirop de vișine**, **nectar de caise** etc. —, circulă și alte denumiri specifice, unele mai de mult cunoscute, de ex. **oranjadă**, **limonadă**, **citronadă** (pronunțat și **sitronadă**). Mai recent, în cofetării, chioscuri și alte unități de alimentație publică se „desfac” sau „se pun în vinzare” — pentru a folosi și noi formulele predilecte ale limbajului comercial — o gamă largă de băuturi răcoritoare nealcoolice, cum ar fi **citro**, **cico** (scris și **ci-co**), **mentovit**, **cola**, **quick** (**-cola**) (scris și **quiccola**), **cico-cola**, **pepsi** (**-cola**), **sintonic**, **frucadă**, **frucola**, **aniset**. În două articole publicate la scurtă distanță de timp, unul în „Informația Bucureștilui” din 5.IV. a.c. și altul, alcătuit din două părți, în „România liberă” din 13.IV (R.L.) și 16.IV a.c. (R.L.), pe lângă aceste denumiri devenite, cel puțin unele dintre ele, familiare publicului nostru, intervin și altele precum **socadă**, **zmeură**, **capșunată**, nume ușor de înțeles de către oricine; deci, -ată, prezent în ultimele două (sau chiar în toate trei dacă ținem cont că în R.L. apare forma **socată**) ne duce cu gândul la denumiri ca **vișinată**, **caisată** etc., băuturi alcoolice, în timp ce pentru băuturile nealcoolice se pare că s-a specializat -adă, având analogie de la **citronadă**, **oranjadă**; același -adă apare și în **frucadă**, formație greșită pentru „frucadă”, explicat de Al. Graur în „Capeanele” limbii române, p. 63, din **fruc(t) + -adă**. Tot greșită este și varianta ei **fructonadă** în care s-a considerat eronat (pornindu-se tot de la **citronadă**, **limonadă**) că sufixul este -onadă (Graur, loc. cit.). De menționat că ni se pare absolut incredibil că, potrivit articolului citat din „I.B.”, în două cofetării din București, aflate la o distanță de circa 25 metri, aceeași băutură, bazată pe rețeta nr. 215 de **citronadă**, să se numească o dată **băutură răcoritoare din fructe** și altă dată **zmeură**! În zăricele citate apar și alte denumiri cu care cumpărătorii sînt mai puțin obișnuiți precum **citrom**, **rocola**, **zmeuro**, **strugal**, **mero**, **bradola** sau **mentola**.

După cum se poate observa, nu totdeauna denumirea — foarte des creată în limba română și mai rar împrumutată dintr-o altă limbă — ne trimite către ceea ce trebuie (sau „ar trebui”) să fie specific fiecărei băuturi răcoritoare, alteleori nu. Astfel, la **mentovit** se poate înțelege că este vorba de o băutură în compoziția căreia intră **MENT(a)** și **VIT(amine)**, că **cico** este al-

cătuit din **CI(tric)** și **CO(la)**, că **cico-cola** este un compus (nu tocmai eufonic din cauza dublării silabei **co**), iar că băutura **quick-cola** provine, pentru cine cunoaște această limbă, din engleză, că **aniset** nu este altceva decît fr. **anisset**, deci o băutură preparată din anason (cu observația că în franceză **anisset** desemnează un lichior și nu o băutură răcoritoare ca la noi); de asemenea este relativ clară denumirea **bradola** dacă știm că este fabricată din muguri de **brad** + (**c**)**ola**, la fel **frucola** și **citroila** (înregistrate de noi în Dicționarul de cuvinte recente, primul în 1966 și al doilea în 1975) ca și mai noul **mentola**, despre care însă ne este greu să ne pronunțăm dacă este sau nu aceeași băutură cu **mentovit**, avînd în vedere că extractul de fruct este identic în cele două situații. Alteleori denumirea nu este foarte limpede, de ex. **sintonic** provine probabil din **SINT(etie)** + **tonic**, sau este total nelămuritoare și nelămurită ca în cazul lui **citrom** despre care sîntem informați în art. cit. din R.L. că este un preparat din „extract de morcovi, cătină, mere și o mică doză de superconcentrat de portocale”. De la portocală, fruct citric, se poate explica **citro**, dar -m de unde provine? de la **Mere**? de la **Morcov**? sau este cumva o contaminare între **citro** și **ROM(ănesc)**? De menționat că în art. cit. din R.L. denumirea acestui produs apare de două ori sub forma **citron**, probabil o prescurtare de la **citronadă**, deși trebuie subliniat că formula dată mai sus nu conține lămie. Nici denumirea **rocola** nu este prea clară, deși o precizare apare în art. cit. din R.L., această băutură urmînd să înlocuiască unele concentrate de tip **cola** importate și în această situație s-ar putea

explica prin **RO(mănesc)** + **cola**. După cum se vede, în cazul că aceasta a fost intenția celor care au „botezat” răcoritoarele respective, la **citrom**, dacă admitem cea de-a doua ipoteză etimologică, **rom(ănesc)** apare la sfîrșitul cuvîntului, în timp ce la **rocola** acesta se află la începutul lui, iar din **romănesc** s-a păstrat numai **ro**. **Zmeuro** va fi fiind același lucru cu **zmeurată**? Dacă da, de ce a fost nevoie de un nume nou? Dar din R.L. se poate deduce că „formula” sa este alta, **zmeuro** fiind preparat din **zmeură**, mere și struguri, deci probabil **z-** de la **zmeură** (sau **zmeur-** de la **zmeură**?), **me** de la **mere**? și **-o** de unde? de la **mero**? Dar și aici oare este rostul lui **-o**? (e din **cico**, poate?) oricum, **zmeuro** pare a fi „perechea” lingvistică a lui **mero**, în timp ce **strugal**, „băutură alcătuită din extract natural de struguri”, nu are nici o altă formație similară. Mai recent, într-o scurtă informație din „Scnteia”, 28.IV.83, se anunță că în comuna Cristian se produce, pe lângă **bradola**, și **zmemo**, băutură cu un nume identic cu cel al fructului de bază (**zmeură** montană). În articolul din R.L. ca și, mai recent, în „Scnteia” din 8.VI și în „România liberă” din 20.VI ni se aduc la cunoștință și alte băuturi la care materia primă este alcătuită din coacăze, afine, mure, coriandru, busuioc, sulfina etc., dar acestora nu li se dă numele. Nu vor fi existînd sau cei care le fabrică s-or fi gîndit, măcar acum, că poate nu ar fi inutil să se adreseze — pentru a da produselor nume cit de cit inteligibile și omogene — unor specialiști în domeniul limbii române?

Florica Dimitrescu



Din albumul Ion Miclea: Delta Dunării

Filosofie și cultură

Orfeul moldav

CEL de-al doilea volum din **Quo vadis musica?** de Ovidiu Varga (apărut de asemeni la Editura Muzicală), intitulat **Orfeul moldav** și alți sase mari ai secolului XX, este consacrat cu precădere uneia dintre cele mai strălucite, mai originale sinteze din muzica veacului nostru: aceea dintre național și universal în creația muzicală. Muzica enesciană în care s-au topit confluente între Orient și Occident, tendințe diverse de rafinare și perfecționare a limbajului, dar mai cu seamă etosul spiritual alit de original și înedit al popoului român. Ungurul Bartok, rusul Stravinski, polonezul Szymanowski, spaniolul de Falla, finlandezul Sibelius, cehul Janacek și mai ales românul Enescu au demonstrat că tot ce are mai bun muzica secolului nostru își trage seva din solul spiritualității naționale, din capacitatea de a transfigura și ridica sensibilitatea națională la nivelul unor esențe europene și general umane. Renașterea modernă a modalismului, neadaptarea (cu excepția parțială a lui Stravinski) a tonalismului dodecafonic și serial, o orientare estetică neoclasică la cei șapte muzicieni ce s-au manifestat polivalent ca interpreți, pedagogi, dirijori și compozitori, se explică în bună măsură tocmai prin exigențele pe care le impune această sinteză, prin vivacitatea modurilor populare care au influențat-o. Punînd în lumină o serie de trăsături comune, autorul subliniază că ele „nu au anihilat personalitatea și originalitatea lor distinctă”, deoarece „fiecare dintre acești șapte mari aparține cite unei familii lingvistice și cite unei limbi materne... expresie semantică și semiotică a unor spiritualități distincte”, fiecare „s-a format ca muzician pornind de la tradiții naționale europene asemănătoare sau distincte: mitologice, istorice, folclorice, cultice și culte... originalitatea și modernitatea națională specifică muzicii fiecăruia le-a asigurat acestor șapte mari clasici contemporani universalitatea și perenitatea creației lor muzicale, renaș-

cută, peste milenii, din biglosia antică a modurilor traco-grecesci”. „Ideile lor estetice sînt distincte dar asemănătoare deoarece fiecare cată în felul său să rămînă fidel tradiției orfeice și s-o perpetueze regîndind-o și reconstituind-o în lumina unui etos cultural național. Dacă Orfeu e prezent în noi și noi ipostaze, înseamnă că sufletul muzicii nu e trădat. Din **Metamorfozele** lui Ovidiu aflăm împrejurările morții fizice a marelui cîntăret, cel care intruchipa un mod de existență mito-poetic, factor de umanizare și spiritualizare, dar el va rămîne o permanentă benefică de mare productivitate spirituală în cultura europeană”. Este evident că Ovidiu Varga își consacră în cea mai mare măsură analizele sale competente și pasionante Orfeului moldav, lui George Enescu, și întreprinde o foarte interesantă **biografie a creației enesciene**, văzută ca un proces lăuntric de continuă creștere și cumulare de elemente noi, dar și ca înălțare a unor momente de adîncă semnificație pentru destinul creator al luceafărului muzicii românești, al celui ce a proiectat pentru prima dată ipostaza muzicală a sufletului național în conștiința cultural artistică europeană, la început în chip rapsodic prin prelucrarea citatului folcloric, apoi printr-o maximă, brăncușiană decantare și esențializare în construcții catedratice de mare adîncime filosofică. Enescu face parte dintre acei puțini creatori la care biografia omului se identifică, moral și estetic, cu biografia opereii.

George Enescu nu a fost, aparent și după mărturisirile sale de extraordinară modestie, un teoretician al artei muzicale, nu și-a propus să construiască conceptual un sistem estetic. Și totuși, fără a mai vorbi de etosul estetic ce se poate degaja din opera sa muzicală, există suficiente mărturii (din care Ovidiu Varga ne oferă un bogat florilegiu) ce atestă o profundă idee conceptuală, pe lângă cea artistică, o concepție estetică novatoare dar în spiritul alit de generos, de autentic umanism, al mitului lui Orfeu

de care-l contrapune primejdiilor ce amenință muzica prin invazia zgomotelor și dezlănțuirea mecanică a marșurilor militare. „Menirea sfîntă a muzicii este să stingă urile, să potolească patimile și să apropie inimile într-o căldă înfrățire, așa precum a înțeles-o antichitatea creînd mitul lui Orfeu”. Aceste cuvinte exprimă un crez etico-estetic umanist și pot constitui un motto al întregii sale creații. Ca și aprecierea potrivită căreia „Țăranul român poartă muzica în el... această muzică este una din comorile de care România se poate în cel mai înalt grad mîndri.”

În ce măsură Orfeu și-a găsit în Enescu o intruchipare exemplară, înobilind cu puterea cîntecului ființa românească, a spus-o G. Călinescu în aceste admirabile cuvinte: „Chipul lui Enescu este însăși definiția muzicii, care este proporția... E o frumusețe orfică, de esență metafizică, încît pare o criptogramă a muzicii sale însăși. Nu altfel mi-am închipuit pe Orfeu narcotizînd pădurile...”

Într-un remarcabil studiu intitulat **Enescianismul sau de la Poema română către eternitate**, O. Varga aduce clarificări penetrante asupra etapelor și profilului specific al creației enesciene.

Din lipsă de spațiu, mă voi referi doar la orizontul filosofic umanist al capodoperei enesciene **Oedip** care, fără performanțe tehnice în sensul tonalismului cromatizat, este o construcție orchestrală dificilă, caracterizată prin adîncime filosofică și umanism autentic. Ovidiu Varga a înțeles ca puțini alții momentul de înfrînire în **Oedip-ul** enescian a două mituri: mitul lui Oedip și mitul lui Orfeu, cu **omul mioritic**. Modificarea introdusă în confruntarea cu Sfinxul — **Om** este mai puternic decît soarta — reprezintă și în discursul muzical un moment de culminație dramatică. **Oedip** este deci, în această viziune, **simbol al cunoașterii** și al **cunoașterii de sine**, dar și al participării la o scară superioară de valori. Asimilîndu-se decantat valorii și din universal simbolic al lui Oedip și din cel al lui Orfeu, eroul liric enescian este de esență mioritică, mai exact quintesențiază valori exemplare de gîndire, simțire și expresivitate ale etosului spiritual românesc.

Al. Tănase



Gheorghe CATANĂ

■ Numai cu cîteva săptămîni în urmă, Gheorghe Catana era cu noi la revistă, întîlnit, clipă de clipă, fie în obîșnuitul său drum spre tipografie, fie în paginatie dirijînd, în calitate de secretar de redacție, procesul de tipărire a paginilor „României literare”, pregătind, adică, mereu lecturi viitoare. La începutul lunii mai, plecam în țară și el mă întrebase cînd mai organizăm întîlniri cu cititorii la care ținea, cum o făcea adesea, să ia și el parte, interesat să audă păreri, impresii, sugestii, nu numai despre conținutul revistei ci și despre „hainele ei”, despre forma ei grafică, ea însăși un mod de expresie emoțională. Avea chiar o metaforă-maximă în adevărul căreia credea cu pasiune, anume că litera și măiestria „punerii în pagină” sînt ca instrumentele pentru o simfonie.

În ziua în care m-am întors am aflat că Gheorghe Catana se internase în spital, iar colegii își orînduiseră timpul să-l viziteze cu grijă, să nu-l obosească. Fiindcă toți știau, numai el nu... Cu puțin timp înainte de a ne părăsi — am auzit că-și făcea planuri să meargă la mare, în vacanță, netulburat niciun de gîndul cumplitului și alit de apropiatului repaus definitiv. S-a stins repede, nimeni n-ar fi bănuit. Și odată cu el s-a pierdut în viață „României literare” (la care a lucrat cam de la începutul noii serii, adică aproape cincisprezece ani) o lumină. Munca la revistă cere eforturi, iscusință, talent — toate la un loc însemnînd, de fapt, o participare deplină. Fiecare pagină este însă o secvență în care multi nu se văd. Chipul prietenului bun mi-a rămas în inimă ca acela al unui cascador care se aruncă în vîltori fără însă ca în imagine să apară el. Dar noi, cei care lucram împreună cu el la filmul nostru comun, noi și colaboratorii „României literare” îl vedeam în fiecare pagină tipărită, îl prețuim și-l iubeam ca pe un coleg care-și dăruia cu abnegație talentul și energia în toate împrejurările vieții de redacție. Nu mult mai tîrziu, Gheorghe Catana a inițiat și a redactat, număr de număr, o rubrică numită „Calendar” — de fapt un fascicul al dicționarului de istorie literară pentru care aduna încă din primii ani de muncă în presă documente și impresii. Mereu își propunea să-l pregătească pentru tipar, dar mai amina, timpul era înainte, voia să urmărească încă, îndeosebi, evoluția tinereilor generații de scriitori. Un om plin de optimism, cu planuri dintre cele mai firești pentru vîrstă, puterile și experiența sa, un om minunat! Nu l-am văzut în nici un moment, oricît ar fi fost de încordat, decît surîzînd. Cu un calm deosebit și cu încredere, a jura la iesirea cu bine din oricare impas. Plecarea sa nu mi-o pot imagina decît ca pe o scurtă despărțire; el e mereu cu noi, cu colegii și prietenii săi care nu-l vor uita niciodată.

Vasile Băran

Sentiment și ironie

LA a opta sau la a noua carte, poezia lui Ovidiu Genaru continuă a arăta o disponibilitate remarcabilă pentru formulele cele mai diverse, un fel de camaleonism care o împiedică să se fixeze și să devină cu adevărat memorabilă. S-a spus că adevăratul debut al poetului ar fi *Nuduri* din 1968, după ce o primă plăchetă trecuse neobservată. În 1972, *Patimile după Bacovia* reprezintă o altă schimbare la față: lirismul fantezist și delicat lasă locul unei poezii prozaice-ironice a cotidianului provincial, pe bună dreptate asemănată cu aceea a lui Petre Stoica. Scriitura, care era destul de precisă și înaintea, începe acum să imite vorbirea obișnuită, renunțând la artificii vizibile ca și la punctuație („Pe la patru dimineata aud băta / puternice în ușă e lăptăreasa zic sau / poate e corbul preschimbat în lucafar / de mahala aceea pasăre actuală care-mi / veghează viața onoare de-a trăi / printre semeni deschid e mama mea plinsă / Ovidiu ne-a împușcat ciinele un om nemernic“). Un an mai târziu, *Bucolicile* readuc sentimentalismul galant (par scris înainte), o ușoară prețiozitate („Mi-a intins cu tristețe mina ei albă / și i-a dat forma unui cuib de nobili“), în poezii de dragoste care sînt și senzuale, și ironice. *Goana după fericire* din 1974 intensifică ironia, fiind unul din volumele cele mai bune ale autorului, jucînd pe contrastul poetic-prozaic, dizolvînd clișeu pe măsură ce-l folosea („O garoafă / își bagă nasul / de fost băcan / prin crăpătura ușii / și mă întreabă : / Ce mai scrieți ce mai faceți încă nu v-ați mutat de la Bacău?“), glumind cu seriozitate, amestecînd fantasmagoria în banal și farsa în simțirea cea mai pură. Unele poezii par scrise de un Mircea Cărtărescu lipsit însă de marele suflu lexical : „Tu purtai odată un capot de origine divină / înlăuntrul lui mă așteptai / pe masă cărți alcool cafea / sărurile dragostei pentru intelectuali de provincie. / Eu veneam obosit cu degetele strivite / sătul de munca la canale de infocitate persecuții ale nopții / eu veneam să încerc să număr din nou / petalele mării veneam să intru în tine. / Veneam să mă descalț la ușă să-mi las trecutul afară. / Tu în capul scărilor mă așteptai răbdătoare să mă redai mie însumi / femeie frumoasă și cuib de o zi. / Cum te cheamă?“ După o pauză de trei ani, *Madona cu lacrimi* conține cu totul altfel de poezii, care evocă în versuri cam impersonale pe Miron Costin, Eminescu și Anton Pann,

Ovidiu Genaru, *Poeme rapide*, Ed. Junimea.

neevitînd compoziția școlărească și ocazională.

Poemele rapide de astăzi sînt (pentru a cita oară ?) altceva. Anticipații există, de pildă în *Goana după fericire* sau chiar mai devreme, dar lirica lui Ovidiu Genaru este acum mai plină de vivacitate, ușurată parcă de leș, avînd un aer de improvizatie norocoasă în spiritul poeziei anilor '80. Capacitatea autorului de a se modifica și adapta e din nou probată. Culegerea actuală, la fel de neconstruită ca toate, se poate descrie doar pas cu pas, prin spicuirea lucrurilor relevante. Cum se va vedea, pînă și înlăuntrul ei, există mai multe feluri de poezie. Dacă ar fi să căutăm o notă comună, ea ar putea fi (de bine, de rău !) pendularea între sentimentalism și extravaganță. Că Ovidiu Genaru e din speta sentimentaliilor care se ascund în spatele ironiei, aceasta s-a putut observa de mult ; dar în *Poemele rapide* nu mai e vorba doar de acest prea cunoscut truc, ci de o varietate mult mai mare de mijloace de a masca sentimentul, mergînd pînă la parodia absurdă : „Și totuși ironia mușcă sălbatic din tragedie“, scrie poetul într-un poem în care își inventariază toate motivele de ris. Iată citeva din aceste motive : „Rid ca și cînd nici nu-mi pasă / Rid ca să nu hulesc ce-am iubit... / Rid pentru că plînsul nu codifice sensul... / Rid pentru că numărul locuitorilor / Nu trebuie să fie egal cu numărul total al cartofilor / Rid de această asemănare și de această deosebire / Rid pentru că ceața îmi aminteste de Anglia / Rid de nobilțea și uzura fierului“. Dar de ce nu ride poetul ?

SĂ vedem acum spețele de lirică din carte. În *Sincopă*, poetul spune : „Apa devine tot mai acidă / și cerneala tot mai simpatcă / lectura tot mai ambiguă / parabola tot mai străvezie“. O parte din *Poemele rapide* sînt în adevăr niște parabole, din care nu lipsesc nici o anumită atmosferă, nici indicații pentru o stare de spirit, dar nu știu dacă în ele putem găsi destulă originalitate. Prin gradul de abstractizare, unele din aceste poezii par pașise kafkiane. În *Vizavi* poetul stă în fața unei porți a realității pîzită la fel de strasic ca poarta legii din Kafka : „În fața realității stă un portar drastic // «Hei ce dorești dumneata?» / «Vreau să pătrund...» // El clatină capul și aruncă privirile pe un tabel aflat la îndemînă scris probabil cu / cerneală foarte simpatcă / «De patruzeci și cinci de ani vreau să...» / «Cunosc chestiunea / eu am toată bunăvoința dar vezi nu-i po-

sibil / nu figurezi încearcă în altă parte» // «Unde?» / «Vizavi» mormăie intransigent portarul“. Merită să cităm *Anchetarea unei Lacrimi* : „I s-a cerut să se legitimize : nu avea acte / A fost întrebată cu ce a greșit și ea a ridicat din umeri / «Recunoaște că trăiești în concubinaj cu diverși indivizi» a zbierat acuzarea / «Provii din ris sau din plîns?» / «Nu-mi cunosc părinții» a răspuns lacrima / Și grefierul a notat în procesul verbal : origine dubioasă / «Înnoptezi în cartierele orașului nostru și nu / ești înregistrată în cartea de imobil» a spus procurorul / «Prezenta dumitale tulbură viziunea reală / și produce igrasie umană» a adăugat judecătorul / «Lacrima Lacrima și mai cum?» / «Nu sînt căsătorită» a răspuns modest lacrima «Sînt disponibilă» / «E o tîrfa și o stricăta» s-a auzit murmurul sălii / «Să recunoască deschis ce caută printre noi» / «Păstrați liniște» a ordonat clopoțelul / «Numeste-ți unu doi trei martori» o îndemnă avocatul / «Nu vreau să mă apăr sînt nevinovată» a răspuns Lacrima / «Dacă tot te afli aici te acuz din principiu» a spus procurorul“. Aici intră și oarecare ingeniozitate, căci rețeta a început să fie vizibilă și la îndemînă. Nu se poate nega valoarea, dar aerul comun, as zice de epocă, se face tot mai simțit.

UN Ovidiu Genaru mai direct, dar și mai subtil sentimental descoperim în *Am crezut* : „Să rescriu pagini vechi mă gîndesc / am crezut că mereu va fi miine // Ca și înaintea umbra mea dezolează / la iubiri trecătoare mă întorc / Un iris tot mai îngust filează lumina / De rufa nervilor mei mă sperii // Și un Crai-Nou oțelit / seamănă frig / în cetate Pot și tu se mai poate“. În *Seară de mai* irudirea cu Emil Brumaru și cu poezii melancoliilor diafane, senzuale și provinciale e evidentă : „Seară de mai cu adieri și insomnii cîntînd la muzicuta albastră // Ah poduri cu picioare de femei / peste lingouri lungi de utopii / Ah încheieturi diafane între clipe / între două lumi contradictorii“. Din *Bacovia* pleacă *Frig* : „Ultima frunză cade mortal pe riul friguros / duc piinea la gură și ora mă sfîșie / Agitat adie veacul în podeaua de nylon / mă aprind și ard de plăcerea de a lumina / scriu cuvinte și distrug poezia / Trebuie să fie un loc pe aproape / roagă-te să-l găsești pînă nu se întunecă“. *Reflexele nordului* ne îndrumă spre Geo Dumitrescu de la începuturile lui : „Stacojiu spinzura Luceafărul deasupra tuturor brutăriilor / Ne știam idealurile și nu mai era nimic de făcut / La numărul șapte o femeie vindea borș și leustean / La numărul

doi lemnarul suferea de prostată“ etc. Există și alte dovezi pentru acest stil datorat avangardei anilor '40 : „Mă culc în așternutul imprimat cu ultimele știri de seară“. Poetul are ceva din poză boemă, din spiritul liber, aventuros, tineresc al primei generații literare postbelice, fiind mai sentimental decît Tonegaru și mai puțin patetic decît Stelaru, deși apropiat de amîndoi. Strada, cotidianul, mersul pe jos, spectacolul hibrid oferit ochiului, femeile atrăgătoare, pitorescul, bilciul chiar al vietii la acest nivel — iată motive ce se recunosc cu ușurință la toți poetii din respectiva categorie. Erotica e ușor echivocă, mimînd vulgaritatea : „Am iubit căpsuna unei trecătoare cu soț învechit / «Tu ești al doilea și mă jur pe ochii mei verzi și mă jur / pe toate fermoarele mele / primul a fugit cu Alta în provincie»“ (*Intimplare*). Derizoriul care macină viața provincială e citeodată prilej de bizară euforie : „După atîta înălțare și atîta cădere / în seara asta vom ieși pe terasă la o bere // Cu ceasornicele zdrobite în buzunare / cu ochii arzînd de vitriolare // Împotriva eroziunii eterne / vom birfi despre barbari și terme // La masa retrasă în colțul restaurantului / să nu ne vadă poliștii neantului // Și fumul secretelor ca fumul cârtilor / din Alexandria ne va cuprinde din toate părțile“. Altădată banalitatea, stupidul înecă orice elan și tonul e al dezamăgirii : „Se străduia să-și amintească ziua de ieri / și confunda onoare cu umilinta // Reținea doar o sală neagră de cinematograf / unde unii fluierau fericirea altora // Reținea un amurg istovit și o vișină purpurie / pierdută în culele verii // și mila față de-o dragoste cu ciorapi ieștini / ce-i jura o scurtă veșnicie / «A ta pentru todeauna» // Se consola că faptele sînt cuprinse de întineric / că fusese chelar al cheilor Anului / și că odată desfundase o sticlă de șampanie în cinstea / riscului de a trăi // Reținea nouăsprezece litere ale întimplării / oi albe și cenușii / cu un minunat înțeles / «Am fost și eu în Arca-dia»“...

Fără să fie niciodată foarte neagră, umoarea lui Ovidiu Genaru nu e vreodată cu adevărat veselă. Lirismul lui se mișcă pe o linie mijlocie : nu doar de simțire, ci și de scriitură, care e inventivă, deși nu neapărat originală, care are farmec, pricipere și un profesionalism evident. Disponibilitatea prea mare a poetului, mimetismul stilistic îl opresc, din păcate, deocamdată, de la ocuparea unui loc mai la vedere în poezia contemporană.

Nicolae Manolescu

Petru Rezuș - 70



● **NĂSCUT** la Rădăuți, la 22 iunie 1913, într-o familie în care ocupațiile rurale se împleteau cu cele ale vieții orașenești și ale intelectualității de provincie (un înaintaș al său le-a fost dascăl ambulant lui I. G. Sbierea și lui Vasile Bumbac), Petru Rezuș a absolvit liceul în localitatea natală, Facultatea de teologie din Cernăuți, făcînd ulterior studii de specialitate în Anglia, Franța și Austria (în paralel, a urmat și cursurile facultăților de litere și filosofie). A funcționat în învățămîntul mediu și superior de resort din Caransebeș, Suceava și București, catedra fiind pentru el unul dintre principalele mijloace de a-și afirma personalitatea. Celălalt a fost și rămîne literatură, care i-a adus tirzii dar cuprinzătoare bucurii și împliniri. Faptul se datorează și unui ciudat dezinteres al său pentru propriile-i producții literare, ceea ce a făcut ca multă vreme să fie ceva mai bine cunoscut ca istoric al unor fe-

nomene de cultură locală și națională (a se vedea, între altele, volumul de *Contribuții la istoria orașului Rădăuți*, 1975), decît ca poet, prozator, eseist etc. De asemenea, bogata sa activitate de folclorist (începută prin 1931, în 1940 fiind membru al fostului Institut de etnografie și folclor al lui Lea Morariu, care i-a fost profesor și căruia i-a reeditat toate culegerile de folclor în actualul volum intitulat *De la noi*) a prins un contur public mai ferm abia după apariția în 1972 a volumului de basme și poezii populare culese din zona Rădăuților și intitulat *Dochița împărătească*. Acesta fusese precedat de basmul *Făt-Frumos cu tichia de aur* (1971) și i-au urmat *Frumoasa-frumoasele* (1973) și proverbele bănățene din culegerea *Dacă poți ride, să rizi* din 1974, întregind această latură a complexei activități a lui Petru Rezuș.

Ca poet, s-a manifestat pe cît de timpuriu, pe atît de rar, vitregindu-și o vreme identitatea și printr-o seamă de inutile pseudonime : Ion Alion (amintind de romanul *Ion Alion* al lui Mircea Streinul), Volbură Pal, Ion Temnic, Petre Hincu și altele, ca și prin risipiri în publicații precum „Almanahul jubiliar al Academiei ortodoxe din Cernăuți“ (în care a debutat în 1935), „Luceafărul“ (Timișoara, 1940), „Revista Bucovinei“, „Națiunea“, antologia *Floare de gînd* (Suceava, 1947), „Flacăra“, „Luceafărul“, „Ramuri“, „Cronica“, „Lupta poporului“ și „Zori noi“ de la Suceava etc. Firea lui de poet „înălțat pe un tragic coturn“ și „în întregime străbătut de cîntece“ se va releva abia în ultimii ani prin volumele de *Poeme* (1973), *La vaduri de vreme* (1974) și *Trecere înaltă* (1976), din care rezultă un univers liric complex, imbinînd înțelepciunile cu erosul delicat, sentimentul trecerii cu statornicile, amărăciunile și deznădejile cu încrederea în cuvînt, în om și în faptele sale, căci

„numai exilul total în cuvinte / e singura cale spre cîntece noi“. Sînt nuanțe ce-l apropie și-l diferențiază, în același timp, de alți poeți originari din nordul țării, de la Eminescu pînă la contemporani precum Iulian Vesper, Mircea Streinul, George Voevidca, Ion Roșca, Traian Chelariu, Mihai Horodnic, E. Ar. Zaharia, Teofil Lianu, George Drumur, Dragoș Vicol, Labiș, George Damian, Stelian Gruia, ori mai tinerii Constantin Ștefuriuc, Matei Vișniec și alții.

Din proze i-au apărut pînă acum povestirile ușor regionalizante (amintind de Grigorovitz), Vasile Țigănescu și George Moroșanu) din volumul *Cătanoaia* (1973) și romanul *Războieni* (1980), care, împreună cu *Dumbrava roșie*, în curs de apariție, și cu altele îl vor releva ca bun evocator al trecutului, unele pagini învecinate-l cu Sadoveanu, Camilar, Valeriu Anania, Paul Anghel, Radu Teodoru, Romulus Diaconescu și cu alți interesați de domeniu.

Dar Petru Rezuș este și un critic și mai ales un istoric literar în plină desfășurare. După discutabila pendulare între realitate și ficțiune din volumul ce-și propunea să continue *Amintirile...* lui Creangă (autorul însuși fiind un notabil memorialist, cum îl relevă unele texte din „Pagini bucovinene“), el a venit în 1981 cu solida contribuție intitulată *Ion Creangă — Mit și adevăr*, care, împreună cu *Ion Creangă — Viața și opera*, *Mihai Eminescu — Monografie* și cu monografia despre I. L. Caragiale îl numără printre exegeții competenți ai epocii și personalităților respective.

Astfel, la cei 70 de ani ai săi, Petru Rezuș se dovedește o personalitate complexă a culturii și literaturii române contemporane, cu realizări deosebite și cu planuri pe care îi urăm ani mulți ca să le izbindească, relevîndu-și din plin forța spiritului și a talentului său imbelșugat.

George Muntean

Concurs de poezie

„NICOLAE LABIȘ“

● **Comitetul** județean de cultură și educație socialistă Suceava, prin Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, organizează cea de a XV-a ediție a Concursului de poezie „Nicolae Labiș“, manifestare care se înscrie în Festivalul național „Cîntarea României“.

La concurs pot participa tineri muncitori și țărani, elevi, studenți, intelectuali care nu depășesc vîrsta de 25 ani, nu sînt membri ai Uniunii Scriitorilor, nu au publicat volume de poezii și nu au obținut Marele premiu la edițiile precedente ale concursului „Nicolae Labiș“.

Lucrările vor fi trimise în 9 exemplare dactilografiate, pînă la data de 1 septembrie 1983, pe adresa Centrului de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă Suceava, strada Ion Vodă Viteaz nr. 5 Suceava, cod 5 800.

Toate lucrările vor purta, în loc de semnătură, un motto ales de autor. În același colet postal, va fi pus un plic închis, care va conține același motto, numele și prenumele autorului, data și locul nașterii, adresa exactă, profesia și, acolo unde este cazul, denumirea cîntărilor literare din care face parte. Fiecare participant are dreptul să se înscrie la concurs cu un număr de cel mult cinci poezii.

Manifestările prilejuite de finalizarea Concursului de poezie „Nicolae Labiș“ se vor desfășura în municipiul Suceava, în zilele de 1—2—3 octombrie 1983.

Concurenții premiați vor primi, din timp, invitații de participare la festivitatea de înmînare a premiilor, care va avea loc în ziua de 2 octombrie 1983.

Ion
RAHOVEANU:

„Riul tirziu”
(Editura Dacia)

■ ION RAHOVEANU trăiește într-o lume poetică, dându-i-se total, nereușind să-i înalte statui, dar exprimând-o cu consecvență în imagini frumoase și cuminti.

Ciclul *Generații* este o meditație asupra trecerii lumii, de aici melancolia cu care sint evocate figurile istorice ale lui Horea sau Iancu, anii studenției, amintirea ma-

Veronica
RUSSO:

„Semper poesis”
(Editura Eminescu)

■ FRAGILITATEA rostirii lirice, aderența la un registru de nuanță tradițională, cu gestulații discrete, stinse, au ținut poezia Veronicăi Russo departe de risipa jubilației a criticii. Volumele sale de până acum — *Despre suflet, despre cuvânt* (1968), *Tineretea toamnei* (1977), *In frează de luceferi* (1979), cărora li s-a adăugat recent placheta *Semper poesis* — nu dețin în ele nimic spectaculos, în afara unei constanțe, ce citeodată devine admirabilă prin însăși rigoarea autoimpusă, în cultivarea acestei vetuste teme, avind

Dumitru
UDREA:

„Statui”
(Editura Serisul românesc)

■ „SUFLET”, „gînd”, „mit” sînt cele trei concepte în jurul cărora Dumitru Udrea, poet la al doilea volum (primul, *La noi în vatră*, Ed. Ion Creangă) sensibilizează un mod de existență. Între hotare atît de generoase, poezia poate deveni alternativ sau simultan: patriotică, de dragoste, de cunoaștere. Dacă ar invoca sau ar construi pur și simplu statui, am putea vorbi de un poet parnasian pe linia lui Mihail Codreanu, de la care împrumută și titlul, dar statuile lui Dumitru Udrea sînt hieratice, construcții evanescente din substanța cîntecului: o statuie a soarelui, alta a cuvintelor, una a uluirii, ba chiar și o statuie a pietrei. Mesajul nu e greu de descifrat, de aceea alegorismul prea ac-

mei, prietenii din tinerețe împușcați în război: „Vechile voastre lanțuri, prieteni, mă dor // Sumbrele legături din memorie, / Din singerătoarea memorie. / Viața mea ca un cîntec de os către mine / Vă-amintește pînă cînd sub un dimb va trozni / În colții uitării, ai credinciosului cine...” (Evocare). Prin acumulare, imaginile privind trecerea anotimpurilor, a lucrurilor și ființelor, capătă o muzicalitate secretă. Sentimentul nu are tente funebre, un hieratism luminos coplesind natura: „Respirarea din munți bate fragedă / Bucurîndu-mă cu zăpadă absentă. / Peste frunzele putrede de tristeți / Prime-niri de scinte ne par inimile. // Dă-mi mina să trecem zăpezile, / Răspîntia albă a veciei. / Orb bate vîntul în brazi / Și-n bornele-acestea, speranță!” (Printre zăpezi).

Ciclul *Zei tineri* ar putea avea ca motto versurile proprii ale poetului: „De furtună, de fulgere teme-te / Cade răgetul de foc al fiarelor.” (Între ziduri), deoarece evocarea iubirilor trecute este realizată printr-o psalmodiere solemnă, tipetele de foc ale trăirii sint văluite de trecerea timpului: „Doar uitarea din partea ta / Tăioasă o simt, dureroasă. / Pe scările noastre de piatră, fierbinți. / Moment decis, crucial, e acesta. // Peste ani revăzîndu-te / Doar rouă de dragoste lasă din gene să cadă / Pe lespedele nopților noastre.” (Peste ani). Cînd sentimentul se revarsă, poetul obține versuri de o frum-

în Ion Pillat un reper de permanentă seducție. De fapt, pastelurile, cu tenta lor ceremonial-autohtonistă, rescriu melopeic aceleași nostalgii după un paradis pierdut între riurile moldave, cu un inventar relativ restrîns resuscitat de memorie, dar de o concretețe plenitudinară. Regresiunea în meleaguri copilărie actualizează, la Veronica Russo, hoinăreala pe dealuri, prin miresme incinse, beția olfactivă în preajma poemelor vîrăte, fosnetul sedicios al viilor, scriperea ciorchinilor, dogoarea vinului fierbînd în butii — toate asternute cu o senzitivitate feminină sfioasă, ce tocmai ea dă farmec și undulație poemelor. Ca și la autorul *Eternității de-o clipă*, motivele preferate sînt cele ale despărțirii și reîntoarcerii, ambele incitînd arderea poetică.

Cele mai reușite poeme din *Semper poesis* sînt acelea care amplifică traseele cultivării latențelor senzitive dintr-o disipată „viață la țară”. Dincolo de patriarhalitatea pe care o degajă, peisajele au rafinament coloristic, ignorînd contururile în favoarea dispersiei cromatice senine, prădă luminozității: „Ochii mei deschiși spre-nîlta lumină / Erau albaștri din albastrul fără de vină. // Verdele din toate cite sunt frunze de dor / Mi-au cuprins irișii cu susur de nevăzut izvor. // Mai către toamnă le-au hăuit tîmțioșii plini / Într-un glas cu depărtatii arini. // Așa m-am trezit rude să-mi fie / Frunzele toate și vița-de-vie.” Comuniunea cu tehnicul, cu freazălul roadelor se mentine în aceeași zonă a diafanului: „De pretutîndeni / freazălul vîile... / Ochii mei / sunt boabe de strugur. / În singele meu / se revarsă dulceața ciorchinilor / veselie cu-

centuat supără uneori. Iată *Statuia Zborului*: „Prea trecătoare bucurie / Lasă zborul de-o clipă, / Asemănătoare glasului / Ce-l strigăm în iubire. // Șoaptă, auzul / Vindecă lacrima, / Căzută din frunză / În ochiul de iarbă. // Bruma plecării / Ne arde tălpile / Cu fluturii de gheață / Opriți în cădere.”

Spovedania rămîne la limita paroxistă a sincerității. Poetul călătorește cu „diligența zilei” pentru că are de rezolvat probleme fundamentale: creșterea ierbii, de ce se apleacă mereu cumpăna visului, de ce se limpezeste apa cerului, de ce zilele adorm prea repede. Universul micro și macro-cosmic este perceput aproape exclusiv prin metaforă; metafora, am zice, rămîne instrumentul său de lucru, microscopul sau telescopul, ustensile cu care își descoperă perspectivele. Aproape că nu există cuvînt să nu aibă un epitet, așezat în îndepărtata asociație, uneori atît de insolit încît te obligă să meditezi mai mult asupra modului de gîndire al poetului decît la versul propriu-zis. Uneori se legitimează întrebarea dacă nu cumva metaforizarea excesivă, asociațiile stranii nu îndepărtează cuvintele de semnificația reală.

În *Răstîgnirea zilei* (ce mi se pare titlul cel mai aproape de conținut), sensibilitatea elegiacă se adaptează la formele fixe ale lirismului numai întîmplător, pentru că rima rămîne rară și întîmplătoare: „Se răstîgnește ziua în amurg. / Icoană sacră și pagină, / Cum sufletul mi-e osîndit pe rug / Între soare și furtună. // În mine mai coboară stelele / De doruri arse și lumină; / Se răstîgnește ziua în amurg / Icoană sacră și pagină. // Ușor mă ninge

sețe autentică: „Singurătatea decis sfărîmîndu-mi / Iar trenul spre timpul tău viu, / În taină din stradă privindu-te / Îți voi bate-n fereastră tirziu. // Neliniști în gene, în poartă? / Dezleagă-ți doar ciinii, doar ciinii / Ca niște gînduri în prag să mă sfîșie, / Sub fosnetul lunii” (Plecare). În cetatea coplesită de ploaie, poetul are spaima bacoaviană că ploaia aduce pămînt peste oraș, că „vor prinde rugină chiar ză-rile”. În altă poezie, aflăm imaginea fericită a unei expieri a iubirii prin îngroparea poetului în azurul dintre pleoapele iubite: „Între pleoapele tale îngroapă-mă / Fără întoarcere, în azur. / Fericire-ar fi candida criptă / Adîncului, prea viu contur.”

Următoarele cicluri, *Ordinul poeziei*, *Grații silvestre*, *Rondul liber*, conțin aceleași versuri solemne în care predomină peisajul hibernal. Poetul se lasă în voia rimel, nefăcînd nici un efort de a găsi versul șocant, adjectivele folosite sînt cele mai banale: „ora este lentă, frumoasă și dură”, „superbă decizia păsărilor”, clipa singelui este înaltă, riul este limpede, ozonul e neconstrîns, puterea seninului e albastră, iubita sculpturală, poezia este definită ca „lucrul cel mai sublim”.

Ion Rahoveanu este cu tot sufletul un poet plin de sensibilitate care, fermecat de sunetul cuvintelor, nu are tăria de a le opri la timp.

Mara Nicoară

lesului, / curge vinul roșu... // Și sufletul meu / este o vie.” (Mă întorc cu gîndul). Veronica Russo e preocupată, în poezia sa, nu de efecte, ci de stările respirînd virginitatea lumii. De aceea poeta nici nu dă atenție divagației metaforice, ci notației spontan îngemănată trecutului, chiar cu riscul monotonizării discursului. Poemele sună ușor demodat, dar au de partea lor smerenia afeclului și a rostirii.

Dacă ciclul *Dealurile copilăriei* — cel mai reușit al ultimei plachete — este evocator și nostalgic, celelalte cicluri fac loc unui intimism elegiac, ce greu părăsește lipsa de pretenții a ocazionalului. Fosnete rafinate de mătăsurii, tentația imaterială a zborului, clarobscururi și naturi statice, învăluind sălbăticia trandafirilor în fumul umbrilor — iată pretexte care fac totuși interesante unele secvențe ale ciclului *Către seară*: „Liliale mătăsurii... / Penumbra parfumată / În orchestrația fosnetelor / scînteiază năcrul și chihlimbarul. // Anotimpuri, / sîlare mistere / intră în brățări, / în inele, // ... // La marginea dintr-o lume, / trecătorul fosnet de mătăsurii... / Timp cald, măsurat de pendularea unui singuratic cerce / prin care picură lacrima stelei” (În fosnet de mătăsurii). Dintre *Miniaturi* — reflecții circumstanțiale cu doze variabile de lirism — am ales-o pe cea intitulată *Mestecenii*: „Dansează balerinele albe — zilele iernii / Îndrăgostii mestecenii le cîntă vecernii”.

Dimensiunea autohtonistă, de reproiectare în trecutul edenic, în leagănul simțirii străbune, constituie secțiunea de rezistență a poeziei Veronicăi Russo.

Cristian Livescu

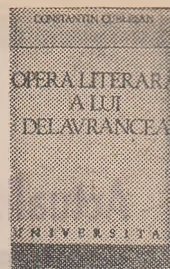
cu-ntunerice, / Zadarnic mă rostogolesc în timp, / Căci limpede se aude glasul / ce mă strigă din adînc, // Se răstîgnește ziua în amurg.”

Poezia ca justificare a tristeții rămîne viabilă cită vreme motivațiile au o coerență sentimentală. Poetul, cavalatul tristeții sale, descoperă nuanțele: melancolia vîrstelor pierdute, durerea alterării fondului de umanitate prin robotizare și tehnicism sau, mai rar, dar cu excelențe rezultate, nostalgia satului și a casei natale. Tonul e esențial: „Tot mai reci prin lume zilele-mi colindă, / Steaua din iubire pierie în cucută, / Chipul ars de plîngerii trece prin oglindă / Și-n apus de soare vremea curge mută // Mai încerc degeaba o privire udă, / Cînd pereții casei încep să mă doară, / E tirziu și parcă ora e zăludă / Și pornesc piciunde pentru-nția oară” (E tirziu).

Nota personală a acestui tînr poet este faptul că vorbește în numele unor vîrste pe care nu le-a parcurs, în emanația unei psihologii a senectuții eludată însă de biografie. Dealtfel și versurile sale pentru copii erau în afara copilăriei, dedicate mai ales celor care vor să se copilărească, în afara vîrstei. *Statui* pare condus de ideea inversă.

Dealtfel, cu o fizionomie mereu răvășită de faun întărit, cu o voce de tenor, Dumitru Udrea pare făcut să alunge prin prezența sa delicatețea prieteniei. Și totuși nu este chiar un hirsut făcut să rămînă singur. El nu este prieten cu nimeni, doar cîțiva sînt prieteni cu el.

Aureliu Goci



Constantin
CUBLEȘAN:

„Opera literară
a lui Delavrancea”
(Editura Minerva)

■ SCRITOR polivalent și editor, autor al mai multor volume de s.f., de povestiri și nuvele, dar și al altora în care și-a adunat cu regularitate *miniaturile critice* (apărute mai întîi în „Tribuna”) și cronicile literare, cum și eseurile și articolele de critică și istorie literară, prezent în publicistica literară din deceniul al șaptelea (debutul editorial în 1965) — Constantin Cubleșan realizează prin *Opera literară a lui Delavrancea* o lucrare referențială în contextul bibliografiei critice a lui Delavrancea. Vom spune de la început că cercetătorul ne atrage, cu precădere, atenția asupra a ceea ce s-ar numi partea nevăzută a lunii, desprînzînd prioritățile operei și — respectiv — modernitatea lui Delavrancea, în pofida celor care caută să acrediteze vetustatea acestuia. Delavrancea ne apare astfel nu numai în postura de povestitor și dramaturg, dar și în aceea de poet, publicist de certă vocație, orator ilustru și inițiator al unor noi direcții în proza și teatrul din vremea lui. Ca poet, aflăm că (în *Odă barbară la o „Cronică ritmată”, dedicată lui Don Padil alias: Duiliu Zamfirescu*) „îl premerge pe spiritualul, pe cînicul degheizat, Topirceanu”; ca publicist, s-a remarcat în deosebi ca un fin analist în calitate de critic de artă, fiind „unul dintre primii noștri critici de artă avizați”; ca dramaturg, a pus bazele dramei psihologice, prin *Viforul, Irinel* și *A doua conștiință*, anticipînd teatrul lui Camil Petrescu; ca prozator, are meritul de a fi creat o proză fantastică, în care aduce „elemente de analiză psihologică abisală”, imprimînd intrigii o anumită tensiune de mister grotesc, așa cum va proceda mai tirziu Mircea Eliade; în unele din nuvelele sale prefigurează o nouă direcție de cercetare a structurilor psihologice din societatea nouă, pe care vor evolua „un Anton Holban, H. Papadat-Bengescu sau Camil Petrescu, al cărui roman novator *Patul lui Procust* își află bune filiații în *Paraziții* lui Delavrancea”; tot astfel, nuvela *Liniste* anticipează *Lunetea* lui Ion Vinea, ilustrînd „efortul de fuziune morală a două lumi diametral opuse ca structuri existențiale”; în sfîrșit, *corespondența* dezvoltă în Delavrancea un portretist inegalabil (ex.: portretul lui Titu Maiorescu — orator). Descoperirea unor atît de multe priorități și punerea în lumină a modernității lui Delavrancea constituie partea rezistentă a cercetării lui Cubleșan.

Interesant este faptul că în chiar analiza laturii clasice a operei lui Delavrancea, Cubleșan încearcă a se detașa de opiniile anterioare, denunțînd „optica mai comodă” a cercetării (fără a se lăsa impresionat nici de modele scotite ilustre, ca, de pildă, cel al criticii lovinesciene), pentru a impune noi puncte de vedere. Așa e cazul cu dramaturgia istorică, în care avansează un nou mod de tratare a unității tematice și de conținut și nu numai cel referitor la sursa de inspirație... Trilogia lui Delavrancea îi apare astfel drept „drama devenirii istorice a neamului, a afirmării de sine a poporului său, căci trilogia sa [...] are în centrul său Țara, față de care stau pe rînd, cu creștetul coplesit de responsabilitate, Ștefan cel Mare, Ștefăniță și Petru Rareș. Drama acestora nu este în fond alta decît drama Țării lor, privită în trei ipostaze ce se înlănuie organic prin însuși destinul său istoric” (p. 88).

Portretul final cu care se încheie această laborioasă lucrare contrapunctează fericit primele cinci părți ale cercetării, oferind cititorului posibilitatea integrării operei în biografie și a biografiei în operă, Delavrancea fiind întruparea scriitorului care și-a înțeles menirea de a-și pune viața și opera la temelia ființei naționale a poporului din care a ieșit...

Consacrîndu-și toate eforturile în realizarea unei ample lucrări de reevaluare a operei unuia dintre cei mai reprezentativi scriitori ai generației post-eminesciene (de fapt, teză de doctorat), Constantin Cubleșan își înscrie numele alături de cele ale unor pasionați cercetători ai moștenirii noastre literare...

Simion Bărbulescu

apoi — mai stins — aruncarea celorlalte covoare, mai ușoare, în camerele respective. Sanseverina — nu mai puțin încordată decît la bătutul lor — suridea superior ca un Cezar căruia i se puneau la picioare, de către generalii lui, bogății și supuși, părăsea imediat bucătăria și intra în sufragerie pentru a efectua operația cea mai importantă, cea mai rivnită de-a lungul zilei, și tocmai de aceea, în ochii mei, o nebunie și mai greu de explicat decît revolta revanșardă a Ecaterinei, dar de aceeași putere fascinatorie ca mătura eluardescă lansată pe pereți și pe tavan. Niciodată nu mi-am putut reține curiozitatea, mă duceam după ea, mă postam în pragul ușii și o contemplam cum, așezată în genunchi, frîntă din mijloc, aranjează fir cu fir franjurile covorului. Nu zîmbeam, nu comentam, nu aveam glas, nici chip, nu aveam chef de comparații — eram în afara oricărui sistem metaforic, căci ce să te mai gîndești la poezie și analogii cînd vedeai o femeie astfel strivită? În mintea mea, singura explicație venea din epică: îi rămasese ceva dintr-o poveste atroce a sotului ei — cîndva, în timpul persecuțiilor rasiste, el fusese dus într-un lagăr de muncă forțată unde în fiecare zi n-aveau altă treabă decît să ia dintr-o grămadă urlașă de paie cite un fir, dar numai cite unul și, înclonați într-un sir indian, să-l ducă dintr-un colț al unui țarc în colțul opus. De cînd o auzisem, povestea mi se păruse exemplară, abrogînd orice metaforă și îmi răsărea în fața ochilor de cite ori o vedeam pe Sanseverina aranjînd franjurile, unul cite unul; probabil că, pe căi foarte întorto-chiate, care n-aveam cum să le știu, există asemenea recuperări între o femeie și un bărbat, ale caznelor lui silnice prin truda ei zilnică. Puneam, deci, obsesia franjurilor pe seama unui devotament complicat al Sanseverinei pentru chinurile prin care trecuse Gerson, aflat în permanentă departe de casă, în controale contabile. Era una din putinele Sanseverine cu porniri de Penelopă: aceea țesea covoare, aceasta aranja franjurile covorului, amîndouă în așteptarea aceluiași bărbat, încît o unitate a materiei îmi permittea înțelegerea unei unități de spirit.

Pînă cînd, într-o zi, surprinzîndu-mă cum o priveșc, din prag, îmi tipă să plec imediat și s-o las în pace. Am întrebat-o de ce, ce greșală făceam uitîndu-mă la ea — în fond, îmi făceam și eu siesta după sînitelul pané — și, spre uimirea mea, îmi răspunse foarte repede și lapidar, ridicînd privirea spre mine, dîrză dar nu indignată:

— Fiindcă ești foarte ironic!

Nu părea o acuză, mai degrabă o cerintă de pudoare. Am înțeles-o: am încetat să dau usa larg de perete, renunțînd la o imagine amplă, o întredeschideam ușor, incapabil totuși să abandonez această scenă care-mi educa — nu l-as fi spus-o niciodată — simțul detaliului, calmîndu-mă citeva minute. Nebunească, așa cum părea — covorul avînd citeva bune zeci de franjuri — munca ei, după mutarea cu vîiet a mobilelor, după peria aceea grandilocventă, după dialogurile și certurile cu Ecaterina, căpătă o dimensiune terapeutică, așa ca a unor bolnavi, fie ei recrutați dintre chirurghi, cărora li se dau, în balamuc, să sorteze separat acele de siguranță, de acele cu gămălie. Rapiditatea cu care violențele se topeșc în gesturi stupide de pașnice îți interzice să fii crud, ce să mai vorbim de ironie? Fără îndoială, dacă mi-ar fi auzit aceste considerații, Sanseverina ar fi spus că eu sînt cel mai nebun din casă, nu Ecaterina. O operă se săvîrșea prin această ordonare a fleacurilor dar ea nu cerea sinceritate ci făcere pentru a nu-i divulga inutilitatea, ca să nu mergem pînă la capăt, vorbind corect de călcarea ei în picioare. Îmi venea să urlu, deși mi se părea că sînt liniștit în contemplare.

De aceea, seara, tîrziu — după ce se împăcau mutual, punînd amîndouă mobilele, milieurile, peria și cirpele la locul lor, din toată forțata și încordarea rămînînd doar replica Ecaterinei luîndu-și sufertașul: „...ce să-ți spun — că el mîncă seara...” care crea aceea situație nici de pace, nici de război, favorabilă zilei de miine cînd urmau a fi făcute baia și bucătăria — nu aveam forța și răbdarea diplomatică să mă rețin și de cum intram în camera mea în care lampa, geamul și pianul străluceau la fel de enervant și ferice, îi spuneam de-a dreptul, afectînd o mare și decisă liniște, că data viitoare plec la Sinaia, orice-ar fi, oricît m-ar costa, să scap de franjurile și toate rahaturile ei.

Știam că, rostite fără să ridie glasul, ponderat, cu calmul curățeniei instalate, vorbele acestea o vor îngrozi și mai mult decît dacă as fi făcut crizele de nervi la ștergerea prafului din camera mea. Nu puteam însă să nu i le spun, tot așa cum nimic nu înfrîna curiozitatea mea de a o vedea trînd la covorul ei. Dar Sanseverina nu suferea de metafizică. În acest domeniu, singura ei întrebare era de ce nu mi se făcea rău cînd mîncam în altă parte sau cînd vedeam cum se face curățenie în alte case. Amenințările cu fuga mea la Sinaia le suporta cu puterea de abstracție a unei vite care, după ce a arat toată ziua, nu catadicsește să se uite la acest stăpîn turbat, pornit s-o înjure și s-o prigonească; lua Sîdolul și începea să frece clanțele ușilor, pentru a îndepărta spectrul mizeriei, desigur. Mă lăsa să vorbesc la pereți.

(Fragmente din *Supraviețuiri*, vol. V)



Cornelia MUREȘAN

Credit pentru speranță

Dragii mei creditori
cu inimi de tot prăfuite
vă rog în genunchi
pășuiți-mă încă două clipite.
E-adevărat, e tîrziu
și am cam multe restanțe
după cum știți s-a subțiat simțitor
bugetul sentimental al ministerului de finanțe
am abuzat de indulgența voastră
de tinerețea mea mai ales
de pragul de sus, în mod cu totul
deliberat m-am lovit foarte des
ca să văd dacă totuși
se poate trece prin întimplări eroti-casnice
cu spinarea ne-ncovoiată
și încă nu sînt cu totul edificată
totuși promit
să vă plătesc în cel mult două-trei veacuri suma legală
timp în care probabil
va dăinui nespulberată
iluzia mea
despre iubirea totală.

Uriășul magnet

Privește ce păsări se zbat
spre amiază.
Cerule ingălbenit de frunzele
acestei toamne incerte vibrează
cerul, chiar el
alunecă-ncet peste noi
ca o lespede grea.
Noi locuim în iluzia
propriei noastre emoții
ca într-o cameră imponderabilă
din care nu se mai poate pleca.
Nu-i nici un locăt
pentru că nu e vreo poartă.
Nu-i nici o gratie
nici un zid opritor
doar focul friicii nimicitor
ne ține îmbrățișați
desperat și concret
și
ca un uriaș indestructibil
magnet.

Numărătoarea inversă

Cînd mă distram mai bine
ai venit tu...
Mi-ai luat paharul de la buze
și țigara din colțul gurii
în numele „Vieții Cumpătate”
pe care tu n-ai dus-o nîcîcînd
gata, ai zis, cu inconștiența,
cu libertatea adică
apoi m-ai innegrit cu creionul
ca un copil mîzgălindu-și
cartea cu poze
trei riduri aici, puțină cenușă pe zîmbet
gata cu zburdalnica tinerețe,
cu nerușinata dumatăle de tinerețe
ofensatoare, ai zis în final
și așa remaniată
ca un guvern șovăielnic și speriat
m-ai obligat să te iubesc reglementar
ca două nebune, că una nu era de ajuns
apoi ai plecat ca un predicator
plictisit să tot vîndă iluzii
și să tot cumpere pe mărgelile de sticlă
iubirea sălbaticilor
de fapt a sălbaticiei
care încă mai sînt.

Metamorfoză

Țărîna reavănă
lasă-mă să te privesc de aproape.
Trupul meu să se atingă de tine
la fel de firesc
precum apa de ape,
precum focul de flacără
precum cuvîntul de alte cuvinte.
Țărîna reavănă
matcă a noastră fierbînte
umbrei mele
de tine-i e dor
i-e dor de-ntunericul din care se desfăcu.
Trupului meu, încă nu
încă nu!

În piramidă

Nici pereții nu mai înțeleg nimic
din enorma, absurda noastră
demonstrație de elocință sentimentală.
Un dop universal
înfundă acest uriaș recipient
în care viețuim în propria noastră
iluzie, cea mai pură și limpede
irealitate
căreia tot vom reuși odată și odată
să-i împrumutăm numele nostru
comun.



Ion ENCUȚ

Avem o țară

Avem o țară
care și-a rupt balamalele
iernii.
În care oameni ce nu-s de azi
vorbesc unor oameni
ce nu-s de-atunci și se cunosc
fără să-și vorbească.
Cu toții-au plecat la drum
de seară, să-ajungă la drum
de zi.
Ei au descoperit că armele lor
sînt înăuntru și că-n rădăcini
stau fructele.
Prorociile marilor voievozi
sînt împlinite: Avem o țară!

Așteptare

Aștept un semn,
un semn din suflet.
Aștept un semn,
mă-ntorc în suflet.

Aștept un semn,
un semn din cer.
Aștept un semn,
privesc la cer.

În gînd mă rog
ca-n vis s-apară
un semn din suflet,
un semn de-afară.

La cer mă rog
ca semn să-mi dea
un cuget treaz
și-o bună stea.

Plouă cu clorofilă

Plouă cu clorofilă
în mine, afară
și soare nu se-arată
afară, în mine.
Oameni, obiecte, imagini,
clipe, gînduri adorm
sub ploaia de clorofilă
în mine, afară.
Plouă și nu-i semn
să se oprească.
Și-n mine, afară
nu-i decît clorofilă
ce-așteaptă lumină.

Rînduială

Claie peste claie,
privire peste privire,
dragoste peste dragoste,
minciună peste minciună,
ordine peste ordine,
cuvinte peste cuvinte,
speranțe peste speranțe,
lună peste soare,
pietre peste gropi,
nimic peste nimic,
timp peste timp.

Contrapunct

Toți iubim frumos
la-nceput.
Aseară a murit un rege.
Dar puțini sînt iubiți
ca un rege de la-nceput.
Vedeți, de la-nceput!
Aseară a murit un rege.
Puțini iubim însă
pînă la capăt.
Aseară a murit un rege.
Dar cîți sînt iubiți
regește pînă la capăt?
Vedeți, pînă la capăt!
Aseară a murit un rege.
Vedeți, există un început
și-un capăt!
Aseară a murit un rege.

Anamorfozele umanului

REPREZENTAREA realității în opera dramatică a relevat, în câteva momente importante ale dezvoltării genului, interesante probleme de **perspectivă**, de situate corectă, de adoptare a aceluși **unghi de vedere** care să permită cititorului (spectatorului) descifrarea ideii ordonatoare a universului dramatic. Privitorul tablourilor anamorfotice ale lui Kircker sau Schön (sec. XVI—XVII) și spectatorul/cititor al primelor opere dramatice „absurde” ale anilor '50 au avut de înfruntat câteva probleme similare, suscitade de reprezentări neobișnuite, **deformate**, ale realului și umanului. Dacă „secretul” tabloului anamorfotic era descoperit repede, căci haosul imaginii plastice se ordona în figuri recunoscutibile cînd privitorul găsea traseul corect al razei vizuale, dramaturgia „absurdă” conturează, pentru prima dată în istoria genului, perspectivele anamorfotice asupra personajului și situației dramatice, cu certe efecte stilistice și uimitoare modalități de cunoaștere a omului și realității.

Poetica dramei europene de după deceniul patru al secolului nostru a înregistrat modificări esențiale privind statutul personajului dramatic și al edificării situațiilor dramatice. Efectele acestui proces de înnoire a formei și meditației filosofice conținute de universul dramatic au avut repercusiuni memorabile asupra dezvoltării dramaturgiei românești, la Marin Sorescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Dumitru Solomon sau Romulus Guga.

Dramaturgia lui Romulus Guga reprezintă una din cele mai însemnate experiențe dramaturgice în direcția teatralității textului dramatic în dramaturgia română contemporană. Scriitorul, poet și prozator consacrat, debutează în dramaturgie destul de tîrziu. Scrie puțin. A dat pînă acum patru piese, reprezentate scenic în spectacole valoroase, din care **Speranța nu moare în zori** și **Noaptea cabotinelor** reprezintă o direcție, ca tehnică dramatică și arie tematică, iar **Evul mediu întîmplător** și **Amurgul burghez**, o alta, și cea mai valoroasă.

Un episod al istoriei noastre contemporane, anul 1945, a prilejuit o construcție dramatică tensionată — **Speranța nu moare în zori**, — nu lipsită de derivații epice, în care istoria ca fapt de viață și act politic devine suportul unei translații din realitatea cotidianului istoric spre puterea de sugestie a simbolului. Nașterea unei lumi noi, prevestită aici de instaurarea primului nostru guvern democratic, este, în alt registru și cu alte finalități, substratul simbolic al piesei **Noaptea cabotinelor**, unde umanitatea personajelor suferă de anume devieri care fac marca de stil a dramaturgiei lui D.R. Popescu.

În **Noaptea cabotinelor**, atmosfera unui clan — Anton, tatăl, Eleonora, mama, Coriolan, Viniciu, Timotei — fiili, Adela și Claudia, nurorile, este tulburată din temelii de revelarea mistificării: Miron, fratele lui Anton, pe nedrept dat mort dar mereu prezent prin legenda țesută în jurul dispariției sale,

apare în final, certificînd dorința de evadare a fiilor, ca în piesele expresioniste (Hasenclever, **Fiul**), de sub tirania lui **pater familias** — efigie a unui sistem opresiv.

Confruntarea între tată și fii are la bază conștiința deformării umane la care au fost supuși aceștia din urmă, fiecare reacționînd în felul său la mistificarea impusă de tată. Așteptarea nașterii unui copil, în această casă unde nevoia de adevăr determină tensiunea dramei, dă forță simbolică înfruntării.

Înțelegerea anamorfozei umanului, a deformării care a guvernat, pînă în momentul confruntării, destinele personajelor, o găsim într-o replică a lui Coriolan: „...nu putem trăi în mistificări... Cînd te-ai născut, istoria vieții [...] îți aparține. Pornești cu convingerea că datele trecutului, care ți s-au dat, sînt exacte, și hotărâști... Dacă datele nu sînt exacte, poți nenoroci generații...” Dorința fiilor de a fi ei înșiși reprezintă perspectiva reală din care umanitatea poate fi privită, recunoscutibilă, recîștigată în chipul ei adevărat, foarte firesc. Personajele **Noptii cabotinelor**, avînd afinități cu

predecesori din Ibsen (Geggers din **Rața sălbatică**) sau O'Neill, sînt puternic individualizate, dramaturgul urmărindu-și cu tenacitate și coerență demonstrația.

O schimbare de direcție, ca anvergura filosofică și tehnică dramaturgică, o reprezintă piesele **Evul mediu întîmplător** și **Amurgul burghez**. Ele se înscriu în acea arie valorică a dramaturgiei noastre de azi care permite intrarea lui Romulus Guga, alături de alți dramaturgi români, în circulația europeană a valorilor dramei.

Scriitorul se dovedește un dramaturg modern, cu intuiție profundă, exactă, a deturnărilor umanului de la calea deplinei împliniri. Modernitatea tratării subiectelor, tehnica teatralității și a compoziției confirmă nivelul estetic remarcabil aflat la înălțimea celui ideologic. Experiențe europene ale dramei — existențialismul, „absurdul” — sînt asimilate în concentrația propriei originalități, producînd efecte sesizabile din punctul de vedere al stilului.

Evul mediu întîmplător este bazată pe un procedeu al poeticii teatrale consacrat, ca anamorfoză a umanului, de

teatrul „absurdului” — teatrul în teatru. Universul concentrațional produs pe scenă (soldați, gradați, veghind la imobilitatea unor principii inumane ridicate la rang de sistem) se va dovedi a fi un „centru internațional de recreere umană” în care s-a testat textul... **Evul mediu...** Execuția soldatului Honterus, la capătul unei tentative de evadare din sistemul anamorfotic al umanului, este finalul unui amplu proces, în care elementele unei ierarhii acționînd dictatorial, determină anihilarea voinței de libertate, de a fi om. Este instaurată iluzia jocului, a repetiției unui text. Străinul (ca martor și cronicar al Istoriei), ca și Insul din **Pădurea cu pupeze** de D.R. Popescu, denunță mistificarea și „oprește” acest joc, pune capăt unui ev mediu, întîmplător pentru că „omul este mai presus decît teroarea”.

Romulus Guga, ca și Peter Weiss, în **Marat-Sade**, folosește același procedeu, teatrul în teatru, plasîndu-și piesa nu în cadrul unui ospiciu propriu-zis, ca la Weiss, ci într-un loc închis, similar ca funcționalitate, celui din **Labirintul** lui Arrabal. Evadarea, procesul și senzația lui Honterus se regăsesc și la Etienne, personajul lui Arrabal. În piesa lui Romulus Guga, însă, protestul omului, voința de a avea perspectiva nedeformată asupra omenească este mult mai puternică. Anamorfoză a umanului, tabloul umanității din **Evul...** este restabilit în datele sale esențiale printr-un sacrificiu, o moarte „ca trezire la realitate”.

Anvergura filosofică este specifică și piesei **Amurgul burghez** („Teatrul”, nr. 3/1982) unde Romulus Guga realizează un alt tablou anamorfotic al umanului. „Sfințirea” lui Filip (parodie a unei parodii: sărbătoarea medievală a încoronării), manipulat de Ignățiu și un întreg sistem, este pivotul, zona centrală care focalizează interesul. Salvat de către Ignățiu de la sinucidere, la care l-au dus mizeria și lipsa poftelor de a trăi, Filip suferă calvarul degradării la care îl supune societatea de consum. Un alt ev mediu, tot de alură catolică, îl va atrage în noaptea spaimii (sînt sugerate procedee ale terorii fasciste), spre dispariția propriei umanități. Ultimul act al căderii — Ignățiu îl înregistrează în masa cerșetorilor — este momentul trezirii la demnitate. Intitulată „tragi-comedie”, piesa, una din cele mai valoroase din dramaturgia noastră de azi, este mai degrabă o farsă tragică. Scriitorul a propus dramaturgiei române o arie tematică foarte dificilă. Ultimele două piese conturează pregnant capacitatea și tendința lui Romulus Guga de a da piesei politice dimensiunea estetică, anvergura de cunoaștere care susține universuri dramatice de substanță. Prin aceste piese, care, la o privire mai atentă, intră în rezonanță de semnificații cu dramaturgiile lui Marin Sorescu sau D.R. Popescu, auzim una din cele mai convingătoare pledoarii în favoarea libertății și demnității umane.

Marian Popescu



Larisa Stase-Mureșan în recitalul de poezie scenizată, Cumințenia pămîntului (după Ana Blandiana), la Teatrul din Arad. Regizor, Mihai D. Moldovan

Aradul în iunie

REFACEREA vechii clădiri a Teatrului din Arad se apropie de sfîrșit. Cînd se va termina cu meremetul casei, actorii vor avea un lăcaș somptuos, de mare frumusețe, mobilat cu gust, dispunînd de vaste spații în care se poate juca la fel de bine ca și pe cele două scene. Pînă atunci funcționează doar studio-ul. E de presupus că, în septembrie, cînd se va putea folosi scena mare, conducerea instituției va stabili un program de perspectivă pentru acest studio; căci și la Arad, ca și în majoritatea teatrelor ce beneficiază de o atare utilă dotare, activitatea se desfășoară fără un plan precis, fără să se țină seama de destinația expresă a sălii mici, ea fiind considerată, de mulți, una din acele încăperi ancilare căroră, în apartamente, li se spune „debara”.

Altminteri, sub raportul orientării repertoriale și al muncii artistice, teatrul arădean se găsește acum într-o stare de revenire la normal, după o perioadă relativ îndelungată de odihnă inactivă. E gata pregătită — va ieși la rampă în toamnă, probabil — **Insomnie** de Adrian Dohotaru; se află pe afiș **Noaptea pe asfalt** de Theodor Mănescu, **Iancu la Hălămagiu** de Paul Everac. Am văzut premiera **Cui i-e teamă de Virginia Woolf?** de Albee, reprezentare serios gîndită,

bine organizată scenic de tînărul regizor Mircea D. Moldovan, merituos așezată în decor de tînărul scenograf Onisim Colta. Altercațiile, destăinuirile mizere, sila de lume și de ei înșiși a celor doi universitari americani și a soțiilor lor sînt ordonate de o idee interesantă: realitatea acestor existențe maculate e desușiată și ridicolă; iluziile lor de umanizare și elevare apar tragice prin imposibilitatea funcționării a realizării: ei nu vor putea fi niciodată altceva decît ceea ce sînt, ratați iremediabil, din pornire, prematur epuizați sufletește și intelectual, după un sir de înfrîngerii, unele revelîndu-se chiar în cele aproape trei ceasuri ale statice acțiuni. Cîteva simboluri parazitînd demonstrația scenică esențială — de pildă aparența unui ring de box luminat cu reflector roșu, un acoperiș care se deschide, manechine agîtînd mîini de cîrpă — oferă spectatorului enigme facile și, în fond, inutile.

Printr-o coincidență, nostimă într-un fel, cuplurile din piesă sînt interpretate de cupluri din viață — cum am zice. Din viața artistică, evident: Maria și Ion Petrache, Mariana și Virgil Müller. Toți patru își individualizează eroii cu aplicație și temeinicie. Un relief aparte are personajul Marta, căreia interpreta Maria Barboni Petrache îi conferă o dramă autentică, profundă, printr-un joc interiorizat

și reflexiv, prin concentrare și adresă. Ion Petrache (George) are scripuri tragice, practică un joc matur, numai că întunecă uneori replicile prin rostire indistinctă. Tînăra doamnă Honey e realizată cu farmec și trefilări malițioase ale ironiei autorului de Mariana Müller, iar tînărul Nick e privit cu detașare și siluețat cu precizie de Virgil Müller.

Un matineu ne-a produs satisfacția de a o revedea pe cea mai bună artistă a trupei, una din cele mai puternice personalități actricești ale generației de mijloc din teatrul românesc actual, Larisa Stase-Mureșan. De astădată ea s-a prezentat singură, într-un recital inspirat de poezia Anei Blandiana, întocmit scenic cu sprijinul calificat și oportun al regizorului Mircea D. Moldovan. Versurile, în genere suave și intime, ale reputei poete, cu factura lor lirică, elegiacă, ori atît de gentil cordială în afirmări, s-au lăsat anevoie cuprinse într-o structură dramatică; scenariul creat de actriță nu are indestulă teatralitate. Ea biruie însă, într-o măsură, această dificultate prin diversitatea atitudinilor, ținută impunătoare, impecabilă, forță și frumusețe a rostirii, reflexivitate, intensitate a privirii, scenicitate.

Cum în a doua seară am participat, împreună cu artiștii și spectatorii arădeni, la reprezentarea de turneu a trupei din orașul ungar Bekescsaba, dau seamă și despre spectacolul oaspeților, grefat pe piesa lui Edmond Rostand, **Cyrano de Bergerac**, transformată în libret muzical. Turneul face parte din schimburile artistice cutumiare, anuale. Ideea unui Cy-

rano mergînd, vorbind și duelînd în cadence de muzică și dans modern nu e lipsită de interes și se și susține — în această parte a compoziției scenice, — datorită unei amuzante și grijulii reglate coregrafii de grup (semnată de Rajnai László) și partiturilor, citeodată încîntătoare. Interpreta Roxanei, totodată o remarcabilă solistă, cu glas diafan, Kövari Judit, a dat savoare rolului cîntat. Partea dramatică e ceva mai moale și mai ofilită. Se începe în nerv și se termină molesit și plat. Interpretul principal, Barbinek Péter, a avut un accident vocal, la un moment dat stingîndu-i-se vocea; dar chiar cînd nu cînta și nu rostea, se pierdea în mulțime de nu-i mai vedeai nici nasul. Ori dacă nasul, celebrul nas al eroului devine inobservabil... Un tînăr, Pelsöczy Laszlo, s-a arătat destoinic în rolul Christian. Alții, mulți, au făcut simplă figurație. Nu i-aș reproșa regizorului Rencz Antal decît că în coloratul și sprintenul său spectacol dansant n-a acordat destulă importanță propriului său conspect inițial. Spre sfîrșit avem de-a face cu o melodramă atît de rîncedă (către care, ce-i drept, împinge și dramaturgul) încît s-au stins și luminările — altfel destul de abundente în scenă.

Din toate cele de mai sus se poate însă vedea că o vizită în Aradul teatral poate fi azi interesantă. Iar miine, probabil, chiar atrăgătoare.

Valentin Silvestru

„Carnaval“

Cinema

Flash-back

Un secol nou

■ CITITORUL să ne mai îngăduie un excurs în luxuria incrușare de sensuri din **Novecento**. Filmul începe prin citirea unor secvențe care vor reapărea mai târziu, spre sfârșitul său. Este vorba de întâmplările din ziua eliberării — 25 aprilie 1945 — care vor coincide — pe plan dramaturgic — cu deznodământul acțiunii. Apoi ne vom întoarce „molti anni fa”, în chiar ziua nașterii celor doi eroi, Alfredo și Olmo: o voce din off anunță moartea lui Verdi, iar muzica lui Moricone întonează acordurile unui marș verdian, care de multe ori vor reveni pe parcurs ca temă, caricatural deformate. Evident, intenția lui Bertolucci este ca, datind astfel începutul acțiunii (Verdi a murit în 1901), să sugereze că începutul de secol nu-i doar atât, ci o moarte a melodramei, a iluziei, a romantismului. De acum înainte viața va merge pe fagașul dur al realității; caracterelor nu vor mai aparține indivizilor, ci istoriei; pașnicul (vorba vine!) secol XIX va fi înlocuit printr-o eră activă și agresivă; structura imuabilă, gentilică, tribală din anii de „belle époque” va fi dinamită de explozii sociale; iar tot ceea ce, pe plan strict omeneș, va tinde să-l apropie pe oameni, pe plan social îi va obliga la dezbinare, în numele luptei dintre clase. „Novecento” este un secol al răfușelor, dar în același timp al tinderii, „la limită”, spre dreptate.

Tot restul filmului, de la „moartea lui Verdi” până în final, este o derulare realistă, strict cronologică, desuțată de orice metaforă. Cei doi protagoniști își străbat drumul înlanțuiri, inseparabili, condamnați la o conviețuire în care o forță eternă îi îndeamnă la prietenie, în timp ce o alta, la fel de implacabilă, la ură. Ambiguitatea relațiilor lor este tema principală a filmului.

Finalul, antologic, iese la rindul său din matca realistă și dă filmului dimensiunea existențială. O scenă banală este transformată pe nesimțite de Bertolucci în parabolă. Pornind de la o dispută politică, Alfredo și Olmo — maturi — încep să se imbrâncească prin curtea conacului. Hărțuială amintind iarăși trînteale din copilărie și — ca atunci — neștiind-se până unde ține de glumă și de unde devine serioasă. Ca atunci, cînd unul din combatanți e gata să cadă, celălalt îl ajută să se redrezeze, fie și numai pentru ca lupta să poată continua. Numai că, de data aceasta, cei doi încep să îmbrătimească: părul le încăruntă, sprincenele li se fac stufoase, mișcările le sînt tot mai greoaie și comice; poziția verticală a unuia are nevoie tot mai mult de sprijinul celuilalt. Sugestia e sublimă: Cu acest spectru al interminabilului în față, antagonismul celor doi (la unul, ofensiv, la celălalt, în continuă apărare) capătă proporții istorice.

Romulus Rusan

cea imaginară, în care își închipuie cum ar fi jucat dacă ar fi avut talent, această scenă este de o frumusețe perfectă, de o originalitate și de un bun gust uimitoare. Un mod foarte cinematografic de a exprima gîndul pur prin imagini de ecran foarte concrete. Dar asta nu e tot. Căci există și o alternativă. Curioasă scenă mai poate exprima și altă idee decît regretul, și anume ideea că fata chiar avea talent și vocea, dar că aceste lucruri nu se dovedesc numaidecît, bătînd din palme, ci prin multă răbdare, multă așteptare, multă luptă împotriva descurajării. Așa că nu este exclus ca eroina, care dăduse dovadă de multă energie și perseverență, să-și realizeze pînă la urmă visul.

Actrița care interpretează acest rol (Irina Muraviova) este, cu siguranță, o foarte bună actriță, ba chiar aș zice **prea bună**, în sensul că exagerează tot timpul, sare mereu dincolo de cal, se dedă neconștient la strîmbături mimice nepotrivite. „She is over doing” — cum zic englezii. Ca dovadă, în secvența de la sfîrșit, aliază cu o rară artă patetică cu naturaletă, dramatismul cu sobrietatea.

D.I. Suchianu

Aici se plasează o foarte originală și foarte cinematografică secvență. Fata e convinsă acum că n-are talent și își **imaginează** cum ar fi fost dacă **avea** o asemenea vocație. Un episod în care ea cîntă și dă o reprezentație. Spre deosebire de exhibițiile ei la diferitele probe ale concursului **real**, scene de o penibilă mediocritate, scena

FILMUL se numește **Carnaval** și este regizat de Tatiana Lioznova. E plin de „numere” muzicale, dar nu e un film muzical. Multimea de episoade cantantodansate se datorește faptului că eroina (Irina Muraviova), o fată de 18 ani, proaspătă absolventă a învățămîntului școlar, pleacă din micul său oraș de provincie și se duce la Moscova unde vrea să se prezinte la examenul de admitere la învățămîntul de teatru, film, dans și cînt. Se prezintă la acest examen fiindcă vrea să devină artistă, meserie pentru care e convinsă că are un deosebit talent. Probele date de ea sînt destul de mediocre, și cade la acest concurs. Dar ea intenționează să participe din nou, anul viitor. Între timp va sta la Moscova și își va cîștiga existența făcînd toate muncile marginale posibile: va mătura străzi, va face cumpărături pentru alții, va plimba cite un copil străin, va spăla vase, în sfîrșit, orice. Munci de care se achiță extrem de conștiincios. În același timp, va avea două supărări: o decepție în dragoste, și o alta mult mai dramatică, în legătură cu tatăl ei (I. Iakovlev). Un tată pe care nu-l văzuse niciodată. Acesta își părăsise nevasta. Există numai sub formă de pensie alimentară și de reputație de mare pictor foarte

Secvența

● Viitorul repertoriu cinematografic autohton se anunță foarte bogat: privind numai genericele lung-metrajelor remarcăm din nou preeminența fascinației față de literatură. Cineaști diferiți — ca vîrstă și profil artistic — încearcă să transfigureze pe peliculă universul prozei lui Ion Agârbiceanu (în filmul **Întoarcerea din iad**, regia: Nicolae Mărgineanu), al romanului **Intrusul** de Marin Preda (regia: Constantin Vaeni), al nuvelei **Căruța cu mere** de D. R. Popescu (regia: George Cornea) sau al unei piese de Paul Everac (în **O lebedă în iarnă**, regia: Mircea Mureșan). Și, mai ales, interesant e faptul că încep să se consolideze punctele, comuniunile de spirit; căci, de pildă, tot către opera lui Dumitru Radu Popescu revine Alexandru Tatos, cu **Fructe de pădure** (după ce anterior realizase **Dușii Anastasia trecea**), de la un scenariu de Petre Sălcudeanu pornește încă o dată Iosif Demian, cu **Lovind o pasăre de pradă** (la fel ca și atunci cînd a turnat **O lacrimă de fată**) și, de asemenea, un roman de Dinu Săraru, **Dragostea și revoluția**, adaptează pelicula omonimă regizată de Gheorghe Vitanidis (deci aceeași formulă precum în **Clipa**).

I. C.



Secvență din filmul **Carnaval**

Radio Televiziune

Consonanțe în continuitate

■ Faptul că radioul și televiziunea au depășit, cu un aer plin de orgoliu, faza experimentală cînd dependența de condițiile tehnice ale înregistrării limita cu o intensitate, variabilă, desigur, dar autoritară inițiativele de căutare a drumului propriu, acest fapt, deci, este pentru toată lumea o evidență. Se repetă destinul filmului: după acumularea unei întinse experiențe se trece la fierbinți controverse asupra caracterelor definitorii ale limbajului de comunicare. Au eucerit filmul, apoi radioul iar, acum, televiziunea modalități de expresie specifică, inconfundabilă? Iată întrebarea. Oricum, obsesia originalității nu le poate împiedica să uite lecția verificată de timp a altor domenii, precum artele, cultura, civilizația și dacă ar fi să ne oprim la un singur principiu modelator demn de toată atenția, el este cel al tradiției. Secretele sau vizibile filiații, dependențe, coincidențe, consonanțe integrează în simultaneitate datele succesiunii,

stabilitatea fiind condiția sine qua non a diversității. De aceea și pledăm fără a obosi vreodată pentru continuitate în varietate și nu ne rămîne decît să regretăm că una sau alta dintre propunerile radiofonice sau de televiziune sînt repede uitate chiar de autorii lor. Nu totdeauna, însă, și de public. Cu destul de mult timp în urmă, realizatorii unor emisiuni de televiziune au intrat în redacția unei prestigioase publicații („Magazin istoric”) și transmisivitatea nu a fost lipsită de un real interes. Așteptam, firește, alte tele-portrete de reviste și ziare, dar în zadar. Să fim bine înțeleși. Nu e vorba aici de sugerarea unei relații de colegială reciprocitate: ziarele și revistele se ocupă prin articole sau rubrici permanente de televiziune, deci și televiziunea ar trebui... Ne gîndim doar că s-a abandonat prea ușor un „drum” în care nu e cazul să se vadă, printr-o nefondată reducere, doar aspectele „publicitare”. Dimpotrivă, a aduce în fața marelui public fragmente,

fotograme (ca să întrebăm un cuvînt la modă în televiziune) din viața tumultuoasă a publicațiilor noastre este o operațiune în consens cu menirea acestor publicații. Săptămîna trecută, **Dialogurile culturale** au trasat, cu ajutorul lui St. Aug. Doinaș și Andrei Brezianu, un radioportret al revistei „Secolul 20”. Va fi și aceasta o inițiativă luate abandonată?

■ În pragul verii, bacalaureatul este la ordinea zilei și tele-consultațiile de duminică trecută (remarcabil conduse de Eugen Roibu), ca și radio-consultațiile de vineri de la prînz au încercat să răspundă la o unică întrebare: cum ne pregătăm pentru lucrarea scrisă, fie la fizică, fie la matematică, fie la limba și literatura română.

■ Săptămîna trecută și săptămîna aceasta, pe canalul al doilea de la televiziune, **Dezbaterile culturale** se ocupă de **Getica** și de **Serieri** de Vasile Părvan. Este, oare, firesc ca opere considerate, emisiunea însăși o recunoaște prin titlu, **Monumente ale culturii românești** să fie discutate în transmisii ce se adresează unui număr limitat de spectatori? Este, oare, firesc ca evenimentul cultural să nu intre în raza de atenție a programului pe care toți telespectatorii îl pot urmări?

Ioana Mălin

Telecinema — Și lucrurile se incurcă, nu-i așa?

● Printre pierderile survenite în gustul nostru, multumită necesarei și teribilei dezvoltări a simțului tragic și foarte tragic, trebuie să remarcăm și atrofierea plăcerii de a vedea, la cinema, cum se incurcă lucrurile și oamenii, în chip vesel. Lumea fiind tot mai des-teaptă, deșteptăciunea chemînd musai drama, drama hrînindu-se din dedramatizare, au murit „quiproquo”-ul, socotit o o timpenie, trucul, văzut ca o umilire a inteligenței, și gagul, disprețuit ca o stupiditate. S-au dus pe apa simbetelor și a duminicii, farsa, vodevilul bazate pe acel imbroglu căruia de mic copil îi ziceam, prăpădindu-ne de ris, „Incurcătura de mațe”. Nu ne mai plac gagurile ci doar problemele. Ne lasă rece incurcăturile — vrem neapărat dezbateri. Surisul nu mai are hază — chipul împietrit e rege. Miine va fi problematică dacă vom mai avea dreptul la o nostimadă.

Dar pînă miine, duminică am avut parte de o comedie a lui Garson Kanin, scenaristul preferat al lui Kukur, un maestru al situației hilare, pe care dacă nu știai s-o dezvolți, n-aveai ce căuta la Hollywood. Era o comedie cu Ginger Rogers, din păcate nu lîngă Fred Astai-

re, dar din fericire lîngă David Niven, tînar, spoil-cuit, bogat, fiul unui patron de mare magazin, unde, la raionul „lucrării pentru copii”, lucra domnișoara, concediată, amabil, din cauză de criză, chiar în prima secvență și în ajun de Crăciun. Fata își caută o slujbă și trece pe stradă prin fața unei „Case a copilului” la poarta căreia o bătrînă lasă, vai, un copil în scutece. Ce face fata? „Haitii!” — cum zice Papi-lan la falsele uimiri — fata ia copilul și-l duce la direcțiunea Casei. Ce face direcțiunea? Consideră pruncul ca al fetei! „Nu-i al meu!” 453 de domnișoare — zice seful Casei — ne-au spus așa. Nu-l pot crește. Sînt someră. Prea bine — sentimentele frumoase merg la magazin și intră la cine? La David (Merlin, fiul boss-ului), se explică situația, și sătulul crede de flămîndului: fata rămine în slujbă, ca să rămînă mamă! Da, dar fata vrea să danseze la un mare concurs, cu premii în bani. Ce facem cu copilul? Îl ducem în casa bosului care ne-a dat jobul și i-l lasăm, în hol, la vedere! Ce spune judecata valetului uimit? Că David Niven e tatăl nedeclarat al copilului! Nu se poate. David (există trei feluri de „boși”:

big-boss, little-boss și, cu accent de Caragiu: scir-bos!), în smoking și cu valetul după el, ia pruncul și pătrunde așa, în salonul popular de dans. Dezvoltăm situația — nu-i așa? — comică: el nu poate pătrunde pe pistă, în brate cu copilașul, ci numai cu o parteneră. O găsește, dar el nu vrea să danseze ci s-o interpeleze pe Ginger care, desi nu joacă lîngă Fred Astaire, mai știe cîteva mișcări nebune. Bogașul nu poate aborda săracul, de dansat nu poate dansa dar gestionează, prejudecata sefulor de sală îl ia drept un scandalagiu și, deci, în pumni, afară!

„Scandalagiul”, fiind convins că are de a face cu o mamă denaturată care-și lasă copilul ca ea să se zbanguiască, o amenință că-i va face — „haitii!” — un dosar de-i va merge fulgii, c-o va persecuta și — chiar ca în Haitii, insula! — se va îndrăgosti de ea, trecînd prin alte trei situații comice ceva mai slabe, însă — iertare! — nostime. N-am murit de ris. Dar m-am bucurat că sînt în viață. Să zică „boșii” că-i puțin.

Radu Cosașu

PORTRET

CÎNDVA, Sigismund Toduță spunea că întreaga sa operă crește în jurul baladelor **Miorița** și **Mășterul Manole**; spunea aceasta într-o emisiune de televiziune care s-a străduit să fie fidelă titlului ei: „Omul și muzica lui”. Stilul confidențial nu-i este propriu artistului, nici în cuvinte nici în operă, dar fraza aceea avind conștiința unei definiri obiective mi-a părut mai cuprinzătoare decât expunerea simplă a unui ideal care ar fi putut fi — prin expansiune de simboluri — și acela al unei întregi culturi. Reascultată în timp și proiectată în realitatea altor partituri, dintr-o parte care numai două — fundamentale — sînt explicit **Miorița** și **Mășterul Manole**, ideea se arată a avea, dincolo de frumosul program conținut de o asemenea expunere, statornicia unei trăsături organice. Fiindcă **Miorița** nu este numai un requiem și nici **Mășterul Manole** doar subiectul unei drame muzicale a cărei primă constituire datează din anul 1947, a cărei finalizare se situează în 1982. Valorile rezidind în aceste balade, eticuli zidit în artistic, pot da sens vieții unui creator, dar un sens remarcabil atunci cînd credința este manevrată de virtuozitate savantă, dăruită pentru și capabilă de invenție. Un concert recent (Filarmonica „George Enescu” — Ciclu de muzică de cameră dedicat compozitorilor români) a reprezentat tot ultimii ani în care Sigismund Toduță a lucrat, parcă sub impactul timpului trecător, la desăvîșirea propriului portret, un portret de compozitor desigur, a cărui vitalitate apare prin diversificarea paletelor sale. Ni se cere efortul de a înțelege resorturi interioare după care îmbogățirea în aceste partituri nu este adaos, ci resfringere. Un nou elan, infiltrație discretă, însemna conștiința impusă și ferm demonstrată, un instinct sigur al relației pe scurt, încordare trădînd o anume nervozitate care intervenea în regia discursului simfonic, erau evidente în **Simfonia a V-a** (1974). Tot acolo s-a auzit o „Aulodie”, aproape neașteptată dăinuire a nostalgicului: pe atunci găsisem acelor voci soliste, îndelung cantabile, și o rațiune concertantă. Tocmai acele timbre pure s-au contopit evadînd, ca voce unică, în cele șase piese pentru oboi solo. În programul lor activ, un ritual complet al muzicii lui Sigismund Toduță („De dor”, „De băsmuit”, „De colindat”, „De povestit”, „De jeluît”, „De joc”) este formulat sub un motto nescris, care se întărește a fi melancolie; succesiuni de stări proprii doinului și în contrast firesc, jocul, desen capricios trasat cu fantezie și izbucnit dintr-o voință provocînd posibilul (virtuozitatea).

Compozitorul a lucrat mereu cu sine în replici convergente. Altele lucrări și-au aflat în timp redactarea ultimă, răspunsuri mereu altfel șlefuite la problematica inițială dată. Altele au crescut peste timp din vocația pentru spiritul clasicismului, echilibru și trăinicie, din aptitudine pentru ținuta intelectuală și formele muzicale ale barocului. Niciodată arta poetică nu a înfirmat aserțiunea despre reflexul conștiinței umane în stilul operei (dar stil nu au decât oamenii deosebiți!), astfel că această consecvență a urcușului în spirală pe urmele **Mioriței** și ale **Mășterului Manole** a fost mereu susținută de absorbții ale melosului popular generînd limbajul său modal, deschiderile largi ale gândirii conceptuale. În **Preludiu**, **Coral**, **Toccată** pentru pian, o sinteză a acestor lumi muzicale este impunătoare. Intonațiile din **Preludiu** (citesc o iscălitură sonoră aici, ca și în alte opere cîntate în acea seară sau știute de noi), melodica de sorginte bizantină și contrastele interioare din **Co-**

ral, tensiunea motorică a finalului imolînd în virtuozitatea instrumentală „toaca”, leagă această creație de viața altei partituri solemn originale: **Concertul nr. 2 pentru orchestră de coarde**.

Printre ideile consecvent urmărite sau care îl urmăresc pe compozitor de-a lungul anilor, este și un mod de dialog cu moștenirea enesciană. Dedicatia pe **Simfonia a II-a** (cu finalul ei reluînd secvența „Dies irae”) a fost un omagiu și grav omagiu: dar acel pomonit **Concert nr. 2 pentru orchestră de coarde**, operă esențială a muzicii românești, cu enigmatică inserție a temelor din Enescu (din „Sonata a III-a pentru pian și vioară”, din „Sonata nr. 1 în fa diez minor, pentru pian”) nu este numai omagiu, ci o versiune proprie a „caracterului popular românesc”. Și tot astfel, ca maestru, a dedicat Toduță în anul Centenarului enescian „Sonata a II-a pentru violină și pian”, cu acel recitativ înălțat peste vremi, în care se confruntă cele două tipuri ale articulației populare din care a crescut compoziția românească (parlando rubato — giusto); ea nu poate să nu devină, în această relație, un argument cu același înțeles. Dovedind-se înrudită cu **Preludiu**, **Coral** și **Toccată**, **Sonata** întîlnește desigur și **Concertul din 1974**; toate privesc înainte dar și în urmă, la alte lucrări, chiar la înaintarea spre noi a semnificațiilor din „Preludiu la unison” de Enescu. Cel puțin în sugestiile și efectul perorației, în desfășurarea sub alt control, a stilului improvizatoric. Pe parcursul de la una la cealaltă, aceste analogii au referințe la totalitatea operei, iar aceasta, așezată sub semnul unei impecabile discipline, demonstrează că un creator se definește în aceeași măsură prin ceea ce propune ca și prin ceea ce respinge.

Diversitatea tipurilor artei vocale, de la recitare la coral, există în oratorii (nu este dubiu că în **Horea** se joacă, între

generozitate și sacrificiu, spectacolul teatral al unei „Pasiuni”), în muzica pentru cor, unde ultimii ani au fertilizat și inspirația din **Trei madrigale** pe versuri de Lucian Blaga. Trebuia să se desprindă și vocca singură în această, acum necesară, reșezare a expresiilor în intimitate. Versul lui Lucian Blaga a fost și el o veche iubire, reînălțat în „drumurile paralele” ale lecturii muzicale din cele 14 lieduri. Înainte de judecata acestor piese din care numai trei, din **Lauda somnului**, au fost cîntate în acea seară, contactul rămîne lingă versul „...privirea mi se umple de păsări și vînt” care, dincolo de proza noastră, spune mult despre muzica acestei perioade de veghe solitară asupra destinului propriului drum componistic.

Nu mai puțin simptomatice sînt și liederurile după Ana Blandiana, al cărei simț pentru puritatea ideii și aspirațiilor a intrat firesc în acest univers, unde eticul cedează forța sa poetică.

Grupul de interpreți merită a fi subiectul unei întregi cronici despre o generație de muzicieni crescuți în rigorile climatului de profesionalitate al Clujului. Aurel Marc (oboist de primă valoare), Liliana Bizineche (excellent glas, mare receptivitate pentru lied) și Ninuca Oșanu-Pop (acompaniamentul dialog, acompaniamentul simfonic), Lucia Crăiță (pianistă de anvergură, cu distinsă logică în discurs), Iulian Jurja (care s-a îndenificat cu această muzică), Andrei Agoston (intelectual și temperamental este în fruntea generației sale de violoniști) acompaniat de Susana Pentek. Nu în ultimul rînd este de notat modelul cuvîntului introductiv, prilejuit de asemenea eveniment — Nicolae Călinoiu, președintele Uniunii Compozitorilor — și acela al analizei cuprinzătoare, pe măsura măștrilor — Wilhelm Berger. În sala Muzeului de Artă, publicul reprezintă și tot ce are mai bun muzica românească.

Ada Brumaru



DOINA BOTEZ : Personaj din lumea lui Márquez

Răzvan Cernat la Filarmonică

NE întîlnim prea rar cu numele lui Răzvan Cernat pe afișele formațiilor simfonice bucureștene, spre regretul auditorilor și în detrimentul artei noastre interpretative. Aceasta a fost sentimentul cu care am părăsit sala Ateneului Român după ultimul acord al simfoniei **Faust** de Liszt, tîlmăcită cu aplomb și strălucire de Filarmonica „George Enescu”.

Indiscutabil, Răzvan Cernat se află într-un proces de frumoasă evoluție artistică, dacă avem în vedere ultimele sale apariții publice. Gestul a cîștigat în suptele și siguranță, sculptînd expresiv frazele muzicale. Contrastele dramatice sînt bine gradate și armonios dozate, exploziile sonore — ce-i sînt caracteristice — colorînd partiturile aproape totdeauna dificile și complexe. Fiindcă Răzvan Cernat abordează un repertoriu de calitate, deloc ușor, chiar ocolit de confrății de generație și baghetă. **Concertul pentru orchestră de coarde nr. 3** de Mircea

Chiriac — prezentat în primă audiere — se inscrie printre cele mai complicate lucrări contemporane, compozitorul pornind la realizarea piesei de la o pagină de cvartet. Or, se știe că pasajele înalte ale viorii prime sau rubato-urile și schimbările dese de ritmuri și măsuri devin pietre de încercare pentru un ansamblu orchestral. Răzvan Cernat s-a străduit să convingă instrumentiștii să lupte cu partitura și a obținut o tîlmăcire corectă a **Concertului de Mircea Chiriac**, o valoroasă lucrare de repertoriu cameral românesc.

Nu același lucru putem să-l afirmăm în privința colaborării cu organista Ilse Maria Reich. Abordînd o transcripție a cunoscutului **Concert pentru vioară în Mi major** de J.S. Bach, tînăra interpretă nu a reușit să biruie nici măcar ușor **Adagio**, fiind permanent într-un decalaj cu orchestra.

Momentul de virf al concertului dirijat de Răzvan Cernat a rămas, indiscutabil,

rar cîntata simfonie programatică **Faust** de Franz Liszt. Stăpînînd perfect partitura (pe care, de altfel, a dirijat-o pe dinafară) și bucurîndu-se de prețiosul concurs al corului bărbătesc al Filarmonicii „George Enescu”, Răzvan Cernat a subliniat — pînă la efecte vizuale — cele trei tablouri-secțiuni: **Faust**, **Margareta**, **Mefisto**. De la dramatic pînă la apoteotic, fără a ocoli poezia părții mediane — așa s-ar putea caracteriza concepția interpretativă a lui Răzvan Cernat. Ampla lucrare simfonică lisztiană a dispus de o rotunjime a detaliilor și de o precizie a atacurilor (mai ales în fuga din ultimul tablou) care au ilustrat convingător progresul dirijorului. Păcat pentru autenticitatea talente ce nu își găsește la timp locul potrivit, spre a-și realiza necesara ucenicie artistică, fiindcă procesul de afirmare întîrzie prea multă vreme. Răzvan Cernat este acum o certitudine a baghetei românești și sperăm să-l revedem la pupitrul orchestrelor noastre simfonice.

Viorel Cosma

Obsesia alterității

PENTRU expoziția sa de la „Căminul artei”, graficiana **DOINA BOTEZ** ar fi putut să aleagă, parafrazînd un titlu celebru al nu mai puțin celebrului Márquez, genericul „O viață de singurătate”. Și aceasta nu pentru că unele desene, grupate într-un ciclu de mare tensiune, s-ar inspira din universul scriitorului sud-american, ci pentru că tema interioară, justificarea și codul întregii expuneri este nevoia de alteritate, de comunicare firească și liberă, formulată asemenea unui strigăt existențial prin contrapunctul singurătății dezolante. Grupate în cicluri ce dezvăluie necesitatea programului ordonator, lucrările se organizează treptat, la o lectură atentă, într-un posibil scenariu al cărui protagonist disimulat este singurătatea. Singure sînt nu numai personajele izolate în alveole spațiale ce conțin, ca o aluzie, semne ale izolării, ci și cele care, desfășurînd **Spectacolul cotidian** la care le obligă ritualul existenței irepresibile, se simt condamnate la solitudine. Aici, poate pentru că ideea de mulțime presupune alteritate, tragedia alienării este mai pregnantă, expresia protagoniștilor conține mai explicit un acut și universal apel la comunicare, veselie înunambulescă ce se dezlanțuie ascunde un rictus de tristețe, fiecare se simte singur deși se mișcă printre oameni. Ceva, ce ține de condiția omului social și de ritmul frenetic al implicării în cotidian, pare să se opună ca un fatuum dialogului sincer, lipsit de inhibiții și retenție. Chiar și cuplul, embrion al structurii sociale și normă a comunicării deschise, își realizează destinul implacabil fără a lăsa senzația că în realitate intimă a existenței comuniunea deplină se consumă firesc, în tandrețea gesturilor sau profunzimea cuvintului banal dar încărcat de infinite semnificații intime. Căci artista, cu franchețe mărturisit, este o afectivă care crede în alteritate, o reclamă ca o condiție normală și binefăcătoare, dincolo de prejudecăți, inhibiții, complexe sau bariere artificiale. Cu atît mai dureroasă, într-un fel ce aminteste de o întreagă literatură cu bogate tradiții, este singurătatea bătrîneții ireversibile, căreia tinerețea indiferentă și avidă de cunoaștere și comunicare îi întoarce spatele, fără a presimți previzibile consecințe simetrice. Iconografic, această situație conflictuală ce opune remanerea și speranța se rezolvă într-un diptic ale cărui structuri plastice conțin imuabilul spațiului închis și evanescența perspectivei infinite, totul căpătînd o calitate metaforică acaparatoare. Aici, ca și în alte piese, apare leit-motivul păsării, poate cea de pradă, poate cea care are rolul oracolului sau al protectorului mitologic, poate este corbul lui Poe sau doar semnul speranței niciodată pierdute.

Dacă acest posibil scenariu stă sub semnul turburătoare ambiguități semantice, tema omului ca punct de sprijin iconografic și centru al universului conceptual domină, izolînd sfera preocupărilor artistei din contextul programului generației sale, mai atentă la lumea obiectelor și fenomenelor concrete, decât la aceea a personalității umane. De aici s-a născut, la un moment dat, și senzația unei stereotipii ideatice, dincolo de performanța grafică, care a condus la pierderea identității individuale în favoarea dizolvării în preocupări de grup. Or, Doina Botez se desprinde evident de context tocmai prin nevoia de identitate acuzată, refuzînd autoritatea efemeră a modei în favoarea investiției pe termen lung reprezentată de un cîmp tematic ineputabil și foarte al ei. Curajul de a rămîne la sfera figurativului antropomorf are semnificația necesității de legitimare prin regăsirea formelor capabile de mesaj și expresivitate, fără ezitări și digresiunile proprii perioadelor de criză, dar și fără sentimentul inhibant al tautologiei. Artista pleacă de la un loc comun al artei și caută, fructificînd valențele de conținut și limbaj, ceea ce înseamnă permanență și fertilitate. Rezultatul este originalitatea formulei, forța și logica scriiturii cu amprentă expresionistă, dar mai ales implicarea sincerității totale, etalată cu mijloacele unui sofisticat profesionalism. Pentru că Doina Botez desenează cu plăcere și deplină responsabilitate, utilizînd procedee și efecte ce denotă o poziție intelectuală critică, alternînd afirmația cu aluzia, simbolul cu metafora, într-un fel de permanentă tensiune interioră tradusă morfologic prin utilizarea jocului de clar-nclear ce ne trimite, ca o posibilă lume de referință, la modelul fotografic sau filmic al lucrului cu diafragma și transfocatorul. În acest fel ceea ce vine în prim plan optic poate căpăta sens autoritar sub raport ideatic, ceea ce trece în plan secund se dovedește a fi, uneori, esențial pentru descifrarea mesajului. Iar finețea caligrafiei febrile, subtilitatea efectului de laviu parcimonios colorat și totuși pictural, punerea în pagină, cunoașterea anatomiei și a secretei unor racursuri logice ne furnizează tema unor analize operate la nivelul bunului profesionalism. Utilizînd semnele marilor obsedați de desen, Doina Botez redactează un capitol aparte în contextul generației sale, propunîndu-ne cu generozitate și sinceritate reperele regisirii noastre umane prin comunicare și refuzul singurătății.

Virgil Mocanu

„L'Honnete homme” al secolului XXI

ATI întâlnit vreun savant de formație greco-latină, cititor concomitent, în original, al marilor literaturi europene, sinolog de prestigiu, specialist în arabă, familiar al culturilor africane, cu un stagiul solid de studii în domeniul civilizațiilor precolumbiene? Nu? Nici eu! Iar dacă umanitatea întârzie să producă în serie această variantă de ființă — cu altul mai rău pentru umanitate: rețeta este serioasă, indică pe veritabilul comparatist și, în plus, poartă semnătura **Étiemble**. Uitam ceva: comparatistul viitorului trebuie să fie, în același timp, un pasionat al politicii, apoi să iubească frumosul și voluptatea, după sfaturile bătrînului Montaigne. (Acestea toate realizate într-o existență de om și avindu-se la dispoziție exista obișnuită celorlalți muritori, adică aceea formată din 24 de ore).

Asupra paradoxurilor unei naturi paradoxale și extrem de atașante se oprește cartea lui Adrian Marino despre **Étiemble (Étiemble ou le comparatisme militant)**, Paris, Gallimard, 1982): este, în același timp, o exegeză și un document programatic. Faptul că primul monografist de talie al lui Étiemble este român nu poate trece neobservat. Toate doleanțele spirituale întinse ale autorului **Vieții lui Alexandru Macedonski**, toată problematica — deseori gravă — a comparatismului și a statutului de intelectual în epoca noastră apar puse cu ardoare în discuție, luându-se ca punct de plecare opera lui Étiemble. Nu știm dacă marelui și nonconformistului intelectual s-a bucurat la citirea unei asemenea monografii: este însă o carte totalizantă, în care Étiemble ar trebui să se recunoască cu încredere.

Cit privește portretul robot al viitorului comparatist, de la care am plecat — capitolul final al cărții lui Adrian Marino începe tocmai prin a face constatarea că acest nou comparatist nu s-a născut încă. „Este, poate, aspectul cel mai dificil al comparatismului militant, pentru că el este mai ușor de enunțat și de demonstrat teoretic decît de realizat în fapt” — p. 182. Iată-ne instalați, odată cu Étiemble, în utopia încă de la primele pagini.

Despre opera unuia dintre cei mai șocanți intelectuali europeni contemporani se putea scrie o exegeză stufoasă, plină de trimiteri și de erudiție, de gloase savante și interminabile: materia cărții oferea suficiente pretexte. Din fericire, Adrian Marino a adoptat soluția opusă: a unificat detaliile, sesizînd rapid esențialul (adică **invariantele** atât de dragi lui Étiemble), a trasat rapid, cu mină sigură, un portret de mare vivacitate și pregnanță. Nu istoria gândirii lui Étiemble o aflăm de aici, ci constantele gândirii lui. Reducționismul de bună factură al exegetului român ne aduce rapid în miezul lucrurilor. Și care este acest miez? În cîm-

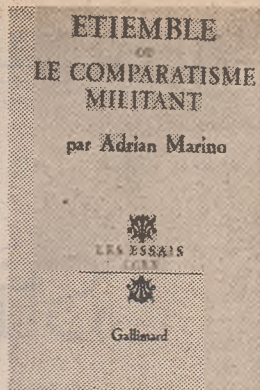
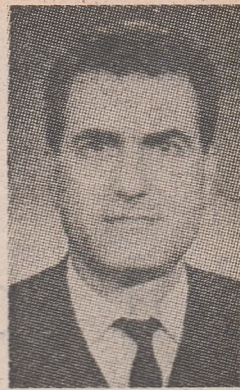
Adrian Marino: **Étiemble ou le comparatisme militant**, Paris, Gallimard, 1982.

pul comparatisticii și al literelor, Étiemble a făcut mereu figură de **emmerdeur**, după cum spune el însuși, de ins ce strică liniștea dogmatică. Într-o epocă a nouității agresive, el are curajul să se proclame un luminist de secol XVIII, să creadă în importanța logos-ului și a definirii termenilor; într-o epocă a modelor, îndrăznește să condamne miturile devenite obsesie generală, să refuze nonsalant noua critică, să reabiliteze culturile orientale. Pe scurt, Étiemble alege de la început varianta intelectuală a refuzului concesiilor și a mensului ostentativ contra curentului. E mai bine să fii „prostul satului” atunci cînd tot satul trăiește într-un conformism stupid.

Fundamentele gândirii lui Étiemble sînt enunțate în primele trei capitole; restul exegezei distilează, din ce în ce mai atent, invariantele mentale ale gânditorului francez. Adrian Marino face să defileze prin fața noastră toată istoria comparatismului teoretic, de la Leibniz și Goethe la comparatiștii americani contemporani. (Fișierul Marino este imens, fîntînă adîncă de referințe, iar notele finale ale volumului compun ele înseși, în filigran, o istorie a comparatismului european.)

Atitudinea exegetului român nu este doar aceea de profundă comprehensiune, ci și de vibrație comună cu obiectul cercetării. Vorbînd despre problemele comparatismului, despre necesitatea unui nou umanism și a unei noi atitudini față de cultură, Adrian Marino vorbește despre propriile sale obsesii și îndoile. Este ceea ce face, în ultimă instanță, farmecul cărților lui Adrian Marino. Autorul își alege subiectele după un criteriu foarte precis, pe care l-am putea intitula „critica simpatetică”. Vibrația adîncă la unison: criteriul ultim — în cazul lui Étiemble mai mult decît în altele. Obiectul criticii lui Adrian Marino începe să semene, pe nesimțite, cu exegetul: gesticulația nevăzută a lui Étiemble în paginile acestei cărți ne amintește o siluetă familiară. Micile rezerve, absolut marginale, pe care Adrian Marino le ridică față de comparatistul francez (în legătură cu opiniile acestuia despre René Wellek sau cu violența opțiunilor pentru culturile marginale) nu întunecă aprobarea de principiu, identificarea detașată și lucidă cu programul lui Étiemble.

Pentru noi este împedecă că „proiectul Étiemble” reprezintă, în cele din urmă, o foarte frumoasă utopie, descinsă din cel mai pur secol XVIII, cu toate atributele de raționalizare ale acestui veac: de multe ori, exegetul român subliniază caracterul de pură construcție teoretică al portretului de comparatist al viitorului. Și aceasta nu numai pentru că intelectualitatea europeană este prea puțin pregătită pentru a încarna un proiect atât de îndrăzneț, ci și pentru că avem contradicții latente în



construcția teoretică însăși. Există în fapt „mai mulți Étiemble”, uneori surprinzător de mulți: între publicistul socializant din jurul anului 1940, autor al cărții în colaborare despre **Rimbaud** (1936) și exegetul nonconformist din anii '50 (mai ales cu **Hygiène des lettres**), între comparatistul militant din **Comparaison n'est pas raison** și analistul lucid de astăzi, se interpun schimbări de epoci și de perspectivă, uneori dramatice. Oricît de unificatoare ar fi perspectiva critică, ea nu poate face abstracție de aceste transgresări ce duc la limitele unei noi personalități. Adrian Marino a considerat, pe bună dreptate, că degajarea invariantelor se dovedește înfin profitabilă; dar cei „cîțiva Étiemble” care își dau mina pentru a compune portretul real oferă texte deseori contradictorii, în care adevărurile apodictice ale anilor '50 apar substanțial amendate în anul 1978.

În centrul variantei inițiale a „proiectului Étiemble” s-a strecurat un element alogen — și anume o opțiune politică momentană. Adrian Marino comentează: „Nimeni nu interzice comparatismului, deocamdată, să devină — dacă are chef — și militant și să intervină direct, cu punctele sale de vedere, cu mijloacele și limbajul său, în actualitatea politică și ideologică cea mai imediată” (p. 63). Evident, dar riscurile sînt enorme. Pentru că o opțiune politică momentană încorporată în teorie, transformată în materie generală, rămîne să ateste fascinația perisabilului chiar multă vreme după ce autorul s-a distanțat de propria-i tinerețe. Este posibil ca generosul și fantasticul portret al viitorului comparatist să se realizeze în practică: noua structură umană, clădită sub ochii noștri, poate duce finalmente la supernova capabilă să se transforme în comparatistul universal. Poate că secolul XXI va fi patronat de tipul universalist al cercetătorului, aflat mai mult în avion decît în bibliotecă, cîrculînd alegeu între diferitele zone de cultură ale lumii pentru a le lua pulsul.

Punctul de vedere al lui Adrian Marino față de proiectul noului comparatism apare expus cu claritate. Atașamentul exegetului român nu poate fi în nici un fel pus în cauză, pentru că el rezultă nu nu-

mai dintr-o simpatie profundă cu Étiemble, ci și dintr-o activitate concretă, pe parcursul multor ani, destinată apropiării efective dintre cultura noastră și cultura universală. De multe ori, aparent involuntar, autorul român se face purtătorul roadei de cultură de cultură vitregite, care nu au avut acces la universalitate din cauza unor circumstanțe socio-politice. Étiemble dă speranțe tocmai acestor țări și culturi extra-occidentale, pînă acum ignorate în mod suveran. De aici pasiunea criticului român în a demonstra că mai ales „la Est” se cultivă adevăratul spirit universal, că mesajul lui Étiemble poate da cele mai promițătoare roade tocmai în aceste teritorii. Estul ar păstra intact sensul internaționalismului și al deschiderii sincere către lume.

Tot atîtea pledoarii **pro domo**, fără îndoială, dar și pentru realități culturale ignorate pe nedrept.

Notațiile de amănunt devin meschine față de realizarea pe care o avem înaintea ochilor. Vedem în cartea lui Adrian Marino o monografie de autoritate asupra uneia dintre cele mai complexe probleme ale culturii contemporane. Iar această monografie este scrisă de un român și publicată la Gallimard: simpla consemnare bibliografică devine mai elocventă decît orice elogiu. În tonul redacției, în calitatea referințelor, în atitudinea globală față de obiectul analizei, absolut nimic nu lasă să se vadă urma vreunui complex sau a vreunei inutile deferențe. Adrian Marino a pus în practică preceptele demistificatoare ale lui Étiemble însuși: cultura universală este una și indivizibilă, subiecte privilegiate sau subiecte tabu nu există. Această remarcabilă monografie scrisă de un român reprezintă dovada cea mai elocventă că Étiemble a avut dreptate. Ca și eforturile tenace, eroice și încă puțin cunoscute ale lui Adrian Marino pentru a face răspîdită exegeza românească și pentru a-i imprima un circuit universal. Prin monografia despre Étiemble a fost atins, din punctul nostru de vedere, circuitul înalt al marilor teme.

Mihai Zamfir

Semiotică și literatură

DE LA temerara încercare a lui Raymondus Lullus, „preafericitul” alchimist catalan (1235—1315), supranumit **Iluminatul**, de a găsi, prin a sa „Ars Magna”, o posibilitate, un sistem de formalizare a tuturor enunțurilor comunicabile — operă mai mult de filosofie decît de semiotică propriu-zisă — pînă la Gérard Genette, din „Palimpsestes. La littérature au second degré”, **Seuil**, 1982, care își anunță — „faute de mieux” — obiectul lucrării, adică **paratextualitatea**, semiotica s-a străduit, într-un spectru foarte larg, să aducă argumentele unei depășiri a descriptivismului și impresionismului în abordarea literaturii, ca text. E drept că abia în ultimele trei-patru decenii contribuțiile ei s-au concentrat asupra privirii textului literar ca **specificitate**, în afara unor genuri proxime în care acesta intră, prin forța lucrurilor, ca instrument de comunicare. Căci nu acea extindere a **mathe- seii universale**, în sensul leibnizian, asupra discursului literar, ci tocmai posibilitatea de a decela, cu mijloacele oferite de știința comunicării, ceea ce este particular demersului literar propriu-zis interesează aici.

În foarte documentată și pertinentă sa introducere la volumul **Semiotica literară italiană** (*), Marin Mincu operează o binevenită distincție în acest sens. El își ia distanța necesară atît față de impresionismul tradițional, fetișizat în formule de tipul **magister dixit**, cît și față de încercările abrupt-scientiste ale celor ce își inchipuie că pot să epuizeze textul literar prin formule. Publicul nostru a fost informat, în genere, asupra progreselor cercetării semiotice a literaturii. Lucrări de metodologie critică în această latură au fost tipărite la Editura „Univers”, în decursul ultimilor ani, așa încît există fondul percepției necesare receptării unor sisteme și demersuri critice mai puțin „ortodoxe”, în sensul tradițional,

*) Marin Mincu, **Semiotica literară italiană**, Editura Univers, 1983.

prin prisma achizițiilor tehnice și epistemologice ale noulor metode. Problema fundamentală rămîne mereu aceea a adecvării sistemului critic la specificitatea obiectului de cercetat, în speță a literaturii. Tocmai în acest plan, cartea lui Marin Mincu — compusă dintr-o serie de interviuri cu semioticieni italieni de prestigiu — aduce precizări și puncte de vedere extrem de prețioase.

Astfel, D'Arco Silvio Avalle (cel mai strălucit elev al lui Gian Franco Contini, succesor al acestuia la catedra de filologie romanică a Universității din Florența), profesor la Universitatea din Torino, pune o problemă pe cît de incitantă, pe atît de dificilă ca rezolvare: de ce se refuză o gramatică generală a literarității (francezii, cu precădere Roland Barthes, folosesc termenul de **literaritate** — **littérarité** —, după acela ruses, **literaturnost**), cînd, în schimb, nu se obiectează nimic în privința gramaticilor generale ale limbilor. Întrebarea universitarului italian se bazează pe credința că semiologia textelor literare face parte din semiologia generală. Faptul literar pîrîndu-i-se asimilabil, în consecință, cu oricare alt fapt de natură socio-culturală. Dar lucrurile nu sînt deloc simple. Acestei întrebări retorice îi răspunde, într-un fel, o aserțiune a lui Cesare Segre, titularul catedrei de istoria limbii italiene la Universitatea din Pavia, autor, între altele, al lucrării „I segni e la critica” (Einaudi, Torino, 1969). Studiul semnelor și studiul producției semnice sînt numai etapele unui posibil drum al gramaticalizării operei literare. Căci este, după el, comunicare „tot ceea ce o operă de artă transmite, dincolo de evidența conținutului său”. Astfel, el se referă la nucleele semiotice proverbiale, făcînd și observația că „dacă a fost și este indispensabil pentru semiotică să existe pe contul semnelor, ea nu poate ajunge la rezultate satisfăcătoare decît mergînd dincolo de semne, către **funcțiile semnificative**”. Așadar, o concepere totalizatoare a **semnului literar**, privit în

întreaga sa complexitate. În această privință, cunoscutul specialist italian Umberto Eco vorbește de o **strategie a textului**, introducînd aici toate determinanțele care predicează un **anume** text, acela și nu altul. Textul literar se revelează pentru el a fi tocmai acea disciplină sau ordine care, dilatănd termenii la maximum, mărește bogăția conexiunilor de sens la infinit. Semnul, precizează Eco, ca entitate cu două fețe — semnificat și semnificat — își păstrează mereu solidaritatea dialectică internă. Semnificatul are o oarecare autonomie, dar numai în termenii conceptului aristotelic al **verosimilului**. Adică, „autonom, în structura sa simbolică, și totuși legat de realitate prin asemănări și opoziții”.

O altă aserțiune, la aceeași temă, aduce Gian Luigi Beccaria, profesor la Universitatea din Torino, autor al lucrării fundamentale „L'autonomia del significato”, Einaudi, 1975. La o întrebare a lui Marin Mincu, el răspunde: „Semnificatul coagulează neexperimentatul, exprimă sensul; exprimă, cel puțin în poezia modernă, incognoscibilul”. Ceea ce ne duce din nou cu gîndul la acele nuclele semiotice preverbiale, în a căror relevanță sînt mai chemate să se exprime psihanaliza sau cercetarea intenționalității. În acest sens, se impune cu o autoritate deosebită teoria Mariei Corti, această veritabilă „Madame de Staël a semioticii italiene”, cum o numește pe bună dreptate Marin Mincu, asupra literaturii ca „hipersemnă”; adică necesitatea de a adu-

ce în discuție faptul că „textul artistic ca atare emite un mesaj care nu e același cu al sumei de semne care îl constituie”. De aceea, conchide ea, mesajul artistic se vedește capabil să modifice „gramatica viziunii” curente asupra lucrurilor, fapt ce nu se întîmplă îndeobște cu celelalte tipuri de mesaje.

De altfel, strădania constantă a lui Marin Mincu, pe parcursul celor 220 de pagini (unde mai sînt prezenți, în afară de cei la care ne-am referit, Emilio Garroni, Stefano Agosti, Marcello Pagnini, Alessandro Serpiari, Aldo Rossi, Antonino Buttitta și Gian Paolo Caprettini) — este aceea de a-și face ilustrii interlocutori să se refere la specificitatea textului literar ca obiect semiotic. Cartea lui nu e doar o culegere a textelor semnificative despre **literaritate**, în ceea ce școala semiotică italiană a dat mai valoros pînă acum, dar și o încercare de a forța limitele cercetării pînă în pragul impasului. Refuzînd atît ideile preconcepate despre „critica modernă”, cît și iluzia găsirii unor soluții universale, Marin Mincu ne oferă, în deplină cunoștință de cauză, panorama vie a uneia dintre cele mai efervescente școli preocupate de investigarea textului literar ca realitate semiotică. Volumul lui îl invită pe cititor să participe, alături de protagoniștii, la o aventură care e deopotrivă a semnelor, a limbajului și a literaturii.

Dumitru Radu Popa

Stilul șocant

DIN perspectiva de astăzi, entuziasmul cu care generațiile de după 1900 l-au descoperit și continuă să-l descopere pe Stendhal are implicații ironice. Contactul imediat se stabilește prin stil, care nu pretinde cititorului contemporan acel efort de acomodare cerut chiar de Balzac ori de Dickens. Este tocmai principala sursă de neînțelegere, care, în cazul lui Stendhal, a contribuit la purgatoriul prelungit aproape un secol.

Situația are o unicătate de neînviat. Cită trăit Stendhal, rezervelor au fost aproape unanime. Polemizând cu amândouă retoricile ce se confruntau pe la 1830, este foarte explicabil ca stilul lui Stendhal să fi fost condamnat și de academicienii din timpul Restaurării, care frecventau salonul doamnei Ancelot și de romantici. Cu Hugo relațiile au fost aride și lipsite de înțelegere reciprocă. Cititor pasionat al lui Shakespeare, Dante și Ariosto, Stendhal a rămas opac și la Racine și la poezia ce izbucnise după 1820. Verdictul unui spirit inrudit — „Pentru Boyle poezia era incomprehensibilă (*lettres closes*)” a scris Mérimée — este o exagerare provocată de formulele provocatoare ale lui Stendhal: poezia ar ascunde prostia (*une cache sottise*). Cert este că Stendhal l-a preferat pe Béranger lui Hugo. La rindul lui, Hugo a arătat pînă la capătul vieții o ostilitate vehementă. „Am încercat să citesc asta, i-a spus odată lui Henri Rochefort; („asta” era *Roșu și Negru*) cum de ai putut trece de pagina a patra? Înțelegi jargonul provincial?” (*le patois*).

Izolarea stilistică în care a fost claustrat Stendhal pînă cînd apoplexia l-a doborât pe o stradă pariziană se răsfrînge și în opiniile acelor, foarte puțini, care i-au prețuit și romanele, nu numai verva paradoxală care șoca și atrăgea în saloane. E cunoscut articolul lui Balzac despre *La chartreuse de Parme*, singurul semn major de recunoaștere hărăzit lui Stendhal în timpul vieții. „După părerea mea, *Minăstirea din Parma* este pînă în prezent... capodopera literaturii de idei...” Cu aceleași superlative Balzac afirmă că (în roman) „sublimul izbucnește în fiecare capitol.” Rezervele se referă la „stilul neglijent, incorrect”.

Prietenii apropiați au fost și mai severi. În *H.B.*, broșura prin care, în 1950, Mérimée a încercat să smulgă din uitare pe mentorul tinereții lui, se amintește că Victor Jacquemont, amic comun, interesantă figură de explorator și naturalist, adnota manuscrisele stendhaliene cu aprecieri de tipul: „detestabil”, „stil de portar”. Faptul e consemnat pentru a sublinia răbdarea cu care Stendhal întîmpina asemenea comentarii. „Ele nu i-au otrăvit niciodată relațiile cu prietenii.” Chiar atitudinea lui Mérimée e ambiguă. Constată parantetic că zeflemelle cu care fusese împințat *De l'amour* au fost „în fond foarte nedrepte”. Dar amintind munca lui Stendhal asupra fiilor de manuscris, precizează că „în loc de a corecta stilul, refăcea planul. Corectă greșelile dintr-o primă versiune și făcea altele, căci nu știu să fi încercat vreodată să-și îndrepte stilul”. Apropiat și stilistic de Stendhal prin distanțare și antiemfază, Mérimée a practicat o eleganță discretă, un minimum de caligrafie.

Scrisoarea euforică și tulburată prin care Stendhal l-a multumit lui Balzac apără totuși modul propriu de a scrie, la obiect și antionormant și cuprinde des citată frază cu privire la lectura cotidiană a codului civil, ca o lecție de stil. Ulterior a părut însă a avea îndoieli, a încercat să refacă romanul ținînd seama de criticele aduse construcției și „preciziei prea uscate” a stilului. „Cu o docilitate foarte ciudată — scrie decanul stendhalienilor care a fost Henri Martineau — Stendhal se apucă de lucru și se gîndește să transforme primele capitole ale romanului *Minăstirea din Parma*... A schițat chiar un alt început... Din fericire s-a răzgîndit repede și a lăsat descrierea Milanului...” „Din fericire” se cere subliniat. Nu ne putem imagina *Minăstirea din Parma* fără lumina primelor pagini.

Foarte tînărul sublocotenent Boyle a fost pe cale să se dueleze cu un alt ofițer, admirator al lui Chateaubriand, pentru că respingea și ironiza o sintagmă foarte lăudată de interlocutorul său: „la cime indéterminée des forêts”. După douăzeci de ani cvadragenarul autor al lui *Racine și Shakespeare* a devenit teoretician al „romanticismului”, adversar al tragediei și al versurilor rostite pe scenă. Schimbarea era doar aparentă. Dincolo de argumentele imprumutate de la romanticii italieni din jurul lui *II Conciliatore*, teoreticianul din 1823 cerea doar o artă acordată cu sensibilitatea contemporană și refuza normele rigide prescrise de epigonii clasicismului. Era, de fapt, același refuz al retoricii, al stilului ornat, fie de podoaube totite de veacuri, fie de acelea mai îndrăznețe și noi ale romanticilor, socotite în continuare de fostul ofițer Boyle drept extravagante.

Respingerea ambelor coduri în circulație a fost plătită cu lipsa de audiență. N-au putut-o întrerupe nici articolul elogios al lui Balzac, nici studiul lui Taine, studiu cu totul remarcabil prin penetrația cu care era intuită noutatea romanului stendhalian.



CITITORUL contemporan, cit de cit matur, găsește la Stendhal un limbaj apropiat. Libertatea stilului, mularea lui pe mișcarea gîndirii și pe jocul observațiilor ușurează comunicarea. Faldurile frazei lui Chateaubriand, antitezele și hiperbolele conservate de Hugo și în proză devin astăzi piedici la lectură și surse posibile de refuzuri, de aprecieri nedrepte. E nevoie de transpunerea într-un climat stilistic profund diferit pentru a fi sensibil la farmecul paginilor din *Mémoires d'outre-tombe* ori din *Les travailleurs de la mer*. Refuzul retoricii constituie, dimpotrivă, o punte spre Stendhal, chiar spre frazele aparent aride, modificînd smucit perspectiva și tonul.

Cititorul și criticul contemporan sînt tentați să găsească la Stendhal neutralitatea stilistică, anticiparea des pomenitului „grad zero al scriiturii”. E de remarcă că, oricît de divers și de larg ar fi prezentă, neutralitatea stilului nu poate fi considerată drept o caracteristică a modernității. Formula de „stil modern”, la singular, este lipsită de sens într-un peisaj în care există Céline ori Márquez. Iar stilul stendhalian, care respinge pregătirile retorice și emfaza, nu e totdeauna neutru. Observatorul și „egotistul”, mereu atent să-și explicitizeze impresiile actuale și să le analizeze pe cele trecute, se echilibrează, se întregesc unul pe altul. Scriitorul nu evită adjectivul sonor. Dar le folosește nu ornamental, ci constatativ. Atitudini, situații sînt calificate drept „sublime”. Contemplarea unui peisaj îi dă simțămîntul „fericirii perfecte”. Iar sarcasmul însoțește frecvent observația care devine generalizare agresivă. Astfel, în „Cuvîntul înainte” (*Avertissementul*) la *Minăstirea din Parma*: „Voi mărturisii că am avut îndrăzneala să păstrez asperitățile de caracter ale personajelor; dar, în schimb, o declar cu convingere, le blamez în modul cel mai moral multe dintre fapte. La ce bun să le acord înalta moralitate și grația caracterelor franceze, care îndrăgesc mai presus de toate banii, și nu săvîrșesc păcate din ură sau din dragoste?”

Spontanitatea și mobilitatea sînt coordonate stilistice principale. *Minăstirea din Parma* a fost scrisă (și în bună parte dictată) în șapte săptămîni. O scriere unanim considerată drept fundamentală, *Viața lui Henry Brulard* a rămas nefinisată.

Pe o prietenă, autoarea romanului *Locotenentul*, care a servit drept punct de plecare pentru *Lucien Leuwen*, Stendhal o sfătuiă: „Povestește-mi cași cum mi-ai scris o scrisoare”. Proza și corespondența stendhaliană dau impresia descoperirii făcute în momentul enunțului, spontanității totale. Nu permit elogiul nediscriminat al lipsei de elaborare, ceea ce ar fi absurd, contrazis de mii de fapte literare. Dar, după o cunoscută formulă caragialiană, pe Stendhal „il prinde” această redactare care pare a se crea în timpul lecturii. Se acordă cu mobilitatea lui nerăbdătoare, cu schimbarea bruscă de planuri, cu tendința de a încorpora în același pasaj, uneori în aceeași frază, actul narativ, autosondarea, reflecția largă și iconoclastă. Neglijențele — iritante pentru medicii apărători ai stilului cuminte, corect și încolor — sînt fără importanță față de ceea ce realizează stilul vivacității și spontanității. Se înfăptuiește gîndul cu care s-a consolat — poate puțin convins — scriitorul ignorat. Stendhal rămîne în consonanță și dialoghează cu cititorul de astăzi.

Silvian Iosifescu

Montaigne

■ Sub titlul *Montaigne en mouvement* (Paris, Gallimard, 1982), Jean Starobinski consacră autorului Eseiurilor o importantă carte, concepută, după propria mărturisire, pentru a face pereche cu ampla cercetare dedicată în 1957 lui Rousseau (Jean-Jacques, Rousseau. La transparence et l'obstacle). Trăsătura de unire dintre cele două studii o constituie — ne spune criticul în Prefață — „asemănarea actului inițial de la care pornesc, — contestarea maleficului aparenței”, căruia cei doi scriitori îi dau totuși soluții diferite. Cititorul lui Jean Starobinski a putut însă să se convingă că problema raportului dintre mască și realitatea ascunsă a eului, dintre aparență și esență, constituie tema predilectă a reflecției sale, prezentă încă în Montesquieu par lui même (1953), reluată apoi în eseurile din *L'Oeil vivant* (1961) ori în *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970).

Acestei perspective „tematiste”, personalitatea lui Montaigne îi oferă obiectul ideal. Condamnarea măștii, a ipocriziei și iluziei, căutarea „adevărului chip al lucrurilor”, în care este identificat mobilul prim al viziunii montaigniene, generează un „traseu fundamental”, un fel de axă în jurul căreia se coagulează ansamblul meditațiilor din Eseiuri. Urmărind meandrele acestui lung parcurs, criticul va descoperi la Montaigne o evoluție ce duce de la un scepticism inițial la o încredere, dacă nu în stabilitatea lumii, cel puțin a propriei conștiințe judecătore. „Tema întoarcerii reflexive la aparențele sau la artificiile pe care gîndirea acuzatoare le renegase la început” se conturează într-o suită de „variațiuni” dezvoltate în cele șapte capitole ale cărții, ca tot atâtea registre în care se verifică o mișcare în fond unitară a gîndirii și sensibilității: „prietenia, moartea, libertatea, corpul, dragostea, limbajul, viața publică”. Această mișcare, caracterizată încă din primele pagini, „nu este altceva — ne spune interpretul — decît efortul care, începînd prin a gîndi identitatea ca o constantă, stabilitate, conformitate cu sine, recunoaște că nu poate ajunge la ceea ce a năzuit la început, dar rămîne

destul de credincioasă apelului identității pentru a căuta să-i dea un alt conținut, o altă semnificație”. Cel care, din spațiul izolat al „bibliotecii” sale și dintr-un timp situat în perspectiva morții, privește spre teatrul mundan (care e în egală măsură al marii tradiții antice, cu exemplele sale impunătoare, și al lumii contemporane), se va simți totuși obligat la o permanentă confruntare cu exteriorul și, implicit, la repetata întoarcere spre propriul „teatru” lăuntric. Joc de o extremă mobilitate, mereu reluată „încercare”, căreia Cartea Eseiurilor îi va oglîndi fațetele multiple, ca un echivalent al unității vizate a eului. Actul „înregistrării” propriilor stări, senzații, reflecții, se va constitui în cele din urmă într-o imagine care, structurată din mers, sugerează revenirea la o existență unică, diferită de toate celelalte, ce trebuie să se accepte așa cum e, situată, inevitabil, în ecuație cu lumea din afară.

Analiza acestui parcurs, verificarea lui la nivelul relației mai generale cu existența mascată, al „relației cu celălalt” și cu sine însuși, dezvăluie, sub paradoxurile aparente ale vieții și gîndirii montaigniene, unitatea dinamică a unei conștiințe de o surprinzătoare modernitate. Jean Starobinski reliefează cu măiestrie toate aceste dimensiuni ale personalității cercetate. Prin excelență mobilă, „relația critică” pe care o instaurează îi permite încă o dată criticului genezei nu numai o apropiere (și o apropiere) a textului în substanța sa cea mai intimă, ci și afirmarea unei mari libertăți față de opera a celei „distanțe reflexive”, de atîtea ori subliniată.

Montaigne în mișcare reușește astfel să se exprime și ca o „mișcare în Montaigne” a unei priviri care judecă realitatea textuală depotrivă în litera și spiritul ei, și prin prisma sensibilității timpului nostru. Citindu-l pe Montaigne, Jean Starobinski știe (și o mărturisește adesea) că lectura sa se situează într-un timp de „după Montaigne”, care permite însă, în multe privințe, o comunicare intensă cu opera sa. E o comunicare ce poate fi calificată și ca personală,

DAR această împăcare dintre luare și părăsire, dintre surprinderea activă și pasivitate, această consimțire cugetată la ceea ce trebuie suportat în mod inevitabil, ajung să se manifeste în primul rînd în viață — în viața ale cărei clipe se pot clarifica, fiecare, prin acest dublet.

Nimic nu e mai ușor, dar nici mai dificil decît a trăi. Totul este dat, și nimic nu trebuie căutat; însă totul e de făcut. Nu trebuie decît să accepți, să primești, să te lași dus; dar trebuie să încerci să „trăiești bine și în chip firesc această viață”, „să trăiești cum se cuvine”, și nu există nici o „știință mai arzuătoare”: ea constituie „marea și glorioasă noastră capodoperă”. A trăi înseamnă deci ceea ce ne este îngăduit, ceea ce precede în noi toate motivele de acțiune; înseamnă însă și actul și opera prin excelență, finalitatea proiectată dincolo de toate celelalte acte și opere ale noastre. Este o stare de fapt, și este o misiune. Existența noastră ne este atribuită, și ea rămîne o trudă de neîncheiat. De aceea, conștiința care se străduiește să trăiască trebuie să se accepte imediat, desprinzîndu-se totodată de sine pentru a se construi pe sine însăși ca pe o capodoperă. Însăși ideea vieții implică adeziunea a priori față de sine și perpetua urmărire a „traiului” ca scop îndepărtat. Îndepărat, dar nu exterior, deoarece trebuie cucerită o proximitate, o plenitudine sensibilă.

În fiecare clipă, viața se oferă ca fiind deja aici, în ivirea instantanee a conștiinței și a lumii care o înconjoară. Nu mai rămîne decît s-o „desăvîrșești”. Însă, pe măsură ce experiența lui Montaigne progresează, clipa în care se manifestă viața va căpăta calitatea unei ultime clipe: moment de grație, de aminare nesperată, care încoronează o existență cheltuită în întregime. Viața este deja aici pentru că a avut deja loc. Toate cărțile au fost jucate. Preocuparea pentru viitor nu-l mai atinge. În această fragilă clipă din urmă, plenitudinea și golul coexistă. Totul se reduce la conștiința cea mai subțire de a trăi încă, în timp ce în urmă totul e plin, totul a primit formă: trupul care a cunoscut atîtea plăceri și care în curînd nu va mai percepe nimic, seria de acum înainte imobilă a actelor și vorbelor revolute, urma ireversibilă și fragilă a unei existente.

„Da, da, e gata... Gata este, bătrîne”. Încheiere; perfecțiune în imperfecțiune. Montaigne e aici, cu bolile, cu obiceiurile, cu defectele sale. Acceptarea vieții înseamnă pentru el a accepta să fi trăit, și a se primi așa cum l-au modelat anii. Gata. E prea tîrziu. Să nu i se ceară să

se îndrepte. Montaigne nu știe decît să se povestească așa cum e, adică așa cum l-a construit viața lui, așa cum îl distruge boala. Dar iată că faptul de a se povesti devine o sarcină fără sfîrșit, și care urmează să contrazică aparenta imobilizare a lui e gata. Nimic nu e stabilizat. Căci a te povesti înseamnă a continua, în durată proprie a limbajului, viața și mișcarea pe care le credea oprite. În felul acesta Montaigne se corectează și se transformă prin neconținute adaosuri, chiar atunci cînd se declară incapabil de pocăință. În capitolul XIII al cărții a treia, după tot ceea ce pare a se imobiliza în acel e gata, vine invitația de a construi viața ca pe o capodoperă, apoi constatarea: „Mă topeș și îmi scap mie însumi”, adică apelul la actul formator și resemnarea față de neconținută curgere: totul rămîne de făcut, chiar atunci cînd totul se desface. „Viața este o mișcare inegală, neregulată și cu forme felurite”. Ce poate fi mai minunat decît experiența acestei adeziuni și a acestei fugi simultane, a acestei neputințe de a fi altul decît sine, și a acestei neostenite distanțări: fiecare dintre aceste stări — adeziune sau distanță — apare rînd pe rînd ca o infirmitate sau ca un fel de dorit, ca dovadă a unei puteri sau a unei neputințe a conștiinței vii.

„Fac de obicei pe de-a-ntregul ceea ce fac, și pășesc dintr-o bucată: nici o mișcare de-a mea nu se ascunde și nu se sustrage rațiunii mele”. Montaigne își proclamă unitatea, unanimitatea lăuntrică; însă unitatea, îndată ce este afirmată, se dedublează într-o mișcare și o rațiune. O mișcare ce se arată în toată evidența. O rațiune care se pune de acord cu mișcarea apărută înaintea ei... Dedublaarea și unitatea: trebuie să le vedem acum aprofundîndu-se într-o nouă dimensiune. În preajma morții, mișcarea și rațiunea își dezvăluie înțelesul ultim. Mișcarea e mișcare spre moarte, iar rațiunea a recunoscut că viața e „pierzătoare a stării sale”. Consimțirea față de moarte nu e decît contraponerea necesară unei convertirii totale la viață. Cînd distanța stabilită de conștiință este ruptă absolută, adică moartea, atunci întimitatea pe care ea o regăsește prin răsturnare este evidența caldă a vieții. Fără îndoială, în cazul de față distanța și întimitatea nu sînt decît gîndite, nu sînt decît năzuințe ale conștiinței: trecerea la moarte nu e efectuată, iar stăpînirea vieții rămîne incompletă. Privirea, cel puțin, e îndreptată spre limite pe care nu le poate depăși. Conștiința gîndește atunci distanța absolută și întimitatea absolută, și le gîndește nedespărțite una de alta: adevărul triumf al conștiinței

în mișcare



În măsura în care meditația scriitorului intră în rezonanță profundă cu reflecția criticului însuși. Or, în cazul lui Jean Starobinski, o atare rezonanță e evidentă. „Se pot face foarte bune studii structurale — ne spune el într-un interviu recent — dar interpretarea unei opere trebuie să pornească, în mod necesar, de la o întrebare de astăzi, de la o neliniște modernă, care să se întoarcă asupra noastră înșine. A interpreta o operă înseamnă și a te interpreta pe tine însuși, înseamnă, așadar, într-un anumit fel, să faci operă de autoportret, de autocritică”.

În întrebările lui Montaigne, cu scepticismul lor, dar și cu credința în valoarea singulară a „marilor, glorioasei capodopere” care este viața noastră, cititorul de acum poate regăsi, grație pătrunzătoarei lecturi a lui Jean Starobinski, ne-numărate întrebări și răspunsuri care sînt, în mare măsură, și ale sale.

Redăm un fragment semnificativ.

ION POP

asupra morții constă, poate, în faptul că ea poate reuni în sine aceste două gânduri și că poate face în așa fel încît distanța să contribuie la întronarea prezenței, — dar este un triumf mereu neîmplinit, după cum de neîmplinit este și cucerirea de sine.

Asalturilor bolii, amenințării morții iminente, Montaigne le răspunde prin lauda condiției noastre trupesti. El cunoaște mai bine de acum înainte fericirea de a avea un trup și valoarea sănătății, acest foc dător de bucurie. Adevăr în aparență banal, loc comun ineputabil: nenorocirile înviează gustul fericirii trecute. Poezii latine au spus în mii de feluri acest lucru, iar Montaigne le-a citat zicerile. Însă boala și moartea iminentă nu-i dezvăluie acum lui Montaigne o fericire trecută: ci o fericire prezentă, o stare actuală de fericire.

„Cînd dănuiesc, dănuiesc; cînd dorm, dorm”. Adeziune totală față de sine: gestul dănuirii, desinderea somnului sînt clipe de deplină coincidență. Dublarea verbului este aici fructul dedublării reflexive, dar ceea ce este constatat de către conștiința ce reflectează este repetiția perfectă, reafirmarea pură și simplă a acțiunii în care Montaigne s-a angajat. Identitatea speculară a verbelor repetate manifestă acordul cu sine însuși, fără vreun gînd ascuns sau vreo rezervă. Scriitorul își gustă în felul acesta propria plenitudine: el își apare sîsiei așa cum este, se aprobă instantaneu, și împartășește acest lucru cititorului său. Însă o adeziune atît de fericită la clipa trăită nu e posibilă decît pentru că conștiința a recunoscut în mod definitiv că „moartea se amestecă și se contopește pretutindenea cu viața noastră”. Ca să-l găsești plenitudinea absolută în clipa fugară, va fi trebuit mai întîi să rupi, în gînd, legăturile cu viața. Ca să afli bogăția, va fi trebuit să consimți să pierzi totul. Tocmai în momentul în care toate legăturile au fost desfăcute, adeziunea se afirmă cu mai multă putere, iar plăcerea e mai desfătătoare. (c) Nu mă gîndesc de-acum decît să închei; mă desfac de toate noile nădejdi și plănuiri; îmi iau cel de pe urmă rămas bun de la toate locurile pe care le las; și mă leapăd în fiecare zi de ceea ce am [...] c) Mă dezleg pretutindenea; mi-am luat pe jumătate rămas bun de la fiecare, în afară de mine. Niciînd vreun om nu s-a pregătit să părăsească lumea în chip mai curat și mai deplin, și nu s-a desprins mai mult de toate, decît mă aștept să fac eu [...] b) Călătorind, nu ajung niciodată în vreun sălas în care să nu-mi treacă prin închipuire că aș putea fi, și bolnav și pe moarte, în largul meu”.

Gîndul morții operează o degajare totală, dar în același timp sporește atenția purtată fiecărui minut și fiecărui obiect pe care îl mai oferă viața. Montaigne depășește lecția stoicilor, care sfătuiau să-ți trăiești fiecare clipă ca și cum ar fi cea din urmă. Pentru conștiința desprinsă, viața a și luat sfîrșit, iar lumea s-a îndepărtat pentru totdeauna: cu toate acestea, o aminare binevoitoare întîrzie moartea, iar de acum înainte toate clipele trăite pot fi gustate ca și cum ar fi oferite după ora morții. Ele sînt date în plus, ca efect al unei favori de neprețuit, care este aceea a vieții simple, după ce ea s-a dezbrăcat de orice regret al trecutului și de orice preocupare privind viitorul. Ruptura fiind deja consumată, fiecare clipă apare ca un dar imediat și gratuit, plăcerea nu e întunecată de grija morții, apucarea și surprinderea ei devin mai ușoare: supraabundența desfătătoare, născută din desputere și depedare; prezentă care n-ar fi fost atît de substanțială și de plină, dacă n-ar fi fost dată unei conștiințe ce și-a luat deja rămas bun. Misticii, care practică acest fel de despărțire de lume, nu se mai întorc spre ea și se bucură doar de Dumnezeu. Însă Montaigne, odată ce și-a luat rămas bun de la viață, regăsește viața omenească și lumea pămîntească într-o nouă lumină: el gustă, viu fiind, o plăcere postumă.

CITE contradicții se lămuresc din acel moment, în care fiecare dintre termenii opuși își dezvăluie necesitatea și funcțiunea complementară! Montaigne ne spuse că a încercat mai întîi să-și scrie cartea urmînd unei „aplecări spre mîhnire”, și că „cu nimic n-a convorbit mai mult, întotdeauna, decît cu închipuirile morții: chiar și în vremea cea mai usuratică a virstei (sale)”, însă primim o mărturisire nu mai puțin sinceră atunci cînd își descrie suflul „nu numai scutit de tulburare, ci și plin de mulțămire și sîrbătoare, așa cum e el cel mai adesea, pe jumătate din firea lui, pe jumătate din năzuință”. Va fi trebuit mai întîi ca sfulețul să-și închipuie moartea ca pe o furtună: „... (b) Încep să mă incredintez morții. Mă învălui și mă cuibăresc în această furtună, care trebuie să mă orbească și să mă răpească cu minie, descărcîndu-se dintr-o dată și pe nesimțite”. Dar această orbire face posibilă o nouă privire, iar anticiparea furtunii devine cerul liniștit care răsplătește rațiunea: „... (b) Ori încotro își aruncă privirea, cerul e liniștit împrejurul ei: nici o dorință, nici o teamă ori îndoială care să-i tulbure suflarea, nici o greutate (c) trecută, de față, viitoare (b) peste care închipuirea lui să nu treacă nesupărată”.

Astfel, dincolo de ființa ce ne lipsește și de aparența ce ne înșală, dincolo de ideea nimicniciei omului și a desertațiunii vieții, simpla existență care ne este dată, trupul pieritor care e al nostru devin locul unde se dezvăluie un adevăr; adevărul meu, umil, însă absolut; unic, dar sustinut de universala natură; incommunicabil, însă complice cu toate conștiințele omenești. Am pierdut ființa esențială, dar ființa relativă și fenomenală ne-a fost redată. N-am sărăcit decît pentru a ne îmbogăți. Ființa este în același timp ceea ce e mai ascuns, și ceea ce e imediat sensibil. Simțurile noastre ne mint atunci cînd ne vorbesc despre ființă, și iată că ființa vine să sălășluiească în viața și simțurile noastre. Ea se descoperă fără încetare, dar fiecare apariție o manifestă și o ascunde de îndată. Ea este, pare și se ascunde aproape în același timp. Sîntem nevoiți să consimțim la acest gol (pe care-l purtăm în noi, pe care-l descoperim în afara noastră), să îmbrățișăm mișcarea ce ne des-tramă, să ne scufundăm în ea, și să regăsim în gestul acestei scufundări o plenitudine sensibilă, un trup statornie și fericit, trezit la fericirea de a-și simți gestul. Atunci, deopotrivă încordați și nepăsători, activi și pasivi, indestructibili și duși de durată, pasionați și indiferenți, ne încredem în ceea ce ne este dat și ne mulțumim cu puținul pe care-l mai putem apuca. E o prădă săracă, aceasta, față de ceea ce filosofia pretindea să posede și să cunoască. Dar e cu atît mai mult; căci ceea ce posedăm de acum înainte este instrumentul prin care toate lucrurile pot fi reprezentate sau negate, afirmate sau refuzate, apropiate ori îndepărtate: conștiința noastră, care nu posedă nimic, dar care își cunoaște sărăcia și se depășește astfel pe sine. „Tema mea se răstoarnă în sine”. Conștiința este, pentru ea își apare. Dar ea nu poate să-și apară fără a face să se ivească o lume de care este interesată în mod indisolubil. Ii trebuie un spațiu, și la nevoie îl va crea, asigurîndu-se astfel că deține o liberă putere de distanțare și de apropiere. Ea se caută și fuge de sine printre lucruri; ea e aici pentru a constata o ruptură și a stabili niste legături, pentru a suporta și a voi, pentru a-și acuza propria ușurință și pentru a se face plenitudine a experienței. Ea se stabilește la distanță de Dumnezeu (în care se încrede) și în prezența lumii; în orizontul morții și în intimitatea vieții. Ea își înfruntă sfîrșitul și descoperă în sine însăși puterea unui nou, neobosit început.

În românește de
Ion Pop

Din lirica bulgară

Liubomir LEVCEV

Zăpada sentimentală

Să fiu cu tine
odată,
atunci
cînd ninge.
Aici să fiu.
Și cu lumina stinsă.

Să fie dezbrăcată și fereastra.
Iar tu să te ridici din pat
Și veselă să-mi strigi:
— Privește!
Ninge, ninge!...

O stradă albă voi vedea
cu două urme de mașină
Codițele tale, tăiate.
Și globurile lămpilor
din stradă.
Și fulgii negri,

desenați de tine
cu creionul.
De asemenea regina lor,
Pe tine te-oi vedea deodată
sentimental de mică,
mică...

Aproape un copil.
Copil — copil.
Cum niciodată nu te-am mai văzut.

Firește, doar de-aceea
ninge pentru-nția oară.
Și-a noastră searbădă
închipuire...
Iar după-aceea să ne sărutăm
cu-o sărutare-atît de lungă,
încît atunci cînd ochii ni-i vom ridica,
să fie neaua-naltă de o palmă.

Invitație

Iubito,
te invit la o călătorie!
Am găsit un vechi automobil —
accidentat
și părăsit
doar la un kilometru de oraș.
Acolo nu sînt vile,
nu sînt restaurante...
Și numai stilpii vechi, de telegraf
pășesc peste cimpii asemenea unei
girafe.

Și nimeni n-are să ne vadă
diseară,
cînd amîndoi

ne vom sui-n automobil.
Ne vom îmbrățișa și vom pomi
spre țara minunată a iubirii...

Nu refuză,
te rog,
mașina-aceasta,
care pare cam nepotrivită.
Să nu te temi de semnul lui Saturn!
Cerc galben,
tăiat de un inel întunecat —
„S-a terminat cu sensul interzis!” —
pentru șoferi
și pentru-nrăgostiți!

Epitaf

Ne îndreptăm concomitent
spre două mari dureri,
omnipotente.
Vrem lumea s-o schimbăm,
dar să rămînă
una și aceeași.
De-aceea
lovim vechiul

Cu cîntece,
escavatoare

și asprime.
Și tot ce e creat de noi —
ne-nchipuim
că va rămîne veșnic...
Dar nu există așa veșnicie!
Și asta-i bine.
Nu s-au sfîrșit toți Prometeii de pe
lume!

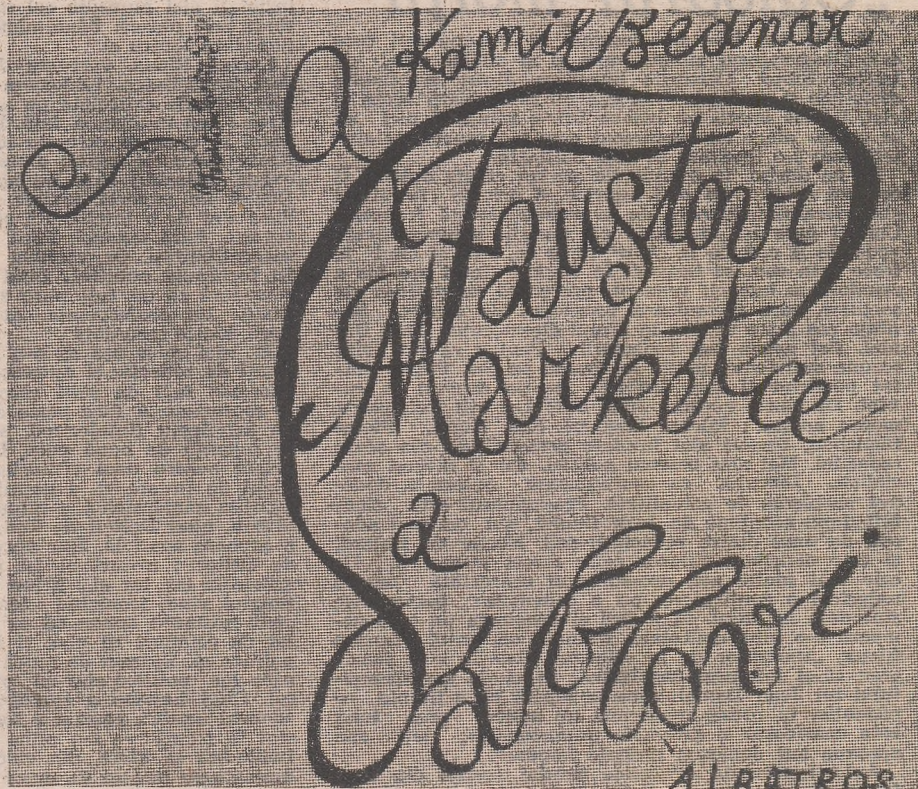
...Și cine nu e pregătit să moară —
acela-i ca și mort!

Capriciul nr. 5

Cît sînt de groaznice,
cît sînt de groaznice
cuvintele
pe care le spunem
din obișnuință:
— Te iubesc!
— Și eu te iubesc!
— Iți jur!
— Și eu îți jur!...
Acestea-s condamnări la moarte,
Sînt propriile noastre condamnări,
de noi semnate și fără drept de apel...

La moarte!
Moarte!
Moarte!
Moarte prin induioșare!
Moarte și prin sărutare!
Nu!
Mai bine să zaci nemișcată.
Să taci
ca idolul rece.
Frumoasă.
Fericită de formă.
De mine obosită.

În românește de
Valentin Deșliu



KAREL SVOLINSKY: Copertă (Din expoziția „Scrișul contemporan ceh”, deschisă la „Căminul artei”)



Un film despre Borges

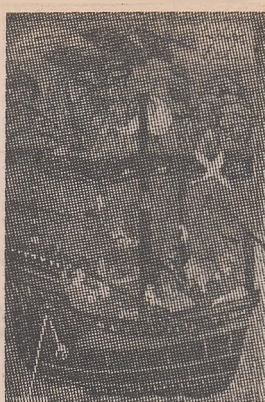
● Jorge Luis Borges este interpretul propriu-lui film, conceput și scris de el și care a fost realizat în Uruguay pentru B.B.C. de regizorul englez David Wheatley. Intitulat **Borges and Himself**, filmul ecranizează mai multe povestiri ale scriitorului argentinian, într-una dintre ele apărând el însuși ca actor. Intitulată **Celălalt**, povestirea

imaginează o convorbire între autorul, aflat la vîrsta senectuții, și alter-egoul său, aflat într-un alt loc geografic, și la vîrsta studenției. Filmul începe cu câteva extrase dintr-un interviu dat de scriitorul argentinian unui ziarist în care vorbește despre traducere și traducători și despre destinul operei sale. În imagine, Borges și actorul Roberto Jones.

Anul Rameau

● Mai mult de trei sute de orașe din întreaga lume vor celebra anul acesta pe marele muzician francez Jean-Philippe Rameau cu prilejul tricentenarului nașterii sale. În programul aniversativ sînt prevăzute peste 400 de diverse manifestări — spectacole, concerte, recitaluri, recitaluri de balet, expoziții, colocvii, seminarii etc. Bogatul și variatul program organizat în patria

muzicianului va culmina cu o mare manifestare de importanță națională pe care o va găzdui palatul Versailles, la 25 septembrie. Pe plan științific, se anunță un colocvii internațional Rameau (Dijon, 21—24 septembrie) și inițierea unei ediții monumentale franco-americane a operei sale, a cărei realizare va dura 20 de ani. Ea va debuta anul acesta cu două volume consacrate operei **Paladins** și **Motets**.



Firdusi repovestit

● Întimplări din **Cartea șahilor**, renumita epopee a poetului persan Firdusi, au fost selectate și repovestite în proză de către doi autori din R.D.G. — Werner și Dorothea Heiduczek. Volumul a apărut la Editura pentru copii și este ilustrat cu miniaturi persane din secolul 17, una dintre ele reproducă mai sus.

Glosar Lu Xun

● Prima carte de referință consacrată operei marelui scriitor chinez Lu Xun se intitulează **Glosarul Lu Xun** și a apărut recent în Editura populară din Sichuan. Realizat prin colaborarea Muzeului memorial dedicat acestui important autor și a Societății pentru studierea operei lui Lu Xun, glosarul are 8 volume în care sînt explicate cuvintele, numele, titlurile, întimplările, organizațiile, personajele, legendele, idiomurile și citatele care apar în operele scriitorului. O secțiune specială este rezervată notelor biografice referitoare la Lu Xun, precum și celor asupra activităților aniversare prilejuite de centenarul nașterii sale.

Premiu pentru un film din Mozambic

● Filmul de desene animate pentru copii **Avventurele tinărului Taca**, creat de cineștii din Mozambic pe motivele unui basm popular, a fost distins cu premiul special al Festivalului internațional de film pentru copii și tineret desfășurat în Portugalia. Autorii filmului, A. Fresu și M. di Oliveira, au realizat peliculele **Jocuri și distracții** și **Focul** care au raportat un mare succes fiind premiate la diferite competiții internaționale.

Premiul internațional al păcii : Elie Wiesel

● Recent, cunoscutului scriitor Elie Wiesel (în imagine) i s-a atribuit, la Liège, Premiul internațional al păcii, pentru ultimele sale două cărți, **Testamentul unui poet evreu asasinat** (1980) și **Cuvintele unui străin** (1982), ambele apărute la editura pariziană Le Seuil. În **Testamentul unui poet evreu asasinat**, Elie Wiesel ne înfățișează destinul lui Paltiel Kossover care, de-a lungul unui secol marcat de



violență, voia să-și trăiască idealurile sale comuniste. În **Cuvintele unui străin**, scriitorul, trăindu-și amintirile, evocînd Auschwitzul și alte locuri din lume, unde stăpînește violența, ne previne împotriva uitării și a orbirii, fiind o carte plină de întrebări, de durere și de revoltă, dar și de reflecții, de dialog și de speranță. Fondat în 1954, Premiul internațional al păcii, în valoare de 75 000 de franci belgieni, „apără idealul Rezistenței în spiritul lui de dreptate și libertate democratică”, juriul lui fiind alcătuit din scriitori francofoni.

Premiul Asturias

● Blanca Mora, văduva scriitorului guatemalez Miguel Angel Asturias, a anunțat, la reședința ei din Palmas de Canarias, că cedează Spaniei toate drepturile de moștenire ale poetului pentru instituirea unui premiu de literatură spaniolă, destinat atît scriitorilor din Spania, cit și celor de pe continentul latino-american. „Socotesc că în felul acesta va fi îndeplinită o dorință aprinsă a soțului meu, aceea de a stimula creația autentică cu inspirație generoasă”.



Pe podiumul lui Karajan

● Invitat de Karajan însuși, care din motive de sănătate nu a putut fi prezent la tradiționalul Festival de la Salzburg, Lorin Maazel (în fotografie) a urcat pe podiumul marelui maestru pentru

a dirija simfoniile a IV-a și a VII-a de Beethoven și a VII-a de Bruckner. Concertele sale s-au bucurat de o primire favorabilă din partea publicului și a cronicarilor muzicali.

Norma Shearer

● S-a stins din viață cunoscuta artistă de cinema Norma Shearer. Născută la 10 august 1900 la Montreal, Canada, într-o familie modestă, Norma Shearer, pe numele ei adevărat Norma Fisher, se stabilește în 1920 în S.U.A., debutînd, alături de Leon Chaney, în filmul lui Sjöström, **Intorsă-tura minciunilor**, după romanul Selma Lagerlöf, **Împăratul Portugaliei**. A interpretat apoi, în perioada filmului mut, doar roluri secundare în **Fetiscana**, **Drumul spre est**, în regia lui D. W. Griffith (1920), **Printul student**, în regia lui Ernst Lubitsch (1927), **Mary Dugan este vinovată?** (1929). Odată cu apariția filmului sonor, este propulsată la rangul de vedetă, interpretînd, de astădată, rolurile principale într-un lung șir de filme, care au făcut din ea una din cele mai cunoscute actrițe ale ecranului american: **Divorțata** (1930), pentru care este încununată cu prestigiosul Premiu „Oscar”, **Emancipata**, **Prizoniera dragostei** (1931), **Straniul interludiu** (1932), **Fecioarele din Wimpole Street** (1934), **Romeo și Julieta**, în regia lui G. Cukor (1936), **Marie Antoinette**, în regia lui W. S. Van Dyck, pentru care obține cupa „Vopii” la Festivalul cinematografic de la Veneția (1938), **Femei** (1939), **Amantul de carton** (1942), film cu care își încheie cariera, deși nici vîrsta — 42 de ani — nici succesul de care s-a bucura, nu lăsa să se întrevadă un astfel de final.

Daghestanul lui Gamzatov



● Reprezentant de frunte al literaturii sovietice,

poetul și prozatorul Rassul Gamzatov (în imagine) a publicat un nou volum de versuri, intitulat **Călărețul fermecat**. Printre operele sale cele mai cunoscute se numără **Rapsodia caucaziană** și **Daghestanul meu**. Acum Gamzatov lucrează la un nou volum, pe care intenționează să-l intituleze **Alcătuirea Daghestanului**. Un alt volum se află în proiect: **Calenadarul Daghestanului**, în care fiecare dintre cele 365 de zile ale anului îi va fi consacrată o pagină de poezie sau de proză.

Premiile David di Donatello

● Laureatii prestigiosului premiu cinematografic italian David di Donatello — ediția 1983, sînt: Gianni Amelio, Ettore Scola, Paolo și Vittorio Taviani, pentru cea mai bună regie; Giuliana De Sio și Hanna Schygulla — cea mai bună actriță protagonistă; Francesco Nuti, Marcello Mastroianni, Johnny Dorelli — cel mai bun actor; Dante Ferretti, Gianni Sbarra, Marco Ferreri — cel mai bun scenograf.

Premiul **Luchino Visconti** a fost atribuit lui Orson Welles pentru aportul său inovator la evoluția limbajului cinematografic, iar premiul **David Europeo** — lui Richard Attenborough pentru idealul de umanitate și fraternitate pe care-l propune cu filmul său **Gandhi**. Cei mai buni regizori străini au fost desemnați: Steven Spielberg, Blake Edwards și Costa Gavras.

Monumenta '83

● Spectacole de proporții neobișnuite constituie programul festivalului cărău orașul Dortmund îi consacră în acest an imensa sa „Westfalenhalle”. Monumenta '83 prezintă, sub formă de filme, fotografii și comentarii vorbite, o cronică a veacului nostru, inclusiv naufragiul Titanicului și bălălia de la Stalingrad. 10 000 de metri de film

și 12 000 de diapozitive sînt proiectate pe trei ecrane, sonorizarea fiind amplificată prin megafone de 60 000 de wați. Scenariul acestui multispectacol al superlativelor este inspirat dintr-o carte de 1 200 de pagini, intitulată **Cronica secolului XX**, care a cunoscut un remarcabil succes de librărie.

Beckett, o biografie

● Critic de teatru la revista „Esprit”, autorul unor valoroase cărți de teatru, fascinat de Mallarmé și Claudel, Alfred Simon este autorul unei biografii **Beckett**, apreciată drept un studiu sensibil, util al unei vieți și a unei opere pe care o analizează carte cu carte, piesă cu piesă. „Aceasta durează de 30 de ani, de 30 de ani mă preocupă Beckett. Pentru că, de fapt,

Beckett ne trimite pe fiecare dintre noi spre el însuși”. 30 de ani înseamnă aniversarea primelor reprezentări ale piesei **Așteptîndu-l pe Godot** care avea să înlesnească înțelegerea unor romane cunoscute ca **Molloy** și **Malone morre** publicate cu doi ani înainte, scrise direct în franceză de un scriitor irlandez, născut la Dublin în 1906, laureat al Premiului Nobel în 1969.

Am citit despre...

„Culoarul morții”

■ NU voi face un rezumat al rezumatului care este **Observatorul zilelor bune și al zilelor rele**, de Lucien Rioux. Certurile bizantine dintre fracțiunile socialiste și sindicale franceze nu interesează acum și aici. Istoria epocii nu încapă într-o pilulă și nici nu se poate alege un eveniment care s-o reprezinte sintetic sau s-o illustreze în mod edificator.

Să ne oprim, în schimb, la partea căreia autorul îi rezervă spațiul cel mai restrîns, o privire fugitivă: atmosfera redacțională de la marea revistă franceză. Colegii care își închipuie că ziaristii supercalificați, vedetele și așii de la „Obs” scriu ce, cum și cînd le trece prin cap, se înșală. În fiecare vineri are loc o reuniune a întregii redacții, precedată de ședințe ale secțiilor, care formulează propuneri de sumar. Ședința cea mare se ține în biroul directorului, Jean Daniel. Pot asista toți redactorii. Pentru că nu sînt scaune suficiente, mulți se așează pe jos. Putini dintre participanți fac, de obicei, uz de dreptul la cuvînt. De obicei vorbesc Jean Daniel și alți trei, patru, mereu aceiași: Michel Bosquet, K.S. Karol, Pierre Benichou. Uneori sînt invitate personalități din afara redacției. Mai ales oameni politici, dar și diverși specialiști. Discuția se concentrează asupra a două-trei probleme de actualitate. Pre-sumarul este alcătuit după reuniune de Jean Daniel, sau, cel mai adesea, de unul dintre redactorii-șefi, Hector de Galard, și este distribuit tuturor celor direct interesați. De cele mai multe ori, pre-sumarul reprezintă pentru redactori o confirmare, nu o comandă: materialele sînt deja în lucru. El indică și lungimea pe care urmează s-o aibă articolele. Numai că, arată Lucien Rioux, „ziariștilor de la «Nouvel Obs» le vine foarte greu să-și înfrîneze inspirația; în ciuda avertismentului lui Jean Daniel, care le repetă ca o litanie — «Atenție, în presa americană un articol prea lung este considerat o greșelă profesională», toți sau aproape toți depășesc limitele impuse”.

Autorii prezintă articolele șefului secției din care fac parte, apoi unuia dintre redactorii-șefi: Hector de Galard, Serge Lafaurie, Pierre Benichou, Albert

du Roy. Aceștia citesc, corectează și, mai ales, taie. Taie ei pentru că autorii nu vor sau nu sînt în stare s-o facă. Nu-i lasă inima. „Redactorii protestează: prin scurtarea articolului le-a fost deformată argumentarea, s-au șters nuanțele... Nimeni nu circula fără teamă pe culoarul de la etajul întâi unde sînt situate birourile redactorilor-șefi. Ziaristii l-au supranumit «culoarul morții». Asta spune tot. Cei instalați aici muncesc cel mai mult. Sînt, adesea, ultimii care pleacă. Săptămîna de 40 de ore n-a existat niciodată pentru ei”.

Lucien Rioux vorbește despre „severitatea, cîteodată brutalitatea, totdeauna intoleranța lui Jean Daniel față de articolele pe care le consideră rău construite sau neclare și față de cei ce le-au scris”. „Liberal în ceea ce privește ideile — continuă autorul (între diversele opinii emise în coloanele ziarului există deosebiri care nu sînt doar de nuanță), Jean Daniel nu suportă textele greoaie, indigeste, chiar dacă sînt de o inteligență sclipitoare. Și o spune. Categorie. Fără mânuși. Fără să se teamă că va răni susceptibilități. Or, ziaristii sînt mai vulnerabili decît își închipuie publicul. Cînd li se respinge un articol consideră că au fost puse sub semnul întrebării calitățile lor profesionale. Atmosfera e uneori foarte dură, foarte încordată”.

Ei, nici chiar așa să n-o luăm. Oamenii sînt foarte legați de redacție și nutresc, ni se spune, „o prietenie enormă” față de șefii cărora au totuși destule să le reproșeze. A face parte din echipa de la „Obs” e un privilegiu (intelectual, afectiv, moral) la care nu se renunță de bună voie. Umorul nu este doar o marfă pentru uzul cititorilor, ci o componentă a vieții de fiecare zi, a nopților de veghe dinainte de apariția săptămînală a numărului. Glumele unui Guy Sithon, unui Delfeil de Ton, unui Walter Lewino au o savoare specială. Dar apropo de Walter Lewino și de cititori; uneori el își permite să glumească pe socoteala lor, iar ei... îl iau în serios. Așa cum s-a întîmplat cînd, ironizînd testamania, el a lansat un „test-mister”: spune-mi ce brînzeturî, ce filme, ce fel de călătorii îți plac și îți voi spune ce înclinații politice ai. Extrem de mulți cititori au protestat: opiniile lor politice sînt cu totul altele decît indică testul. Cînd Lewino a recidivat cu testul „Calculați-vă tonusul erotic”, reacția a fost mai puțin vie. „Nu mai sînt în formă” — s-a plîns el colegilor. Ceea ce nu-l împiedică să ofere, din cînd în cînd, urbi et orbi, mușcatoare mostre de umor negru.

Felicia Antip

„Il dialogo di Roma”

● „Un film a cărui economie de mijloace frizează provocarea dar care impune prin magia sa”. Astfel prezintă „Le Nouvel Observateur” noua creație a Margheritei Duran. **Il dialogo di Roma**, realizat pentru televiziunea italiană. Planurile vide, travelingurile repetate în jurul pieței Navona, panoramicele asupra căii Appia, imaginile turistice și decolorate ale Tiburului, Forumului, statuilor ecevestre, a scării care duce spre Capitoliu, toate acestea sînt comentate de un bărbat și o femeie care dialoghează despre trecutul lor, despre civilizațiile dispărute, despre dragostea dintre Berenice și Titus, fondul muzical fiind „Variatunile Diabelli” de Beethoven.

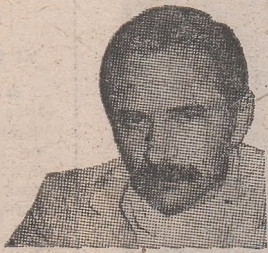
Béjart și marea

● Este posibil să aduci marea pe scenă? Béjart a reușit, cu mare succes. Baletul **Thalassa** prezentat la Milano a avut un erou principal — marea. Se putea asculta zgomotul valurilor și într-o penumbră de azur se puteau vedea ridicându-se și coborînd lin valurile. O imagine de mare frumusețe, construită din trupuile care se adunau în-



tr-o mișcare aproape imperceptibilă pentru ca apoi să se risipească iute, sugerînd, într-o scilpire luminoasă, spuma care ajunge la mal. Timp de două ore Baletul secolului XX ne-a ținut fermeceți de această fantezie pe care Béjart a creat-o cu mijloace de o incredibilă simplitate — notează cronicarii de specialitate. În imagine — o scenă din baletul **Thalassa**.

„Iarbă de ars”



● După romanele **Ludo** și **Pene de cocos**, ca și după cîteva eseuri, care s-au bucurat de mult succes, Conrad Detrez publică acum la editura Calmann Levy romanul **Iarbă de ars**. Acest nou roman nu-i decît un nou episod al „autobiografiei halucinante” a scriitorului, căci Conrad Detrez, născut în ținutul Liège-

ului în 1937, a emigrat, ca și eroul cărții sale, în Brazilia, la 24 de ani, unde s-a angajat în mișcarea castristă. Arestat și condamnat, el a fost expulzat în Europa, trăind la Paris, în Algeria și Portugalia. **Iarbă de ars** este o carte de maturitate a acestui scriitor original, un roman plin de viață, în care se îmbină umorul, farsa și tragedia. Bucurîndu-se de un deosebit succes în rîndurile cititorilor, romanul a fost primit cu deosebite elogii de critica literară. **Iarbă de ars** s-ar putea numi **Candida umană**, subliniază Robert Kanters în „Figaro”. „Un umor feroc... o luciditate batjocoritoare care nu cruță nimic și pe nimeni, mai ales pe autorul însuși”, mai reliefează Jacques De Decker în „Le Soir”.

Errol Flynn



● În prestigioasa colecție de cinema și teatru a editurii France-Empire, istoricul și criticul de cinema Michael Freedland publică o interesantă lucrare despre Errol Flynn, încercînd să ne redea o imagine exactă despre acest reputat actor american, mort în 1959, după

o carieră strălucită. Născut într-o localitate din Australia, în 1909, Errol Flynn a exercitat multe meserii, pînă să ajungă vedetă: pescuitor de perle, boxer, gazetar, căutător de aur și cîte multe altele, ducînd o viață aventuroasă pînă ce a ajuns în Anglia. Printr-o împrejurare fericită, debutează în 1931, la Londra, în teatru. Atras apoi de strălucirile Hollywoodului, trece Oceanul și din 1934 se stabilește în cetatea filmului, unde își începe activitatea sa cinematografică debutînd într-un film de Ch. Chauvel, **De veghe pe Bounty**, și realizînd apoi mai multe filme de aventuri, printre care neuitatul **Căpitanul Blood** (1935). În bogata sa filmografie se inscriu mai multe filme realizate în regia lui M. Curtiz, **Misiunea Brîgăzii 41**, **Aventurile lui Robin Hood**, **Orașul blestematilor**, **Elizabeth** și **Essex**, **Cavalcada eroică**.

„Livre de poche”

● Cea mai populară colecție franceză „Livre de poche” și-a aniversat 30 de ani de existență. La ora bilanțurilor, o carte apărută bineînțeles în aceeași colecție sub titlul **L'Aventure du Livre de poche** scrisă de Guillemette de Sairigné, evocă nașterea sa dificilă (la Hachette, datorită lui Henri Filipacchi, pe a-

tunci secretar general al editurii), primii săi pași în compania lui Pierre Benoit, Cronin și Saint-Exupéry, pînă la gigantul care a ajuns în zilele noastre: 2000 de titluri în catalog, 22 de apariții noi în fiecare lună, distribuite simultan în 20 de mii de puncte de vânzare, 103 milioane de volume pe an (o treime din totalul producției franceze).

ATLAS

Într-un compartiment

■ I.A urma urmei, mă întreb dacă am fi mai fericiți dacă am fi fericiți. O atît de mare parte a spiritului nostru este ocupată și se hrănește cu nemulțumirea, încît sînt sigură că dispariția bruscă — și, desigur, prin absurd — a acestei constante ar lăsa un gol care cu greu ar putea fi umplut cu altceva.

Îmi amintesc o întîmplare banală dintr-un tren: Călătoream împreună cu alți cinci inși într-un compartiment. După primele minute, în care fiecare a reușit să-și epuizeze ziarele și revistele cumparate și să le arunce în plasă, am început să vorbim. Nu știam, evident, nimic unul despre altul, nu ne cunoșteam profesiunea, adresa, originea socială, situația familială, gradul de cultură. Eram șase oameni necunoscuți care trebuiau să rămînă închiși mai multe ore într-un compartiment, iar acest perfect, încîntător, invulnerabil anonimat dădea, desigur, o mare libertate de mișcare ideilor și sentimentelor noastre. Nici unul dintre noi nu era fericit, nici unuia nu-i lipseau motivele de indignare. Dar, Doamne, cît de fertilă se dovedea insatisfacția noastră, cît de vitală ne era descurajarea! Împ de patru ore, nici o secundă nu s-a simțit o slăbire a ritmului, o oboseală a tonului, o scădere a tensiunii; timp de patru ore, ideile n-au încetat să-și rostogolească valurile amenințătoare, tristețea nu și-a oprit emisia înaltă a sunetului purificator, humorul nu și-a epuizat focurile de artificii. Rînd pe rînd, fiecare își interpreta cu măiestrie aria necazurilor, satisfăcut de protest și mîndru de îndrăzneală; rînd pe rînd, fiecare își folosea întreaga forță suflătoare pentru această elocventă și puternică autoexprimare care părea să-și fie suficientă sîsie.

Atît de strălucitor și de fericit era rezultatul acelei intrupări a nemulțumirii în cuvînt, încît, pentru o clipă, m-am întreb — ca la începutul acestor rînduri — dacă nu cumva nefericirea este izvorul și condiția fericirii și am încercat să-mi închipui cele patru ore de călătorie ale unor oameni satisfăcuți de viață și destinul lor. Tot ce-am reușit să-mi imaginez a fost o enormă plictiseală prin care tristețea nu mai putea să picure, revolta nu mai avea ce visa și humorul nu-și mai găsea locul. Dar atunci — mi-am spus, privindu-mi scînteietorii, fermecătorii, palavragii tovarăși de drum — enervările tope în anecdote și tristețile esafodate în teorii nu sînt, oare, asemenea artei? Artă ce izvorăște din durere pentru a putea izvorî, la rîndul ei, bucurie, și a cărei simplă expresie poate înlocui viața și își este de ajuns.

Ana Blandiana

Actualizarea limbii latine

● Dacă latina este o limbă moartă sau nu — iată o discuție foarte vie și va continua **ad infinitum et ad nauseam**: este expresia folosită de omul care și-a asumat sarcina de a compila noua ediție a dicționarului latin care va fi publicat la „Vatican Press”. Numele lui este Reginald Foster, și are XXXVIII de ani. Principala sa dificultate constă în a găsi traduceri latine ale expresiilor născute în cea mai mare parte din limba engleză și care desemnează noutăți ale secolului XX în tehnică, economie, politică, organizare socială etc. Pînă acum Foster a rezolvat transpunerea unor expresii precum **bomba atomică** (**pyrobolus atomicus**), **radar** (**radioelectricum instrumentum monitorum**), **televiziune** (**imagingum transmissio per electricas un-**

das), **încălzire centrală** (**calefacientis aquae ductus**) și **magnetofon** (**magnetophonium**). N-a găsit încă nici un echivalent pentru multe alte expresii, printre care nu puțin bătaie de cap îi dă „teoria dominoului”. Nu este mulțumit total de echivalentele găsite pentru periută de dinți (**peniculus dentarius**), aparat de ras securizat (**novacula ab inferendis vulneribus tuta**), atitudine rezervată (**acceptum**) sau petrodolari (**numi americani petrolio compatrii**). Cercetarea va continua încă multă vreme, fiind vorba de a adăuga 10 000 de cuvinte noi la fondul original al lexiconului latin, care este de 30 000, și ținînd seama că R. Foster a avut nevoie pînă acum de cîte trei sau patru luni de lucru asupra unui singur cuvînt.

„Pe aripile vîntului” și inflația

● „Variety”, revistă a show-business-ului american, publică în fiecare an lista filmelor care au realizat cele mai bune rețete în Statele Unite. Ultimul clasament înregistra în ordine: **Războiul stelelor**, **E.T.**, **Imperiul contraatac** etc. Multă vreme campion la toate categoriile, filmul **Pe aripile vîntului** deținea pe această listă locul al 13-lea. Recalculîndu-se rețetele filmelor în dolari constanți, valoare 1982, **Pe aripile vîntului** și-a recîștigat de departe primul loc, cei 76 de milioane de dolari încasați în 1939 și la începutul anilor 40 de acest film fiind estimați la 321 de milioane de dolari de azi.

Gabriel García MÁRQUEZ:

Aceste ascensoare de miercuri

ÎN Viața lui Archibaldo de la Cruz — un film de neuit al lui don Luis Bunuel — se petrecea teribila întîmplare a unei călugărițe care intra pe ușa unui ascensor cînd ascensorul nu era la acel etaj, și nefericita femeie se prăbușea cu un urlet de spaimă în abisul subsolului. Într-un ziar s-a publicat nu demult știrea despre doi mecanici care încercau să repare un ascensor lucrînd dedesubt, și dintr-o dată cutia a început să coboare și i-a strîvit de pămînt. Cunoșc pe fiica unei familii de prieteni care la 12 ani a rămas închisă timp de două ore într-un ascensor, pe întineric, și nicio-dată nu și-a revenit din groază, cu toate tratamentele medicale și psihiatrice cărora le-a fost supusă. Fetita — ca s-o spun la modul cel mai puțin dramatic — a înnebunit.

Cu toate astea, povestea cea mai oribilă despre ascensoare pe care am auzit-o povestită s-a întîmplat la Caracas cu mulți ani în urmă. O familie, care trăia într-o casă de două etaje cu ascensor, a plecat în Europa pentru trei luni și, înainte de a ieși, așa cum o făcea întotdeauna, a deconectat curentul electric de la tabloul de la intrarea principală. O femeie de serviciu rămăsese să facă ordine la etajul superior, dar, de comun acord cu stăpînii, stabiliseră să coboare apoi pe scară, să inchieie ușa de afară și să vină săptămînal să facă curățenie. Dar în clipa în care stăpînii casei ieșeau, și-a amintit ceva și a încercat să-i ajungă din urmă luînd ascensorul. Întreruperea electricității a surprins-o la jumătatea drumului și nimeni n-a aflat pînă după trei luni, cînd familia s-a întors din Europa, și a găsit resturile putrefacte în ascensor.

În vine foarte greu să mă gîndesc la acestea și la multe alte întîmplări groaznice cînd trebuie să intru într-un ascensor. Într-o vreme mă lînistea mult să călătoresc cu acele ascensoare moderne din

hotelurile scumpe și edificiile de lux care au cîte un telefon pentru ca să ceri ajutor. Dar încrederea mea s-a destrămat atunci cînd cineva care călătorea odată cu mine a ridicat receptorul ca să informeze despre o oprire nefirească, și n-a reușit să facă să-i răspundă cineva. Explicația pe care a primit-o a fost că personalul însărcinat să păzească acel telefon plecase să ia masa la ora la care s-a întîmplat urgența — din fericire — de moment. De atunci am obiceiul să controlez cine aude soneria de alarmă a butoanelor roșii care au un clopoțel desenat pe ele, care se găsesc în toate ascensoarele din lume, și în marea majoritate a cazurilor a trebuit să admit că nu servesc decît ca să le dea pasagerilor o senzație de siguranță fără nici un fundament. În realitate, multe dintre aceste sonerii nu sună nici-unde. Nu funcționează în realitate, ci doar în imaginația pasagerilor înșelați, dar nimeni n-o știe pentru că nimeni n-a avut nevoie de ele de mult timp. Un mecanic de ascensoare din Mexic îmi spunea de curînd că la serviciul obișnuit de întreținere este obligatoriu să se stabilească starea soneriilor de alarmă, dar nu o fac întotdeauna, pentru că mecanicii sînt atît de familiarizați cu ascensoarele lor, încît nu-i sperie faptul că alarma nu funcționează. Pe lingă asta — mi-a spus unul dintre ei —, majoritatea soneriilor de urgență sînt inutile, pentru că aproape toate funcționează cu electricitate, și sînt foarte puține stricăciunile de ascensor care să se întîmple din alte motive decît dintr-o defecțiune electrică. Așa încît alarma nu sună din aceleași rațiuni din care nu funcționează ascensorul.

ÎN edificiile de locuințe, chiar și în cele mai scumpe, alarma sună în camera portarului, care are o simplă cheie cu care deschide ușa ascensorului într-un minut. Problema este că portarul nu se află tot

timpul la poartă, chiar dacă așa o indică numele lui, iar cei mai buni se bucură de atîtea prerogative binemeritate, încît ies la sfîrșit de săptămînă să se odihnească împreună cu familia. Deunăzi, într-un bloc de locuințe din Barcelona, am descoperit din întîmplare că portarul nu doarme în cămaruța sa, ci împreună cu familia, așa încît dacă cineva rămîne închis, lucrul cel mai bun pe care-l are de făcut este să se ghemuiască pe podeaua ascensorului și să doarmă pînă la șapte dimineață, dacă are norocul — sau nenorocul? — să fie singur în nenorocire, sau dacă neplăcerea nu i se întîmplă în plină iarnă, așa încît dimineața să fie găsit congelat.

Într-o clădire rezidențială din Paris, care costă cît greutatea ei în aur, toate serviciile sînt atît de moderne încît au renunțat la portărească, una dintre instituțiile cele mai vechi și legendare ale orașului. Într-adevăr, portăreșele din Paris de altădată se bucurau de un credit atît de mare, încît literatura franceză, și nu numai cea a lui Balzac, ci mai ales romanele cu criminali și detectivi, trebuia să recurgă fără remediu la ele pentru ca întîmplările cele mai fantastice să pară adevărate. Mărturia unei portărese despre vreunul dintre chiriași putea fi definitivă în fața autorității judiciare, dar pe zi ce trece tot mai multe portărese din Paris sînt substituite de mașinării electronice dezumanizate, mult mai eficiente decît bătrînele lor predecesoare țîfnoase, dar în orice caz incapabile să salveze vreun sărman chiriaș prins într-un ascensor. Problema soneriei de alarmă în edificiile fără portari a fost soluționată printr-o instalație construită în apartamentul responsabilului edificiului, a cărui funcție este întîmplătoare și prin rotație și care, bineînțeles, nu are nici o obligație să stea în casă ca să aștepte ca cineva să rămînă închis în ascensor. Rezultatul final este că singurătatea în ascensor este una dintre cele mai înfricoșătoare, mai ales pentru cei care suferă de claustrofobie și care știu că ar putea suporta orice, numai să fie închiși un minut într-un ascensor, nu.

BUNICHII noștri, atît de severi, erau mult mai umani în concepția lor despre viață. Nici unuia dintre ei nu i-ar fi venit ideea să inventeze un ascensor ca acelea

folosite în ziua de azi, a căror siguranță se află exact în contrariul a ceea ce cineva ar dori pentru ca să se simtă sigur. În New York, unde în realitate există o atît de mare conștiință a pericolozității ascensoarelor încît sînt tratate drept vehicule de risc, singurul lucru care lipsește este o inscripție ca în avioane: „Jegați-vă centurile de siguranță”. Cînd cineva intră în ascensoarele multitudine din Manhattan, ascensoristul, ca un general într-o luptă, ordonă: „Așezați-vă în fața ușii”. Ceea ce, fără îndoială, ar facilita evacuarea imediată. Dar toate acestea sînt rezultatele ermetismului ascensoarelor de azi. Înainte, în schimb, bunicii erau conștienți de faptul că folosirea ascensorului, oricît de efemeră și rutinară ar fi fost, însemna oricum o călătorie și că trebuia făcută cu cea mai mare plăcere posibilă. Așa încît își construiau niste opere de artă nu numai ale tehnicii, ci chiar ale ebenisticii, cu ferestre pe toate părțile care serveau nu numai ca să poată respira ci și ca să vadă peisajul interior al casei. Nimeni nu se suia cu respirația tăiată de frică să nu se stingă lumina, ci ca să admire viața: îndrăgostiții de la primul etaj, care așteptau sărutîndu-se ca ascensorul să coboare, bătrîna invalidă care se prefăcea că brodează în fața ușii deschise de la etajul al doilea cînd în realitate ceea ce făcea era ca la rîndul ei să se bucure de spectacolul vieții care urca și cobora în ascensor, sau entuziasmul copilului care ne făcea cu mina cînd ne vedea trecînd de-alungul etajului trei. Toate acestea au luat sfîrșit odată cu înfricoșătoarele lădoale din oțel de astăzi, al căror unic avantaj — căci unul trebuia să aibă — este ca în caz de urgență, lucru care se întîmplă mult mai frecvent decît se crede, îndrăgostiții fără acoperiș să poată apăsa pe butonul de oprire ca să se iubească cu o dragoste verticală și tristă, în timp ce cineva blestemă pe la vreun etaj intermediar aceste moderne ascensoare de miercuri care rămîn oprite dintr-odată, oriunde, fără ca cineva să le-o permită. Bine cel puțin că pot servi la ațitea lucruri lucrurile care nu servesc la nimic.

În românește de
Miruna Ionescu

Dresda
Musikfestspiele



Zile muzicale la Dresda

FLORENȚA de pe Elba — cum i se mai spune Dresdei — este dihtre acele orașe-simbol ale pământului care, distruse în timpul celui de al doilea război mondial, înfrunchează, în viața lor reconstruită, energiile pozitive, imposibil de anihilat, ale omenirii. Pirjolul crud și aberant care i-a ars fața către sfârșitul cataclismului, atunci când zarurile erau aruncate și se știa că fascismul va fi biruit, a sacrificat comori de artă inestimabile. Cu atât mai sensibili sintem, deci, la înflorirea actuală a artei în această cetate de cultură a Republicii Democrate Germane; și dacă la Zwinger intrăm mereu cu aceeași evlavie să vedem galeria de pictură și unica reunire a celor mai frumoase porțelanuri din istorie, dacă la Pillnitz, Moritzburg sau, în apropiere, la Meissen, mergem să ne reculegem în fața frumuseților arhitecturale inspiratoare, splendorii permanente — mereu aceeași — a edificiilor i se adaugă peisajul mereu variat al Festivalurilor Muzicale de primăvară. În fiecare sfârșit de mai și început de iunie, Dresda găzduiește o reuniune extrem de amplă de forțe supuse Euterpei. Între 21 mai și 5 iunie, fiecare seară și adesea și după amiezele programază manifestări desfășurate în nu mai puțin de unsprezece săli, grădini, incinte, din Dresda și din fermecătoarele ei împrejurimi.

Este, deci, imposibil de trecut în revistă toate momentele semnificative ale unui asemenea Festival gigant, menit să ofere mulțimii iubitorilor de artă din Dresda, din țară și numeroșilor oaspeți de peste hotare împliniri sufletești cit mai revelatoare. Mă voi mulțumi să punctez cîteva repere, în speranța că ele vor fi dintre cele mai concludente, situîndu-se oricum între acelea care au fost luate în obiectivul principal al mijloacelor de informare și îndeosebi al criticii muzicale reprezentînd multe publicații importante, atât, bineînțeles, din R.D. Germană, cit și din multe alte țări.

Să nu uităm, de la început, că sintem în anul centenarului Wagner și că manifestările prilejuite de un secol de la stingerea din viață a marelui compozitor au angrenat în prim plan Dresda, orașul de care este legată o perioadă extrem de importantă — cea a generoaselor elanuri sociale — din activitatea artistică și umană a maestrului. Lucrul s-a oglindit, în amănunțime, în marea număr de conferințe, simpozioane, întîlniri muzicologice dedicate acestei uriașe figuri a timpului muzical. Am fost de față la un colocviu consacrat experiențelor de receptare a „operelor wagneriene legate de Dresda”, de-a lungul cărui s-au discutat îndeosebi modalitățile de montare, regizare, interpretare a faimoaselor **Lohengrin** și **Tannhäuser**. Aici, am putut urmări un referat extrem de interesant al lui Joachim Herz, regizor principal al Operei din Dresda și una din marile figuri ale regiei de operă mondiale la ora aceea, care a urmărit să stabilească unele coordonate ale concepției actuale asupra spectacolului wagnerian, analizînd felul cum a evoluat de-a lungul timpului raportul între datul operei de artă și tendințele diferitelor epoci. Concret, unul din spectacolele dezbătute la conferință a fost chiar cel cu **Lohengrin** prezentat de Opera din Dresda, în regia unei reprezentante a noii generații, Christine Mielitz. Ea a optat pentru o viziune capabilă să apeleze cit mai direct la receptivitatea spectatorului contemporan: Elsa, de pildă, eroina învinută pe nedrept și care este salvată grație intervenției cavalerului Lohengrin, apare în fața noastră în vestminte de deținută, cu miinile încătușate și evocînd, desigur, foarte grăitor, ororile trăite în anii fascismului de milioanele de oameni asupriți de către cea mai întunecată forță a istoriei secolului nostru. Alminteri, costumele personajelor pendulează între diferite stiluri și epoci (**Ring-ul** lui Patrice Chéreau și Pierre Boulez, montările wagneriene ale lui Götz Friedrich n-au trecut fără urme), cu bogate referiri la eleganța vestimentară a secolului al XIX-lea, altele — desigur, cu aluzii medievale bine conturate. În genere, se poate vorbi de o tendință de **demitizare**, de un fel de **aducere pe pămînt** a legendelor wagneriene, nelipsită de un anumit prozaism. Trebuie spus că tentativa a fost în genere bine primită de public și că **Lohengrin-ul** de la Dresda poate fi considerat un succes. Cu toate că am putea înțelege și un punct de vedere critic după care operelor wagneriene nu ar trebui să li se răpească atmosfera specifică, misterul, nimbul de legendă — ceea ce ar atrage o minimalizare a specificității lor. Cert este însă că muzica lui Wagner acționează, oricare ar fi înveșmîntarea ei scenică, cu o putere nedeșmințită asupra sensibilității noastre. Ne-am bucurat să aflăm în Klaus König un nou tenor wagnerian cu voce clară, puternică și cu ținută scenică adecvată; din restul distribuției, alături de lirismul Anei Pusar (Elsa), am remarcat intensitatea dramatică a lui Karl-Heinz Stryczek (Friedrich von Telramund), cîntăreț cunoscut și publicului bucureștean de cînd a interpretat pe scena Operei Române rolul lui Don Pizarro din **Fidelio**.

Wagner a fost însă prezent nu numai pe scena operei din Dresda ci și în numeroase seri simfonice, manifestări camerale... La Palatul Culturii, marea sală de 2500 de locuri a fost în două zile consecutive plină pînă la refuz pentru a găzdui Filarmonica din Dresda, într-o gală wagneriană dirijată de sovieticul Vasili Sinaiski, un talent mult apreciat încă de anul trecut de publicul din Dresda, laureat al concursului Karajan și înclinat să extragă mai mult esențele lirice decît patosul monumental din muzica lui Wagner. Theo Adam, care ca și Peter Schreier este omniprezent în zilele Festivalului din Dresda, impresionează prin prestanța pe care o împrumută fiecărei pagini abordate, chiar dacă vocal, să spunem, nu mai este în plinătatea capacităților sale. În monologul lui Hans Sachs, el a fost cuceritor prin suflul autentic imprimat personajului, cu atât mai mult cu cit avea ca parteneră o Eva plină de farmec și vitalitate, soprana cehoslovacă Magdalena



Scenă din Lohengrin (Klaus König, Ana Pusar)

Hayossiovă, care și-a cucerit în ultimii ani reputația unei interprete wagneriene de clasă.

DUPĂ un festival, rămi totdeauna în amintire, pe deasupra multitudinii de manifestări la care ai prilejul să asisti, cu unele evenimente dominante; pe acestea ești tentat să le evoci poate în primul rînd atunci cînd vine vorba de sărbătoarea muzicală respectivă. În cazul Festivalului de la Dresda de anul acesta, trebuie vorbit înainte de toate despre noua montare a capodoperei mozartiene **Cosî fan tutte**. Este poate pentru prima oară, de cînd compar spectacolele ce i se consacră, că am simțit că i se face deplină dreptate. Este timpul, în adevăr, ca atunci cînd enumerăm creațiile scenice definitorii ale maestrului din Salzburg să nu ne oprim doar la **Don Giovanni**, **Nunta lui Figaro** și **Flautul fermecat**, ci să așezăm și această partitură, bazată, ca și altele, pe libretul lui Lorenzo Da Ponte, în rîndul „astrilor de primă mărime”. Opera din Dresda a avut admirabila idee de a include în programul de sală o seamă de citate, extrase din părerile oamenilor celebri despre lucrare, într-un montaj intitulat „Pentru și împotriva lui **Cosî fan tutte**”. Ceea ce spun, între alții, Beethoven, Wagner, E.T.A. Hoffmann, Hanslick, Hugo von Hoffmannsthal și Richard Strauss este apoi comentat de regizorul spectacolului, însuși Joachim Herz, care ajunge la concluzia că o asemenea ciocnire pasionantă de idei nu se putea naște în jurul unei simple farse frivole, cum a fost privită adeseori această — aparent — glumă muzicală a lui Mozart. Adevărul este că, sub un alt aspect decît în **Don Giovanni**, titulatura de **dramma giocoso** ne lasă și de astă dată să întrevădem tragismul îndărătul situațiilor bufe, profunzimea gîndirii acolo unde la prima vedere nu aflăm decît comicării. Inspirîndu-se în primul rînd din muzica genială, de o unică putere a esențializării, regia și îndeosebi scenografia lui Bernhard Schröter creează un climat de frumusețe perfectă și pătrunzătoare în suflute; un baldachin de dimensiuni și forme variabile, copaci de stil japonez cu crengi vibrante și adaptate, mlădios, stărilor sufletești, țeș în jurul muzicii un suport și un comentariu care îi amplifică și îi diversifică sensurile. Distribuția rămîne, în acest caz, subordonată ideii de ansamblu și primul mare biruitor al spectacolului este — așa cum trebuie să fie — chiar Mozart.

Am mai văzut la Opera din Dresda un **Fidelio** în regia lui Harry Kupfer, a cărui premieră, nu chiar recentă, datează din perioada consolidării reputației marelui om de operă, și un balet de Jacques Offenbach, **Le Papillon**, o feerie romantică plină de farmec care chiar dacă nu are, în muzică, incisivitatea cu care ne-a obisnuit autorul **Povestirilor lui Hoffmann** și al Cavalerului Barbă-Albastră, adaugă totuși o nouă dimensiune figurii originalului maestru al teatrului muzical francez.

CU toate că **motto-ul** Festivalului era de data aceasta contemporaneitatea spectacolului de operă, nu se cade să neglijăm domeniul simfonic. Dintre formațiile oaspete, trebuie să menționăm Orchestra din Lyon, pe care exigența și gustul lui Serge Baudo au adus-o la rangul uneia din cele mai de seamă grupări muzicale franceze, și Filarmonica de Stat din Brno, pe care am prețuit-o într-o versiune exemplară a atât de des cîntatei simfonii **Din lumea nouă** de Antonin Dvůřák. Arta muzicienilor de la instrumentele de suflat din formațiile cehoslovace și-a arătat și de astă dată calitatea, iar întreaga interpretare a fost dominată de o cordialitate apropiată, de o intimitate esențială, fără urmă de accent grandilocvent sau vehementă disproporționată: am preferat-o multor versiuni spectaculoase și aparent mai brillante. În fine, să încheiem cu amintirea mondial și aflată pe unul dintre primele locuri în discografia contemporană, care ne-a oferit mai întîi, sub bagheta lui Václav Neumann, simfonia **Cîntecul pămîntului** de Mahler, avînd ca soliști pe tenorul Peter Schreier, fiul Dresdei (cu o voce ideală pentru Mozart și Schubert dar cumva liosită de intensitate imagistică aci) și pe altista suedează Birgit Finnilä. Apoi, am urmărit la pupitrul **Capellei** pe dirijorul ei permanent, Herbert Blomstedt, care a acompaniat pe Lazar Berman în **Concertul în re minor** de Brahms și ne-a purtat victorios, în fruntea minunatei falange instrumentale, prin peripețiile sonore ale grandiosului și grandilocventului poem **Așa grăit-a Zarathustra** de Richard Strauss.

Alfred Hoffman

PREZENȚE ROMĂNEȘTI

SPANIA

● **România** — istorie și cultură și Relațiile culturale romano-hispano-hispanoamericane sînt titlurile celor două conferințe pe care Daria Novăceanu le-a susținut la Institutul „Alfonso X el Sabio” din Salamanca, în zilele de 16 și 17 iunie. Poetul și hispanistul român, care a fost de curînd ales, în unanimitate, **Membrou corespondent pentru România al Academiei Regale Spaniole** — „pentru cunoștințele lingvistice, merite literare” —, a vorbit, de asemenea, ascără, în fața unui numeros și ales public, la Ateneul din Madrid despre **Universalitatea poeziei românești**, după care a citit, în tălmăcire proprie, poeme de Tudor Arghezi. La importanta instituție culturală madrilenă, Daria Novăceanu a fost prezentată de José Gerardo Manrique de Lara, secretar general al Ateneului și secretar al Asociației scriitorilor din Spania.

FINLANDA

● La al X-lea Congres al Asociației Internaționale a Artelor Plastice (A.I.A.P.), desfășurat în Finlanda, pictorul român Gheorghe Anghel a fost ales membru în Comitetul Executiv al acestei asociații.

INDIA

● În numărul pe mai-iunie a.c. al revistei „India literară”, versiunea engleză, editată de Academia națională de literatură „Sahitya Akademi”, din New Delhi, peste 40 de pagini sînt dedicate literaturii române actuale, publicîndu-se grupaje de poeme semnate de Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Anghel Dumbrăveanu, Ion Horea, Ion Iuga, Gheorghe Pituț, Nichita Stănescu și Marius Robescu, precum și nuvela **Fantezie pentru solo-trompetă** de Constantin Matescu.

Această micro-antologie este însoțită de 22 de maxime ale lui Brăncuși, de recenzii la cărțile **Arhaic și universal** de Sergiu Al. George, ales, postmortem, vicepreședinte al Societății internaționale de sanscritologie, **Mantre**, **Ardhanarisvara**, **Parinior**, trei cărți de George Anca, editate sub auspiciile Academiei Internaționale „Mihai Eminescu” din Delhi, recenzii aparținînd criticului Harsh Kumar.

Tot în primăvara acestui an, sub blazonul aceleiași academii, au văzut lumina tiparului în sanscrită **Lucașfărlu** eminescian, într-o remarcabilă traducere a savantei dr. Urmila Rani Tricka (ilustrații de Rodica Anca), **Gitagovinda** lui Jayadeva, în traducerea românească din sanscrită, semnată de poetul George Anca, precum și **Cu Tagore la Shahtiniketan**, o microantologie de poeme de Ion Iuga, traduse în bengali de Sisir Kumar Das, în engleză de Rupendra Suha Majumdar, în hindi de Vinod Seth și în franceză de Otto Starch.

GRECIA

● Duminică, 22 mai, a.c., postul de radio atenian a transmis o emisiune consacrată memoriei eminenței traducătoare Polixenia Carambi. Emisiunea a fost inițiată de cunoscutul scriitor Costas Asimacopoulos, cu concursul acad. Petros Haris și a profesoarei dr. docent Maria Marinescu-Himu.

COLUMBIA

● În orașul Tunja, capitala departamentului Boyaca, a avut loc o săptămîină culturală românească, deschisă în piața Bolivar, în cadrul unei ceremonii oficiale. Cuvîntul de inaugurare a fost rostit de Guillermo Torres Barrera, guvernatorul departamentului Boyaca. În cadrul săptămîinii a avut loc prezentarea expoziției de fotografii „Imagini din România”, a unei expoziții de artă populară românească și albume de artă și a filmelor documentare „București — capitala României” și „Din primăvară pînă în toamnă”.

„România literară”

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

Director GEORGE IVAȘCU



REDAȚIA : București, Piața Științei nr. 1, poarta B2-B3, telefon 17 60 10. ADMINISTRAȚIA : Calea Victoriei 115. Telefon : 50 74 96. ABONAMENTE : 3 luni — 65 lei ; 6 luni — 130 lei ; 1 an — 260 lei. Tiparul : Combinatul Poligrafic „CASA ȘTIINȚII”

5 lei