

România literară

O biografie spirituală

(Paginile 12—13)

CLIMAT CULTURAL ÎNNOITOR

EPOCA inaugurată de Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român constituie un moment de referință pentru istoria contemporană a țării noastre, denumită atât de semnificativ „Epoca Ceaușescu” în semn de generală recunoaștere a contribuției excepționale pe care conducătorul țării și al partidului o are la stabilirea cursului de dezvoltare socialistă a patriei noastre. Fiindcă nu există nici un domeniu, nici un plan al vieții societății românești din această perioadă a devenirii țării noastre în care să nu se manifeste cu vigoare gândirea și inițiativele tovarășului Nicolae Ceaușescu, promotorul îndrăzneț și consecvent al unei ample strategii de ridicare a națiunii pe noi trepte de civilizație și progres. Un loc deosebit în concepția președintelui României socialiste îl ocupă literatura și arta, cultura, ca factori importanți ai dezvoltării sociale. „Partidul nostru — spunea astfel tovarășul Nicolae Ceaușescu — pornește în mod consecvent de la principiul că literatura și arta, ca părți componente ale conștiinței sociale, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societății. În artă își găsesc pină la urmă reflectarea — în forme specifice, desigur — raporturile de producție și sociale, modul de gândire al oamenilor dintr-o anumită epocă, determinate, la rîndul lor, de stadiul evoluției societății. De-a lungul existenței sale, poporul român a creat o artă care exprimă pregnant modul său de viață și muncă, gândirea și sensibilitatea sa, setea de libertate, voința de a-și făuri un trai mai bun, optimismul, încrederea în forțele proprii, în viitor. În noile condiții ale dezvoltării patriei noastre socialiste, arta și literatura sînt chemate să dea expresie activității tumultuoase desfășurate de poporul român în toate domeniile de activitate, să înfățișeze marile realizări, entuziasmul, optimismul și hotărîrea sa de a merge neabătut înainte”.

Generoaselor chemări și îndemnuri ale tovarășului Nicolae Ceaușescu le-au răspuns, prin fapte de creație, prin înfăptuiri artistice de prim ordin, înscrise în cronica atât de bogată a timpului nostru, scriitorii și artiștii contemporani. Epoca Ceaușescu este, ca atare, și o epocă de mare înflorire a creației literare, artistice și culturale. Operele literare și de artă create în ultimele decenii în România socialistă reprezintă o înaltă expresie a dezvoltării armonioase a țării, a realizării unui climat cultural înnoitor, dinamic, fecund, propice deschiderii unor vaste orizonturi. Puterea creatoare a poporului s-a întrupat în realizări al căror ansamblu definește memorabil epoca și îl asigură în istoria națiunii noastre un loc proeminent și inconfundabil. Conștiința de misiunea lor, de responsabilitățile și îndatoririle pe care le au, oamenii de cultură, scriitorii și artiștii din România de azi se străduiesc să exprime, cu întreg talentul lor, cu toată energia creatoare, viața contemporană a poporului, aspirațiile, năzuințele și preocupările sale, întreg ansamblul existenței națiunii noastre aflate în plin proces de edificare a unei societăți înaintate. Efort călăuzit de partid, de concepția despre lume și viață a președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

„România literară”



PATRIEI — OMAGIU. Pictură de Geta Mermese

Simbol al devenirii noastre

Strălucirea acestui timp
Al împlinirii,
Al gândului cutezător,
Implintat curajos
În miezul de vară
Al viitorului,
Această strălucire
Are ceva din scinteierea
Razelor de soare
Căzute pe roua florilor
În diminețile
Cu miros de cer senin,
Cu văzduhul
Ca un stup de lumină
Care ne aduce aproape,
Tot mai aproape,
Nemărginirea zării.

Strălucirea acestui timp
Al împlinirii,
Al visului trăit aevea,
Încărcat de roade,
Din care alte vise înalte
Se desprind
Către alte înălțimi,
Această strălucire
Are ceva din argintul zăpezii
Așternute pe crestele înalte
Ale munților semeți,
Unde neaua nu se topește
Niciodată,
Pentru a da stincilor
O măreție aparte,
Cînd ochii noștri le privesc
Însetați de zbor.

Strălucirea acestui timp
Al împlinirii,
Al libertății și păcii,
În care durăm
Temeliile noi ale țării,
Această strălucire
Poartă în ea
Lumină din privirea
Acelui OM,
Pentru care țara
Este supremul legămint,
Și pentru fericirea căreia
Îi dăruiește inima,
Simbol al devenirii noastre
Românești.

Viorel Cozma

România literară

DIRECTOR: George Ivașcu. Redactor
șef adjunct: G. Dimisianu. Secretar
responsabil de redacție: Roger Câmp-
peanu

DIN 7 ÎN 7 ZILE

În deplină concordanță cu realitățile contemporane

● CRONICA actualității acestor zile este dominată de acțiunile riguroase pe care popoarele lumii o opun celei mai cumplite calamități a zilelor noastre: competiția sălbatică pentru producerea unor mijloace de distrugere din ce în ce mai perfecționate. Un eșantion al acestei omniprezente bălării pentru pace desfășurată pe parcursul unei singure săptămâni a celei de a doua decade a lunii martie impune atit prin diversitatea formelor cit și prin amploarea acestora. Profund semnificativ este faptul că 17.000 de fizicieni din întreaga lume, între care 33 de laureați ai premiului Nobel, au semnat un apel cerind înghetarea armelor nucleare sau că, în toate regiunile Nigeriei, ziua de 29 martie va fi marcată de ample demonstrații, mitinguri și acțiuni în favoarea păcii, dezarmării și destinderii internaționale. Că în mai multe publicații din țările riverane Mării Mediterane au apărut simultan comentarii în legătură cu gravele implicații ale instalării eurorachetelor, sau că profesorul Sune Bergström (Nobel pentru medicină, 1982) a dat glas, într-un interviu, profunde ingrijorări a medicilor și oamenilor de știință de pretutindeni față de consecințele unui eventual război nuclear. Sub titlul de tristă amintire „Unt sau tunuri”, un articol apărut în revista „Forum du Developpement” infățișează privațiunile la care competiția înarmărilor condamnă milioane de pămînteni, iar un document dat publicității de Societatea de studii americane dezvăluie proporțiile fabuloase ale înarmărilor. Milioane de semnături a intrunit în Canada o petiție împotriva înarmărilor, pentru pace și dezarmare, pentru transformarea teritoriului canadian într-o zonă liberă de arme nucleare. În Portugalia, o nouă organizație pacifistă — „Ziaristii pentru pace, împotriva războiului nuclear” — a adoptat, la constituire, un document relevind gravitatea fără precedent a situației internaționale, pericolul crescînd al unei catastrofe termonucleare și absurditatea teoriei privitoare la un conflict nuclear limitat. Pe alt meridian, la Caracas, organizația nou înființată „Comunidad” își propune constituirea opiniei publice venezuelene asupra nefastelor consecințe ale unui război termonuclear pentru întreaga omenire, campania desfășurîndu-se sub lozina „Dezarmare înseamnă pace”.

Acestea, precum și o multitudine de alte acțiuni și luări de poziție antirăzboinic scot cu atît mai mult în evidență profundul simț de responsabilitate pe care este structurată întreaga politică internațională a României socialiste, justificînd ecoul amplu pe care-l reverberază în lume consecvențele ei demersuri de pace, de stăvilire a absurdei competiții a morții. Opinia publică internațională privește cu stîmă și prețuirea curvone energie acțiune politică în apărarea păcii, promovată neabătut de președintele țării noastre, tovarășul Nicolae Ceaușescu, eminentă personalitate a lumii contemporane, al cărui nume se asociază în conștiința omenirii cu cele mai raționale și echitabile inițiative menite a instaura un climat de destindere, de bună înțelegere și cooperare între state și popoare.

INCHEIATĂ tot în această a doua decadă, la 16 martie a.c., la Stockholm, prima sesiune a Conferinței pentru măsuri de încredere și securitate și pentru dezarmare în Europa a întîmpinat cu cel mai viu interes, cu adîncă satisfacție poziția României, concepția președintelui Nicolae Ceaușescu în problemele vitale ale continentului european. Unanim consemnat și apreciat a fost faptul că România este prima țară care a avansat un ansamblu cuprinzător de propuneri concrete în vederea creșterii încrederii și securității în Europa, acestea devenind, de altfel, document oficial al Conferinței, urmînd să fie introduse ulterior în discuțiile din cadrul forului general-european.

Repetatele apeluri ale președintelui României la rațiune, la unirea eforturilor spre a se acționa pînă nu e prea târziu pentru reluarea tratativelor în vederea încheierii unui acord care să determine oprirea amplasării rachetelor cu rază medie de acțiune în Europa, la retragerea și distrugerea celor existente, la fîurirea unui continent european al păcii, fără arme nucleare, se constituie într-o contribuție majoră la cea mai nobilă cauză a lumii contemporane. Ele fac obiectul unor comentarii și articole în care publicații și agenții de presă din diferite țări aduc elogiul binemeritatului conducătorului României socialiste, relevînd că vocația păcii este o trăsătură definitorie a spiritului românesc. Dintre cele mai recente, revelator este comentariul agenției „Ecomond Press” din Italia, din care reproducem cele mai pregnante fragmente: „Inițiativele în sprijinul păcii constituie temeliea consensului internațional și ale prestigiului pe care l-a acumulat România și care se concentrează în prestigiul conducătorului său însuși. Trebuie arătat că viziunea președintelui Nicolae Ceaușescu cu privire la legătura esențială dintre independența națională și pacea mondială nu izvorăște doar din pluriseculară tradiție a luptei poporului român de apărare a ființei sale naționale. Concepția fundamentală a politicii românești se află în deplină concordanță cu realitățile contemporane, pornind de la necesități și de la posibilități în condițiile elanului ideilor de libertate, independență, suveranitate, egalitate. În acest sens, coexistența pașnică dintre statele lumii, despre care se discută de ani de zile, tot mai mult, poate fi edificată doar prin mijlocirea deplinei înțelegeri între națiuni libere și egale”.

SUBSTANȚIALIZATE prin marile adevăruri pe care le conțin și definitorii în spiritul lor emanente pozitiv, puternicele ecouri ale inițiativelor constructive românești sînt convergente în a sublinia o idee neabătut promovată de România și pe deplin confirmată de realitatea istorică: unindu-se forțele, popoarele au capacitatea de a opri alunecarea omenirii spre catastrofă, ele pot impune dezarmarea, pot asigura pacea, libertatea și independența fiecărui popor, dreptul fundamental al oamenilor la existență, la viață.

Cronicar

Viața literară

Ședința Biroului Uniunii Scriitorilor

● Marti, 20 martie 1984, la București a avut loc ședința de lucru a Biroului Uniunii Scriitorilor. Au fost prezenți tovarășii Ion Ștefănescu, prim-vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Mihai Dulea, adjunct de șef de secție la Comitetul Central al Partidului Comunist Român, Dumitru Necșoiu, secretar al Comitetului Municipal de partid.

Ordinea de zi: „Promovarea literaturii române peste hotare; contribuția scriitorilor la afirmarea politicii de pace și colaborare internațională a României socialiste”.

Textul de bază a fost prezentat de Ion Hobana, secretar al Uniunii Scriitorilor.

Pe marginea problemei înscrise în ordinea de zi, la dezbateri, au luat cuvîntul scriitorii Laurențiu Fulga, Ioan Alexandru, Mircea Iorgulescu, Eugen Simion, Ovid S. Crohmălniceanu, Octavian Paler, Constantin Toiu, Ștefan Augustin Doinaș, Constantin Chirăță, Dinu Săraru, Mircea Radu Iacoban, Ion Dodu Bălan, Mircea Tomus, Mircea Sântimbreanu, Alexandru Balaci, Bujor Nedelcovici, Domoșkos Geza.

În încheierea dezbaterilor a luat cuvîntul tovarășul Ion Ștefănescu.

Lucrările ședinței de birou au fost conduse de Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor.

Festival-concurs

interjudețean „Marin Preda”

● La „Festivalul-concurs interjudețean de proză scurtă Marin Preda”, organizat de Comitetul de cultură și educație socialistă al județului Teleorman, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor și numeroase reviste din țară, ca și instituții locale, festival ce se va desfășura în zilele de 25 și 26 mai 1984, pot participa membri ai cercurilor și cenoclurilor literare, precum și creatori individuali care nu sînt membri ai Uniunii Scriitorilor și nu au mai publicat volume de proză.

Fiecare participant poate prezenta 2—3 lucrări care să nu depășească, în total, 22 de pagini dactilografiate la 2 rînduri, în 5 exemplare.

Lucrările vor purta un motto și vor fi expediate în plic închis pe adresa „Centrul de îndrumare a creației populare și mișcării artistice de masă al județului Teleorman, str. C. Dobrogeanu Gherea nr. 47, Alexandria, cod 0700, județul Teleorman, cu mențiunea „Pentru concurs”. Cu acest prilej, între alte acțiuni, vor avea loc vizitarea expoziției memoriale din Siliștea Nouă, comună în care s-a născut scriitorul, simpozionul literar cu tema „Istorie și realități naționale în opera lui Marin Preda” și o consfătuire județeană a cercurilor și cenoclurilor literare, cu participarea creatorilor de literatură din județ.

„Poezii cîntă pacea”

● În sala de festivități a Institutului român pentru relații culturale cu străinătatea (I.R.R.C.S.) din Capitală, în prezența unui numeros public, a avut loc o manifestare cu tema „Poezii cîntă pacea”, organizată de Comitetul Național pentru Apărarea Păcii din Republica Socialistă România, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor.

Au luat cuvîntul acad.

Alexandru Balaci, vicepreședinte al Uniunii Scriitorilor, și Ioan Grigorescu, secretar al Comitetului Național pentru Apărarea Păcii. Au citit din creația proprie poezii Nicolae Dragoș, Carolina Iliea, și Teofil Bălăi. A fost proiectat filmul artistic „Hyperion”. A fost de față autorul scenariului, scriitorul Mihnea Georgeșiu, președintele Academiei de Științe Sociale și Politice.

Lansări de carte

● La Pîrscov (jud. Buzău), satul în care s-a născut Vasile Voiculescu, a avut loc lansarea cărții „Pe urmele lui Vasile Voiculescu”, de Florentin Popescu. Au participat reprezentanți ai forurilor culturale județene și locale, cadre didactice, elevi, un numeros public. Prezentarea cărții a fost făcută de către Al. Oproescu, directorul Bibliotecii județene Buzău.

● Prozatorul Dan Claudiu Tănăsescu și-a lansat volumul „Ispita speranței” la școala generală din comuna (natale) Moșoșoia. Au participat scriitorii Gh. Tomozei,

Petre Anghel și Cornel Popescu, redactor șef la editura „Cartea Românească”. În tîlnirea a prilejului un spectacol susținut de elevii și cadrele didactice ale școlii.

● Studioul de poezie din Iași l-a avut ca invitat pe poetul Marius Robescu care a citit, însoțindu-l lectura de succinte comentarii, din volumul în manuscris Joc și inviere. Cu această ocazie, organizatorii au anunțat că premiul Studioului de poezie pentru cel mai bun volum apărut în anul în curs va purta numele „Nichita Stănescu”, ca omagiu adus marelui poet.

Imn țăranului român

● Cenaclul literar „G. Călinescu” al Academiei, în colaborare cu Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a organizat un simpozion cu tema „Țăranul român în pictura de la începutul secolului al 20-lea”. Au luat cuvîntul Ion Potopin, Sabin Bălașa, Nicolae Delaport. Au fost prezentate filme și diapozitive din operele pictorilor Octav Băncilă, Georg Lowendal și Camil Resu.

Manifestarea s-a încheiat cu un recital de poezie dedicat transformărilor înnoitoare din patria noastră.

La următoarea ședință a

cenaclului literar „G. Călinescu”, Ion Potopin, secretarul cenaclului, a prezentat o informare asupra constăturii pe țară a cercurilor și cenaclurilor literare ce a avut loc la Focșani. În continuare, George Marinescu Dinizvor a citit pagini din proza „Arde biserică”, distinsă cu premiul întâi al Uniunii Scriitorilor la consfătuirea amintită. Pan Vizirescu a prezentat volumul „Autografe” de Al. Raicu, volum apărut în Editura „Albatros”. Au mai luat cuvîntul Dinu Roco, Valeria Deleanu, Ștefan Cirstoiu.

Săptămîna culturală sibiană

● În comuna Avrig, din județul Sibiu, localitatea natală a cărturarului Gh. Lazăr, s-a desfășurat cea de a treia ediție a tradiționalei

„Săptămîni a culturii”. Cu acest prilej, au avut loc simpoioane, dezbateri pe teme literare, concursuri, expoziții și un bogat recital de poezie la care și-au dat concursul

Ședințele secției

de proză

● În zilele de sîmbătă 10 martie și joi 15 martie au avut loc două ședințe de lucru la care au participat membrii biroului secției de proză, conducerea Asociației Scriitorilor din București și conducerea Uniunii Scriitorilor.

Secretarul secției de proză, Bujor Nedelcovici, a prezentat o informare asupra activității pe anul 1983: îndeplinirea sarcinilor generale care au revenit secției și rezolvarea problemelor concrete legate de activitatea profesională și de viață a scriitorilor. S-au făcut propuneri pentru o mai mare eficiență în soluționarea unor probleme: producția de carte, drepturi de autor, circuitul manuscriselor, tiraje etc. S-a întocmit un plan de măsuri pentru trimestrele I și II 1984. În cadrul dezbaterilor au luat cuvîntul: Octavian Paler, Laurențiu Fulga, Norman Manea, Sorin Titel, Mircea Ciobanu, Bujor Nedelcovici și Constantin Toiu, secretarul Asociației Scriitorilor din București.

Ședințele au fost conduse de Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii Scriitorilor.

Medalion I. Peltz

● La Teatrul Evreiesc de Stat a fost organizată ieri, 21 martie, o seară omagială dedicată lui I. Peltz, cu prilejul împlinirii a 85 de ani de la naștere.

A fost prezentată, de asemenea, o expoziție a Tiei Peltz, consacrată scriitorului omagiat.

„Tineretul și literatura”

● La Casa de cultură a sindicatelor din municipiul Buzău a fost deschisă cea de-a IV-a ediție a „Lunii culturii buzoiene”, complex de manifestări politico-ideologice, cultural-educative și artistice organizat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”.

Printre alte manifestări, în amfiteatrul Liceului „Mihai Eminescu” din Buzău și la căminul cultural din Rușeu au avut loc colocviile revistelor „Convorbiri literare” și „Opinia studentescă” din Iași, sub genericul „Tineretul și literatura”.

În programul din acest an al ediției „Lunii culturii buzoiene” au fost incluse un număr sporit de concursuri de creație, aniversări culturale (printre care 175 de ani de la nașterea lui Vasile Părvan, centenar Vasile Voiculescu etc.), precum și numeroase manifestări cu carte, mese rotunde și colocvii.

● N. Iorga — EVO-CĂRI ISTORICE. Antologie, postfață și bibliografie de Ion Rotaru. (Editura Minerva, 1983, 326 p., 13 lei).

● Dan Cruțeru — DIACRONISMUL CULTURII. Eseu despre evoluția sistemului cultural. (Editura Meridiane, 1984, 218 p., 13,50 lei).

● Al. Tănase — O ISTORIE A CULTURII ÎN CAPODOPERE. Vol. I. (Editura Univers, 1984, 541 p., 24 lei).

● Cornelii Mircea — FIINȚA ȘI CONȘTIINȚA. Studii filosofice. (Editura Cartea Românească, 426 p., 18 lei).

● Vasile Tarța — PRIVELISTI INTERIOARE. Versuri. (Editura Albatros, 80 p., 8,25 lei).

● Daniel Corbu — ÎNTRAREA ÎN SCENĂ. Versuri. (Editura Albatros, 1984, 52 p., 6 lei).

● Dan David — SĂRPELE CU CLOPOTEII FURAȚI. Volum — proză și versuri — subintitulat Concert pentru fericire și suferință. (Editura Albatros, 1984, 248 p., 10,50 lei).

● Ildico Achimescu — UN OM CU NUMELE MEU. Roman. (Editura Facia, 1983, 168 p., 8,25 lei).

● Alexandru Ecovolu — FUGA DIN EDEN. Volumul cuprinde prozele Îndrăgirea și Fuga din Eden. (Editura Albatros, 1984, 140 p., 7,25 lei).

● Eugen Goga — CARTEA FACERII. Romanul apare într-o ediție îngrijită și prefăcută de Ion Dodu Bălan. (Editura Minerva, 1984, XXXVI + 424 p., 20,50 lei).

● Adrian Adamache — INCERTITUDINILE COMISARULUI. Roman politic. (Editura Albatros, 1984, 282 p., 14 lei).

● Dinu Băcăuanu — LUNGUL NASULUI. Roman politic. (Editura Cartea Românească, 1983, 280 p., 13 lei).

● N. D. Carpen — AMINTIRILE ERAU FALSE. Al șaptelea roman al autorului. (Editura Cartea Românească, 1983, 226 p., 9,50 lei).

● Mihai Stoian — NICI CUCERITORI, NICI CUCERITI. Virteul se intitulează al III-lea volum al tetralogiei. (Editura Eminescu, 1984, 598 p., 27 lei).

● Elvira Bogdan — LE GRAND AMOUR DE LA PRINCESSE ROUXANDRA, traducere în limba franceză a romanului istoric de dragoste Domnița Ruxandra. (Editura Litera, 1984, 200 p., 27,50 lei).

● Roxana Sorescu — IERICUL ȘI TRAGICUL. Eseu privind corelarea celor două categorii estetice. (Editura Cartea Românească, 1984, 200 p., 9,75 lei).

● Florentin Popescu — PE URMELE LUI VASILE VOICULESCU. O monografie a vieții și operei scriitorului de la a cărui naștere se vor împlini în curînd 100 de ani. Pentru prima oară sînt publicate fragmente de manuscrise inedite, documente nedatate pînă acum publicității, o iconografie bogată — apte să ofere noi unghiuri și perspective de investigație a operei autorului. Autoul oferă, de asemenea, numeroase detalii necunoscut referitoare la spațiul, ambianța și anii în care s-a format marele poet și prozator. (Editura Sport-Turism, 1984, 394 p. + 40 p. planșe, 20 lei).

● Ioan Kohn — VIRTUTILE COMPENSATORII ALE LIMBII ROMÂNE ÎN TRADUCERE. Lucrarea năzuiește să infățișeze „cîteva din virtuțile expresive ale limbii române, admirabil instrument poetic, manifestate în procesul de receptare a poeziei universale”. (Editura Facia, 1984, 284 p., 18,50 lei).

LECTOR

Orizontul literaturii

CU PESTE douăzeci de ani în urmă, se întruneau la Sinaia, din inițiativă românească, oameni de știință din țările balcanice și din alte țări în care studiile privitoare la Sud-Estul european erau sistematic dezvoltate. S-a luat hotărârea, la sfârșitul aceluia colocvii internațional cu adevărat memorabil, de a se constitui un comitet provizoriu care să facă demersurile necesare pe lângă forurile competente pentru ca „o instituție internațională de studii destinată să promoveze cercetarea științifică în domeniul științelor umane în regiunea Balcanilor și a Sud-Estului european” să ia ființă în viitorul apropiat. Așa s-a născut Asociația Internațională de Studii Sud-Est Europene care și-a sărbătorit, în toamna anului trecut, două decenii de existență. S-a reluat atunci o activitate care se întemeia pe o adevărată vocație românească, aceea de a aduce la lumină tot ceea ce era valoros în cultura fiecărui popor din această parte a lumii și de a surprinde aceste valori nu în domenii izolate, ci în dialogul literaturii cu muzica, al artelor plastice cu filosofia, al lingvisticii cu științele exacte. În concluziile dezbaterilor de la Sinaia, Tudor Vianu sublinia cu pertință noile condiții ale acestei vocații: „Este bine cunoscut rezultatul diviziunii muncii științifice pe care pozitivismul a impus-o oamenilor de știință din secolul XIX. Nu vreau să critic pozitivismul care a contribuit puternic la îmbogățirea cunoștințelor noastre, prin ampla investigație a faptelor particulare, prin rafinarea metodelor noastre, prin prudența în suflarea concluziilor noastre. Dar pentru a domina faptele și pentru a da certitudine cunoștințelor noastre, pozitivismul a trebuit să sectioneze **globus intelectualis** și a separat uneori prin ziduri etanșe diferitele discipline ale spiritului. Trăim probabil în prezua unei epoci a sintezei, adică la începuturile unei epoci în care umanismul se va instala din nou în știință, și, în același timp, va ajunge să inspire, prin justiție și prietenie, relațiile dintre oameni în interiorul națiunilor și dintre aceste națiuni”.

Vocația românească de a sintetiza realizările culturale din zone diverse și din epoci diferite a fost constantă de-a lungul secolelor și ea este viguroasă în zilele noastre. Cartea pornită din tipografiile române, școala cu porți deschise tinerilor veniți din alte părți, în trecut și acum, sintezele cărturarilor noștri, de la Cantemir la Iorga și la specialiștii care ne sînt contemporani, toate ne vorbesc despre conexiunile internaționale înfăptuite în cultura română. Un volum în curs de apariție, **Intelctuali balcanici în România**, va oferi date concrete celor dornici să aprofundeze modul în care centrele române au oferit condiții de formare și de activitate cărturarilor greci, bulgari, albanezi, la care se adaugă caracterul statornic și fructuos al relațiilor cu iugoslavia sau contribuția română la modernizarea culturii turce prin oameni de primă mărime, ca Ion Ghica sau Ion Ionescu de la Brad. Sinteza română a depășit constant diviziunile mentale propuse de teorii la modă, precum opoziția Orient-Occident, descoperind peste tot noblețea gândului și strălucirea împlinirii artistice (după cum ne dezvăluie studiile despre **Convergențe istorice și identitate culturală în Sud-Estul european** din „Revista română pentru UNESCO”, 4/1983). În cea de a doua privință, conexiunile interdisciplinare au fost tot timpul favorizate de interesul oamenilor de literă față de mișcarea științifică și a oamenilor de știință față de arte. Ne vine în minte deindată figura medicului scriitor Vasile Voiculescu sau a poetului matematician Ion Barbu, dar și a medicilor care au lăsat în urma lor impresionante colecții de artă și splendide biblioteci, întocmite cu gustul rafinat al bibliofilului, precum profesorii Ion Cantacuzino, Ciucă, Ionescu-Mihăești.

ÎN fond, istoria culturilor ne arată că o societate nu este „deschisă” pentru că este omniprezentă sau numai pentru că încurajează circulația intensă a bunurilor culturale: omniprezența poate adeseori să se combine cu suficiența, cu dorința de a impune propria ta formulă, în loc să încerci să cunoști pe străin, așa cum simpla circulație a bunurilor poate să se combine cu superficialitatea, cu dorința de a ști de toate, fără să mai ai timp să sistematizezi sau, mai grav, cu reclama care transformă osteneala gândului în marfă. Nu orice cultură în expansiune, în plin proces de impunere a propriilor valori în lume, este deschisă, așa cum nu orice cultură de concentrare, de apărare a valorilor elaborate de-a lungul secolelor, este închisă. Expansiunea se poate întemeia pe o schemă redusă de idei, așa cum concentrarea poate însemna atașament față de un ideal universal de viață și rezistența opusă înrobirii culturale. O comparație atentă a **substanței umane** din formele culturale promovate de expansiunea colonia-

listă și de umanismul român, în secolul XVII, va da, cu siguranță, cîștig de cauză meditației adinci asupra destinului omenesc din scrierile cărturarilor noștri.

Interesul față de ceilalți și aprofundarea continuă a naturii umane asigură unei culturi „deschiderea” de care are nevoie pentru a-și împlini menirea, aceea de a forma personalități și de a consolida solidaritățile. Este ceea ce constatăm, în primul sens, astăzi, cînd o imensă și neprețuită muncă de traducere a dat la iveală colecțiile de sinteze publicate de Editura Univers și de către Editura Meridiane, colecții cu care se poate mindri orice cultură. Avem la dispoziție cărți care sînt socotite pretutindeni lucrări de referință și le utilizăm cu profit (chiar atunci cînd recenzarea întârzie, ca în cazul substanțialului volum apărut prin grija lui Andrei Corbea, traducerea studiilor lui Hans Robert Jauss, **Experiență estetică și hermeneutică literară**). Să consemnăm celălalt aspect al fenomenului, traducerea care aduce sub ochii străinilor scrieri române și care cîștigă noi iubitori ai literelor noastre sau consolidează activitatea specialiștilor care se ocupă cu statornică înțelegere de fenomenul românesc. Iată, ceea ce ne spun apariții din ultimele săptămîni, precum volumul 6/1983 al seriei **Berichte**, publicată de Institutul de studii romanice de la Salzburg, unde, pe lângă articole semnate de români, întîlnim un studiu despre balada populară din țara noastră datorat lui Johann Pögl și recenzii despre cărți române. Sau iată articolul din **Analele Universității din Neapole** al lui Bruno Manzoni despre „universul mineral al lui Arghezi”, sau eleganta carte a aceluiasi cuprinzînd corespondența dintre doi mari savanți: **Carteggio Hasdeu-Schuchardt** (Liguori Editore, 1983). Pe urmele activității tenace de difuzare a valorilor românești, prin cărți dar și prin reviste ca „Synthesis”, „Cahiers”, „Revue Roumaine”, am ajuns să stringem recolta gîndurilor alese despre operele române. Astfel că astăzi, atunci cînd pătrundem în laboratorul scriitorilor noștri, alături de vocea criticilor români ascultăm pe aceea a criticilor străini, ca în recentul volum despre **Nichita Stănescu** din „Biblioteca critică”, în care Sanda Anghelescu a adăugat un capitol de „Meridiane”, unde întîlnim opiniile lui Pierre de Boisdeffre, Adam Puslojic, Mark Irwin și alții.

ORIZONTUL literaturii este demarcat de asemenea explorări, dar el nu depinde numai de acumularea datelor; Chesterton spunea, pe bună dreptate, că este mai bine să-ți introduci capul în univers, decît să încerci să introduci universul în cap, riscînd să-l faci să plesnească. Orizontul depinde de capacitatea de a regîdi activitatea pe care o desfășori, de a-i da noi dimensiuni, de a o adapta la noi realități, fără să pierzi substanța, de a descoperi noi soluții. Permanentă metamorfoză are loc nu numai prin continua comparare cu alții, ci mai ales prin compararea cu ceea ce ai fost. Orizontul nostru s-a deschis în ultimele decenii datorită reconsiderării aprofundate a istoriei noastre culturale. Discuțiile adeseori în contradictoriu despre curente și stilurile din tradiția noastră artistică ne-au permis să vedem cit de mult ne-am apropiat de alții și în ce măsură ne-am afirmat năzuințele spre forma care farmecă și dăinuie.

Înțelegem mai bine momentul actual proiectîndu-l în istorie, urmărind devenirea aspirației spre frumusețe. Iar această devenire ne readuce sub priviri opere, înfăptuiri, dar mai ales oameni — cei care au plămădit forma frumoasă și cei care au făcut-o să trăiască, readucînd-o mereu în actualitate și scufundînd în uitare vulgaritatea. „Viața culturală, scria Mircea Florian, cere neapărat și anume oameni; ei se jertfesc pentru cultură, prin ei se ridică o idee, se întărește o faptă și iradiază un sentiment”. Ideea aceasta o regăsim și în alte pagini din substanțiala antologie întocmită de Dumitru Ghișe și Angela Botez, **Cultură, creație, valoare — motive dominante ale filosofiei românești** (Editura Eminescu, 1983). Ideea revine în gîndirea interpreților culturii noastre, așa cum recurența temei Mesterului Manole ne vorbește despre aceeași legătură organică dintre înfăptuirea culturală și munca plină de dăruire a celui care face cultura. Regăsim ideea la toți marii noștri cărturari, la Miron Costin sau la Vasile Pârvan, care au constatat că, așa cum scrie Mircea Florian, mai de parte, „cultura e un nesfîrșit sacrificiu... Trebuie să pulseze în cultură o forță intrinsecă, un sens propriu și o chemare nestăvilită”. Deoarece această voință și această aspirație dau orizontului cultural dimensiuni generoase și conferă operei literare o prezență vie în existența oamenilor.

Alexandru Dușu



GHEORGHE IONESCU : Pădure
(Din Expoziția de pictură și grafică deschisă la sala Dalles)

Armistițiul zilei și al nopții

● DECI, lungă, apriga și înfrigurată — la figurat și la propriu, pentru că iarna aceasta a avut un zvicnet final de glorie și de ger — luptă dintre zi și noapte s-a terminat prin armistițiul de la 20 martie, ora 24. Ca orice armistițiu, el e subred, precar, se află sub semnul pindei și nu va dura prea mult: de la echinoxul de primăvară pînă la cel de toamnă, de la 22 septembrie, după care timpul nopții va mușca iar din vremea zilei sînt doar cîteva luni. Luni de lumină și căldură multă și bogată, de lucrări și zile (zile-muncă), de eforturi îndrîjite și de hărnicie intensă, cu ritmuri vibrante și bine chibzuite, pentru a pregăti rodul record, înalt și plener al toamnei.

Acum, după armistițiul echinoxului de primăvară, mutăm iar dulapurile, paturile, pernele și căpățiile din dormitoare și tot ce mai e prin odăi și odăite. Lucruri pe care le-am așezat și rostuit dibaci în așa fel ca să fie potrivite și să prelungească spornic somnolența dulce, molcomă, a unei ierni care, chiar sucită fiind, a cuprins și și-a respectat mîndră cîteva zile strălucitoare cu zăpezi curate, bogate și generoase, ne-a dăruit cîteva nopți albastre și ne-a perdeluit alb ferestre pe dinafară cu șoaptă mică de omăt mare și le-a pipăit cu degete de fulgi de nea albă, grași, gingași, unduitori și repede trecători.

Dar de acum încolo soarele bate și străbate prin ferestre și jaluzele, se strecoară printre gene și pleoape făcîndu-le să bată mai repede și ducînd adesea încetîșor și involuntar la rememorări de frunze, gînduri ori consemnări mediocre săpate și trimise de adolescența mai întotdeauna pansiv-lurică, gînduri precum: „lumina victoriosă calcă și sfîșie mantia nopții”, ori parcă mai puțin mediocre: „lumina fugărește rizînd întunericul care se împuținează și se zgribulește în frigul său”.

Loviți și la început orbiți de bulgării și pumnii luminii de primăvară vom fi scoși în grădini. Acolo de unde alungați odată pentru un măr și o femele pe care, dezinteresat, bărbatul biblic a luat-o fără zestre și „dotă”, — punem iar arbusti pitici, cartofi și părălute, arbagic și stînjenei, ori curățăm crengi de copac și de pom.

Și razele soarelui cad peste brațul care împlîntă planta în straturi și tarlale prozaic și trebuitor roditoare, ori peste ronduri de flori, — înscriindu-și repetat efortul și numele în izbînda și rotunjimea fructului — odinioară oprit și buclucaș — rotunjime venită să prelungească și să echivaleze pe cea a bobului de sudoare a frunții sau a mîinii.

Nicolae Velea

P.S. Deoarece în mai toate ziarele și revistele cu vedere pătrunzătoare și cu ureche fină nu prea se lasă neconsemnat fenomenul audio-vizual al pleznirii mugurilor (aș vrea să-l cunosc personal p-ăla care le-a pîndit și le-a auzit pocnetul izbucnirii și biciușca pleznirii!...), eu trebuie să spun aici că vîrbiile, alungate din congresul lor care se ținea voios și gureș în și pe copacii de lîngă Universitate, nu se plîngeau mai ani de aspectuosul și intimidantul hotel „Intercontinental”, care poate și el le-a stricat și spulberat soborul socotindu-l — cine știe cum — guraliv și inestetic; nu, nu se jeluiau de asta ci de:

— Ce ne facem surioarelor, înaripatelor, că nu prea mai sînt cal nici de munte, nici de șes, nici de poștă, nici de plug și nu mai avem fire de cal cu care să ne pornim cuiburile de primăvară...

Au mai sporovăit ele mult și despre multe, dar în vîlmășagul gureș al înaripatelor n-am prea deslușit nimic despre înaripatul cal numit Pegas. De asta poate rîndurile de față nu prea...

Consecvență și flexibilitate



NOȚIUNEA de angajament s-a cam uzat din cauza folosirii și consumului excesiv, ba mai mult, ea a fost, temporar, chiar discreditată. Asemenea noțiuni sînt deseori folosite, fără prea multă bătaie de cap, drept cărți de vizită. În ceea ce mă privește, consider că angajamentul unui poet este determinat de încercarea de-a găsi răspunsuri la problemele vieții publice. Și aceste răspunsuri trebuie să-1 legitimeze ca marxist. Premisa: o anumită atitudine față de realitate, atitudinea interrogativă [...]. Și angajamentul social presupune întotdeauna și angajament estetic. Orice avangardă a luptat pe aceste două fronturi. Exemple elocvente: lirica lui Bertolt Brecht și cea a lui Maiakovski.

O lucidă profesiune de credință a unui scriitor pe atunci de 21 de ani, Richard Wagner (n. 10.4.1952) și-a expus-o cu ocazia unei mese rotunde organizată de revista brașoveană „Karpaterndschau” cu tineri autori timișoreni sub genericul Angajament ca şansă și schimbare („Karpaterndschau” din 26 iunie 1973). Trecură patru ani de la debutul lui Wagner în cotidianul „Neuer Weg” și primul său volum de versuri, *Klartext* — *Text răs-picat*, se afla sub tipar. Apariția acestuia în vara anului 1973 va întruni sufragiile unanime ale criticii, care remarcase deja prezența foarte tinărului autor în presa literară și în două antologii de poezie germană din România. De altfel, întreaga lirică germană din țara noastră trecea printr-un dinamic proces de restructurare, probind diverse metode în căutarea unei noi conștiințe de sine, textele lui Wagner fiind considerate un document al acesteia. La începutul anilor șaptezeci, cîțiva tineri bănățeni (Rolf Bossert, Johann Lippert, William Totok, Richard Wagner ș.a.) au pus temelile grupării literare „Aktionsgruppe Banat”. Fi unuau proveniență dintr-un mediu geografic, social și național comun, aceleasi lecturi, identitatea concepțiilor poetologice, setea de comunicare a propriilor convingeri. Poetica implicării în actualitate echivala cu o mînușă aruncată conformismului, autosuficienței și comodității intelectuale și se asocia cu voința de înnoire a normelor și convențiilor literare tocite, cu dispoziția parodică, cu gesticulația polemică, cu o înclinare spre experimentarea diferitelor modalități expresive — de la tehnica colajului la structura transparent-analogică a parabolei, de la concentrarea epigramatică la epizizarea copioasă și ironică a discursului. Prin literatura practică ei își reclamau dreptul la audiență și existență, provocările lor erau, în fond, pledoarii pentru dialog și sinceritate, ghidate de principiul speranței, de încrederea în forța productivă a poeziei.

Richard Wagner, dotat cu capacități ana-

litice ieșite din comun și cu aptitudini de „șef de școală”, și-a dublat acțiunile poetice propriu-zise prin numeroase declarații programatice și prin exerciții critice curajoase îndreptate împotriva configurării edulcorante a realului, a închistării provinciale, dar și împotriva manierismului estetizant. Poetul este în concepția lui Wagner un formator de conștiințe, fie prin mijloacele persuasiunii argumentate, fie prin efecte de șoc terapeutic, raportul între eul liric și exteriorul, dimensionat ca un spațiu al conviețuirii și confruntărilor sociale, fiind unul dialectic, de influențare reciprocă. Frondeur sub blazonul raționalismului și de formație brechtiană, Wagner este mai puțin preocupat de originalitatea frazării, de latura spectaculoasă a expresiei, ci mai degrabă de finalitatea mesajului, de impunerea unei conduite, de o morală a scrisului. Textele sale, laconice și ascuțite, depășesc prin orizontul lor tematic problematica specifică a naționalității germane, înglobînd-o într-un cuprinzător sistem de conexiuni și determinări. Nimic nu e mai străin acestui tinăr, înarmat cu o uimitoare siguranță de sine, decît etnocentrismul regionalist. Elementul descriptiv, observația nudă, directă sînt subordonate construcției, selecția și organizarea materiei se desfășoară cu o intenție precisă, subiectul își reprimă emoțiile în favoarea schițării unor atitudini cu o semnificație reprezentativă. Mizind pe anumite formule, Wagner le împingea pînă la limitele expresivității și eficienței, găsind însă întotdeauna soluții noi, interesante, care-l definesc ca autor flexibil și consecvent în același timp.

În 1975, Wagner trece prin experiențe sensibile diferite de cele acumulate în perioada studenției. Contactul permanent cu poezia contemporană, mai ales cu cea germană și nord-americană, îi facilitează descoperirea lui Rolf Dieter Brinkmann cu a sa poetică a deschiderii totale spre ritmurile și iritațiile spațiului citadin. Dar Wagner nu aplică mecanic modelul acesta unei realități fundamentale deosebite de cea care l-a generat, ci își însușește, cu discernămintul necesar, principiul anti-ierarhic, anti-sistematic în explorarea lumii apropiate, palpabile.

Volumul *Die Invasion der Uhren* — *In-vazia orniclor* (1977) semnalizează cu insistență schimbarea direcției, iar poemul *Poezie pentru M.*, datînd din același an, relevă prin strategia elaborării, prin prezentarea fenomenelor în concretețea lor contradictorie și prin atitudinea accentuat-confesivă mutațiile petrecute: „...am început să-mi descopăr ticuri / care-mi erau necunoscute / părea că devenisem un altul / și atunci am știut dintr-o dată / că nu mai pot spune nimic ca lumea despre mine // cheful de vorbă mi-a pierit / am devenit nesigur chiar și pe cele mai simple cuvinte / vocabularul mi s-a atrofiat / m-am descotorosit de necazuri la fel cum scapi de balast / am stat și am cugetat la starea de lucruri / am încercat să pronunț expresii ca „adevărată stare de lucruri” / am notat ceea ce observasem / am început din nou / să vorbesc despre mine în POEZII / cit timp are să-și țină // cine-ar putea spune...”

Schimbarea la față a poeziei lui Wagner nu se datora, desigur, doar unei decizii de ordin „tehnicist”. Încrederea în instrumentele de lucru, în limbajul operativ și apelativ, s-a clătinat simțitor, subiectivitatea înăbușită și controlată ținea la suprafață, realitatea polimorfă se sustrăgea indemnurilor Textului răs-picat și nu se mai înfățișa privirii mărite, respectate ca o unitate omogenă, ușor cognoscibilă, fărîmîndu-se și dizlocîndu-se,

ispitind și amenințînd cu măștile și capacele ei.

Prin frecventarea asiduă a operei lui Peter Handke, practician subtil al teoriilor neopozitivistei Ludwig Wittgenstein, sensibilitatea lui Wagner este canalizată spre o pronunțată tematizare a actului comunicării. Această atenție acordată producerii textului se datorează, fără îndoială, și contextului specific al producției sale: minuirea cuvintelor germane în spațiul românesc, faptul că ele reflectă, însumează și sintetizează surse și nivele foarte diferite ale experienței colective și individuale: integrarea în societatea României socialiste, particularitățile structurii mentale și lingvistice ale unei mici comunități etnice (așa-numitul „limbaj insular” — „Insel-sprache”), legătura asigurată prin identitatea de limbă cu literatura din spațiul german.

APROPIINDU-SE de „lume”, poezia din volumele *Hotel California I* (1980) și *Hotel California II* (1981) își dezvăluie dificultățile transcrierii, vechind neobosit și chinuitor asupra autenticității rostirii. Contactarea „nemijlocită” a ambianței este barată de pre-judecăți, de codificări verbale cu puterea lor de clasificare și uniformizare a trăirilor. „Eroul” poemelor lui Wagner este un personaj al cărui orizont de cunoaștere, percepție și simțire este profund marcat de era electronică cu fascinațiile și surogatele ei. Canalele magice, tehnologiile mediilor de informație și comunicație (radio, televiziunea, cinematograful) impun un anumit mod de receptare și influențează implicit și modul de autoreflexiune, de situare în contingent, ele confecționează mituri, creează iluzia participării, dar mesajul este fatalmente ajustat și stilizat, imaginea secvențială, derivată. „The medium is the message” — celebra teză a lui Marshall McLuhan — poezia lui Wagner o ilustrează pe de-o parte, pe de altă parte o subminează printr-o conștiință critică *en garde*. Aluziile „culturale” (muzica beat, filme memorabile, scriitori, opere și personaje literare) precum și referirile la evenimente politice de pe suprafața dificilei planete sînt numeroase. Simpatiile autorului converg spre revoltați și nonconformiști, spre mișcări sociale pornite împotriva represiei și opresiunii de orice factură: „...Stau ghemuit, aici, între cuvintele mele, / de parte de tumult, de impușcături. Ploaia se scurge pe / geamuri și se prefacă-n sticlă. / Din radio ies fraze / de care mă agăț ca de o parasută. / Cum aș putea să mă apropiu, gîndesc, / fie doar și de glonte din țevă. Voi, prieteni / din Nicaragua, izbiți cu steagurile pînă le / umpleți de singe, știu. Rănite sînt și cuvintele / mele, rănite însă de atîta așteptare. Poate că voi / însă, prieteni — lăsați-mă să termin acest gînd / smintit — poate că voi veți reuși...” (Digresiune despre radio, 1979).

Pătrunderea „adevărului stări de lucruri” poetul n-o realizează prin inventarea unui limbaj al esențelor, abstract și ermetic, ci printr-o detașare față de canoanele transfigurării „rotunde”, printr-o mobilizare quasi-totală a procedeelelor „realiste” de reprezentare, asamblate într-un mozaic de observații, descrieri, reflecții, comparații. Teritoriul expediției poetice se identifică cu străzile orașului, cu șederi la țară, cu oficiul de locuințe, cu sala de cinematograful, cu cafeneaua studențească. Un ochi este atîntit spre mediul înconjurător, celălalt inventariază reacțiile eului. Poezia înregistrează varietatea și pluralismul stimulilor exteriori, fluctuațiile emoțiilor, salturile gîndurilor,

zborul în zig-zag și mereu frînat al asociațiilor, proliferarea amintirilor. Sentimentul rupturii, al discontinuității domină aceste poeme întinse și întortocheate pe care le-am putea numi, recurgînd la o formulare a lui Volker Klotz (din cartea sa *Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960) „atectonice”. Alături de ele se așează alte tentative de-a satisface nostalgia spontaneității contraccarată de tirania modelelor de cunoaștere. Limitarea privirii la un singur detaliu, la un „fapt divers” apropie poezia de coincidența riv-nită între cuvînt și real, notația urmînd, pe cit posibil, mișcările unei camere de luat vederi, iar realitatea captată, aparent nesemnificativă, dobindește o substanțială valoare metonimică, amintind de tehnica decupării Ioanei Ieronim din ultima ei carte de versuri (Cortina, 1983): „Aleargă printre mese încoace / și încolo. Privirile o urmăresc, / miinile o cheamă să vie. Aleargă / încoace și încolo, își leagă / tava, face socoteala, numără / banii, n-are mărunt, zice mersi / mersi, se reazămă de teighe. // Aduce cafele, se infurie, bărbații aștia. / Toate cad, cad de pe ea cuvintele toate. // Indiferentă trece printre noi încoace / și încolo. Cu o voce tăioasă. / Multumesc, zice. Vă foarte multumesc. Pe urmă, // se duce cu tava goală înspre / teighe și atunci. Da, atunci, / face gestul acela de demult, // acel gest de la țară, de care / încă nu s-a dezobisnuit. Eu stau / afară, și tot o mai vîd”. (Chelnerița, 1980).

Această coerență verificabilă a filmării — stabilirea cadrului, succesiunea gesturilor, conturarea precisă a situației — dispăre în multe din poeziile volumului *Gegenlicht* — *Contralumina* (1983). Reflexivitatea discursivă a poemelor atectonice este rețezată de pregnanța figurilor retorice ale repetiției și omisiunii, minuțiozitatea descrierii s-a metamorfozat într-un lirism al sugestiei, al punctării necrutătoare — imagini răsucite de un „Verfremdungseffekt”: „Roiesc deasupra bulevardului perechi-pe-rechi / cu aripi metalice. Pe străzile lătrălnice ard / frunzele, înele negre de fum își ies / din gură.” (Octombrie tîrziu, 1982 *). Utopia firescului s-a evaporat, întrebările rămîn fără răspuns. Dificultățile de articulație nu mai sînt evitate prin aproximări și tatonări, prin comentarii și digresiuni, ele s-au cuibărit în modul de organizare al textului: fulgurante viziuni cu ligamentele tăiate. Între ele se așterne tăcerea. Dar ultimul cuvînt nu-i al ei.

„Experiențele mele se prăbușesc peste mine. Citeodată rămîn mut. Dar relațiile cu cuvintele mă fac pe mine mie însumi mai vizibil. Stau așa între ele, exersînd rostirea. Și ele devin mai reale. Împreună cu mine. Asta-i poezia?”, scrie Wagner în postfața — un pătrunzător și succint eseu cu titlul *Că este poezia?* — la ultima sa carte.

Acum 13 ani, la o anchetă a ziarului „Neuer Weg” privind cea mai bună carte de literatură germană din România apărută în 1971, am apreciat cele cîteva poezii publicate de Wagner în revista „Neue Literatur” drept un eveniment, bineînțeles nu primul și nici unicul, al anului. Astăzi am deplina certitudine că nu mă înșelasem. Richard Wagner, poetul și prozatorul, este la ora actuală un scriitor cu o „operă”, una din cele mai incitante și îndrăznețe din cîte a produs literatura germană din spațiul românesc în ultimele decenii.

Peter Motzan

* Poeziile citate au fost traduse din germană de Ioan Muslea.

Lucian Valea — 60

■ Poate fi zărit pe străzile Botoșanilor, de mult timp, un bătrîn simpatic (am putea chiar zice, după Eminescu: „Un bătrîn atît de simplu după vorbă, după port”). Fața-i împodobită de o barbă colilie, amintind parcă de Hemingway, suride bonomă spre cel care o privește uimit. Se simte atunci în aer liniștea, blîndețea („noștii” era să zic), jurtunile se potolesc pe mările lui Ulysse, iar morile lui Don Quijote își opresc, pentru o clipă, nedomolitele brațe.

Este poetul Lucian Valea. Urit ar mai fi pe pămînt fără poezie! Orașele care n-ar avea cîntăreții lor ar părea pustii. Privighetorile n-ar mai cînta, ierburile n-ar mai crește, apele ar seca. Urit ar fi fără poezie pe pămînt...

Dar Botoșaniul, orașul care a dăruit pe Lucașul lumii, a primit la sînul său și pe un consătean al lui Coșbuc. Este Lucian Valea, sosit din Bistrița-Năsăud, poet, critic, om de cultură din cea mai aleasă spîță, entuziast promotor al poeziei tinere, înconjurat mereu de învățăcei. La Darabani l-a învățat zbo-

rul pe Corneliu Popel, la Botoșani inoculează seve primăvăratice lui Gellu Dorian, Val Guraliuc, Dumitru Neșanu. Într-un an, într-un decembrie, la solștiu, a încărcat „pe toți învățăceii într-un microbuz și i-a dus „zi de iarnă / să tot cear-nă!” pînă pe meleagurile sale natale. Părea un Harap-Alb urmat în nesfîrșita-i aventură de comilitoni săi. I-a purtat la sezători, i-a dus pe riul din fața morii lui Coșbuc, le-a arătat casa lui Rebreanu, pe meșteșugarii în olărit din Bistrița. O inițiere în universul său de idei și sentimente.

Și iată, la 4 martie, poetul nostru a împlinit vîrsta frumoasă de 60 de ani. O viață de om dăruită cu patimă poeziei, frumosului, încrederei în oamenii care nu se resemnează în „gropile cu lei” (Căci, vorba lui, cînd i-a zis-o cineva cam în doi peri că poate să cadă în „groapă”: „Leii mie / groapa fie!”).

La mulți ani, Bătrîne!

Mihai Munteanu



GHEORGHE IONESCU: Peisaj (Din Expoziția de pictură și grafică deschisă la sala Dalles)

Metamorfozele cercului

APĂRUTĂ initial între anii 1971—1977 și retipărită într-o versiune reelaborată în bună parte, trilogia **Somnul vamesului**, de Bujor Nedelcovici, constituie o meditație pe marginea unui precept etic, interogativ formulat: societatea este oare îndreptățită să pedensească descendenții pentru culpa părinților? Răspunsul se cristalizează la capătul unui lung și dramatic periplu, al implicării în realitățile politice ale eroici și al coboririi în trecutul apropiat. Acestor momente le corespund câteva teme dominante ce străbat subteran epica, asigurând trilogiei o rezistență structurală: o temă existențială, o alta a puterii ce corupe și, ultima, a ascensiunii și decăderii unei familii.

Deși prin ultima temă Bujor Nedelcovici pare să continue tradiționala „cronică de familie” a epicii autohtone, cu primele două se integrează în evoluția generală a romanului românesc din deceniul al VIII-lea. Omologi de viziune și tipologie apropiate **Somnul vamesului** de Păsările lui Al. Ivăsiuc, de **F și Vinătoarea regală** ale lui D.R. Popescu, de **Galeria cu viață sălbatică** a lui Constantin Toiu, **Orgolii** de Augustin Buzura, **Tătuajele** nu se lasă la garderobă de Francisc Păcurariu.

Aparenta disparietate, accentuată de reliefaarea temelor centrale, este anulată de prezența unor lianți ce asigură unitatea și soliditatea întregului: construcția narativă și tipologia. Trilogia, suneam, a fost reelaborată. Fără a fi spectaculoase, modificările operate în romanele anterioare: **Fără vise**, **Noaptea**, **Grădina Icoanei** au înlăturat asperitățile și au netezit curgerea epicii. Însă accentuarea conotației a determinat o mutatie de ansamblu, provocând schimbarea integrală a regimului imaginii și favorizând reliefaarea geometriei arhitecturale a cărții, pînă atunci mai mult sau mai puțin vizibilă. Observăm acum că temele esențiale reprezentate materializarea a trei cercuri ce modelează și organizează spațiul fictional al romanului. Metafore fundamentale ale reprezentării realității înconjurătoare, imagini arhetipale ale psihismului, cercurile sînt valorificate de Bujor Nedelcovici ca figuri ale constringerii existențiale, istorice și familiale. În interiorul cercurilor, toate razele se concentrează într-un unic punct și o singură unitate: personalitatea lui Iustin Arghir. Stilistic și ideatic, coeziunea edificului se realizează prin deplasarea accentului pe analiza psihologică și pe investigarea raporturilor individului cu istoria.

Ceea ce îndreptătește ipoteza unei metamorfoze a simbolisticii sugerate de această figură geometrică este faptul că în trilogia lui Bujor Nedelcovici cercul își pierde funcția protectoare asigurată în limitele sale. Familia nu mai oferă individului spațiul ocrotitor, securizant: istoria îl viră într-un angrenaj evenimential pe care nu îl poate domina, și, în sfîrșit, cercul existențial dezlăluie o personalitate încătușată în limitările unui eșec profesional și social, la producerea căruia au concurat deopotrivă culpa familiei și mecanismul istoriei.

Pe spațiul cercului existențial, tînărul jurist încearcă să se smulgă din circumstanțele conjuncturale ce îi refuză împlinirea. Iustin Arghir a fost exclus din barou, fiindcă în biografia lui a intervenit, discordant, un fapt exterior: tatăl, Andrei, pe baza unui denunț nefondat, fusese condamnat pentru un delict de omie, considerat ulterior, prin amnistie, lipsit de pericolozitate socială. Sanctiunea penală suferită de părinte a avut ca efect imediat împingerea fiului spre marginea societății. Nouă ani, în contextul vieții social-politice postbelice, el va duce o existență precară, cu sentimentul că este o victimă inoentă, că poartă povara unei vinovății ce nu-i aparține.

Duoa înlăturarea erorii judiciare, un obstacol formal se iverse: pentru a-si relua activitatea profesională, trebuie să promoveze un examen, ce va fi programat peste un an, doi, dacă, atunci, vor fi suficienți candidați.

Hotărît să stărme cercul inechității, Iustin Arghir se raportează pe sine la lumea contemporană și la aceea în care a copilărit, năzuind să descopere dincolo de fenomen și aparentă înzvorul iniustitiei ce se răsfrînge asupra sa. Care este vina familiei și unde începe eroarea personală?

Reintorcîndu-se în cercul familiei și al istoriei apropiate, personajul nu urmărește numai să descopere un posibil adevăr, ci, mai ales, să pătrundă conotațiile necunoscutului, să se elibereze de spaimele prezentului, spre a-si păstra intactă personalitatea, întinată de umbrele răului. Memoria naratorului scoate la iveală un real lipsit de imbrăcăminte festivă, dur, violent și tocmai prin acestea investit cu atributele credibilului: „Am fost martorul unei epoci — mărturiseste autorul însuși în postfața cărții — eram obligat să-mi depun mărturia. Nu am dreptul să uit sau să tac”. O replică aproape identică rostește Iustin Arghir: „Nu am dreptul să uit nimic din ce a fost!”.

Inițial, intenția personajului este de a reface din interior istoria rămurii familiei, nu pentru a-si căuta o vină și nici pentru a-si inventa una, ci pentru a iesi de sub apăsarea unui destin neprielnic: „Mă pot elibera de trecut cunoscîndu-l, dar fără să mă despart de el. Înainte ziceam că-i urăsc — iubindu-l, acum îl iubesc — urîndu-l și nu-l același lucru. Vreau să le aflu păcatele și bucuriile, adevărul, afit, cit mă vor ține puterile”.

Se află în această frază o idee fără echivoc formulată, anterior, întilnită în romanele lui Marin Preda și în nuvelele lui D.R. Popescu: Iustin Arghir refuză să condamne global lumea în care o bună parte a existenței lui se inscrie cu necesitate, cum istoria acelor ani, prea grăbită, a făcut-o, nu accentă să se rupă definitiv de trecut, să renege tradiția, numai pentru a supraviețui biologic într-o conjunctură neprielnică.

DINCOLO de cuvinte, o înțelegere nuanțată a înfruntării dintre nou și vechi își face loc, în condițiile stabilității calitative a noii orindulri sociale. Sintem ceea ce sintem pentru că aparținem unei anume națiuni, percepem și interpretăm existența de la nivelul propriului nostru orizont, integrînd elementele viabile ale tradiției în prezent. Prin semnificațiile incluse, romanul lui Bujor Nedelcovici, ca și creațiile colegilor de generație: G. Bălăiță, Virgil Duda, Romulus Guga, Norman Manea, Eugen Uricaru s.a., aduce o viziune eliberată de conventional a procesului istoric și spiritual, specific etapei de trecere, în comparație cu romanele deceniului al VI-lea, ori cu piesele de teatru ale aceleiasi perioade.

Reintoarcerea în universul afectiv și ideatic căruia îi aparține și i se integrează reprezintă pentru Iustin Arghir o premisă obligatorie a participării autentice la viața societății, condiția realizării ca individualitate distinctă. Coborirea în trecut îi deschide drumul către tradiție, dar totodată retrăirea copilăriei și minutioasa analiză a sentimentelor de odinioară îi oferă putîntă cunoasterii de sine, posibilitatea de a înlătura disjunția dintre Eul prezent și Celălalt, fiinta lui de atunci. Pe aceste coordonate, Bujor Nedelcovici recrează zonele de convergență a două orindulri sociale antagonice, subliniînd, prin intermediul unor veritabile evenimente, declansate de istoria însăși, sensurile și semnificațiile unei epoci obsedante.

Călătoria lui Iustin Arghir în labirintul trecutului este anevoioasă și de durată, dar în acest sinuos proces, personajul trăiește autentic, nu decorativ, intens, nu simulat. Cunoscîndu-se pe sine, îi va rezăși pe ceilalți sub felurite ipostaze. Atitudinea ca atare imprimă ritmul dramatic naratiunii, transformată, pe o bună parte a desfășurării ei, într-un roman anchetă.

Perioada anterioară celei de a doua mari conflagrații mondiale, din timpul războiului și din anii imediați următori constituie scena ridicării și decăderii unei puterice și influente familii. Vocația construcției și finetea analizei psihologice reinvie o umanitate copleșitoare, prefigurînd prin însăși desfășurarea faptelor iminenta prăbusirii ei. Pe vasta pinză a epocii, stăpînită cu mină sigură, Bujor Nedelcovici creează, în cadrul unui portret familial colectiv, fizionomii veridice, caracterizate printr-o puternică vitalitate artistică. Ascensiunea inginerului Scriban, fascinat de politică și putere, a industriașului Nicolae Hălmășeanu, ridicarea răbdătoare, aievea coborîtă într-un roman balzacian, a bancherului Ștefan Orleanu-Fier, destinul surorii Catina și Ana, soarta potrivnică a colonelului Arghir, avatarurile descendenților contribuie în varii proporții la crearea unei lumi autentice, de indiscutabilă individualitate.

Iustin Arghir își confruntă amintirile, filtrate prin propria-i experiență de via-

ță, cu depozitiile ultimilor supraviețuitori ai familiei: Trifon, Matei, Drina, Mortun, obținute fie prin intermediul unui minuoș chestionar, fie prin aluzia intenționată la un eveniment precis spre a declansa memoria involuntară a celui alt. Perspectiva a adus distanța necesară și trecutul este scrutat fără nici o tresărire subiectivă.

Imaginea de ansamblu rămîne edificatoare. Urile mocnite, patimile dezlănuite de disoutarea averii, egoismul atroce, răzbunările ignobile, alterarea sentimentelor general-umane dezvăluie necrutător o etică patologică. Orleanu își vinde fiica pentru a obține somptuoasa „Casă cu lei”; căutat de legionari, Bogdan, fiul lui Orleanu, ezită să acționeze, condamîndu-si astfel la moarte propriul său tată; Catina fuge cu logodnicul surorii sale; Anghel îi sacrifică pe ceilalți pentru a se salva pe sine etc., etc. Urmasii lui Orleanu-Fier și ai Olimpiei alcătuiesc „un vas de lut soart în mai multe bucăți”.

Modernă este structura compozițională a romanului. Scenele desfășurate la timpul prezent alternează cu secvențele apuse, amintirile personajelor chestionate se suprapun sau sint fracționate de fluxul gândirii anchetatorului. Trecerea dintr-un registru narativ într-altul se face fără asperități, dar constant, discursul la nișeul ficțiunii inși este, însoțit pe un plan adiacent de pulsația cotidianului, marior neutru peste timp al evenimentelor. Procedeul de a sugera existența reală prin acumularea titlurilor sau propozițiilor din articolele apărute în presa vremii vine de la John Dos Passos și, în proza românească de azi, Bujor Nedelcovici și George Bălăiță, în **Lumea în două zile**, îl folosesc cei dintii.

Se adaugă apoi secvențele autonome, introduse în naratiunea-cadru prin schimbarea vocilor narrative și a perspectivei de ansamblu, din care nu lipsește rememorarea naratorului însuși. Numeroasele momente ce recompun istoria familiei, surprînsă la confluența a două orindulri sociale, cutremurul din 1940, episodul rebeliunii din 1941, ultima sosire a lui Scriban la Predeal, relatarea domnului Roventa s.a. dezvăluie un analist al subteranelor sufletești, o asimilare individualizată a tehnicii dostoevskiene.

Montajului narativ alert i se adaugă o expresivă simbolistică. Reținem, dintre multe exemple, „Casa cu lei”, emblema prosperității, spitalul, proiectie a existenței agonice, sugestiva semnificație cu care este investită prezența, în amintire și în realitate, a numerosilor și fiorosilor ciini etc.

Prozatorul și-a creat și un spațiu geografic propriu. Toponimele reale: Țîntea, București, Predeal gravitează în jurul unui fictiv Cîmpeni, în care recunoaștem orasul Ploiești, ante și postbelic. Atmosfera interiorarel, obiectele vechi impregnate de amintirea celor ce nu mai sînt: ceasul bunicului, decorațiile tatălui, carnetul cu însemnări, fotografiile erodate de acțiunea timpului respiră neascunsă nostalgie. Renunțînd la o epică spectaculoasă, Bujor Nedelcovici obține maximum de tensiune din confruntarea caracterelor. Dialogurile au un substrat dramatic, cu aluzii, multe, la fapte trecute sau prezente, adesea reprobabile.

Deși păstrează continuu o neutră omniscentă, Bujor Nedelcovici nu utilizează nici perspectiva unui singur personaj. Indiciu de maturitate artistică, prozatorul evită și artificul de a înlătura integral incursiunile în stările de conștiință ale personajelor. Gîndurile, trăirile în-



terioare sînt discret estompate printr-o notație comportamentistă, în sensul aceleia utilizate de, să zicem, Hemingway în **A avca și a nu avea**.

S-a modificat de asemenea atitudinea prozatorului față de text. Adesea, așa cum procedează reprezentanții „noului roman”, și cum recomanda Michel Butor, în **Répertoire II**: „...ori de cite ori voim să descriem un adevărat progres al conștiinței [...] persoana a doua va fi cea mai eficientă” —, Bujor Nedelcovici introduce accidental în frază forma accentuată a pronumelui personal de persoana a II-a, prin intermediul căruia devine însuși una dintre vocile naratoare.

PRIN intoarcerea spre trecut, Iustin Arghir acumulează o experiență de viață ce se răsfrînge reliefant asupra întregii sale personalități. Mai întii, se smulge din cercul familial. Apoi, intrarea în valurile istoriei imediate îi prilejuiește apropierea de natura și esența fenomenelor social-politice. Tînărul intuieste adecvat semnificațiile acțiunilor sale, se raportează critic la un model ideal și la contemporani, descoperind prin propriul său destin contradicțiile neantagoniste manifestate în sferele suprastructurii și ale conștiinței.

Cercul existențialist rămîne singurul pe care nu-l poate domina. Numit ludecător, el înțelege să sluiească adevărul printr-o angajare axiologică, ce îl ridică deasupra subiectivității agentului cunoscător, și un curaj civic, ce evocă, prin analogie, țaria morală a lui Gelu Ruscănu din drama **Jocul lelelor** a lui Camil Petrescu. Intransigența profesională a judecătorului intră în conflict cu interesele unei personalități politice a momentului istoric. Nu i se cere direct să renunțe la judecarea unui anume caz, să claseze un anumit dosar, ci i se oferă felurite și „radate tentații. Refuzul acceptării determină presiunile morale, încheiate cu acuzarea instigării la sinucidere, ancheta penală și demiterea din funcție.

Temporar, Iustian Arghir este un învins. „Nu cumva — se întreabă — m-am întors de unde am plecat? Cercurile s-au închis din nou?” Întrebării i se răspunde cu o alta, nu închizînd romanul, ci deschizîndu-l spre un alt început, curățat de impurități: „Am încercat să aflu nu numai cine e vinovat pentru că am fost scos din viață dar și de ce am fost condamnat înainte de a gresi... am vrut să scap de spaima și lasitatea ascunse atit de adine în mine și în special să nu mă las strivit de către strivitori... Am reusit oare? Uneori zăresc o lumină îndepărtată, ascult o muzică, alteori pătrund în întineric...”. Pe plan spiritual, cisticul rămîne imens. Deși eșuează în fata circumstanțelor, Iustin Arghir stimulează receptivitatea în fata ideilor innoitoare, oferînd prin întregul său comportament un contagios exemplu de manifestare a realității în devenire. O lume organic nouă își anunță intrarea pe făgăsul timpului!

Ion Bălu

Revista revistelor

„Caiete critice”

nr. 1-2/1983



■ **CAIETE CRITICE**, suplimentul „Vieții românești” editat sub îngrijirea Secției de critică a Asociației Scriitorilor din București, își face din nou simțită prezența în peisajul criticii românești actuale printr-un număr deosebit de interesant ce ne propune, în primul rînd, o amplă și convingătoare dezbateră asupra unei probleme de stringentă actualitate a literaturii noastre contemporane: romanul românesc

de azi. Într-o primă secțiune (**Romanul românesc, azi**), prozatori și critici de prestigiu își expun punctele de vedere, incitante prin însăși diversitatea lor, cit și prin seriozitatea și profunzimea analizei, răspunzînd la o serie de întrebări ce vizează structura de esență a fenomenului în discuție: „1. De ce avem roman? Ce fel de roman avem? Ce a cistigat, ce a pierdut romanul în ultimul deceniu? 2. Ce este (poate fi) politic într-un roman: obiectul sau spiritul său? Ce șanse are «romanul politic»? 3. Ce convenții romanești credeți că sînt la putere și care este atitudinea dumneavoastră față de ele? 4. Care sînt limitele și libertățile romanului actual? Dar ale romancierului? 5. În ce raport se află romanul românesc de azi cu tendințele cele mai pronunțate ale romanului universal? 6. În 1946, G. Călinescu cerea romancierilor români să modeleze lirismul, să diminueze sociologia și istoria din roman și să se îndrepte spre «psihologie și umanitate canonică». Cum priviți azi aceste opinii?” Venind într-un fel să argumenteze practic, prin actul critic, dezbateră teoretică, o a doua secțiune a revistei (**Interpretări**) ne prilejuiește, prin comentarii asupra unor romane contemporane, revenirea la unii scriitori și la opere care au marcat hotărîtor literatura ultimilor ani: **Cel mai iubit dintre pămînteni**, **Racul**, **Matei Iliescu**, **Cartea Milionarului**, **Galeria cu viață sălbatică**, **În absența stăpînilor** și **Don Juan**. Mai refinem articolele **Proza intelectualismului ironic** și **artist** (Ion Simuț) și **Romanul politic**, **Aspirație și realitate** (Ioan Buduca).

La rubrica destinată „confluențelor”, Thomas C. Carlsson, în articolul **Noul roman american: romanul fără ficțiune**

(traducere din engleză de Lidia Vianu), oferă cititorului român o sugestivă trecere în revistă a unor aspecte caracteristice pentru romanul american al ultimelor două decenii. Constatarea de la care pleacă autorul este fecundă în consecințe și ni se pare simptomatice pentru cursul general pe care îl urmează pretutîndeni în lume romanul contemporan: „O cit de sumară examinare a romanului american din ultimii douăzeci de ani dezvăluie clar o direcție bizară: încetul cu încetul, romanierii americani se îndepărtează de realismul tradițional”.

O atenție cu totul deosebită i se cuvine inițiativei **Caietelor critice** de a republica integral, după patruzeci de ani de la apariție, textul binecunoscutului eseu filosofic al lui Mircea Vulcănescu, **Dimensiunea românească a existenței**. Reluînd controversata problemă a specificului național, această schiță fenomenologică aducea un punct nou de vedere asupra specificului nostru și deschidea — cum, de exemplu, va sublinia mai tîrziu C. Noica — o cale nouă de investigație a acestui domeniu. Pe marginea eseului se pot citi cu folos scurtele articole semnate de Eugen Simion, Dionisie Petcu și Dumitru Ghise. Cităm din ultimul: „Studiul lui Mircea Vulcănescu, cu toate limitele lui, a deschis drum spre un domeniu a cărui străbateră, cu mijloacele critice și evolute ale științei de astăzi, nu poate fi decît fructuos...”.

În total, acest număr dublu din **Caiete critice** ne dovedeste competența și conștiința profesională a celor în măsură să contribuie la destinul literaturii noastre contemporane.

R. V.



Ion Petrache

Tăcerea din noi

Să fim liniștiți ca o cupă
plină cu tăcere
prin care trece o lamă sonoră.
Să fim liniștiți ca un gind
rătăcit în Sahara
unde nu te poți rezema
de nici o timplă.
Și atunci,
urechea de piatră a Sfinxului
va asculta tăcerea din noi.

Gînd destrămat

Lui Ionuț

Îți vestejești clipele
gîndind la duritatea pietrei.
Îți destrămî gîndurile
ca toamna frunzele.
Îți petreci anii
ca pe niște cocori
pe care-i aștepti
în fiecare primăvară
și visezi mereu
la un cîntec de leagăn neîntrerupt.
Veșnicia nu adastă
la poarta oricui.
Serile triste
cînd îți bat în geam,
au mai multă muzică
decît toate fanfarele lumii.
Dar pentru asta
trebuie să-ți astupi urechile
și să asculți cu sufletul.

Vis

Lasă să treacă lișițele,
să mîngieie părul stufului
răsărit de o tainică stea.
Cînd luna va îngheța pe cer,
se va ascunde
sub pulpana visului
rătăcit în cîmpie.
Va mesteca alice răcite,
va zimbi potirnichilor
și adormind cu ochii deschiși,
va visa țevi de pușcă
pietrificate în repaos.

Șarpele de casă

S-a născut
în cușcă de lut.
E blind și nu mușcă
decît cînd simte praf de pușcă.
Atunci iese la suprafață
și-și arată dinții și solzii de gheață.
Se încordează, șuieră și are
puterea unui bețiv care mușcă din zare.
Apoi se retrage blind și tăcut
pentru că s-a născut în cușcă de lut.

Prima clipă

Și zilele și nopțile cad
fără repaos
într-un vad
numit haos.
Poetul se coboară aici,
ca o lamă de brici,
să încrus'eze un poem,
pe un trunchi de blestem...
Și cînd arborele va da semn că învie,
se va înregistra prima clipă de veșnicie.

Vulturii

Cînd văzduhul inflorăște
și floarea se usucă,
totul îngheață
sub aripa vulturului mort,
care a înțepenit pe un virf de stîncă.
Și cînd rădăcinile
dau zvon de primăvară,
munții tresaltă
și vulturii renasc.
Numai noaptea-i simte
și-i scaldă în laptele alb
al negrului de noapte.
Vulturii pornesc din nou în zbor
risipind printre stele
nădejdea robilor.



Virginia MUȘAT

În stil florentin

Intinzi mina și atingi o zi
Colbul gros al luminii
Te pudrează cu nostalgie
Alergînd printre muritori
Aspiri liniștea
Lor nu le mai rămîn
Decît cochiliile goale
Pe care le mobilează cu sentimente
În stil florentin.

Bîrna de echilibru

Te aștept
Ceasul mă doare
O colivie fragilă e timpul
Printre crengile ei zboară gîndul
Mirosind a pădure
Oare vei observa
În fața ferestrei
Bîrna de echilibru?
Ai ajuns în orașul de flăcări
Și nu arde nimeni.

Calea lactee

Uneori te dăruie întinericului
În încăperile scunde ale peșterii
Asculți amintirile
Promisiuni fulgerate de veacuri
Te cheamă pînă la orbire
Nu trebuie să gindești
Nici să dormi, nici să cinți
Dacă intri în vibrație cu piatra
Te prefaci în stalactite
Și gleznele îți se afundă-n infern
Ca doi piloni pe care se sprijină
Calea lactee.

Capcana

Astfel stau în fața perfecțiunii
Vă rugăm n-o atingeți
Scrie undeva
Pe ecranul de aur
Se perindă imagini
Îmblinzitoarea de tigri
Se prefacă în stea
Astfel totul neașteptat revine
De o parte zborul
De alta o rană
Singurul rămas bun e de piatră
Orice metaforă e o capcană.

Poezia

Din strigătul unei nopți
odihnită pe nașterea mea
A crescut poezia
Călătorie inefabilă
Către dragoste și adevăr
Suflet plămădit din lutul cald
al părinților mei
Rugăciune cu respirația luminoasă
Cuptor în care
răul se topește în bine.



Desen de Raluca Grigoreș



A. I. ZĂINESCU

Aproape

Și cîntecul greierilor, aud fierăstraiele lor,
Sînt pline de rumegușul alb și fierbinte al lunii,
Această zăpadă care e doar la doi pași de mine,
dar nu,
Nu mai poate și se împacă și genii de-acum
și nebunii.

Aiuritul acela de vînt care adoarme și se subție-n
copaci,
Liniștitor mersul aștrilor peste un muribund sau o floare
Ca și mirosu-ascuțit, cel al norilor spre care te tragi
Ori adormi și te trezești pe un șarpe călare.

Totul, oh, totul, și doar la doi pași,
Acolo sămînța, putreziciunea și raza în sfîntă-adormire
Acolo blestemul: că-mi vine să urlu, să-ți strig
să mă lași
Și să te întorci doar sub stare de jurămint,
și doar neînțeleptă, iubire!

Furtuna aceasta

E de prisos să-ți spun cît mi-e de greu și frică,
Iubito-i noaptea, parcă, un grilaj etern.
Cad meteoriți de foc pe cumpene de sticlă
Și la ferestre-aud pustiul cel mai tern.

Miros a pietre apele tăiate pe din două
Și chinul tău de-a nu ști ce-am mai scris
Face ca-n urma mea să tune și să plouă
Și să doresc un fulger să mă-ngoape-n vis.

Prea ai plecat și ochii mei caută-n neștire,
Prea nu mai vîi și gura îmi spune să te chem,
Că de o febră-acum trec nori spre zămislire
Și de copaci ca niște lămpi atîrnă melcii ghem.

Unde ești tu și unde sînt gîndurile noastre?
Ce pod mai liniștit fac, poate, și-n ce sperî?
Furtuna aceasta știu c-a scoborit din astre
Și-am judecat că între noi nu-ncap decît cer.

Furtuna aceasta știu că ne va scoate-n față
Și îmi va pune și-un sigiliu, poate, peste nori.
Pacifictorii lumii – îi aud prin ceață –
Dar deocamdată dorm și noi murim în somnul lor.

E de prisos să-ți spun cît mi-e de greu și frică.
Iubito-i noaptea, parcă, un grilaj etern.
Cad meteoriți de foc pe cumpene de sticlă
Și la ferestre-aud pustiul cel mai tern.

Cerbul rănit

A coborît din cer – pădurea era-ntoarsă,
Un cerb rănit, purta și gloanțe-n el; invers,
Din rămurișul coarnelor simțeam cum se revarsă
O altă lume, rece, și cu ochiul șters.

Și-a stat exact așa: un fulger care doarme
Și tot așa: un punct sub aștri care mor
Și atîrnau de el nu numai gropi, ci arme,
Se auzeau nu numai vîi prin singe ci și nori.

Și-o semînție grea ce-atît se așeza la lucru
De unde, cred, și aerul cădea ca perforat
Că niște piramide parcă se-nroșeau prin muguri
Iar din pereți izvoare-ardeau cu malul desfundat.

Și a pornit, apoi: bătînd din poartă-n poartă,
Părea că cineva-i zidește picioarele cu foc,
Se repezea-n copaci ca-ntr-o lumină moartă,
La noi și se ruga: -mpușcați-mă, vă rog.

Un cerb rănit! Și cu el toată
Pădurea care se simțea din rădăcini tăiată.

Floare de corn

Oho, cum te mai cutremuri, te duci și tu, parcă,
De cite nouă ori, rînd după rînd, scuturînd
Floarea ta care lasă albine cu cearcăn,
Miarea ta care-i și otravă în gînd

Cum te mai duci, te pierzi parcă și sui
Drept acolo în creștetul viu care doare
Al cerului – pe unde-și scot stelele pui
Iar de pe noi cad și lacrimi, apoi și lăcrămioare,

Cornule! – frate al meu cel puțin
Geamăn ca și cum m-aș lipsi de-o întrebare
Ce-ți directică maica pesemne prin rădăcini
Și te ține pe după umeri tatăl, apoi, la plecare.

Correspondența lui Al. Rosetti cu G. Călinescu



EDITIND cu devoțiune această corespondență, ¹⁾ poetul Liviu Călin i-a ales ca **Motto** următoarea cugutare :

„Editorul, chiar din speța cea mai înaltă, cum ești d-ta, nu trăiește prin el, ci prin devotamentul față de scriitorii epocii lui, printre care mă prenumăr”.

G. Călinescu
(11 februarie 1945)

O „blestemată curiozitate”, vorba lui G. Topirceanu, m-a îndemnat să caut referința în **Correspondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935—1951)** ²⁾. Am găsit-o, la sfârșitul scrisorii de la data respectivă, cu n-rul 66, datată însă aproximativ „(18 decembrie 1944 — 11 februarie 1945)”. Era la încheierea premoniției a unei serii de reproșuri, într-un stil de o franchețe desăvârșită, adresate editorului, revenit după aproape patru ani de la îndepărtarea sa din fruntea editurii Fundațiilor Regale și căruia i se încredințaseră, cu acest prilej, manuscrisele pentru reeditarea **Operei lui Eminescu** și pentru publicarea unei lucrări noi: **Impresii asupra literaturii spaniole**. Nu i-a fost prea greu, celui pe nedrept învinuit de „Monstruoasă trădare între clerici”, să-și liniștească bunul prieten, explicându-i cauzele obiective ale întârzierii ³⁾. Desigur, nu putea fi vorba de o atât de gravă încălcare a legilor necrise ale prieteniei ce se cimentase între cei doi corespondenți, încă din primii ani ai colaborării. Intr-adevăr, Al. Rosetti îl publicase în 1932 lui G. Călinescu, în editura Cartea Națională, pe care o conducea, **Viața lui Mihai Eminescu**. În același an însă, îi restituia manuscrisul romanului **Cartea nunții**, cu o scrisoare protocolar impecabilă, de politicos refuz (ceea ce l-a îndemnat pe autor s-o prezinte editurii Adevărul, care i-a acceptat-o). Ce-i imputa Al. Rosetti, la 29 septembrie 1932, în prima din scrisorile lui? Caracterul livresc (în alți termeni!) al cărții, în care „Imaginea romancierului” nu i-o obnubila „pe a criticului”.

După cîțiva ani, cînd și-a clasat corespondența, G. Călinescu nu și-a amintit de acest neplăcut episod, adnotînd în marginea scrisorii lui Al. Rosetti :

¹⁾ **Correspondența lui Al. Rosetti cu G. Călinescu (1932—1964)**, prezentată de Liviu Călin, Editura Eminescu, (1984), în — 16^o, 160 de pagini.

²⁾ Ediție îngrijită, cu prefață, note și indice de Al. Rosetti, cu o postfață de Vasile Nicolescu, Editura Eminescu, București, 1977, în — 16^o, 288 de pagini.

³⁾ Răspunsul va fi fost oral, deoarece nu figurează în cartea recent apărută, constatîndu-se un gol între anii 1942—1945.

„? Ce roman? Să-i fi dat **Cartea nunții**?”

Își apăsese însă primul roman, într-o altă lungă scrisoare de explicații, datată 14 aprilie 1938 și reprodusă în extenso, după scrisoarea cu n-rul 7, din 10 aprilie 1938, a lui Al. Rosetti, care nu se arată receptiv nici față de **Enigma Otiliei**, prezentată în prealabil spre editare la Fundații, dar apărută în editura Naționala-Ciornei. Ce nu-i plăcuse editorului **Vieții lui Mihai Eminescu**? Partea a II-a a romanului, al doilea volum „lung; trenant”, cu această dublă metaforă : „plecat în torpedo” de lux, cetitorul ajunge sus pe coastă într-o brișcă”.

Pe de altă parte, se întreba Al. Rosetti: „Enigma” Otiliei? Care enigmă? Lucrurile sînt prea „obișnuite”, mi se pare, ca să justifice (azi, se cer „enigme” corsate ⁵⁾), nu onorabil burgheze, ca Otilia !⁴⁾.

G. Călinescu i-a răspuns că titlul în genere nu interesează, dar în speță justificîndu-se prin aceea că orice adolescent vede în prima lui iubită o enigmă. Așa este. Aș spune că iluzia se repetă la orice vîrstă, oricît s-ar crede de lucid suspinătorul sau chiar amantul. Paul Valéry a spus-o într-o formă mai brutală ⁶⁾.

În orice caz, rezervele lui Al. Rosetti s-au năruit în fața succesului neașteptat al romanului, — și astăzi, chiar după apariția **Bietului Ioanide și a Scrinului negru**, — considerat cvasiunananim capodopera epică a criticului-romancier (dualitate ce i se părea lui Al. Rosetti, ca și altora, incompatibilă).

LA ATÎTA s-a redus retractilitatea eminentului editor față de romanele lui G. Călinescu; mai tirziu însă entuziasmindu-se pentru ultimele două și, prin aceasta chiar, renunțînd la obiecțiile sale principiale.

Ba mai mult încă! Nepărimdu-i-se că ar fi incompatibile și calitățile de critic și poet, Al. Rosetti i-a publicat prietenului său, care debutase în literatură cu versuri, o plachetă de **Poesii**, la Cultura Națională, în 1937. Despre aceasta nu găsim însă nici o mențiune în corespondența lor.

Cînd G. Călinescu i-a propus lui Al. Rosetti, după ce acesta publicase **Estetica lui Tudor Vianu**, în două volume, o lucrare proprie, cu același titlu, autorul a

⁵⁾ Automobil de lux, decapotabil.

⁶⁾ În text, greșeală de tipar : **corrată**. Corsată = scabroasă.

⁷⁾ On ne sait jamais la femme avec qui l'on couche.

Trapez

XCIII

329. Nu mi-ar fi plăcut să fiu găină pe care o fură vulpea, dar nici vulpe care fură găini.

330. Cam mic capul șarpelui. Dar dacă are înăuntru modelul creierului electronic?

331. Dacă n-aș fi fost bolnav mai toată viață, de mult n-aș mai fi fost în viață.

332. Cînd îmi privesc degetele, par destul de subțiri. Dar cînd le pun la treabă, se dovedesc tare boante. Nu pot să bag firul în ac, dămte să-l mai despic în patru.

333. Avea unghiile negre, ca și cerul guri.

334. Venea un moment cînd clasa se împărțea în două : cei care puteau spune, ca și cum ar fi tras din gură o sfoară de un metru : Nabucodonosor, și cei care se înecau cu ea.

Geo Bogza

primit ca justificată sugestia de a și-o intitula **Principii de estetică** ⁷⁾. Între autor și editor, înțelegerea era așadar mai frecventă decît neînțelegerea.

Meritul capital al editorului ce-l „lansează” pe G. Călinescu, cu incomparabila biografie a lui Eminescu, a fost acela de a fi văzut cu acea ocazie în autorul acestei cărți pe criticul cel mai indicat de a scrie o istorie a literaturii române. Așadar, cu nouă ani înainte de apariția monumentalei opere, Al. Rosetti a prevăzut-o, l-a îndemnat pe Călinescu să o scrie și a înscris-o în planul editorial. La început nehotărît, criticul s-a pus ulterior serios pe muncă și a prezentat lucrarea în ultimul an de conducere a editurii Fundațiilor de către Al. Rosetti, într-un moment critic, de mari schimbări politice interne, care au dus pînă la urmă și la înlocuirea acestuia cu D. Caracostea.

Pe seama acestui onorabil profesor, însă cu totul nepregătit să preia o conducere în care Al. Rosetti se manifestase cu un deosebit **brío**, se concentrează glumele, uneori pipărate, ale celor doi corespondenți, care preiau o poredă ce i-o dăduse cîracului său, însuși N. Iorga, protectorul lui, care-l și propulsase la Academie și la catedra universitară din București. De acum înainte, lupta se duce strîns pentru apariția monumentalei Istoriei literare, lucrare de vaste proporții, concepută inițial în patru volume și fixată pînă la urmă la unul singur, mare în — 4^o, bogat ilustrată și completată cu o vastă bibliografie.

„Complicitatea”, cum o numeau ambii, de a ajunge cu lucrarea la capăt, înainte de instaurarea celui mai puțin chemat la conducerea editurii (și a „Revistei Fundațiilor Regale”), cimentează prietenia dintre autor și editor. Cel dintîi apelează în interval de mai multe ori pe lingă prietenul său să-i obțină un concediu „medical” de la conferința sa de la Iași, ca astfel să urgeteze opera. Alte stăruințe privesc avansurile bănești, absolut necesare, față de salariul necorespunzător al conferențiarului universitar, în acele vremuri de continuă creștere a costului vieții. Al. Rosetti s-a dovedit prietenul ideal, săritor, generos, statornic, îndurător la toanele inegalului său prieten, căruia îi înțelegea „temperamentul” și „temperatura”, ambele adeseori variabile. Ca să mă folosesc de o caracterizare galică a fenomenelor meteorologice, aș spune că prietenia lui Al. Rosetti față de G. Călinescu s-a menținut mereu la „beau fixe”, oricare ar fi fost reacțiunile susceptibilului și bănuitorului său partener. Cu toate acestea, nu puține sînt manifestările exultante de recunoaștere a calităților prietenului său, din partea dificilului Călinescu. Spicuiam cîteva numai, în ordinea prezentării lor, din **Correspondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935—1951)** :

„...9 999 la zece mii de oameni sînt mediocri și răi. Sînt fericiți că ești unu la zece mia dumitale și că vindecî, prin norocoasa dumitale formațiune sufletească, mizantropia” (scris. 33, 1—5 iulie 1939).

⁷⁾ Vezi scrisoarea cu n-rul 7, de la 3 aprilie 1939.

G. Călinescu se recunoștea, la acea dată, mizantrop ! Alta :

„...meritele d-tale sînt imprescriptibile, pentru totdeauna consemnate în opera științifică, editorială și artistică (al și o astfel de latură)” (scris. 40, 17 august 1940).

Sau, în **Serisori și documente** de G. Călinescu, ediție îngrijită de Nicolae Scurtu, Editura Minerva, 1979 :

„Cînd presa va fi liberă și peste tot unde îmi este permis voi spune despre d-ta tot binele pe care-l gîndesc : om incomparabil, editor mare, un noroc pentru epoca noastră” (Scrisoare din 8 februarie 1943).

DIN punctul de vedere cantitativ, Al. Rosetti se prezintă un corespondent de factură concisă : din cele 61 de misive ale recente publicații, aproape jumătate sînt de dimensiunile unor bilete, de expediere a „afacerilor curente” (ca să întrebuițez un termen în circumstanță, de la editor la autor). Sînt însă și unele scrisori de „explicații”, mai întinse, în care are totdeauna dreptate, iar în unele ia chiar atitudine, ca în răspunsul la aceea a lui G. Călinescu față de generația sa, deși acesta, măgulit, o reducea la persoana amicului-editor.

La primirea culegerii confidentiale de versuri, **Lauda lucrurilor**, la 11 iulie 1950, îi trimite un entuziast răspuns în trei catrene. După îndepărtarea din învățămînt a lui G. Călinescu (1949), îl îndeamnă să ia cuvîntul, „căci lumea e dornică să te audă !” Mizantropului stăruitor, încearcă să-i forțeze izolarea, renunțînd la lozinca sa :

„Ca să trăim fericiți, să trăim ascunși.” ⁸⁾

Alteori, ca să-l scoată din birlogul de pe strada Vlădescu, îl invită la un „prandiu”, — expresie cîndva folosită polemic de Al. I. Odobescu contra ardelelor lor latiniste.

Călătorul îi trimite cartoline postale de la Roma, Helsinki, Viena, Paris, München. Într-un cuvînt, cu tot stilul său adeseori telegrafic, cel afectuos este Al. Rosetti, iar G. Călinescu „se lasă” mai greu, dar cu recunoașteri de rezonanță mai mult intelectuală.

Proteic, G. Călinescu afectează a-și desconsidera **Istoria literaturii**, ca „o operă de mina a patra, în scopuri pur didactice...”. Liviu Călin comentează cu corectivul :

„...nu se inscrie în rigorile istoriografiei didactice...”

Or, rezumatele ce le dă Călinescu romanelor și pieselor de teatru, de ce alt ordin decît cel didactic ar fi ? Operă complexă, cartea poate în acest fel servi nu numai intelectualilor rafinați, dar și școlarilor, studenților și educatorilor acestora, ca un veritabil ghid ! Apariția monumentalei opere e meritul principal al stăruințelor și străduințelor lui Al. Rosetti.

Șerban Cioculescu

⁸⁾ În orig. fr. : Pour vivre heureux, vivons cachés (1950).

Întîlnirile „României literare”

● În zilele de 15 și 16 martie a.c., în municipiul Tulcea au avut loc o serie de acțiuni în cadrul „Întîlnirilor «României literare»”, modalitate uzuală a revistei noastre de a stabili un dialog direct, constructiv și eficient cu cititorii săi. Colaboratorii și redactorii revistei care au participat la aceste acțiuni — prof. dr. **Constanța Bărboi**, inspector general în Ministerul Educației și Învățămîntului, poezii **Doina Uricariu** și **Mircea Dinescu**, criticul **Mircea Iorgulescu** — s-au întîlnit mai întîi cu tovarăsa **Eftimița Apostoiu**, secretar al Comitetului județean al P.C.R. Cu sprijinul Inspectoratului școlar județean, al Casei Corpului Didactic și al Comitetelor județean și municipal pentru cultură și educație socialistă s-au desfășurat apoi o serie de întîlniri cu elevii Liceului „Spiru Haret” și cu membrii cercurilor și cînaclurilor literare din Tulcea. În cadrul acestora au avut loc

recitaluri poetice și s-au purtat discuții despre literatura română contemporană în contextul aniversării a 40 de ani de la actul de la 23 August 1944, precum și despre unele aspecte ale realizării și receptării revistei. Vineri, 16 martie, în sala de festivități a Liceului „Spiru Haret” a avut loc o întîlnire cu profesorii de limba și literatura română din județ, cu acest prilej făcîndu-se o prezentare sintetică a evoluției literaturii naționale în ultimii 40 de ani și, în încheiere, oferîndu-se un recital poetic. La aceste întîlniri au participat, din partea gazdelor, prof. **Lidia Catrinescu**, inspector școlar general al județului, **E. Mihăilescu**, vicepreședinte al Comitetului județean pentru cultură și educație socialistă, prof. **Nicolae Rusali**, directorul Casei Corpului Didactic, și prof. **Cezar Calenic**, directorul Liceului „Spiru Haret”.



VASILE KAZAR : Din ciclul „Înfățișări la Curtea Veche”
(Din expoziția de desene deschisă la Sala Dalles)

Nu serviți o prăjitură?

AU trecut din circulația periferică și sporadică în cea obștească și centrală câteva expresii cu totul străine de spiritul limbii române precum și de simțul lingvistic comun. Într-afita au devenit de curente încit urechile noastre nu le mai percep dureros, luindu-le de nu drept bune cel puțin drept iremediabile și ireversibile. S-au adaptat, biete, au trecut prin operația zisă de acomodare, iar facultățile noastre receptive s-au tocit.

E totuși bine să enumerăm câteva din ele (mai strigătoare la cer) spre alarmă, pentru că deși e foarte puțin probabil să ne putem descotorosi de ele, măcar să le identificăm și tratăm ca vrăjmașe în speranța că le vom zăgăzui proliferarea.

Voi da patru exemple.

Primul are în vedere folosirea verbului a servi (la diațea activă) cu înțeles de a gusta, a lua din bucate, a pune un aliment pe farfurie spre a-l mânca ori a duce un pahar la gură. Dar verbul a servi, la diațea activă, are în românește sensul (— și numai pe acesta —) de a servi pe altul : ospătarul îl servește pe mușteriu, gazda își servește musafirii. Mușterii și musafirii, ei, so servesc, pentru ei verbul se conjugă neapărat la reflexiv, numai și numai la reflexiv.

Cind auz că mi se spune : **serviți ori servește**, eu degrabă înțeleg că mi se cere a mă ridica în picioare, a-mi petrece un servet alb pe brațul stâng, a ridica plătoul ori fructiera ori vasul respectiv și a începe să fac ocolul mesei îmblînd oaspeții să so servească și să mănince. Și impulsul care mă stăpânește, de a proceda efectiv astfel, nu-i deloc extravagaant, e perfect conform cu ceea ce mi s-a spus, dă întru totul ascultare ordinului primit. Serviți, mi s-a poruncit. Ce altceva pot face ? Servesc. (Ordinul se execută, nu se distută). A ! de mi s-ar fi agrăit : servește-te, știam ce se cade să fac ! De știut, vai, știu și cind îmi este (din ce în ce mai des) dat să aud : **serviți, vă rog** : mai înfior, stringînd pumnii, scrișnesc discret din dinți și mă servesc, nu fără a ofta.

În frizerii e parcă și mai rău, mai absurd. Nu serviți ? Il întreabă frizerul pe cetățeanul care-și așteaptă rîndul și nu a priceput că i-a venit. Dacă la masă ori într-o vizită înlocuirea lui a se servi cu a servi e supărătoare și catastrofală, nu e totuși lipsită de oarecare legătură (ce-i

drept inversată) cu forma corectă, la frizerie falta e absolută și orice urmă de logică a dispărut. Prăvălia lui Figaro și a lui Pampon s-a preschimbât în teatru ionescian. Ce oare ar putea servi ori se servi omul venit să se tundă, să se radă ? Tendința (universală astăzi) spre abstractizare și preluarea unui limbaj cu terminologie cit mai generală îi îndeamnă, e de presupus, pe lucrătorii coafori și frizeri să se ferească — nu mai cu puțină fermitate ca de foc — de exprimări atît de concrete, directe și vulgare ca „nu vă tundeți ?”, „nu vă radeți ?” Nu ne-a învățat oare cibernetica a nu mai spune cifră ci digit ? Nu ne dau structuraliștii exemplul întrebuintării unui limbaj analogic și ieșit din chingile materialității ? Logistica și matematizarea — deopotrivă de vigilente ca altădată Vangelas — stau oare de haram ? Frizerii contemporani se dau după „spiritul veacului”.

A cauza e și el un verb cu tîlc și cîntec. În loc de a însemna (ca pînă nu de mult) a pricinui, a declanșa, a isca, a stirni, ajunge acum a fi sinonim cu a provoca dureri de burtă. De pildă : nu mănincă fructe, **ii cauzează** ; fii atent, nu bea rece să **nu-ți cauzeze**. Aici moti-tivul stilcirii graiului e falsă, excesiva, gingașa pudoare. (E și graba : în loc de a vorbi pe îndelete : nu minca poame, ele pot pricinui — cauza — diareea, zici mai pe scurt : nu minca, îți poate cauza ; ori și mai prompt : lasă-le că-ți cauzează). Li s-a părut, descoperitorilor acestei formule, că minunat lucru au săvîrșit : au escamotat trivialul cuvînt diaree ori mo-jițeștile sintagme de felul : să nu-ți strici stomacul, să nu te apuce pintecăraia, să nu dai în diaree — și au și găsit un verb cu indubitabilă conotație științifică : a cauza, nu figurează substantivul cauză în vocabularul fizicii ?

În realitate ridicolul, aici, e predomi-nant, nu absurdul. Între științificul a cauza (las' că și folosirea lui cu sensul — corect — de a pricinui nu-i dintre cele mai fericite și mai în rezonanță cu sub-structurile lexicului românesc : **moartea** lui mi-a cauzat multă mîhnire nu o fi chiar greșit, dar sună ciudat și străin) și diaree distanța e atît de mare, domeniile de apartenență atît de uriaș depărtate, arierplanurile acustice atît de felurite încît eufemismul nu poate „cauza” decît un amestec de stinghereală, amuzament, silă și ilaritate.

Tot din motive eufemistice (parcă mai grijulii și binevoitoare) s-a recurs și la perifraza „a răcit jos”. Aici, mai abitir ca în exemplul cu „a cauza”, ridicolul și greața iau scena în stăpînire. Pudoarea e bună, nu însă exagerarea ei, ceea ce fran-cezii numesc **pudibonderie** ; și mai cu seamă nu la români, popor căruia îi place a vorbi pe sleau și face mare haz de sclivișiți și fandosiiți. Iar cît privește rușinea, bună-i și ea, numai că riscă a se confunda cu simțămintele generos atri-buite Vetei și Zitei și ușor ne țiuie undeva în perimetrul nostru auditiv „ruși-noasă, mie-mi spui ?”

Cu verbul a **consulta** pătania e mai puțin gravă (pentru marea public, nu pentru intelectualii), deși eroarea nu e mai puțin categorică. **Consultare** în la-tinește ori a **consulta** în românește vrea să zică : a cere sfatul ori părerea ori avi-zul cuiva. Cînd așadar rostim : m-a con-sultat medicul, dăm glas unui neadevăr. (De nu vom fi avocați ori electricieni ori tapițeri și ne va fi pus doctorul una sau mai multe întrebări legate de specialita-tea noastră.) Medicul, în covîrșitoarea ma-joritate a cazurilor, nu-și consultă pa-cientul, pacientul este acel care-l con-sultă pe medic, adică îi cere sfatul, pă-rerea, avizul și așteaptă să i se dea o rețetă, să i se indice un tratament etc. Tot așa, jurisconsultul unei întreprinderi este slujbașul care dă conducerii sfaturi juridice ; conducerea îl consultă la nevoie, nu el o consultă.

Parcă și mai mult decît celelalte, gre-șeala aceasta s-a răsbindit. Fiind mai subtilă și lipsită de caraghioslic, e mai lesne tolerabilă (cînd implică oameni fără

pretenții culturale). Dar a servi o prăji-tură ori amabilul surizător îndemn : **ser-viți vă rog, mai serviți vă rog** ori șoptita explicație : n-a putut veni, e suferindă, a **răcit jos** ori eufemis-ticul : nu poate să bea lapte, **il cauzează** (de parcă vorbele ovare în pe-nultimul caz și diaree în ultimul ar fi de pe tărîmuri imaginare și nu s-ar referi la oameni — bărbați, femei — din lumea aceasta) sînt atentate la cuviința lingvis-tică și la demnitatea ființei cuvîntătoare. Ar trebui ca intelectualii — ei, desigur, dar și toți oamenii de bunăvoie — să le afurisească ori de cite ori li se ivește prilejul și să încerce a-i indupleca pe cei care s-au folosit de ele a nu mai re-peta crima semantică de voie sau de ne-voie comisă.

Lecție : orice escamotare a realității, orice grăire perifrastică, orice mahalagism travestit în eleganță și sficiune e sortit deriderii și incongruenței. Căci mahalaua, nu „îmundă” ca boema lui Mateiu, dar brutală și fără friu la gură, citeodată se pornește a fi nespus mai delicată și mai sensibilă decît oaspeții doamnei de Ram-bouillet — și atunci, țîn'te ! Nefirescul, întotdeauna, ricosează și lovește în cel care i se incredințează. Zicînd **cauzează** în loc de **cufureală, jos** în loc de **ovare, ser-viți** în loc de **luați**, te asemeni omului surprins desputat care și-ar căuta salva-rea punîndu-și un țilindru pe cap. Secre-tul vorbirii ? Cînstea, simplitatea și o anumită asprime. Păzea ! Coana Chirița și madam Piscopescu stau la pîndă și-s mereu gata să se furișeze pe ușă dacă o lăsăm întredeschisă.

N. Steinhardt



VASILE KAZAR : Ciudatele vedenii
(Din expoziția de desene deschisă la Sala Dalles)

Limba noastră

Un factor al unificării limbii române

LIMBA noastră a constituit, din cele mai vechi timpuri, liantul indestructibil al unității românești. Într-adevăr, spre deosebire de alte limbi romanice, ca a noastră, sau aparținînd altor familii de limbi, româna vorbită în orice regiune a fost lesne înțeleasă de cei care o foloseau în alte regiuni ; cu alte cuvinte, graiurile limbii române, chiar dacă, fiecare, so caracte-rizează printr-o scrie de elemente specifice, diferențitoare, au un număr su-perior de elemente comune, unificatoare. Nu este inutil, credem, să amintim aici afirmația lui Eminescu : „Limba noastră e singura din Europa care se vorbește aproape în același chip în toate părțile locuite de români” („Timpul”, 1880).

În lunga și zbuciumata noastră istorie au existat câteva momente care au jucat un rol hotărîtor în privința unificării limbii. Unul dintre acestea este apariția societății literare Junimea în 1863—64 ; timp de cîțiva zeci de ani Junimea a exercitat o acțiune benefică asupra cul-turii românești în genere și a limbii române în particular. Omogenitatea spi-rituală a numeroșilor săi membri grupați în jurul lui Titu Maiorescu și al lui Jacob Negruzzi, în special, s-a reflectat și în stringenta orientare spre unitate a unor aspecte ale limbii române.

După cum este bine cunoscut publicu-lui românesc, preocupările foarte diver-se, totdeauna fertile, ale Junimii au de-terminat apariția a numeroase articole, studii sau cărți (v. în acest sens, cuprin-zătoarea bibliografie — totuși parțială ! — din excelentul Dicționar al literaturii române de la origini pînă la 1900. Bucu-rești, Edit. Academiei R.S.R., 1979, p. 476) ; în acest an, bibliografia Junimii s-a îmbogățit cu o nouă lucrare, **Junimea, Implicații lingvistice** (Iași, Edit. Juni-meia), care examinează un filon deosebit al activității Junimii și anume preocu-pările sale lingvistice. Volumul se dato-rește lui George Mirea, redactor și ani-mator al binecunoscuței (și ascultatei !) emisiuni radiofonice „Odă limbii româ-ne”. Dacă pînă acum Junimea a fost abordată din punctul de vedere al lite-

raturii propriu-zise, al criticii literare, al filosofiei, al folclorului, al istoriografiei, al esteticii, al documentaristicii, ea nu fusese încă cercetată — într-un studiu de sinteză — din perspectivă lingvistică, așa că primul merit al lui George Mirea constă tocmai în acest unghi nou de tra-tare a materiei. După o muncă stăruitoare de lectură amănunțită a textelor ju-nimiste și, în primul rînd, a celor cu-prinse în impunătorul periodic literar „Convorbiri literare”, George Mirea, de-venit perfect stăpîn pe teritoriul său de studiu, ne pune în fața unui concentrat de cultură, de gîndire și de simțire românească. Volumul său, scris fluid (regre-tăm totuși — obișnuință didactică ? — că nu este împărțit în capitole închegate în jurul unei idei dominante), satisface gusturile foarte diverse ale specialistului — interesat de exprimarea unor puncte de vedere personale — și ale publicului larg — preocupat de rolul amplu al Junimii în cultura noastră lingvistică. Într-adevăr, Junimea a constituit unul dintre cei mai importanți factori ai uni-ficării limbii române literare moderne prin constanta sa preocupare pentru adu-cerea scrierii limbii române la un nu-mitor comun fonetic. George Mirea subliniază, pe drept cuvînt, perseveren-ța campaniei reformatoare duse peste patru decenii de gruparea intelectuală particulară Junimea împotriva oficiali-tății reprezentate prin Ministerul Instruc-țiunii, prin Academia Română, prin Par-lament și prin o sumedenie de cărturari core, toți și toate, au trebuit pînă la urmă să accepte sistemul de scriere bazat pe realitatea limbii române, preconizat de mentorul Junimii, Titu Maiorescu, sistem accesibil tuturor. Cu pondere și spirit al dreptății, George Mirea susține însă că impunerea în scris a unor norme suoradialectale nu este exclusiv meritul Junimii ; aceasta a fost doar o etapă de vîrf în-tr-un proces istoric care a conti-nuat unele tendințe și apoi a fost conti-nuată. În 1880—81 Academia Română aprobă, pentru întreaga țară, directivele ortografice preconizate de Titu Maiorescu încă din 1866 în lucrarea **Despre scrie-**

rea limbii române. De fapt, chiar de la întemeiere Junimea a făcut eforturi pentru reglementarea științifică a orto-grafiei și, pînă la urmă, a reușit să im-pună, prin autoritatea lui Titu Maiores-cu, un sistem fonetic de scriere națională care, cu unele ușoare amendamente și revizuirii, a fost generalizat și, în linii mari, stă pînă astăzi la temelia orto-grafiei românești. În mod firesc Titu Maiorescu a respins alfabetul chirilic, străin de natura limbii noastre, alfabet care „învălea tot mai mult decît revela limba română” (Critice, 1966, p. 206). În același timp autorul Criticelor stabilește un inventar de litere conform principiului fonetic ; în acest fel, Titu Maiorescu se situează printre primii sa-vanți care au intuit caracterul restrictiv al alfabetului : acesta trebuie să conțină numai literele corespunzătoare sunetelor-simbol, nu oricărui sunet sau oricărei va-riante de sunet, ceea ce ar necesita prea multe semne. Marele om de cultură, în-țelegînd să facă din scriere „un cod vi-zual al limbii vorbite” (p. 63), critică și respinge cu vehemență sistemul etimolo-gic al latinizanților limbii, al creatorilor unei limbi inexistente în realitate. Prin sistemul ortografic impus de Junimea limba națională, principalul instrument de comunicare, atinge dezideratul „uni-tate de limbă prin unitate de scriptură”. Dar și pînă a fi adoptată oficial, orto-grafia fonetică a Junimii pătrunsese și se răspîndise în țară prin tipografia So-cietății ; aceasta edita „Convorbirile li-terare”, numeroase opere semnate de autori de renume, ca și cărți pentru școală, căi prin care s-a început adevă-rata uniformizare a scrierii naționale. În același timp Junimea urmărea cu mare grijă felul în care se scria în reviste, în ziare, în școli, cum erau redactate căr-țile cu caracter științific, cum se vorbea în Parlament etc., simțindu-se obligată să intervină și să acționeze pe lingă toți

cei ce foloseau o limbă artificială. Și a-ceasta din cauză că pentru Titu Maiorescu și pentru junimiști omogenizarea limbii prin unificarea scrierii era concepută ca o problemă de cultură națională. Se poate afirma că, dintr-o operă strict individuală, **Despre scrierea limbii române** de Titu Maiorescu se transformă într-una colectivă prin acceptarea ideilor cuprinse în ea. Astfel și în țara noastră, în secolul al XIX-lea, „secolul națiunilor”, limba literară care este, în sine, un element de unificare, devine un factor de bază al națiunii.

O calitate aparte a cărții lui George Mirea este că evidențiază, după meritul său imens, rolul jucat în Junimea de Iacob Negruzzi, cel care și prin sacrificiul său material a făcut să apară o perioadă „Convorbirile”, cel care în **Gramati-cele** parafraza celebra replică hamletia-nă în „A ști sau a nu ști gramatica, asta-i întrebarea !” (p. 80), cel care s-a dovedit un excelent „pedagog al cultivă-rii limbii române” (p. 90), cel care, neo-bosit, admonesta prin rubrica de „Cores-pondență” a revistei pe stricătorii de limbă : „Ar trebui să studiați mai bine limba română”, „Studiul limbii române mai întii de toate !” (p. 115—116), îndem-nuri care, fie zis în paranteză, nu și-au pierdut actualitatea.

Serisă în spirit critic deosebit, asemă-nător — într-un fel — cu cel promovat la Junimea, de atmosfera căreia George Mirea s-a impregnat, cartea sa — în care sînt abordate și alte aspecte importante de limbă, de ex. atitudinea junimiștilor față de neologisme — deși remarcabil documentată științific și mustind, la tot pasul, de argumente, de dovezi, de rigu-roase demonstrații, se citește ușor, cu plăcere, ca un „roman” al unei epoci de o covîrșitoare semnificație pentru desti-nele unificării limbii noastre.

Florica Dimitrescu

INTERESUL arătat de critica literară lui Anton Holban a fost totdeauna remarcabil, nu atât cantitativ (deși numărul contribuțiilor e departe de a fi neglijabil), cit calitativ, dacă pot spune așa, în sensul că romanele și nuvelele lui n-au oferit niciodată hrana predilectă acelor comentatori de ocazie, binevoitori, mărginiți și banali, care rolesc în jurul altor opere majore, recrutându-și, din contra, fideli dintre cititorii subtili și cultivați, gata să le descifreze nuanțele și să le guste originalitatea. O explicație constă, desigur, în natura acestei proze, nu foarte populară, în ciuda temei erotice, sofisticată analitic, abstractă, intelectuală. Anton Holban este un logician al vieții afective, de unde și paradoxurile psihologismului său. Discursul analitic este la el de gradul al doilea, în măsura în care nu se referă nemijlocit la obiectul său, ci prin intermediul unui examen strins al înseși condițiilor de analiză psihologică: este, așazicind, un discurs îndrăgostit sau (ceea ce e tot una) îndoit de sine. Două apariții recente vin să confirme această situație specială a literaturii scriitorului. E vorba de cartea Silviei Urdea, **Anton Holban sau interogația ca destin**, și de a Marianei Vartic, **Anton Holban și personajul ca actor**, ambele demne de atenție, deși reprezentă, într-un fel, un debut. Mariana Vartic a mai fost prezentă, e drept, în antologia **De la N. Filimon la G. Călinescu** cu un studiu despre Mateiu Caragiale iar Silvia Urdea a publicat acum cîteva ani, de nu gresesc, unele articole în revista „Vatra” de la Tg. Mureș. Însă acestea sînt primele lor încercări critice ample, în funcție de care ne putem face cu adevărat o idee, și care n-au rămas fără ecou. În privința Marianei Vartic, recenzentii (L. Ulici, Al. Călinescu, Dan C. Mihăilescu) au fost, fără excepție, favorabili, și pe bună dreptate. Silvia Urdea a întipănit unele rezerve, lesind dezavantajată din comparație. Studiul ei mi se pare însă deopotrivă de interesant, chiar dacă e mai didactic conceput și cam pedant stilistic.

Voi începe cu el. Nu știu ce formație are autoarea, dar contribuția personală e de căutat în două capitole (al treilea și al patrulea) care privesc proza lui Holban dintr-un unghi psihologic și, respectiv, filosofic. Alte capitole sînt descriptive, trecind în revistă critica criticii (pînă în 1972) și publicistica literară a prozatorului. Observațiile finale despre „tehnicile expresive” nu depășesc un acceptabil nivel didactic. Lăsîndu-le la o parte pe acestea, să vedem esențialul. Cu puncte de plecare în René Girard și în Alberta Labuda (care s-a ocupat de temele adolescenței la Gide), Silvia Urdea caută să identifice comportamentul specific al eroului holbanian: „Am încercat să explicăm prin conceptul de mediere situația de vid erotic ce caracterizează romanele lui Anton Holban. După opinia noastră, factorul mediator cel mai activ în proza acestui autor îl reprezintă mitul personal al artistului, dezvoltat pe

Silvia Urdea, **Anton Holban sau interogația ca destin**, Editura Minerva, 1983; Mariana Vartic, **Anton Holban și personajul ca actor**, Editura Eminescu, 1983.

un substrat psihologic în care se reflectă traumatismele unei copilării claustre și persistența unui psihism adolescentin prelungit”. Întreaga strategie analitică din **Romanul lui Mirel** și din celelalte romane este reformulată prin prisma acestor concepte. De exemplu: „Latura dominatoare include la Mirel ca și la Sandu un fel de didacticism cultural sau, mai pretentios spus, un elan de Pygmalion care vrea să transforme ambianța după principiile frumosului. Factorul intelectual de care personajul holbanian face atîta caz mistifică adesea absența iubirii sau indecizia erotică. Discuțiile savante la care-și provoacă partenerii acest personaj au semnificația unui cod indirect, menit să ascundă fondul situațiilor. În acest caz, cultura devine mediatorul unor sentimente inautentice, un subterfugiu la care Sandu recurge pentru a escamota un conflict latent, cum este cel dintre el și Irina. Pe lingă rolul de cod opac, cultura îl îndeplinește și pe acela de argument al superiorității bărbatului, mesager al mitului personal”. Să recunoaștem că mecanismul este înfățișat plauzibil. Și mai departe: „Ceea ce dorim să subliniem este faptul că în opera lui Holban, preocupată în mare parte de problema iubirii, nu vom mai întîlni, în afară de secvența Ioana-Mirel, imaginea genuină a atracției erotice, ipostaza sexuală a iubirii fără artificii. Personajul holbanian, fie că va angaja o relație neconvenabilă (Irina), fie că va „iubi o femeie egală (Ioana), se va lansa în disecții teoretice pentru descifrarea eternului feminin care rămîne impenetrabil, sore perplexitate analistului. De unde, tema incognoscibilității adevărului prin relativizarea lui înfință, care de asemenea îl pasionează pe scriitor. Dialectica întrebărilor care înlocuiesc răspunsurile, glisînd pe suprafețe intelectuale a căror instabilitate crește pe măsura multiplicării interogative, pare a fi însăși esența literaturii lui Holban”. În același fel sînt depistate, în capitolel următor, unele motive existențialiste, nu pe canal filosofic, ci prin experiență așa zicînd biografică (boala, nevroza etc.): motivul „străinului”, al vieții ca provizorat, al fascinației suferinței. Trebuie subliniate paralelele cu Gide și Camil Petrescu.

Problema nu este dacă aceste constatări pot fi acceptate integral. Mă deosebesc de Silvia Urdea în multe privințe. Dar studiul ei reprezintă o contribuție notabilă în cunoașterea lui Holban. Profită neîndoiește de pe urma introducerii unei terminologii mai exacte (și există pretutindeni la autoare dorința evidentă de precizie, teama de vag și de impropriu) — lucrul cel mai demn de a fi reținut fiind ideea mitului personal, a medierii erotice. În același timp, ca toate încercările de a aplica la literatură o grilă din afara ei, studiul denotă o oarecare rigiditate. Nu toate conceptele întrebuintate se lasă minuite firesc. Dar reproșul cel mai frecvent care i s-a făcut Silviei Urdea și care privește analizele propriu-zise (socotite insuficiente) nu mi se pare meritat, de vreme ce studiul nici nu urmărește examinarea romanelor sau a nuvelor în unitatea lor textuală, ci o descriere a ansamblului, a funcționării unor principii generale.

CRITERIILE sînt, în schimb, „immanente” în cartea Marianei Vartic, un eseu foarte inteligent și bine scris, polemic (și chiar în răspăr) cu interpretările anterioare, minuțios și excesiv de subtil, pe alocuri, pînă la a semăna cu maniera de analiză a lui Holban însuși. Nu autorul, ci personajul reține atenția autoarei, despre care ne spune: „...Personajul lui Anton Holban este condamnat să se rotească, perpetuu și tragic, în cercul vicious al incertitudinii, căci nu va afla nimic despre sine de la cineva despre care nu știe nimic despre sine”. Metoda Marianei Vartic este la antipodul celei a Silviei Urdea. Autoarea o numește „lectură en simpatia” și o caracterizează astfel spre sfîrșitul cărții sale: „Am imprumutat termenul de la celebrele *ensayos en simpatia* dedicate de Ramiro de Maetzu lui Don Quijote, Don Juan și Celestinei. Scopul evident al preluării formulei este acela de a mărturisii astfel că singura «metodă» pusă în slujba considerațiilor noastre este aceea a unei maxime fidelități identificative față de textul analizat”. La propriu, fidelitatea aceasta se traduce printr-o conștiințioasă respectare a datelor oferite de text: la figurat, ea presupune o considerare a literaturii din unghiul specificității ei. O grilă psihanalitică sau filosofică (sintem îndreptățiti să deducem) ar falsifica textul în aceeași măsură ca o lectură neatență. Diferența față de metoda Silviei Urdea sare în ochi.

Există două momente, în eseu Marianei Vartic, care ne ajută să înțelegem limpede atît această vocație a fidelității, cit și (atunci cînd atingem o limită) relativ utopical ei caracter. Autoarea reia (în primul capitol) discuția cu privire la Irina, personajul **Morții care nu dovedește nimic**, și la portretul rezultat din comentariile succesive; apoi, în capitolul al doilea, ea reanalizează ființalul aceluiași roman, în care se ridică, așa cum știm, delicata chestiune a morții Irinei. Mariana Vartic descoperă, în ambele cazuri, nu doar existența celor mai diverse puncte de vedere critice, dar faptul (care ei i se pare cu adevărat grav) că aceste opinii atribuie textului lui Holban sensuri pe care acesta nu le conține explicit. „Vinătoarea” la care se dedă autoarea este și instructivă, și amuzantă, și mi-a amintit de aceea a lui Ovidiu Cotruș pe seama exegeților lui Mateiu Caragiale. Observația principală este aceasta: neavînd la dispoziție, în romanul lui Holban, decît monologul plin de paradoxuri frapante al lui Sandu, din care personajul feminin lesea insuficient conturat și enigmatic, criticii au căutat să construiască o imagine a Irinei cît mai plauzibilă, scutită de contradicții, ceea ce i-a condus însă la conjecturi nesprijinite de text. Mariana Vartic e de părere (și eseu ei va demonstra tocmai acest lucru) că principiul ca atare al literaturii lui Holban ne împiedică să ajungem la concluzii tranșante în privința Irinei. Autorul **Morții care nu dovedește nimic** (romanul care se află în centrul eseului, deși nu știu dacă merita — valoric și ca semnificație — acest privilegiu) e un analist de un tip aparte, incapabil să se decidă între două interpretări posi-



bile, pendulînd neconținut, așa încît nu realitatea e incertă, contradictorie, bizară, ci felul lui de a o „citi”. În aceste condiții, nu putem spune despre Irina nimic mai mult decît ne spune monologul lui Sandu: acesta e „adevărul” despre eroină (un adevăr indecidabil), tot restul fiind literatură... critică. Mariana Vartic scrie despre analiza psihologică a lui Holban: „...Ca mijloc formal (ea constă într-o suită de dublete (interogative), o succesiune a unor perechi de supoziții opuse, guvernate fie direct de semnul întrebării, fie de nuanța dubitativă a unui «poate» ori a unui «sau» ; ca semnificație, o perpetuă măcinare în gol între un șir nesfîrșit de nehotăriri paralele, care condamnă presupunerile-perechi să nu devină niciodată certitudini”. Firea Irinei, însușirile ei, ca și cauzele morții rămîn echivoce, oricît am voi să le lămurim, pentru că Holban la cu o mină ce a dat cu alta, și nici o supoziție nu va avea finalmente girul deplin al textului său.

Desigur, Mariana Vartic are în principiu dreptate și ea face o schiță convingătoare analizei holbaniene. (Am lăsat la o parte alte observații ce decurg de aici, cum ar fi acelea despre suferezință ca spectacol și despre personaj ca actor). Indecizia, incertitudinea și sterilitatea se află cu adevărat la nivelul interpretării vieții de către romancier și ecranează personajele, suferite și comportările lor. Mă întreb însă dacă autoarea eseului nu abuzează de situație, la rîndul ei, e drept, într-o direcție exact contrară celei urmate de critica anterioară: și anume refuzînd absolut orice ipoteză sub cuvînt că textul le anulează pe toate. Nu înseamnă asta a lua textul prea de tot în litera lui? De ce ar fi obligat cititorul să împărtășească pînă la capăt felul ezitant de a citi al personajului narator? Mai exact, sînt aici două lecturi posibile: a lui Sandu, din interiorul relației și al romanului, și a cititorului, din afara lor. Mariana Vartic renunță, am văzut, la a se ocupa de autor, mizînd pe erou. Dar autorul (nu ca persoană biografică, ci ca acela-care-compune romanul) mediază între Sandu și cititor. Lipsa verigii e riscantă, în considerațiile eseiste, și ne duce finalmente la identificarea planurilor. Eu, ca cititor, știu că Sandu nu e capabil să decidă (și să se decidă) în privința Irinei, dar aceasta nu presupune să-i copieiez neputincios „lectura”. O parte, cel puțin, din ipotezele critice respinse de Mariana Vartic provin din această distanțare. Chestiunea e dificilă și ar trebui reluată. Poate că textul însuși ne oferă unele indicii obiective ale distanței dintre personajul narator și autor (chiar dacă romanul e un monolog al celui dintîi). Ar merita să fie căutate. Ele ar permite și o justificare a celeilalte distanțe, între autor și cititor.

Nicolae Manolescu

DIND romanului subtitlul **Plîngerea Domnului Alexandru**, Corneliu Leu îl așează într-o serie de interpretări literare ale istoriei noastre, în momente de mare tensiune și mai cu seamă atunci cînd s-a dovedit a fi fost prea plin amestecată cu lacrimi și sînge. **Plîngerea lui Dracula**, roman al „unui mare caracter” și al unui destin dintre cele mai tragice, apoi **Romanul unei zile mari**, pe care autorul însuși l-a numit, a posteriori, **Plîngerea eroilor care au adus ziua de azi**, iar acum **Romanul nopții de februarie**, formează un triptic al istoriei care intră în literatură prin dramatismul ei.

Prin cele trei cărți ale sale, Corneliu Leu se impune în genul de roman-document, construit în stil publicistic, cu „tăieturi” din presa vremii, cu inserții documentare autentificate, cu spicuri din literatura epistolară etc. Modalitatea nu e nouă, nici la noi și nici aiurea, și, de regulă, contrarietă, mai ales prin supunerea prea strînsă la document (ceea ce, îndepărtînd-o de ficțiune, o conduce spre teritoriul științei). Novatoare este însă perspectiva din care autorul declanșează colaborarea dintre proză și document, cum și precizează într-o **Postfață**: „De fapt, acesta este și scopul genului de proză pe care îl propun: un fel de spectacol sunet și lumină, prin care se conferă valoare romanească actelor istoriei, lăsînd ca aprecierea povestirii să atîrne mai puțin de cerințele clasice și mai mult de puterea cu care fascicoul de raze este proiectat asupra unui document sau altul. Romanul propriu-zis, ca un scenariu în raport cu filmul proiectat, se află pe dedesubtul literii tipărite. El a fost scris doar pentru a exista inițial și a se retrage lăsînd în tiparul său o materie poate la fel de sensibilă, materia rezui-

*) Corneliu Leu, **Romanul nopții de februarie**, Editura Militară, 1984.

Istorie și literatură

tată din osmoza prozel cu documentul, a analizei cu faptul real.” Cu alte cuvinte, documentele introduse de autor în structura romanului nu sînt simple elemente de sprijin, justificări sau dovezi ale interpretării literare, ci provoacă ele însele, abundent și coerent, literatura.

Corneliu Leu „semnează” o excelentă „regie a textelor”, organizînd prin prisma unei „viziuni integratoare” multiplele sugestii documentare, în așa fel, încît ele intră în conflicte compoziționale, se personalizează, ridică puncte culminante, după toate regulile de structurare a romanului. Documentul se confundă adesea cu personajul central, se substituie valorii umane, figurative. Față de comentariul autorului, care înseamnă liniștea, calmul meditativ și afectiv al romanului, insertul documentar reprezintă acțiunea în sine, materia vie, palpabilă a lui. Ceea ce se reverberează ca tristețe din istorie în glasul autorului, în document se păstrează ca revoltă. În consecință, între cele două planuri ale construcției romanului se naște ritmul prozel, avalanșele și respirațiile epicului. În permanență, pe deasupra acestui dialog trece o concluzie, o vibrație dramatică (ceva între reproș și regret) pe care Corneliu Leu o atribuie nu numai acestui episod tragic al istoriei noastre, ci și celorlalte de care s-a ocupat.

Este limpede că noaptea de 11 februarie 1866 deține în cursul istoriei noastre o valoare incalculabilă. Sînd pe Cuza, Domnul Unirii, să abdice, „monstruoasă coaliție” a modificat în mod artificial dezvoltarea ulterioară a României, cu atît mai mult, cu cît acțiunea s-a petrecut fără știrea poporului. Reproșul (și regretul) fundamental, pe care generațiile ur-

mătoare l-au adus conspirației (din care, în mod straniu făceau parte oameni de seamă ai României: C. A. Rosetti, Ioan Brătianu, Lascăr Catargi ș.a.) a fost că nu a lăsat pe Domn să-și continue opera socială și națională începută cu atîta simț patriotic. Și romanul lui Corneliu Leu se înscrie în consecință ca un reviem la execuția unor idei înainte de naștere.

Modalitatea de interpretare a istoriei prin literatură mai deține cîteva avantaaje. În **Plîngerea lui Dracula**, Corneliu Leu umaniza figura ușor compromisă de publicitate sau festivalismul istoric a Domnitorului român. Vlad Tepeș apărea nu ca exponent al groazei și legendei singeroase, cum l-a făcut literatura comercială, nici ca un erou absolut al luptei antiotomane, cum l-a proslăvit istoria de popularizare, ci ca un om zguduit de contradicții dinlăuntru și dinafară, răspunzător și temător în fața misiunii grave ce i s-a încredințat. Umanizat apare și Cuza și, într-adevăr, el n-a fost nici victima totală, nici tipul legendar în exclusivitate. Corneliu Leu nu urmărește să dezvinovățească sau să sanctifice pe cineva, ci caută să explice, în detaliu, cauzele ascunse ale unui proces condamnat. Nu este absolvit nici Cuza, după cum nu sînt anatemizați nici conspiratorii. Corneliu Leu nu uită că printre aceștia din urmă s-a numărat marele revoluționar de la 1848, C. A. Rosetti, precum și viitorul ministru Ioan Brătianu. Domnului Cuza nu-i sînt ascunse greșelile, mai ales faptul că a îndepărtat de la sine, din orgoliu, pe cîțiva mari sfetnici (Kogălniceanu în primul rînd), înconjurîndu-se de o camarilă linguitoare, ușuratică și capabilă de trădare. De fapt, procesul pe care autorul

il intentează timpului, nopții sinistre, are drept cauză urmărirea în continuare a vinovăției fiecărui personaj. Verdictul final decide că nu vor profita de lovitură de stat cei care au crezut cu convingere că înlăturarea lui Cuza a fost o neeșitate patriotică, ci cei care au jucat trădarea ca pe o carte unică, măsliută. Așadar, „plîngerea Domnului Alexandru” este înaltă, demnă. Domnitorul, prin faptul că refuză să revină la tron cu prețul unui război civil sau cu obligația de a semna condamnarea conspiratorilor, cum i s-a propus de către oastea devotată, se ridică deasupra evenimentelor, întînd abia acum în legendă. Plecarea lui este o victorie a iubirii de țară și oameni. În schimb, „rămînera” celor care s-au văzut curînd trădați la rîndul lor este o înfrîngere, iar „plîngerea” lor, care de asemenea îl interesează pe autor, este „ticăloasă”. Rosetti, căpitanul Haralamb, mai cu seamă aceștia doi, care acceptă trădarea ca pe o salvare a neamului, numînd-o „revoluție onestă”, dezamăgesc atunci cînd istoria se precipită în interesul profitorilor meschini. Figura, pe care cartea o aureolează, este aceea a lui Kogălniceanu, cu cuvîntul căruia se și încheie. Printr-un asemenea final, care se petrece la mormîntul exilatului Domnitor, cartea vrea să aducă iertarea tuturor erorilor, a celui defunct și a celor rămași să străbată destinul năpăstuit al unei țări fericite.

O impresionantă bibliografie însoțește romanul-document al lui Corneliu Leu. Selecția textelor utilizate a fost extrem de atentă, urmărîndu-se păstrarea intactă a tuturor adevărurilor care s-au înfruntat în epocă. **Romanul nopții de februarie** este astfel o fidelă și riguroasă pagină de istorie, prin care străbate o dureroasă, dar semnificativă pagină de literatură.

Valentin Tașcu

Proză scurtă

DUPĂ Roua și bruma, apărut cu un an în urmă, Romulus Rusan își impune cu volumul recent, *Cauze provizorii* *), calitățile indiscutabile de prozator. Activitatea sa reporterească de până acum și mai ales acel jurnal de călătorie: *America ogarului cenușiu* îl indică de fapt ca prozator, dovadă pe lângă simț de observație, putere de a ridica un detaliu social la înălțimea simbolului sintetizator, fină percepție a unei atmosfere de viață, a unui univers uman și o capacitate deosebită de a schița un portret, de a împinge personajele în fața scenei pentru a le expune cititorului. Chiar și atunci când imaginea e grotescă iar personajul incită ironia autorului, în gestul selecției există la Romulus Rusan o căldură, o înțelegere pornite dintr-un respect al dramei sociale, psihologice, morale care se ascunde în trăsăturile lui ridicole sau scâlbime.

Evoluția „omului din curbă”, Raru, este analizată cu remarcabilă răbdare a relațiilor amănunțelor, fără intervenții auctoriale, aproape într-o narațiune albă, parcă insinuându-se din când în când uimirea, uluirea celui ce povestește. Raru este expresia imensei categorii sociale de țărani orașenizați și se află în plin proces de adaptare. „Omul din curbă” învață să speculeze poziția în care se află, prinde avantajele ei și, în cițiva ani, își schimbă, odată cu gardul, cocioaba, magaziiile etc., și mentalitatea rurală: devine persoana ocultă a pieței Mărului, „naș Raru” cel bun la toate, care aranjează toate, la care oricine poate apela pentru diverse nevoi practice (evident contra servicii), chiar și Vanghele, milițianul îi prețuiește prezența și-i solicită ajutorul („pe principiul potrivit căruia pe culpabili îi ai oricând la mână, trebuie să-i cultivi, în timp ce virtușii, cinstiții etc. sunt obositor de imprevizibili, trebuie să-i ții la respect și să fii tot timpul cu ochii-n patru asupra lor”) (Omul din curbă).

*) Romulus Rusan, *Cauze provizorii*, Ed. Cartea Românească, 1983.

Aurelian ajunge dimineața în Gara de Nord și are legătură cu Brăila peste cinci ore. În delegație și-a procurat o pungă cu pui, e cald, trebuie să-i pună la adăpost pentru a le împiedica grabnica descompunere. Își ia la rind la telefon neamurile, prietenii, în căutarea unui congelator liber. Soluția finală este Tinețuța, iubita din adolescență. Cei doi se reintilnesc după ani, fiecare cu familia, slujă lui și, peste măsura din fața biroului ei din minister, după ce puii se află la loc sigur, peste aburul cafelei, încep un dialog absurd: „Acum stau față-n față, ca-ntr-un tablou. Citeva momente domnește o liniște care pare mult mai lungă. «Aveți frigiderul aici?»-Întreabă el, arătând spre ușa impunătoare prin care a auzit în acel interval zumzăitul unui „Arctic 2». «Da, acolo!» îi răspunde ea cu o intensă expresie de fericire, și-l privește lung, lung, păstrind în ochi, ca într-un stop-cadru, dar un stop-cadru cam stăruiți și exagerat, expresia aceea directă, strălucitoare și plină de subînțelesuri, apoi, când i se pare că-a depășit un anumit prag, retrăgînd-o brusc și ușor spre gravitate”. (Time out).

În aceeași tonalitate sint prezentate alte personaje ca Laur din Remușcări antipate, membrii unei familii care primesc în dar o găină (Găina urbană), Sergiu Truță, care în două luni de delegație în „orașul de aur”, ciufut și autoritar, nu este preocupat de fapt decît de achiziționarea unei perechi de pantofi de damă nr. 42. (La Praga). „Individul” din Sfîrșitul monologului, „doamna trecută de a doua tinerețe” din Intrusa etc. Acest realism crud, dar în detaliile lui transmițînd o emoție, o disperată afecțiune pentru cei ce se pierd (uman) în mecanismul unor relații evident deformate, reușește să convingă, să neliniștească subtil cititorul, să-l facă atent la elementul nefiresc, la superficialitatea unor judecăți comune, la degradarea unor sentimente și atitudini.

Alături de aceste schițe-portret există în *Cauze provizorii*, ca și în *Roua și bruma*, schițele-stări, din care lipsește ob-



servația socială, dar în care accentul cade pe detaliul psihologic (Cuțitul portocaliu subintitulat *Întimplare și stare, Despre opusum, Am făcut un om fericit, Clipa eternă* etc.). În atenția autorului stau micile obsesii, neliniștea violentă a unei idei care angajează toată energia umană într-o direcție neașteptată, și tocmai prin inconsistența ei, dramatică, Romulus Rusan este un fin analist, sensibil la cele mai infime nuanțe obsesionale. Îl pot găsi ascendenți în tehnica de a diseca trupurile sensibile ale unor oameni căzuți într-o „manie”, dar nu filiera este esențialul, ci expresia foarte naturală a narațiunii, sinceritatea și căldura (repet) ei, simplitatea motivelor și onestitatea expunerii lor. Cu aceste proze scurte intrăm în lumea omului de rînd, cum se spune, personajele lui Romulus Rusan sînt țărani orașenizați (cum am arătat), ingineri în delegație, femei cu ifose și femei cu mulți copii, oameni singuri ce-și iau suferința de mincare de la cantina unde Fița, bucătăreasa, este specialistă în ciorba de carne à la greque, învățători de provincie etc. Mă îndoiesc că Romulus Rusan are calități pamfletare, viziunea lui de prozator este una comprehensivă, de aceea *Escalada* (sau *Tripla crimă prin apologie*) mi s-a părut un corp străin în cartea lui, dar, în registrul minor îl descopăr adevărate perle, cum ar fi *Viziunea*. Autorul *Cauzelor provizorii* (titlu foarte adecvat spațiului psihologico-social în care se face investigația) este un prozator care beneficiază deopotrivă de observația directă (pe care și-a exersat-o în reportaje) dar și de lectura unor mari maestri ai genului, de la Caragiale și Cehov, la Saroyan și Șukșin.

Dana Dumitriu

Gabriel Chifu

Lamura

(Editura Eminescu)

■ Se poate observa la Gabriel Chifu înainte de toate caracterul programatic (riguros programatic chiar!) pe care îl imprimă poeziei sale. Cel mai recent volum al său atestă clar că este vorba de un poet care are ceva de spus în peisajul liric actual. Intervalul străbătut îl înfățișează deja drept un autor stăpin nu numai pe mijloacele de expresie (un bun tehnician să spunem!), ci, îndeosebi, ca avînd o gândire artistică matură și resimțînd o acută nevoie de conceptualizare, de gravitate în rostirea „emoției”.

Formula sub care cred că s-ar putea subsuma poemele de pînă astăzi ale lui G. Chifu este cea a delicateții grave, pătrunsă de fiorul unui patetism reținut al frazării lirice.

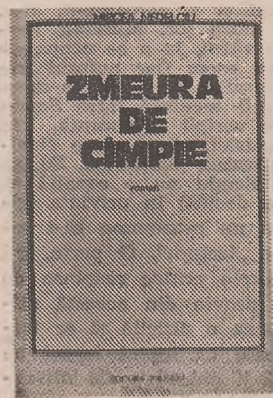
Ingenios inventator al unei geografii mitice ori doar fabuloase, tinărul autor surprinde în mod plăcut prin broderia extrem de fină a imaginii și tremorul continuu, cu o notă de suavitate învăluitoare, cadențînd în mod original versurile. În *Lamura* G. Chifu izbutește să învingă, într-o oarecare măsură, imaginea de pînă acum asupra poeziei sale, sau, mai exact, s-o depășească, creator. Amplul ciclu inițial al volumului este, de fapt, un poem de mai mari dimensiuni, divizat în patruzeci și unu de „secvențe-cinturi” ce descriu cu minuțiu un traseu inițiativ, o „experiență totală” la care își supune eul în căutarea esențelor ultime ale spiritului, a rădăcinilor lumii, văzute succesiv ca „scinteie de asfințire”, ca „Răsărit fără asfințit”, ca „Sufletul sufletului, lamura”. Probele la care se supune „neofitul” configurează tabloul unei înverșunate lupte lăuntrice a sinei, al unei înclăstări, disperată adesea, pentru a supune limitele proprii, mergînd pînă la auto-anulare și deschiderea eului pentru ca acesta să se lase locuit, invadat de tumultul luminii, de taină: „ca pasărea fenix, moartea îmi înnoie viața, / ci trupul sfidîndu-mi-se / îmi răsăriră către stele ramuri / cu floare dalbă, fără sfîrșit, de leac, / ci din fiecare floare ieși cite o mireasmă / care zbură spre slăvi, în altă parte, / înmiresmînd alt cer, / iar cerurile acelea îmi fură atunci / atît de dragi și atît de apropiate, / parcă prunci îmi erau, / ori ce-i cuvîntului vocala” (5).

În mod ritualic, eul poetic străbate (iar tonul, cuprins de o rară fervoare, consemnează) toate „treptele lumii”, de la geneza simbolică („noaptea materiei dinții”), moartea regeneratoare și „călătoria prin regnuri” pînă la noaptea „cosmicel cabale”, agonia cosmosului în soluție („pierzîndu-și taina și legea”), auto-negarea vehementă și, în sfîrșit, metamorfoza izbăvitoare în așteptarea iluminării: „Cum stăteam pierdut în mine însumi, / luminat de raza întunecată a Mortii, / primăvara mă strălumină cu acel miros de muguri și de stele, / mă curentă cu acel abis de ierburi, mă mințui cu acea tinerețe fără sfîrșit de frunză și de floare nouă...” (37 ș.a.). Etapele semnalate nu rămîn deloc în stadiul de „reper culturale”, ci sînt asumate cu încreșta convingere de poet, topite în magma propriei tensiuni artistice. Fragilitatea și fina geometrie a ezitărilor de altădată au fost integrate sau travestite în faldurile unei gesticații largi, impresionante, ale unei veritabile frenezii a „conversiunii” perpetue.

Sonurile-îmnice, niciodată grandilocvente însă, alternează în permanență cu crîmpeie coșmarești, cu viziuni dezolante, alternanța aceasta asigurînd, de altfel, credibilitate ansamblului, fluxului instaurat în cursul confesiunii: „Poteci ștergîndu-se singure, fumegînd, / marea sfișiată, risipită în mii de fărîme, / ca o propoziție nebanește despărțită în litere, fără înțeles. / Ruinele împărătescului aer / zac în țărîna / Vîntul trece printre ele și rupe fișii / din frăgezimea cerească de odinioară, sporînd agonia, / Vîntul singur, singur. Vorbînd limba singurătății...” (34).

Remarcele lui St. Aug. Doinaș de pe coperta a IV-a a cărții surprind nuanțat modul în care funcționează binomul violentă / diafanitate în cazul metabolismului său poetic. Deși observ o doză apreciabilă de „temperamental” în scriitura lui, niciodată el nu atinge zonele viscerale, stridențele expresioniste. Dimpotrivă, universul cuprins de morbul bizar al autodistrugerii se înfățișează privirii poetice la fel de splendid, de transparent în „căderea” sa. Și atunci, ceea ce formează certitudinea, obsesia, utopia, disperarea se concentrează în truda lucrării spre cunoașterea abisului din lăuntru, într-o foame faustică, înșeninată de aflarea, la timp, a unde de lumină călăuzitoare. Cu *Lamura*, Gabriel Chifu ne apare în chip evident ca făcînd parte din familia spirituală a unor poeți ca Daniel Turcea, Nicolae Ionel, Mircea Ciobanu sau Ioanid Romanescu (cel din *Accente și Magie*).

Sever Avram



CHEOVIANĂ ca atmosferă, dar în același timp trecută prin școala „noului roman”, preocupată de tehnicile romanești ale căror complicate soluții nu-i sînt străine autorului, dar în același timp simplă, firească, spontană, curgînd ca de la sine, proza lui Mircea Nedelciu are într-adevăr un timbru al ei, un ton de neconfundat. De altfel încă de la volumul de debut se făcea auzită în contextul literaturii scriitorilor tineri o nouă voce și care pe parcurs — între timp i-au mai apărut prozatorului încă trei cărți — a reușit să se impună. Dintre tinerii prozatori, Mircea Nedelciu este, desigur, cel mai afirmat, mai cunoscut... Vorbînd aparent despre lucruri lipsite de însemnătate, banale, inventîndu-le cu mîgală, bombardîndu-l pe cititor cu nenumărate detalii ale vieții cotidiane, Mircea Nedelciu nu devine nici o clipă monoton sau plictisitor. El reușește să dea tuturor acestor întîmplări „lipsite de importanță” o vibrație aparte, o tensiune secretă, o aură de poezie. Pe tinărul prozator nu-l exasperează „monotonia” și „cenușul” existenței, pentru că el știe să caute și să descopere ceea ce se ascunde, după părerea lui, dincolo de această aparență și la urma urmei falsă monotonie: suflul misterios al vieții —, viața oamenilor „neînsemnați” despre care scrie! — care este întotdeauna — ne spune autorul *Zmeurii de cîmpie* — unică, importantă, de neconfundat. Mircea Nedelciu este convins că literatura poate să facă importantă existența unor oameni pe lângă care altfel trecem fără să-i vedem. (Și n-a făcut oare literatura acest lucru mereu? Nu devine — ca să cităm un „caz” celebru — un foarte șters și umil funcționar căruia într-o noapte cu viscol i se fură mantaua nouă nouă, cumpărată cu mari sacrificii, unul dintre cei mai importanți și celebri inși de pe firmamentul literaturii?!)

Scriînd deci despre cele mai banale, mai insignifiante lucruri, prin ce mijloace reușește prozatorul să le facă interesante, deosebit de vii și de grăitoare? Iată, de pildă, o stație de autobuz, undeva, într-un sat de munte. Cîteva femei, trei,

*) Mircea Nedelciu, *Zmeura de cîmpie*, Editura Militară, 1984.

Fascinația cotidianului

patru copii (printre care și o fetiță cu un iepuraș în brațe) așteaptă răbdători sosirea vehiculului. O scenă dintre cele mai obisnuite, pe lângă care trecem de obicei fără să-i dăm importanță. Prozatorul reușește însă să o scoată din anonimat, să-i dea o anumită pregnanță. Încetăm să fim indiferenți, ne interesează tot ce ne spune prozatorul despre stația lui de autobuz (care sosește în cele din urmă), chiar dacă nimic ieșit din comun sau cît de cît spectaculos nu se întîmplă nici în continuare. (Micul accident cu țărănul care sparge parbrizul mașinii, furios pe șoferul care dă dovadă de incorectitudine, intră și el tot în sfera aceluiași cotidian netulburat de mari evenimente).

Secretul lui Mircea Nedelciu stă, după părerea noastră, în totala sa adeziune la lumea despre care scrie. Prozatorul e într-adevăr fascinat de cotidian și, pentru că e un prozator deosebit de înzestrat și de talentat, reușește să ne transmită această fascinație și nouă. Nu numai fascinat însă — poți la urma urmei să fii fascinat și de lucruri pentru care nu ai decît sentimente de respingere — ci și „îndrăgostit”, aderînd cu întreaga sa capacitate afectivă la lumea „simplă”, „înșignifiantă”, despre care scrie. Cîtă tandrețe, de pildă, în privirea îndreptată spre fetița din stația de autobuz a cărei comportare maternă (față de iepurașul cu care se joacă) e surprinsă cu atîta delicatețe de autor. Spre deosebire de mulți alți colegi de generație, Mircea Nedelciu nu este nici cinic și nici blazat. În același timp, am greși însă foarte mult dacă am vedea în tinărul prozator un scriitor sentimental sau lăcrimos. Nici pomeneală, bineînțeles, de așa ceva! Pentru a-și censura afectivitatea, prozatorul așează în fața emoțiilor și trăirilor sale nenumărate grile, își inventează și pune la punct o tehnică romanească deosebit de complicată și subtilă. Un simț al măsurii, o foarte lăudabilă discreție caracterizează scrisul acestui prozator atît de sigur pe unele sale. Dar, așa cum se întîmplă nu numai în scris, ci și în viață, tot iubirea rămîne lucrul cel mai important, ea mișcă nu numai sferile cerești, după cum spune un mare poet, ci și cuvintele, insufindu-le viață (altfel literă moartă) dintr-o carte. E impresionant să vedem cum — „cazul” lui Mircea Nedelciu ni se pare cît se poate de concludent! — afectul răzbate, iese la lumină, dincolo de toate tehnicile literare l...

Eroi romanului lui Mircea Nedelciu sînt trei tineri în căutarea „trecutului” lor. Crescuți la orfelinat, ei au nostalgia unei familii în rîndurile căreia visează să se integreze. Unul dintre ei aspiră să ajungă regizor. Scenariile la care se gîndește tot timpul folosesc ca „materie primă” întîmplări din propria sa existență, transformate ad-hoc în secvențe de film. Prileji pentru prozator de a discuta — e adevărat și cu oarecare ironie și nu tocmai în serios — raportul dintre realitate și artă. Cum ar arăta, deci, pe ecran

o dimineată a tinărului pedagog Grîntu. Iată-l trecînd în control prin dormitoarele căminului, avînd grijă ca ziua elevilor de pe lângă întreprinderea de Mecanică Fină să înceapă sub cele mai bune auspicii... Căutarea tatălui, temă care revine obsesiv, de pildă, în romanele lui Patrick Modiano și care de la Homer încoace i-a preocupat și pe mulți scriitori — capătă în romanul lui Mircea Nedelciu unele accente patetice (temperate, bineînțeles, de discreția tonului), tensionînd din punctul de vedere al epicului propriu-zis desfășurarea acțiunii care ia, la un moment dat, o turnură aproape polițistă. În jurul acestei teme centrale se structurează de altfel toate episoadele romanului, aparent disparate, dar în realitate așezate cu o indiscutabilă știință a construcției...

Celălalt „roman” pe care ni-l narează *Zmeura de cîmpie* e un roman de dragoste. Fata îndrăgostită din carte e — după părerea autorului — o reprezentantă „tipică” a generației ei, o ființă care nu prea știe ce vrea, cam ciudată și destui de zăpăcită, care își irosește viața „par delicatețe”, cum ar spune Rimbaud. Îl iubește pe Zare care cine știe din ce motive nu-l răspunde la scrisori sau e îndrăgostită de tinărul profesor de desen în viața căruia nu vrea însă să intre ca să nu-l sustragă de la preocupările lui artistice? Sau e poate totuși îndrăgostită de celălalt, Popescu, tatăl copilului venit po lume înainte de vreme? Sau, după cum singură ne mărturisește, îl iubește doar pe bătrînul ale cărui istorisiri îi place să le asculte?... Admirabile, ca performanță scriitoricească, sînt scrisorile ei de dragoste, eliptice, capricioase, presărate cu cuvinte englezești, patetice și deconspirînd în cele din urmă o mare singurătate...

Zmeura de cîmpie este în primul rînd un roman despre oameni tineri. Cele mai izbutite pagini ni se par cele în care atenția prozatorului se concentrează asupra lor. Bătrîni — cei care au făcut războiul și își amintesc de anii aceia povestindu-și faptele de arme — nu sînt scuțiți de o anumită convenționalitate... Nu numai dragostea, ci și prietenia ocupă un loc important în roman: „frații” sînt prieteni buni înainte de a afla de legăturile de rudenie dintre ei. Îi leagă un sentiment profund, urmărit de prozator cu aceeași exemplară discreție care dă un anumit aer de „nobilețe” scrisului său... Vorbînd despre tinerețe, autorul își refuză sloganurile și clișeele de orice fel. Imaginea pe care ne-o dă asupra acestor virse este veridică și convingătoare.

Romanul lui Mircea Nedelciu nu este numai o carte scrisă cu subtilitate și tandrețe, ci și — ceea ce îi certifică încă o dată valoarea — o carte în care viața nu este mai ostentativ înfrumusețată, dar nici urîțită cu orice preț. O carte adevărată, ceea ce nu este puțin lucru...

Sorin Titel

Nimic despre trecut

C U toate că a evoluat în mod vizibil de la o proză analitică, psihologizantă și introspectivă (**Zei obosiți**, 1969; **Dincolo**, 1970) la una de reconstituire epică obiectivă și tinzând tot mai mult către tabloul de moravuri, Corneliu Ștefanache a rămas totuși fidel temelor din primele sale romane, tratate acum într-un alt registru și, firește, altfel dezvoltate. Scriitorul are o preferință cu totul specială pentru înfățișarea unor momente de existență dominate de nevoia și de efortul armonizării prezentului cu trecutul; o nevoie obsedantă și un efort sistemic, mereu eșuat și mereu reluat, generind o tensionată mișcare epică, intrucit se înalță prin serii progresive de contradicții și totodată febril, sub iminența crizei, deși uneori faptele se acumulează într-o abundență cam stereotipă, mecanică, indeosebi atunci când adevărul psihologic este sacrificat în favoarea spectaculosului melodramatic. Romanele lui Corneliu Ștefanache sint, apoi, fixate mai întotdeauna asupra relațiilor de tip familial (problemele cuplului, problemele generațiilor), văzute deopotrivă în succesiune și în simultaneitate, în „istoria” ca și în „actualitatea” lor. În aceste romane trecutul, chiar dacă uitat, nestiut, nu este niciodată anulat, inert, vindecat: constituie un element important și activ al prezentului, îl influențează invariabil și îl marchează definitiv. De aici alternanța momentelor în romanele mai vechi ale scriitorului, construite pe baza confruntării dintre amintire și trăire, de aici „anchetele” din romanele mai noi.

Așa se întâmplă și în noua lui carte *).

*) Corneliu Ștefanache: **Ruptura**, roman, Editura Junimea, 1983.

Promoția '70

Gala fragilității (I)

■ O poezie himerică, seducătoare prin sugestiile și mister scrie ION MIRCEA (n. 1947), poet de mică productivitate — cu doar trei plachete într-un deceniu și jumătate — și de mare rafinament, un vizual în primul rînd, cu o neobișnuită artă de a face transparent opacul și de a cîntări în sintagmă lirică imponderabilul. Universul acestei poezii e populat de elemente gracile, delicate, casante, ce se înalță și se desfac în acordurile unui menuet ca la o mare gală a fragilității; pădăria și lebăda sint reginele insolitului bal în **Istm** (1971), cartea de debut a poetului, și în jurul lor roiesc alte și alte simboluri ale fragilității și sinonimelor ei: pețiolul, corola, crinul, mestecenii de sticlă, bolta de cristal, în vreme ce pe deasupra întregului decor planează emblematice „o pasăre care zboară invers”, probabil un avatar al bivalentei păsări Roc; poetic în sine, vreau să spun ca pur exercițiu al imaginației, universul acesta e în egală măsură și mediu poetizant pentru subiectul liric călător prin el, căci, departe de a fi doar suficient sieși, decorul de fragilități e și un cod prin care se comunică altceva; în fond, după un anume fel de a o înțelege, orice poezie veritabilă se constituie într-un asemenea cod (nu observa Alain că Poetul, spre deosebire de Geometru, nu spune ceea ce spune?!), numai că la Ion Mircea codul este el însuși poezie, o poezie a cărei decodare este o altă poezie. Dubla natură a textului poetic: poezia fragilității ca mesager al poeziei integrării în ordinea cosmică e nu o dată explicit promovată în arhitectura poemelor cum, de pildă, în **Iar întregul**: „Cînd sufl în globul ei alb, / fulguind întregul trup / i / se spulberă-n cer / cit cenușa / din somnul unui copil fulgerat. / Noaptea în somn / după altă alcătuire / ascuns / tu vei fi vîntul / suflarea, cuvîntul — / aducere aminte — / iar întregul cer / globul / unei pădării / întunecat”. Fragilul și casantul sint atributele decorului poetic dar sint și ale subiectului care-l pîțează, ca și, prin extensie, ale tuturor pîțelor și chiar ale universului care le încapă pe toate, iar ceea ce se sugerează, deocamdată (în **Istm** adică) precut și parcă nesigur este apropierea fragilului de tanatic; mai înții ca perspectivă propusă reflexiv, fără implicare afectivă ci în vecinătatea bunului simț ontologic: „Cu vremea și ochii tăi vor ajunge / două mari întunecate pădării / Mai ușor cobori în nemăsură / dacă adormi cu fața către cer / auzind / și golurile dintre lumi / Dar ulmi cu pielea subțire / ca în ureche la miei / Mestecenii de sticlă gri / cînd se întinde-n somnul tău Etherul / și nu-l mai poți oprî. / Cu vremea și ochii tăi vor ajunge / două mari întunecate pădării”; apoi ca în invocare a incretului și evocare a suferinței purificatoare drept cale spre redempțiune: „Redă-mi-l, ființă pură. Dacă în rîu se vor / petrece toate, ori dacă în flacăra, intră / fără clioire în flacăra ori în rîu și / culege-mi-l. Afară, culege-l mugurii / mortii de pe trup și sufletul lui îndurerea-ză-l: el numai astfel va învia. / Sub ochii lui va trebui să nu te bucuri / de izbîndă, ochii lui chiar morți deosebesc / bucuria. Dar să înăbuși flacăra / și să orîndulești cenușa, căci și a-cestea / sint ale mele. Ori rîului în gînd /

Ruptura este romanul dezmeticirii unui tînr de „familie bună” (bunicul său a fost academician, profesor universitar, iar tatăl e directorul unui Institut de biologie), care descoperă, din întâmplare, că onorabilitatea de care ai săi fac mare caz nu este decît aparența unor imunde realități, el însuși fiind, prin urmare, susceptibil de a fi privit de cei din jur ca un impostor. Cartea începe cu o plimbare în oraș a protagonistului. Iustin Gheorghianu este un eminent student medicinist, plin de încredere în sine, strălucitor, convins că „era unul dintre cei înzestrați prin naștere și educație să izbutească mereu, în orice împrejurare”. Și-a încheiat cu „note maxime” primul an de studii, lucru normal de altfel, căci „nu pierduse niciodată primul loc”. E inteligent, ambițios, crede că poate „obține orice de la viață”. În prima zi de vacanță străbate alert străzile orașului, ogîndindu-se cu incintare în geamurile vitrinelor prin fața cărora trece; privindu-și imaginea reflectată, e „tot mai stăpînit de o senzație plăcută, de satisfacție, de siguranță virilă”. Sint pagini bune, frumoase, scrise cu mină sigură, pline de o ironie continuă, totuși pentru moment încă insesizabilă în toate implicațiile: fiindcă triumfalul marș al tînrului este de fapt un drum către prăbușirea tuturor acestor îmbătătoare Iluzii. Iustin merge la un atelier fotografic unde cere să i se extragă dintr-un șir de fotografii de grup imaginea unei necunoscut. Ca un semnal de avertizare, fotografii îi vorbeste de sus, vag batjocoritor și, mai mult, se exprimă ireverențios despre bunicul desăvîrșitului tînr,

academicianul Vlad Gheorghianu, la a cărui înmormintare fuseseră făcute fotografiile; insinuează chiar că renumitul om de știință al urbei ar fi fost un personaj detestabil. Acesta e punctul de plecare în romanul lui Corneliu Ștefanache: vîind să caute o frumoasă necunoscută nu se știe cum și de unde prezentă în fotografiile de la înmormintarea bunicului său, chipeșul tînr ajunge să afle, ajutat de împrejurări dar și întreprinzînd o lungă anchetă, istoria reală a familiei sale.

INTRIGA nu e lipsită de accente melodramatice și pe alocuri scriitorul nu evită ispita poetizărilor facile și romanțioase. Chiar finalul cărții e, din acest motiv, ratat: înșingurat, privit cu ostilitate de rude, clătina în trufașă încredere în sine de pînă atunci, Iustin Gheorghianu e pus de autor să se copilărească, jucîndu-se cu un copil ai cărui ochi sint „albaștri, luminoși și înundați de o mare bucurie”. Symbolism ieftin, inconsistent. Fata căutată de Iustin se dovedește a fi în realitate fiica unui fost subaltern al tatălui acestuia, mediocrul Bogdan Gheorghianu. Acuzat pe nedrept de fraudă, jefuit de lucrările sale științifice, tatăl fetei fusese condamnat și, neavînd tăria morală să reziste injustiției, se sinucisese. Iustin se îndrăgostește de ea, însă zadarnic: fata, deși trece cu ușurință peste apartenența lui la „clanul” Gheorghianu, ba și cu bunăvoință, nu-l iubește. În aceeași ordine sint de menționat convorbirile lui Iustin cu scriitorul Sergiu Cesa și cu pictorul George Baldoșin, tratate într-o perspectivă edulcorată și schematică, de altfel un cusur mai general al prozei noastre cînd este vorba de viața artiștilor.

Cu totul remarcabile, chiar strălucite uneori, sint în schimb capitolele și episoadele în care se înfățișează existența familiei Gheorghianu, de ieri și de azi. În această latură, dominantă cantitativ și de o foarte bună calitate literară, romanul lui Corneliu Ștefanache instruește de **) rapacitatea spiritului mic-burghez, dînd o imagine complexă a arivismului și a imposturii intelectuale. Modul în care Cati Gheorghianu organizează „masa de pomenire” a soțului ei, academicianul Vlad Gheorghianu, ceremonia grotescă de la cimitir și solemnitatea de acasă se țin minte. Corneliu Ștefanache are, în aceste pagini, privirea crudă a unui moralist sever ce contemplă un jalnic „bilc al desertăciunilor”. Văduva dorește cu obstinație să i se ridice răposatului un bust, foștii lui colegi și pseudo-prieteni acceptă invitațiile la pomenire aproape

**) Aviz eventualilor noi amatori de a-mi face observații stilistice: sintagma „a instrui de”, considerată de unii absurdă și agramată, a fost în realitate încrețînită în limba română de Ion Barbu printr-o formulă de altfel memorabilă („poezia instruește de lucrurile esențiale”), necunoscută totuși, s-ar zice, unor grămăticii și „dascăli” contemporani...



constrinși de strașnica bătrînă, fostul militar Popența, celălalt bunic al lui Iustin, face glume grosolane spre disperarea de femeie subțire a cuscerei. Bune sint și portretele altor personaje, senilul academician Mușă, internat la cererea lui într-un azil de bătrîni, gelatinosul redactor șef Horga, demagogul Pieptu, frivola Oana Popescu, secretară a tatălui lui Iustin, fostă iubită a bunicului, care o instalase în acest post și parteneră de iglenice jocuri erotice a nepotului. Romanul se impune în primul rînd prin aceste necruțătoare tablouri, nu și prin personajul său central, tînrul Iustin Gheorghianu.

INCLIN să cred că scriitorul a lăsat nejustificat în umbră ideea principală a cărții. Curios și ațîțat la început, apoi condus de o rece voință a descoperirii istoriei familiei sale, Iustin Gheorghianu scoate la iveală tot felul de fapte reproșabile, acum fie uitate, fie deliberat trecute sub tăcere. E, cu alte cuvinte, un căutător al adevărului și, mai mult, un justițiar, încercînd să repare, tardiv, nedreptățile făcute de bunicul și tatăl său. Duce, de pildă, mai departe o idee a unuia dintre cei înlăturati de aceștia și, cînd comunicarea științifică pe care o întocmise este premiată, sfidează asistența spunînd cine este realul autor. Nimeni nu are însă chef de asemenea „dezvăluiri”, toată lumea este ori stînjinită ori plictisită de „adevărurile” aduse la lumină de Iustin. Trecutul nu mai interesează pe nimeni, dezmeticitul țîr e privit ca un bezmetic — atît de cel pe care îl acuză (bunicul, părinții etc.), cit și de victimele acestora. Fiecare din alt motiv consideră că tînrul tulbură inutil apele și-l îndeamnă să renunțe la demersurile lui. „Nimic despre trecut” pare a fi de-za-viza tuturor, oricare ar fi fost rolul pe care l-au avut în întâmplările de altădată. Această împăcare în indiferență ar fi trebuit, poate, să fie mai pe îndelete analizată: cum nu este însă decît sugerată, eroul romanului devine mai mult o prezență simbolică și un element de legătură între diferitele compartimente ale narațiunii. Conștiința lui seamănă cu geamurile vitrinelor în care, la începutul cărții, i se oglindește dinamica, avîntata siluetă: înregistrează cu exaltitate, dar nu trece dincolo de suprafețe. Această absență a problematizării poate fi, desigur, deliberată, însă așa cum se înfățișează în roman pare mai degrabă o insuficiență de construcție. Dincolo însă de aceste obiectii, **Ruptura** este o carte solidă, puternică în multe privințe, incitantă, axată pe o problematică morală de mare interes.

Mircea Iorgulescu

Calendar

● 18.III.1909 — s-a născut Barbu Brezianu.
● 18.III.1910 — s-a născut Ioana Postelnicu.
● 18.III.1917 — s-a născut Mircea I. Ionescu-Quintus.
● 18.III.1921 — s-a născut Vale-riu Anania.
● 18.III.1926 — s-a născut Romul Munteanu.
● 18.III.1942 — s-a născut Eugen Dorcescu.
● 18.III.1936 — s-a născut Paul Sân-Petru.
● 19.III.1819 — s-a născut Alecu Russo (m. 1859).
● 19.III.1865 — a murit Nicolae Filimon (n. 1819).
● 19.III.1871 — s-a născut N.Gr. Mihăescu-Nigrim (m. 1951).
● 19.III.1883 — s-a născut Urmuz (Dem. Demetrescu-Buzău, m. 1923).
● 19.III.1885 — s-a născut Ion Barbu (m. 1961).
● 19.III.1945 — s-a născut Viorel Grecu.
● 19.III.1953 — s-a născut Artur Silvestri.
● 19.III.1977 — a murit Petre Dragu (n. 1932).
● 20.III.1886 — s-a născut George Topircanu (m. 1937).
● 20.III.1872 — s-a născut Ioan (Iancu) Botez (m. 1947).
● 20.III.1908 — a apărut „Revista celorlalți”, editată de Ion Minulescu.
● 20.III.1914 — s-a născut Ovid Caledoniu (m. 1947).
● 20.III.1943 — s-a născut Marius Robescu.
● 21.III.1893 — s-a născut Al. Popescu Negură (m. 1974).
● 21.III.1901 — s-a născut Octavian Sîrcagu.
● 21.III.1915 — s-a născut Călin Grula.
● 21.III.1930 — s-a născut Tiberiu Uțan.

● 21.III.1941 — s-a născut Constanța Buzea.
● 22.III/4.IV.1868 — s-a născut Mihail Dragomirescu (m. 1942).
● 22.III.1888 — s-a născut D. Iov (m. 1959).
● 22.III.1938 — s-a născut Anais Neresesian.
● 22.III.1903 — s-a născut Virgil Gheorghiu (m. 1977).
● 23.III.1904 — s-a născut Ovid Densușianu-Fiul.
● 23.III.1914 — s-a născut George Sbărcea.
● 23.III.1920 — s-a născut Radu Lupan.
● 23.III.1928 — s-a născut Deak Tamas.
● 23.III.1943 — s-a născut Valentin Ciucă.
● 24.III.1921 — s-a născut Traian Coșovei.
● 24.III.1923 — s-a născut Dane Tibor.
● 24.III.1927 — s-a născut George Damian.
● 24.III.1928 — s-a născut Dinu Ianculescu.
● 25.III.1813 — s-a născut Cezar Bolliac (m. 1881).
● 25.III.1902 — s-a născut George Lesnea (m. 1979).
● 25.III.1935 — s-a născut Nicolae Stoiian.
● 25.III.1942 — s-a născut Ana Blandiana.
● 25.III.1953 — a murit C.I. Șicloveanu (n. 1908).
● 25.III.1954 — a murit Emil Isac (n. 1886).
● 25.III.1979 — a murit Alf Adania (n. 1913).
● 26.III.1921 — s-a născut Olab Tibor.
● 26.III.1923 — s-a născut Valentin Lipatti.
● 26.III.1931 — s-a născut Mircea Ivănescu.
● 26.III.1945 — s-a născut Györfi Kálmán.
● 26.III.1958 — a murit Alex. Ciura (n. 1876).

Laurențiu Ulici



O VERITABILĂ biografie spirituală, ajutând la definirea profilului liric, se poate construi din gândurile despre poezie incluse în secțiunea de **Apotege** (1946—1970) a primului volum de **Serieri** (1970) de Mihai Beniuc. Titlul însuși, dat unei culegeri de maxime, ori numai de rostiri sentențioase ale unor convingeri, care se ilustrează în opera literară, are ceva orgolios. Sensul cel mai exact, cel mai obișnuit al cuvintului este acela de „maximă rostită de o personalitate celebră din antichitate”, așadar de sentință memorabilă, adesea împărțită ca bun comun al unei anumite funcții a limbajului.

Nu am face această precizare, dacă nu am intui, în consensul unei opere oricând subiect de „incrușiări de spade”, o atitudine mai generală, verificabilă în multe versuri. Mihai Beniuc are un temperament egolatu de o factură specială, căci e unul cu hiperbolică deschidere în plan cetățenesc, social. Este în egală măsură un „hiperbolism ingenuu” (G. Călinescu) și un **personalism ingenuu**, pentru că de un singur lucru nu ar putea fi suspectată poezia (și retorica) lui Mihai Beniuc: de nesinceritate. Sinele se dilată cu trufie romantică, îmbrățișează lumea pentru a o „zgudui”, pentru a-i semna că personalitatea sa există și cutremură raporturi cunoscute, aduce și poartă prafu de pușcă al gestului patetic, „de pierzanie”. Orgoliul acesta, afect mai mult decît idee sau temă literară, e de găsit și în rostirile radicale, „apotegetice”. Niciodată „vărsare de singe”, poezia „trebuie să fie izbăvitoare, ca o faptă bună, ca o aventură mărească”. (s.n.). Aventură, da, cu răsfingere condiționat-socială, dar în esența ei tulburătoare și solitară ascensiune; substanța poetică are unicitatea ei, o singularitate specială, „flămindă”, contemplând la capătul drumului pluralitatea determinărilor care i-au dat naștere, care au convins-o să se înflințeze și să se „laude” pe sine. Aceasta, alături de totalitatea efectelor. „Substanța densă a poeziei este impenetrabilă minților excesiv de discursive. Poezia cere escaladarea stîncilor sau cel puțin saltul, în urcus, peste cite trei-cinci trepte. Înșii cu respirație scurtă nu lasă nici o treaptă necălcată de călciiul lor flămind, la fiecare pas, de odihnă. Poetul își are locul de repaos pe platourile înalte de unde vede toate culmile de sus, deasupra sa e numai cerul, și împrejur vîntul proaspăt și tare”. E suficient orgoliu deghizat în atitudine pronunțată aici — și este, am crede, un orgoliu substanțial, cu acoperire estetică. Apoi, o adevărată definiție a patosului se poate deduce din fragmentul citat. Poezia patetică, militantă, urcă trepte, „sterge colbul de pe cuvinte — împinge cuvîntul spre „noi luminașuri”, cum citim altundeva. În expunere, cu pieptul gol în fața săgeților sensului social: „Cuvîntului îi stă bine mai ales pe baricadă — luptător cu inima drept grenadă, gata să moară sau să cucerească noi pozitii”.

„Făclia poeziei” nu se justifică însă numai prin raportul ei cu semenii, prin acțiunea ei vaticinară (e prea familiar versul „Toboșarul vremurilor noi” pentru a-l mai „stoarce” vreun sens), ci și prin relația de profunzime dintre poet și instrumentele sale: „Citeodată poetul se cațără pe cuvinte ca vinătorul, urmărind ciute, pe stînci: atunci respiră din poezie aerul tare al înălțimilor; altă dată, ca un faur de metale prețioase, supune vrerii sale verbul: simți atunci atmosfera de atelier și țaria de stăpîn a meșterului. În amîndouă cazurile, însă, uimirea înfloarește în ochii celui ce ascultă, fiindcă înțelegerea prin cuvinte minuni necunoscute, ca printr-un ocean fermecat”. Relație tradițională, s-ar zice, poate depășită, dar conținînd încă o anumită doză de actualitate.

Strict estetic, concepția lui Mihai Beniuc se înscrie în sfera definiției hegeliene. Frumosul artistic are la bază „ideea sensibilizată”. Clasicitatea operațiilor lirice provine din principiul, satornic cultivat, al compatibilității noțiunilor și calităților, în înțelesul consacrat: „Leul

nu poate avea o voce pițigăiată, nici țînțarul una de bas”. În poeticile tradiționale, lucrurile stau, firește, așa. În cele moderne, nu. Nu ne-am grăbi să tragem de aici o concluzie înainte de a verifica atent prin prisma produsului literar. Rămîne evident însă că poezia lui Mihai Beniuc este una „veche”, dar în cadrul ei autorul are o voce autentică, distinctă în momentele care s-ar selecta din cantitatea uriașă de versuri (în jur de șazeci de volume de poezii). Deși crede că „în scris trebuie să te știi opri la timp, pentru a evita diluarea”, principiul e destinat totuși să rămînă doar la nivel sentențios.

TENSIUNEA principală, ordonatoare, a poeziei — mai mult a „esenței poetice” — a lui Mihai Beniuc reiese dintr-o dispută dialectică. Cuvîntul, carnea lui de foc, cioplită din beznă „cu Dumnezeu la cot, în Fire”, are întotdeauna un trecut. Îl retrăiește ca pe un moment de reculegere, amintind decîi o suferință. Prin cuvînt, sinele revoluționar privește înapoi, la minunile „plămădite din tină”, la „izvoarele începuturilor sfînte”. Imaginile citate sînt din prima poezie, **Cu Dumnezeu la cot**, din volumul de debut, **Cîntece de pierzanie** (1938), o carte rezistentă, afirmînd plenar o conștiință artistică robustă, a cărei preocupare primordială este să lovească precum tunetul orice iluzie. Dar poezia nu este deloc intruchiparea mitului „privirii înapoi”. Cuvîntul amintește doar pentru a **profeți**, se întoarce numai pentru a proiecta. „Poetul aduce poezia din străfundurile sufletului său, ca Orfeu pe Euridice, dar numai cu condiția să nu privească îndărăt, — altfel rămîn doar durerea și mitul cu aura lor de poezie”. Concepția vaticinară se sprijină, oricît de impropriu ar părea, pe această reflecție. A privi în urmă în noaptea Infernului, căutînd obiectul iubirii, înseamnă în accepție comună a verifica, a te convinge de realitatea acestuia. A „scormoni” amintirea, încercînd să vezi a posteriori dacă totul a fost adevărat. Din interdicție se naște conflictul: între dorința de a cuceri spații noi, mărșăluind peste iluzii și neliniști, și inerția cuvîntului. De aici vitalismul coerent, atît de puternic afirmat în primele volume și asupra căruia critica a insistat cu îndreptățire. S-ar cuveni însă spus că vitalismul nu este și energetism în plan existențial, ci în ordine estetică. „Cînd voi izbi odată eu cu barda, / Această stîncă are să se crape / Și va țîșni din ea șuvoi de ape ! / Băieți, aceasta este arta !” este strofa-model prin care Beniuc ia în posesie propria poetică. A energiilor descătuse artistic în corespondență directă cu vitalitatea senzorială, sentimentală, cu dinamismul celui care dorește cu ardore să materializeze sensul unic al înaintării, **privirea înainte** a lui Orfeu, „însingîrînd” abstract cuvîntul („niciodată vărsare de singe”) : „Eu am luat-o fără drum în sus, / Puteți veni pe urmele-mi de singe, / Mai urc, și-mi vine citeodată-a plînge / Și mă-ndoiesc sub cruce ca Isus.”

Obsesia începutului va fi recurentă la un poet aflat, paradoxal, într-o evidentă descendență din lirica ardelenescă, din Octavian Goga și Aron Cotruș, după cum s-a spus. „Cîntecul de pierzanie” ca figură poetică reflectă acest aspect: arată ceea ce trebuie configurat, făcut stabil, înainte chiar de a fi bine cunoscut. De aici dramatismul poeziei, un dramatism la nivelul conflictului moral dintre dorință și încredințarea întruchipării ei : „Visez neconștient un Miine / Ce n-aș vrea să se facă Azi, / O țară fără de popas / Un drum care fugind rămîne” (**La Sebiș ori în altă parte...**). „Țara fără de popas” nu e o imagine care să contravină aspirației către o altă ordine socială, stabilă prin superioritatea ei, ci aceeași figură a „mărșăluirii”, dinamismul la scară conceptuală. „Îndoiala bate icuri grele”, fiindcă visurile, valoarea prospectivă a sentimentelor gonind în „rădvanul de foc” par uneori „nimicuri”. În unele poezii din primul volum există neîndoielnic această grea suferință, zbuciumul în singurătate: tem-

peramentul poetului s-ar lansa în „mărețea aventură” în orice clipă, dar înainte de toate el trebuie să transforme „visele de veghe în vise-adevărate”. Să făurească deci expresia exactă a viitorului dorit, despîcînd-o din cuvîntul-amintire. Din stîncă unui conținut aflat într-o evidentă pasivitate. Sigur, Mihai Beniuc nu va căuta un limbaj nou acestei stări, o expresie poetică inedită. Va examina mereu, cu destulă incrințenare, trufia dorinței de a fi exponentul unui început, de a prinde el, **numai el**, prețiosul „disc” al stelei căzătoare: sunetul norocos al artei prin care neamul lui de țărani transformă virtuțile etice în calități estetice.

S-a vorbit despre actul contestatar inclus în programul lui Beniuc, raportînd totul la momentul începutului și la frecvențele referiri biografice: „Cîtă vreme țărînimea este o clasă oprîmată și poezia se dezinteresează de ea, a exalta virtuțile morale și a purta, fără complexe, cușma ei săracă în poezie, reprezintă un act de contestație.” (Eugen Simion, **Scriptori români de azi**, I, 1978). Contestatar pare poetul nu numai la etajul faptului istoric, ci chiar atunci cînd imaginează anecdotic **pînda himerei**, secretul secțiunii de aur, ca în **Anecdota de seară** : „Pe cer au aruncat cu discul / Atleți din parcul înserării, / Și nu vin după el, e riscul / De-a fi văzuți pe stea zării. // Ascuns poetul stă la pîndă / În tufe groase de-n-tuneric. / Ce știi ? Se poate să se vindă / Secretul serii cel himeric. // Dar nu mai vin, și apa mină / Mult prețiosul disc la vale ; / O stea ce se ținea-ntr-o mină / Păzea / din boltă se prăvale. // Poetul ține pălăria / Să prindă steaua căzătoare. / Ce mare va fi bucuria / Iubitei lui încîntătoare !”. Energia lirică se vede pretutî-

deni ; a nu-i da curs înseamnă, pe de o parte, a nu admite șansa de a te compara cu modele ilustre („Pe Eminescu noi poeții tineri, / Zadarnic încercăm, nu-l vom ajunge, / Dar poate noi avem destinul falnic / De a suna din trîmbițele Morții / Sfirșitul Veacului, / Și de-a vesti multimilor flămînde / O Viață nouă !”), pe de alta, a interzice, în ordine existențială, vocația mesianică a „noii” simțiri poetice. Planurile se amestecă aproape întotdeauna în poezia lui Mihai Beniuc, mai ales la început, și aceasta nu e nicidecum un reproș, ci o constatare tematică. În epocă „trîmbițele Morții” din **Cîntece de pierzanie**, **Cîntece noi** (1940), **Orașul pierdut** (1943) au sunat cu deosebită vigoare în acelasi sens al profeției : „Să plesneasce odată gogoșaa prezentului, / Ca să vede ieșind din ea Fluturile victii noi.” (**Poeților tineri**).

IN CREAȚIA poetică se disting două faze : prima, de abstracție, a doua, de condensare. Care să fie ilustrarea acestora, în poezia lui Beniuc ? Întrebare firească, avînd în vedere faptul că afirmația reprezintă o credință nuanțat exprîmată și prin alte fragmente din **Apotege**. „Abstracția” ar fi valorificarea poetică a „adevărului”, transpunîndu-l proteic în formele cele mai diverse. „Eu știu că poezia-ncepe unde / Proteic adevărul se ascunde / Subt formă de femeie, ori de șarpe / Și aeru-n eoliene harpe / Vorbește cu-nțelesuri ca Sibila / Și-ngălbenită fruntea ta, umila, / S-apleacă-n fața Neștiinței grav...”, citim într-o poezie din **Lupta cu ingerul** (1980). Iată, deci, după patru decenii de la debut, o afirmație lămuritoare în sens tehnic, „poie-



Adrian POPESCU

Sînt fruct puțin sălbatic

Vreau să ajung la anii maturității-n Bine
știu vîrsta mea e fructul răscolit ce-l răscoliră
și greu norod din vale și cete de albine
am ridicat des cupa dar n-am uitat de liră ;
sînt fruct puțin sălbatic și iz am de pădure
strivit arbust cu talpa de severe cohorte
petale, spun, dulceață și întimplări obscure,
din toate cit rămîne Alcool pur în retorte ?
Presimt o Trecătoare. Văd arbori mari pe stîncă
lși scutură frunzișul în ape reci și clare ;
știu Vara mea e dusă, chiar de lăceze încă,
sub mușchiul gros piciorul va dibui izvoare ?

Tot ce a fost materii, patimă oarbă, glod
se va schimba treptat în flacără, va arde ?
Iubirea mea-și va crește mult așteptatul rod,
o pilpiire mică spre steaua fără moarte ?
Nu peste mult voi ști, vom ști cu toți pe rînd
în adîncimi ascunse filoane se răsfață
pe sub pămînt începe o altă zi, cîntînd
de-acolo vin, s-îți spun că : totul e viață
și-n stele și sub apă și-n anticele vetre,
nu simți Urzeala firii, chiar scrisă în oglindă ?
Urnește bine piatra, căci duhuri dorm în pietre,
voi fi ce-am fost odată. Stejarul e în ghindă.

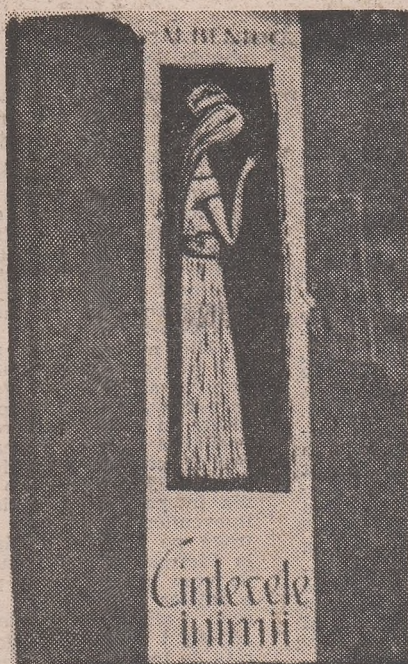
Pentru ca

Pentru ca eu să pot să liniștit (ceva între co fratele meu mezin tr de fin la douăzeci d să-i țesale, să-i rîni să-i liniștească, bătî să se strecoare pe și versul meu nu poate în destinul său aspr

Parcă s-ar

Vino la Perugia în își domolește suflare se incinge cu lungi acolo primăvara-i m

Coboară pe Calea uită zilele iernii e trăgeai de frînghie în ceata de tineri



„Lirismul nu pune problema verosilității imaginii în raport cu realitatea; reconstruiește după legea proprie o realitate. Patosul social al lui Mihai Beniuc este particularul opțiunii ridicat la universalitatea efectului („Poezia lucrează cu particularul, ridicându-l la rang universal”). În acest fel e de înțeles efortul extraordinar de a face să sune aceeași strună unui instrument practic infinit. Între realitate și realitate relația este, crede Beniuc, asimptotică. Dacă e să luăm termenii în înțelesul lui matematic-filosofic, ar însemna că planurile se apropie fără a se atinge. Acțiunea socială, misiunea de mator de conștiință a poeziei nu este clară celei a discursului oratoric. Dar, dincolo de aceea ea e mai profundă. A convingere în puterea revoluționară a verbului l-a stăpinit mereu pe poet. A este un produs cu indirectă utilizare poetică. În acest sens, probabil, faza de condensare: în întorsătura abilită a unui sens se află mai multă, rafinată oglindire a stărilor de spirit (și de conștiință) istorice epocii, decât într-o întreagă, științifică investigație. Poetul poate fi considerat cel mai avizat al vremii sale. Tăcerea lăsată este imblinzitorul „fianțat”. Dar pentru a ajunge la afare altitudinală, este necesară în primul rând o trece severă, tranșantă a propriei aspirații: „Cuvântul poetic trebuie să fie conștient de indubitabil ca o comandă militară”; „Versul cu caracter proverbial este cel mai viabil”; sau, o reluare a primei idei în grad mai ridicat de generalitate: „poezie, limba nu poate fi cea obișnuită, cum în război omul nu-i cel obișnuit”. Dacă, principial, arta nu este „vârșă de singe”, instrumentele ei de cutare și exprimare au adesea o calitate

„războinică”: dinamitează inerții, aruncă în aer prejudecăți, modifică însuși felul de a înțelege lumea, fortifică slăbiciunea, întrezăresc șansele unei uriașe încrederi și ale colosalului consum de energie. Cuvântul poetic este explozia aflată la baza oricărei mișcări spirituale. Dacă teoretic vitalismul în ipostază „incendiară” nu e deloc o descoperire a acestei poezii, înfățișarea lui practică are destulă originalitate, privind lucrurile retrospectiv, în contextul lor istoric-literar.

A SUPRA acestui context trebuie să zăbovim o clipă. E vorba, evident, de contextul propriu pe care fiecare autor, mai ales cu o activitate atît de îndelungată, și-l creează într-o epocă determinată. După Eliberare, Mihai Beniuc publică *Un om așteaptă răsaritul* (1946), în care, neabandonînd stilul profetic, nu renunță la „surda” cutremurătoare tragică. Viziunea nu e radical schimbată, așa cum ar lăsa să se înțeleagă titlul cărții. Sentimentul general al „cintecelor de pierzanie” este făcut să vibreze parcă mai emoționant „alătura de vreme”. Istoria „circulară” prin poemele lui Beniuc pentru a semnala istoria contemporană. Sint frecvente asemenea referințe (Gelu, apoi Horia, Tudor etc.). Pentru că: „Voi, trecători alătura de vreme, / Dacă-auziți cum cîntecul plîng, / Să știți că-n miezul muntelui adînc, / Durerea românească geme!”, pentru că, așadar, conștiința poetică a autorului este una care se resoarbe în conștiința colectivității, poetul devine păstrătorul, unicul deținător al „secretului” și, îndeosebi, cel ce îl mobilizează ariă de cuprindere, căci ridicîndu-l pe un soclu, îl arată semenilor. Alătura de vreme este o sintagmă de o ambiguitate benefică: ea poate conduce

la aceeași vizualizare conceptuală a relației asimptotice între poezie și realitate. Într-o privință, ar justifica misiunea de întemeietor de semnificație, și astfel de istorie, a poetului; într-o alta, pe aceea de continuator al străvechii „durere”. Strofa citată le cuprinde pe amîndouă și însăși dezvoltarea ulterioară a poeziei lui Mihai Beniuc le împletește strîns. „Pragul unei minde ere” nu este întotdeauna, estetic, și pragul unei formule, tehnici artistice distincte. Volumele din deceniul al șaselea ies rareori din cenușul epic, discursiv. De observat însă că Mihai Beniuc este tentat în câteva rînduri să dea literaturii sale textul-pivot care să exemplifice memorabil întreaga poetică.

O asemenea intenție se ascunde fără îndoială în *Mărul de lingă drum*, publicată în volumul omonim din 1954 și care este mai cu seamă o poezie ilustrativă, decât reprezentativă. Deși imaginea „didactică” a textului deformează, volens-nolens, percepția, se cuvine remarcat aici că noutatea nu este decât la nivelul, foarte exact delimitabil, al utilizării simbolului singular. Mihai Beniuc apăruse pînă atunci ca un poet al cuprinderii — orgolios — a unui spațiu vast de „durere” și „viziune”, în sensul original al cuvîntului. Forțele, așa de active („A trebuit să-mi pun călș pe coardă, / Pe-a inimii că prea era ne-bună”) ar fi încăput cu greu în cîteva simboluri, cu atît mai puțin într-unul singular.

În volumele din anii '40 nu vom găsi doar un simbol, în maniera în care vom întîlni aici figura retorică — cit de retorică, totuși? — a memoriei selective („Atunci mai uit pe-acea care-au dat / Cu pietre-n rămurișul meu rotat, / Și-mi amintesc cum astă primăvară, / Lingă tulpina-mi doi se sărutară, / Iar la plecare, el cu bucurie / Și-a pus cîntînd o floare-n pâlărie.”). Dincolo de anume entuziasm, ce poate părea superficial, și care este al epocii, se impune un lucru: treptat Beniuc va căuta simbolul tutelar, ceea ce presupune o ordonare afectivă și o condensare ideologică a întreprinderii poetice.

Dacă înlăturăm cantitatea prodigioasă de versuri și încercăm să găsim „coloana vertebrală”, am putea obține chiar un raport între două figuri-prototip, circumstanțializate în mai multe volume din deceniile al șaselea și al șaptelea. Prima este cea citată, a „pomului”, des întrebuintă în toate descrierile convenționale ale poeziei sale. Cealaltă, care nu a scăpat analizei, este imaginea tunelului: „Tunelul care duce către viață, / Tunelul care duce către moarte, / E și-ntr-o parte, e și-n altă ceață / Și pragul nu-l cunoști ce le desparte. // Vin unii foarte, foarte de departe, / Merg alții-n depărtări care te-ngheață / Cînd le gîndești! Și totuși ce e foarte? / Tot Venus e-n Amurg și-n Dimineată? // Am ancorat cu vasul meu în vis, / Și visul, la trezire era vas / Cu scoici, cu alge și rugină scris. // Iar pînza vrerii mi-o umflase vîntul / În clipa-n care poate-aș fi rămas, / Căci n-apucai să văd măcar pămîntul.” (Tunelul). Între „mărul de lingă drum” și „tunelul” s-ar putea discuta poezia mai nouă a lui Mihai Beniuc. Sint imagini privilegiate, dovadă faptul că apar în mai multe volume, chiar dacă uneori semnificații se schimbă. Ideea rămîne. În prima strofă, „tunelul” pare figura unei insatibilități sui-generis: de spațiu, de motive imaginare. Beniuc nu este un poet al incertitudinii, așa că „pragul nu-l cunoști ce le desparte” și lingă ea „ceață” care amestecă „viață și moarte” sint circumstanțe ale poeziei de a parcurge în vis, printr-o heraldică a iubirii socializate, un întreg univers. Tunelul e elementul de legătură, un simbol mai aparte prin care trecutul, rădăcinile istorice gîlgiie în prezent. La fel cum „mărul de lingă drum” era unul al generozității, al alterității programate și astfel — același mod de a „ancora” în veac.

Correspondentul mai puțin abstract al tunelului, deci cu un plus de iconicitate,

înscrind-se în aceeași idee a continuității, este imaginea ursului (inventarul de imagini legate de acest motiv, mai precis), după cum vom vedea. Prima terțină a sonetului în discuție oferă, într-o manieră deosebită, posibila explicație: metamorfoza e o materializare a sentimentului, visul „colorează” dorința. „M. Beniuc, scrie Eugen Simion, este un poet nu al materiei [...], ci un poet al existenței în materialitate.” (idem). A condensa nu înseamnă și a abstractiza. Pînă la *Lumini crepusculare* (1970), volum în care încep să intre în „arena” poeziei tristețea biologică, alegoria însingurării și a curgerii inevitabile (și mai accentuate în *Elegii și Lupta cu ingerul*), fără ca acestea să substituie problematica știută, titlurile culegerilor lui Mihai Beniuc au, prin ele însele, sugestia materialității lirice la care se fixează „pînza vrerii”: *Materia și visele* (1961), *Culorile toamnei* (1962), *Pe coardele timpului* (1963), *Cu faruri aprinse* (1964), *Colți de stîncă* (1965), *Mozai* (1968) etc. Ipotezele se repetă, dar este tot atît de adevărat că „euforiile telurice” (Marian Popa) se sprijină, e o particularitate a acestor creații, și pe proliferarea de semne — și de materii semnificante.

F IRESTE, aceste comentarii ale literaturii lui Mihai Beniuc prin „ocheanul întors” al propriilor convingeri nu au vanitatea de a rezuma paleta lirică. Despre temele, motivele, tensiunile afective ale poeziei sale au vorbit, mai recent, aplicat, Eugen Simion și Gh. Grigurcu. Există în volumele poetului un motiv care, deși semnalat, nu a fost suficient comentat. El apare și în cartea de debut și însoțește aproape heraldic însuși destinul acestei lirici: este figura răscolitoare a ursului românesc. În *Cintec de pierzanie*, poezia cu acest titlu aduce o încrîncenată contextualizare a ideii de continuitate: „De două mii de ani dansează, / L-au prins de pul în miez de codru, / Hei! codru ăla-l tot visează / Dar să mai scape nu e modru; / Dansează ursul românesc.” De la obiect la alegorie calea e parcursă normal, subînțeles. „Ursul cu verigă în nas” devine, printr-un proces de idealizare a figurii poetice, unic simbol al permanenței cîntecului, al înscrierii în universalitate: „Hai, joacă, hai, joacă mereu, / Căci pînă la urmă, știu bine, / Doar tu mai rămîi și cîntecul meu / Pierzîndu-se-n tine”. (Ursoaica, în *Poezii*, 1943). Translarea e evidentă — și calea pare inversă: de la condensarea alegorică la abstracțiune. Urs bătrîn (din volumul *Lumini crepusculare*, 1970) adaugă o lumină tragică, nu foarte semnificativă, Ursarul (*Mozai*, 1968) aduce o viziune radicală, în cadrul unui scenariu imaginat cu naturalețe enigmatică: închipuindu-se „ursul cu verigă-n nară”, persoana lirică își cheamă „prietenul” care va face pe „ursarul”. Treptat întregul univers, căci satul e matcă universală, va fi înălțuit în joc, „pocnind amarnic”. Jocul are un tragicism misterios, antrenînd, prin artificiu, cosmosul iar zîmbetul din final se transformă în eufemism al întreprinderii prin care omul încearcă să se pună de acord cu ritmul veșnic al naturii: „Iar ca să pari și mai ursar, / În miini ți-oi pune cite-o lună: / Pe cea din cer care nu sună, / Pe cea din riul de cleștar; / Și toată lumea va zîmbi / Văzînd că nu le poți izbi.” Obsesia începutului este și obsesia perpetuității și figura ursului asigură într-o măsură un spațiu magic, salutar. Cu *Moartea ursului* se încheie *Lupta cu ingerul* și poezia este un mic testament liric: în fața morții, o tăcere „după felul țărănesc”, cu gîndul plecat la „Ursul Românesc”. Este, evident, un sens important: poezia își pierde finalmente autorul, retragerea în anonim fiind, retoric, o formă de orgolioasă, dar suavă supraviețuire: „Poezia, cînd este autentică, nu poate fi supraviețuită de poet.”

Costin Tuchilă

Iși duc spre pășunile sacre albe turme
la Galdo Tadino, la rece izvorul Clitumnului
unde anemona-și uscă preajilăvita cămașă
unul mai tînăr în verzui hanorac ponosit

Duce pe umeri mielul cu piciorul frint.

Am ajuns de-acum la marginea orașului, uite
cum străbat parkingul și trec printre mesele
scoase la soare de la caffè-ul lui Mario
parcă s-ar duce spre Dorne, spre Cimpulung

Sub mișoasele blănuri o clipă mă-nchipui
furișat din peșteră de sub mina orbului Timp
și alergînd fericit la golful sărat și albastru
unde săgeata rîndunicii vestește azurul de foc.

Cina

Cu prietenii stau de parcă nu-s cu ei
deși e masa noastră și-i frățească
în mine însumi m-am pierdut treptat

Măsline-și lasă-n creștătura mesii
uleiul gras. Pești din Tiberiadă; lungi în tăvi
în coșuri de răchită — rodii coapte.

Și faguri mari de miere din dumbrăvi
curate unde muntele-i încins de vișă
mustesc. Tresare în ulcioare lapte.

Ca într-o doară prietenii mi-i numără
și treisprezece-mi ies. Obrazul unul
la cel mai blind și l-a lăsat pe urmă.

El lin le toarnă dintr-o cupă;
ca la un semn apuse-de singe
vin le împarte pîinea dă s-o rupă

Și simți că minunat ceva se frînge.

ore Dorne

ntele aspru
ntată de Dante
a de vie
că

pul nebun
ra-și îngustă
e și vin
te amestecă



Passionaria STOICESCU

CUIBUL

TRECUSE o săptămână de cind vene-nise aici la munte, unde Barbu se mutase cu serviciul. De cind se recăsătorise, nu-l văzuse decit o singură dată, la serbarea de sfîrșit de an. Era vară și el aplauda încălzit în lumea aceea de părinți. Un tată pierdut în mulțime. Fulga îl căuta dragăstoașă cu privirea și ridica deasupra capului diploma și cărțile de la premii. Se răzbunase în sfîrșit pe Alina, care, cind se supărau, n-avea ce cusur să-i găscască, dar îi bătea în pumni și-i șoptea șuierat: „Sic, că tu n-ai tată!”

Fusese prima ei minciună grozavă, la care se gîndea bucurăoasă c-o născocise. „Ba am, dar tata vine numai noaptea să mă vadă, că doar atunci e liber, cind copiii dorm”. Și-ar fi vrut să pună numele unei compuneri „Tata și noaptea”, dar învățătoarea le ceruse ceva despre vară, iar ea se grăbise să lege totul de el. Vacanța însemna vară, iar vara nu erau excursii oarecare sau cărți cu povești, ci drumul pînă la tata, vorbele lui blajine, de povești începută și neterminată. Schimbarea titlului: „Tata și vara”. Luase zece. Tata era anotimpul preferat al ei, de disperare și dragoste.

...Priveste la patul sărăcăcios din camera lui de acum. N-are nimic din vechiul lor pat cu polog, de acasă, cind aștepta cu frigurarea seara. Nici tata nu mai are mirosul acela, de odinioară, cind înainte de culcare Fulga se strecura ca un psoi de-a lungul trupului său mare și puternic, mirosind acrisor a tutun și-a bărbat. Acum miroase a fum, are pielea rece și umedă și-a uitat și întimplarea cu Stalingradul, care-o fascinasă pe ea, cind povestea cum degerase în război și-l opoșise o băbuță, în podul casei ei. Parcă se vede mică și ocrotitoare, inchipuindu-și-l rănit și degerat, acolo, undeva departe. O milă amară, rămasă de-atunci, îi joacă-n buricele degetelor. Se uită cu neîncredere la carpeta pe care gazda lui, Oncioaia, a cusut cu ață în mai multe culori și cu greșeli și litere înegale: „Ceorba buna iam gati barbatului iubit”. Apoi ia o lingură de lemn, care ține loc de polonic și se studiază în oglinda șifonierului. Dacă Dan ar vedea-o acum, i-ar striga în batjocură: „Noua bucătăreasă a tatii!” Mai bine că n-a venit și el. De fapt el se laudă că nu-i e dor de tata. „Ce, să mă-nîlnesc cu Chiftirița? Altă treabă n-am? Du-te tu, că femeile se înțeleg mai bine între ele...”

„Chiftirița” era nevasta lui Barbu. O chema Chirița, dar Dan citise într-o carte că florile mor mîncate la rădăcină de chiftirițe, adică de coropișnițe și-i povestise Fulgăi treaba asta. „Strănic!” tipase ea ca la o descoperire. „Chirița — Chiftirița!” îi plăcuse asemănarea sonoră a numelui femeii, cu indeletnicirile cumplite ale insectei. Și între ei, așa-i rămase numele. Nici mamei nu-i spărlă nimic de botezul acela singeros. Era secretul lor. Și apoi sigur i-ar fi certat.

Chiftirița fusese proprietăreașă a casei unde stătuse tata după divorț. Croșeta funii lungi de macrame și făcea magiun și zacuscă. Barbu se repezise s-o ia de nevastă, așa, ca să-și umple singurătatea, să uite de copii și să se răzbune. Oare el era primul bărbat care încercase o aventură stupidă cu servitoarea casei „într-un moment de rătăcire”?

„E ADEVĂRAT că te-ai insurat?” îndrăznise să-l întrebe Fulga, atunci după serbare, cind ea se mindrea cu premiul, iar el cu o cămașă scrobită și cu pantaloni impecabil călcați de Chirița. „Da, tată, trebuia s-o fac... Să mă spele și pe mine cineva, să mă calce, să mă îngrijească...”. Adică, tu nu puteai singur? protestase într-o nedumerire amară Fulga, întrebîndu-și gîndul cu voce tare. „Ești prea mică să înțelegi”, era răspunsul său invariabil la ce nu putea de fapt să-l răspundă.

Nu înțelegea! Îndola nefericită acea diplomă de premiu întâi. Pentru ea, mama și tata erau egali, atîta doar că aveau chipuri diferite. Și totuși, prin ce mister mama nu se plîngea niciodată că ar avea nevoie de ceva, de cineva? Pe cînd el, viteazul ei drag de pe front, parcă rămăsese așa, degerat, și trebuia ocrotit în fin, la o băbuță...

Acum, la gară, s-a uitat la ea speriat și i-a zis cu un licăr de fericire durută în ochii lui verzi: „Ești mai răsărită decit mi-ăș fi inchipuit”. Avea o privire neîncredătoare, un fel de mindrie amestecată cu teamă. Intraseră o clipă în sala de așteptare a garii, „să vină și Manole”, prietenul lui cu care juca table și mai bea o țuică, „Manole, cel cu livada de pruni...”

Sala aceea îi făcu atît de rău Fulgă! Ca prin ceață revăzu încăperea mare și rece a tribunalului, unde un bărbat străin cu fundă neagră la gît o întrebare cu glas mîeros: „Tu, fetițo, cu cine vrei?”. Fulga nici nu știa ce anume să vrea. În ultimul timp la grădiniță n-o mai ducea femeia din casă. Manda plecase undeva, departe, după ce-i ceruse lertare mamei, plîngînd și spunîndu-i întruna: „Ce era să fac? Sint o biată femeie!”. Atunci tata se încuise în dormitor, iar mama plecase la școală și dormise noaptea acolo, la internat, să nu mai vadă pe nimeni.

La grădiniță o ducea Dan și o lăsa singură de la colțul pieții. Îi plăcea să caște gura la oamenii de la tarabe și la cum-părători. La mijloc stătea o grămadă de mere, de cartofi, de fasole, adică marfa. Iar ei se tot țirguiau pînă cind se alegea a cui să fie: „Mai lasă dumneata!”, „Ba, mai lasă dumneata!...”. Și acum se gîndește, cum i s-a părut atunci că stă pe o tarabă imaginară. Că seamănă cu un fel de marfă care, împotriva obișnuinței, trebuie nu să fie alcasă, ci să aleagă... A cui să fie? A mamei sau a tatii? Erau atît de triști și obosiți, că i se făcuse milă de ei și începuse să plîngă. Omul cu fundă neagră se dăduse jos de la masă, venise aproape de ea și-i zisese iar: „Părinții tăi s-au supărat și nu mai pot locul împreună. Mama o să stea într-o curte, iar tata în alta. Tu... unde vrei?” șoptise el la urmă, încurcat, ridicîndu-i bărbia umedă de lacrimi și evitînd să rostească de fapt acel dureros „cu cine?”, preferînd neutrul „unde?”

Da, aceea a fost cea mai gravă tăcere din viața ei. O liniște de moarte, prevestitoare. Se uitase cu disperare și la mama și la tata. Mălenia parcă izvoră din întepeneala lor. Mama o privea fix, cu ochi arzători, care o puneau la o încercare neobișnuită; tata se uita nefericit în pămînt.

Se trezise răspunzînd judecătorului: „Eu vreau așa... din curte-n curte!”. Atunci, mama, pe care Fulga n-o văzuse niciodată plîngînd, începuse să hohotească în pumnii încheiați, iar tata fugi afară, pe holul tribunalului. Omul acela urît, cu fundă neagră îi explicase clar că „nu se poate așa, fiindcă de-acum înainte, curțile vor fi foarte departe una de alta...”

„Curtea Chiftiriței era îngustă și lungă spre fațada casei. Avea o grădină de meri în spate. Aici o adusesse tata la cîțiva ani după aceea. Chiftirița, sprijinită de gard, o îmbrase ca-n „Albă că zăpada” cu un măr. Îl culesese chiar atunci din pom și-i zisese mai mult poruncitor decit imbiator: „Ia, mîncă!” „Nu-mi plac merele”, o refuzase categoric Fulga, deși mințea. „Da-ngîmfată e fie-ta asta!”, n-o răbdase pe mîșteră inima, să nu răspundă aceluia gînd nerostit al fetei. „Seamănă cu mă-sa!”, mai completase ea cu un ton întepat. „Chifti, te rog!” intervenise Barbu, mîhnit de acest rezultat nedorit al primului lor dialog în trel. În aceeași seară, Fulga s-a întors acasă cu primul tren. Smaranda, bătrîna care-i ajuta acum la curățenie mamei, după ce ascultase toată relatarea întrevederii, conchisese cu un aer de vrăjitoare: „Bine că n-a mîncat mărul...”

ACUM venise la munte, fiindcă tata îi scrisese o scrisoare lungă și dragăstoașă. La urmă, la „post scriptum” o invitase și pe mama. „Poate e obosită, poate vrea să schimbe aerul...”. Numai că mama nu mai putea schimba nimic. N-avea slăbiciunea aceea atît de omenescă, după care să mergi încotro bate vîntul. Cri-vățul firii ei stîchiaia numai la nord și atît. Fumase mult și scuturase îndelung scrumul pe fereastra dormitorului. Spălase și scrumiera, cum nu făcea ea de obicei. Apoi, pe cînd lustruia sticla mată, îi zisese Fulgăi, fără s-o privească în ochi: „Du-te, dacă vrei... E tatăl tău... N-am nici un drept să te pot opri...”

La gară, Barbu o așteptase cu flori. Chelise ușor pe la temple și asuda cînd vorbea. Se așezaseră pe o bancă, undeva lîngă peron, pînă pleacă trenul. Se uita cînd la Fulga, cînd la vagoanele aproape goale de lume. „Va să zică, mama n-a venit...”. Și el care credea... „Acum sint singur... Chifti m-a înrăit cu observațiile ei și cu ura pentru voi... Am lăsat-o și-am fugit aici la munte...”. Îi e greu, sigur. N-are cine să-l spele, să-l calce, să-i gătească. Nu prea se descurcă. Îl mai ajută Oncioaia, gazda lui, cu mîncarea. „Dar mama?... Nu i-a trecut supărarea?... E tot singură?...”

Fulga nu răspunde. Tărani cu desagi vîrgați în spinare trec mereu prin fața lor. Mama nu e singură. E cu ea și cu Dan. Spală, gătește, face planuri de lecții pentru patruzeci de copii ai altora. Nu se plîngea niciodată. Și totuși zice: „Tatăl copiilor mei...”

Un bătrîn orb trece pipăind cu bastonul prin dreptul băncii lor. Tata scoate un ban și i-l lipește de palma întinsă, zbîrcită. „Milosule!”, se înduioșează Fulga, care nu l-a pupat îndeajuns de cînd s-a coborît din tren. Parcă s-a trezit dintr-o altă vîrstă și-i sare de gît, și-l alintă: „Tată, degeratul meu scump. mai știi cînd mă luai pe genunchi și mă sălta-ai ca într-un tren? Și-mi ziceai: fa-ta-tă-tii, fa-ta-tă-tii...”

Barbu e stîngerit. „Stai, se uită lumea la noi...”. Apoi ca o scuță: „M-am sălbăticit, dacă n-am cu cine să schimb o vorbă...”. Ei, dacă-al fi vrut atunci să rămîi cu mine...

Merg amîndoi încordați pe străzile ne-pavate, pline de flori și buruieni înalte. Se apropie de casă. „Știi, Oncioaia are trei copii, o să-ți fie bine cu ei. Sint cam tărăneli, dar sint copii buni. Maria știe să gătească și coase o minune. E cu un an mai mică decit tine. Iar băieții fac tot ce trebuie pe lîngă o casă de vî-

duvă: sparg lemne, se duc cu vacile, sapă în grădină... Te pricepi să gătești? Ai crescut ca din apă...”

TOATĂ după-amiaza au bătut pădurea după hribi. Și asta fiindcă Fulga i-a întărit să se joace „de-a norocul”. Cine găsește mai multe ciuperci, al lui să fie norocul în vara aceea. Și copiii Oncioaiei au scotocit toate frunzele. Maria și-a u-băsmăluța, Puiu a găsit o grămadă de minărcii. Pînă ce și Anghel, care stătuse pe izlaz cu vacile, s-a lăudat c-o ciupercă galbenă, cărăghioasă, de-i spune „creasta cocoșului”. Numai Fulga, care-a crezut c-a deprins ascunzîșurile pădurii, n-a găsit nimic. Ba da, peste ceva tot a dat, un cuib de pasăre căzut. Era din mlađițe subțiri și cîlți, totul sudat cu fărîme de pămînt. L-a luat în palme și l-a încălzit, ca și cînd ar fi avut pul. Apoi s-a cățărât sprintenă, să-l așeze între două crengi. „Degeaba l-ai pus tu acolo, că nu se mai întorc la asta...” o sfătuisse Maria. „Cine-a trudit de l-a făcut, cine știe ce s-o fi ales de el... Și de pușori...” făcuse pe atotcunoscătorul și Puiu. „Poate că s-or fi făcut mari și-or fi zburat?” încercase Fulga să-și amăgească norocul.

Cînd s-au întors pe izlaz, vacile rume-gau blind, cu boturile ude de bale, sclîpînd în lumina potolită a amiezii. Le-au sculat și le-au minat peste riu. Apa se grăbea rece și minioasă la vale, în digul de la pod unde de vreo lună veniseră la săpat cîțiva lipoveni bărboși. „Ei și, n-o să am noroc în vara asta”, zisese Fulga cu un fel de ciudă mindră, netezîndu-și poalele rochiei, în care nu se legănau nici hribi, nici minărcii.

Ca niciodată, Oncioaia stătea în poarta casei, așteptîndu-i cu minile sub șorț. Era un semn. A mingîiat vacile pe spate, apoi a tras-o pe Fulga deoparte. „A venit... Vezi, nu da buzna, cum te duci tu să-l săruți, c-or fi și ei, de, ca oamenii...”

Întîi, Fulgăi l se înmulțiră picioarele la gîndul că venise mama. O căldură toropitoare îi inundase obrazii și urechile și se fisticise întrebînd: „Cum adică, de... ca oamenii?” Dar auzindu-se pe sine, își dădu seama că nu mama, venise, ci Chirița. „Tanti aia, cum o cheamă... Nevastă-sa!” o lămurise Oncioaia.

Din casă nu se auzeau vorbe. Mirosea a țuică și pantofii tatii stăteau parcă de pază pe preșul din fața camăruței lor. Fulga a rupt un fir de trifoi, așa, ca să zdrobească ceva. Era acrisor și mirosea a crud. „Maie, scriși ea numele Oncioaiei, apucînd-o de brațul sting, maie, eu nu mai intru în casa lor! Plec la mama! Plec!”

Copiii se uitau speriați la ea și nu știau ce să-i facă. Tot așa pășise și-n pădure. Întîi risese și alergase prin toate ripile, născocind prostia aia cu norocul, apoi, dintr-o dată, după ce găsise cuibul, se înnegurase.

Oncioaia i-a luat obrazii aprinși în palmele ei aspre și-a băgat-o cu nasul în șorțul murdar. O simțea cum plînge scuturat, cu sughîțuri, înăbușînd același cuvînt, fără șir: „Plec, plec, plec...”

ÎN odaia lor cineva strănută. Subțire, cu inet. Prin fereastra Oncioaiei sunetele se aud înăbușit, dar se aud. Fulga se ridică molaric, așa ca dintr-o boală. S-a mai liniștit. Și-apoi unde să plece acum noaptea? Moare de curiozitate să știe ce fac. De ce nu întreabă tata nimic de ea?... „Ba a întrebat, dar ea adormise toropită de plîns...”

Hirtia îngălbenită de vreme fișie ca un șarpe în frunze uscate. În colțul de sus, coala albastră de pe partea lor e puțin ciupită, atît cît să poată vedea patul mare de scinduri. Pe locul ei stă Chifti, într-un furou galben, ca o ciupercă mare și urîtă de creasta-cocoșului, iar tata suride, cu o mină petrecută peste soldul ei.

Fulgăi l s-au înmulțit picioarele mai rău ca la poartă. Simte în gîtul o funie cu noduri multe pe care o scutură cineva nevăzut. Își mușcă buzele pînă ce simte gustul sălciiu de singe, dar nu scoate un sunet. Își șterge buza mușcată cu dosul palmei, înecî de tot, țepăn, ca-ntr-o peliculă filmată cu înecîtinitorul. Apoi își aude glasul străin. Întrebînd dintr-un străfund de gît: „Maie, pot să dorm cu Maria în noaptea asta?”

E SFÎRȘIT de lună. Tata are bilanț și le-a anunțat că nu poate veni acasă decit seara, tirziu. A dat-o pe Chifti în seama Fulgăi, „care, ai să vezi, s-a făcut mare și înțeleaptă”, să-i arate împrejurimile, s-o ducă la gîrlă sau la pădure... El e convins „că se vor împăca...” „Bineînțeles, tăticele, o să mergem la plajă...”

Dar de azi-noapte și pîn-acum Fulga are un singur zgomot chinuitor în urechi: acela al apelor riului, acolo, lîngă Pietrele Dracului. Încă din prima zi a venirii ei la Barbu, copiii Oncioaiei au dus-o la lezezele alunecoase, să-i arate locul nenorocirii, unde se înecaseră doi frați în ziua nunții lor. Nimeni nu putea sta pe piatra lăcioasă, leșînd imbiator din valuri, lustruită mincinos cu mil fin, adus de ape din munte. Frații făcuseră pariu cu un flăcău străin, care pusese o vadră de vin la bătaie. I-au găsit sub un cotlon tulbure, de unde lumea înnebunită i-a scos la mal cu prăjini cu cuie, puhavi și cu părul încalzit de rădăcini.

Fulga încheie ochii și schimbă rolurile. O vedea pe Chifti, din scoabă cum era, un fel de pernă cu pungi pe sub ochii ei mici și răi, plutind la vale. Repetă filmul asta urît de cîteva ori. N-o

obseda decit un gînd: dacă Barbu ar fi plîns, văzînd-o sau nu...

ZIUA se arăta a fi frumoasă și promitea chiar arșiță. „Arșiță...”. „Ce bine ar fi să meargă la gîrlă, la plajă...” „Da, chiar așa, în chiloți, fără mofturi, cu costume și pleduri, așa cum se scaldă și se usucă ea și copiii Oncioaiei...” Știe ea, Fulga, un loc minunat cu răchite pe mal, „unde va pe niște lespezi, unde se poate sta foarte comod...”. E liniște, nu e nimeni pe-acolo, doar codobaturi ce-și scutură coada alb-argintie... Auzise Chifti de „codo-baturi”?

...Nici nu le văzuse, nici nu le auzise. N-a mai avut cînd. Riul o ducea la vale, huruînd amenințător. Valuri tulburi ba o acopereau, ba îl descopereau mîinile ridicate în sus a disperare. Fulga stătea neclintită pe mal. Părea că pietrișul aspru al prundului se ridicase în făptura ei zveltă, inchipuînd o statuie. Se trezi din întepeneală abia cînd văzu siluetele lipovenilor de la pod, aglîndu-se s-o tragă pe Chifti c-o răgălie la mal. De la Pietrele Dracului riul o purtase cale de vreo trei kilometri pînă la dig. Cînd a înțeles c-o scot pe prund, Fulga începu s-alerge ca nebuna și să strige: „Ajutor! Ajutor!” Fugea ușor, despovărată de toată urzeala neagră a nopții trecute. Încă nu se știa dacă trebuie să se bucure sau să-i pară rău. Îi va povesti tatii cum Chifti n-a vrut să meargă decit acolo, la lespedeale blestemate și ea, n-a putut s-o oprească... E nevinovată... A strigat și „ajutor”, dar n-a auzit-o nimeni... O să-l mîngie pe Barbu, o să stea cu el, o să-l spele, o să-i gătească... Iar în patul de scinduri, el o să-i povestească de demult, cum a degerat la Stalingrad; și dacă el o să adoarmă primul, ea o să-l învelescă. Așa cum face mama, acasă, noaptea... Și-odată, cine știe, de dorul fetei ei, va veni cu Dan, și-or să fie iar toți...

A ajuns la pod. Nu mai strigă „ajutor!” Lipovenii stau roată în jurul Chifti. Un bărbos voinic îi tot răsucește mîinile. Altul mai pipiriu o trage de picioare. Toți vorbesc tare, dar Fulga nu înțelege ce-și spun. Le dă furoul galben pe care l-a luat în grabă de pe mal, furoul în care-o mbrățișase tata pe Chifti în seara aia. S-o-nmorminteze cu el, să nu-l mai vadă... Dar Chifti geme, e plină de vinățăi, scuipă apă tulbure și biuște întruna: „Doamne, dumnezeule! Ce era să pățesc! Doamne, bine c-am scăpat!”

SIMBATĂ de table prinza a venit Manole, prietenul de după al tatii. Terminase de strîns finul, îl leșiseră zece căpîțe și s-ar fi bucurat să-și ia Barbu „fetele”, „să facem și noi o tablă, în parculu ăla!”

Iar împreună? Fulga s-a uitat la Barbu implorator, dar el n-a vrut s-o lase cu copiii la izlaz. „Să fie cu toată familia, odată și el, aici la munte...”. Să-l arate Chifti că n-a fost așa, cum a bănuț ea atunci la Pietrele Dracului.

Dacă n-are fi pronunțat cuvîntul „familie” apăsător, Fulgăi nu i s-ar fi aprins în ochi și-n singe, focul acela care-o mistuia. „Familie...” Asta-i familia lui?

A alergat ca bezmetic în fundul grădinii, unde avea Oncioaia un petec de fineață. Acolo a dat tiroale căpîțelor. Le-a studiat îndelung. Fiecare avea un fier mare la mijloc, ca un ac imens cu gămălie, prinzînd pălăria căpîței de pămînt, să nu o zboare vîntul.

Apoi au plecat cu toții la Manole. Cei mari au băut țuică și tata se-mbujoară. Zornăia nervos zarurile și striga: „Saseșase, Manolică, te nenorocesc!” Chifti se așezase la umbră la poalele celei mai mari clădării galbene de paie. Își scotese viermele bej al macrameului și-l tot răsucea pe după degetul arătător de la mina stîngă.

Fulga a privit zările ca într-o rugă și s-a urcat tiptil prin spate în virful căpîței. De-acolo de sus, muntei i se păreau viorii și cerul mai aproape. Și-a umplut pieptul cu aer și cu toată puterea a început să tragă fierul din mijlocul căpîței. Tot copiii Oncioaiei îi povestiseră cum se dărimase un car cu fin și băia-tul din creștetul lui, care mina cali, nu mai putuse să iasă de sub paie și murise sufocat acolo. I se părușe reală povestea, căci și ea în aglomerație avea aceeași senzație a lipsei de aer.

În învălmășeala de paie, ea a alunecat ca un balot, exact deasupra Chifti. I-a simțit Iglîța zgîrlînd-o în brațul drept. Cînd s-a scuturat de fin, avea la picioare ghemul bejului al macrameului, pe care Chifti-l scăpase din mină. Dar asta n-a însemnat nimic. De sub palele țepoase au apărut ochii mici cu pungi galbene, gura ei inveninată: „Ce faci, fato? N-ai de gînd să te astimperi odată? Era să-ți frîngi gîtul...”

SINELE scîlpesc în soare și aerul de deasupra lor parcă tremură. Copiii au sărutat-o în zori și-au trecut riul cu vacile pe izlaz. Oncioaia i-a dat un săcuț cu alună și-un ștergar cusut de ea. Nu plînge. Nici nu-și mai mușcă buzele. A obosit. Oamenii mari sint mai puternici decit ea. Tata îi face semn de la casa de bilete. Se privesc așa, de departe. Barbu se gîndește cit de repede au trecut anii și ce mare e fata lui, iar Fulga, că el o să rămînă singur, adică soț. Soțul nevastei lui. Nici de mama nu e prea încîntată. Cum va ajunge acasă, o să le spună vecinilor: „A fost la tatăl ei. La tatăl copiilor mei, care s-a mutat cu serviciul la munte. Și deși eu mă jertfesc pentru ei, fata asta i-a scris o compunere foarte frumoasă — *Tata și vara* —, o compunere de nota zece”



Mircea DINESCU

Eseu asupra țințarului de bloc

ÎN copilărie, la un parastas al străbunicii mele am fost martorul nebagat în seamă al unei voioase discuții despre evoluția speciilor. Vinul bun dar mai ales atmosfera dedulcită confesiunilor de tot soiul (distingii bătrini cu batistuță albă la buzunarul giecilor costume înorate au chicotit pe seama performanțelor din țințere și au cîntat spre final, ușor înălțându-se, „Pe lângă plopii fără soț” și „Îți mai aduci aminte doamnă”) i-a împins cum era de așteptat spre ceața sfintei metafizici. Că „dincolo” pilpiie cu siguranță „ceva”, că e „Unul care ține-n mină” mașinăria lumii, că sîntem toți după chipul și asemănarea Lui, dar pămintul nu-i un inger cum s-a iluzionat un poet ceva mai tirziu ci un diavol îmbuibat ce ne amăgește cărîndu-ne ca pe purici în spinare etc. Dascălul, om școlit, ateu convins, mai slab la matematici după felul cum raporta cantitatea de molan pe cap de „parastagiu” vizavi de primitorul pahar al domniei sale, îi puse cu botul pe labe pe bătrînei idealiste, explicîndu-le cu vocea sa îngreuiată încă de grandaorea psalmilor, că omul, așa cum a scris marele învățat Darwin, a fost inițial un vierme nenorocit, nici măcar de pămînt, ci d’ăla ce abia se zărea prin apă și care datorită condițiilor neprielnice s-a tîrît pe uscat,

a ciugulit de ici-colo, s-a urcat prin copaci, s-a transformat în maimuță, d’ălea de care vedem și azi la circ, cu fes în cap și cu fundul roșu, maimuță din care se trag toți cei ce chefuiesc acum pe seama bieteii babe, din care cu siguranță se va alege praful și pulberea, în vecii vecilor... Amen!

Cam derutați de cite știe și de cum le zice, bătrînii au tăcut și citeva clipe cu dascălul n-a îndrăznit să polemizeze decît glasul cîm gilgiit al damigenei. Salvarea a pogrît pînă la urmă deasupra mesei printr-o voce hîrșită și stinsă a unui bătrîn mai retras care-i puse dascălului întrebarea incuetoare: „Iartă-mă, bădie, o-hi cum le zici dumneata cu vermu, dar de ce nu coboară și azi oameni din maimuțe?” Potopul de pupături ce s-a abătut peste vorbitor și respirațiile de ușurare ieșind din pieptul mesenilor brusc inseninați l-au obligat pe dascăl să-și aducă aminte că-i ora cînd trebuiesc trase clopotele.

Mărturisesc că naiva întrebare încărcată de bun-simț m-a urmărit cu scepticismul ei desuet pînă-n anii din urmă cînd Darwin însuși pare a fi intrat în categoria savanților cu prejudecăți, teoriile evoluției speciilor evoluînd la rîndul lor de la o zi la alta. Plin de umilință putui să pricep cite sute de mii de ani i-au trebuit primului vierme pînă să-i

crească aripi, dar parcă vocea hîrșită și stinsă care a redat demnitatea acelei ciudate petreceri, izgonind maimuța din om, mă mută în pielea dascălului furîsat spre clopotniță. Fiindcă văzui cu mintea mea greoaie cum speciile o iau la vale odați cu evoluția fizicii și a chimiei, cum omul mai degrabă se complică decît evoluează.

Asta pînă nu demult cînd împrejurări fericite mi-au îngăduit să fac cunoștință, în calitatea mea de chiriș al unui apartament, cu celebrul țințar de bloc. Ei bine, în clipa aceea, cuprins de o adevărată iluminare am pipăit dovada cea mai clară a evoluției speciilor.

Familiarizat cu bătrînul și obositul țințar anofel, (sînt și eu în felul meu un om al bălților) n-aș fi crezut că tiparul banal al fizionomiei sale provinciale poate să facă explozie și să se manifeste atît de personal și de citadin.

ASADAR, provincialul, ruda săracă și infometată, trăiește de milioane de ani în preajma oropsitelor băltoace, iarna hibernînd romantic și copilăros la rădăcina nufierilor, vara ducînd o viață de haiduc famelic, pitulat prin scorburi și stufărișuri de groaza soarelui, abia spre seară și numai minat de-o sîfîntă foame îndrăznind să atace cu o biziitoare timiditate vreun idealist, tulburat la ore tîrzii de lacul lamartinian, sau vreo cireadă de vaci ofticoase și sterpe haiducite și ele prin acele pustietăți.

Pricopsitul de bloc, evoluatul, își umilește strămoșul (pe care aproape că nu și-l recunoaște) prin biografie, stil, dezinvoltură și aspect fizic. În primul rînd copilăria și-o petrece în apa căldută și sterilizată a subsolurilor de bloc alimentate sistematic de generozitatea tevelor sparte. Neavînd prejudecata anotimpurilor se poate auzi în plină lună ianuarie strigătul de bucurie și de luptă al frumosului exemplar, cerîndu-și drepturile de chiriș al mobliei, al caloriferelor, al pantofilor, al tablourilor a căror culoare o ia pe dată, ca un cameleon, în clipa în care și-ai propus să-i studiezi pro-

filul. Spre deosebire de amăritul de bălță, citadinul e zvelt, cu mai multe cutii de viteză și inghionit de morbul educației: întîi servește masa și apoi biziie, nefăcînd mare caz dintr-o asemenea indeletnicie. Discreția și delicatetea se împletesc în caracterul său într-o armonie deplină: nu suge decît în clipa în care vreoza e stinsă, probabil din mila de a-și privi victima-n ochi. Ființă gînditoare, dacă lumina e brusc aprinsă, profită de moment și se retrage grăbit în bibliotecă să răsfoiască oarece cărți. N-am aflat niciodată ce preferințe are, fiindcă într-o carte deschisă trupul său ia forma literel, încadrîndu-se perfect în caracterele tipografice, iar sihăstrit pe vreo copertă seamănă leit cu o vapoasă vigneta de epocă. Livresc asadar, țințarul de bloc nu poate suporta comparația cu analfabetul de stufăriș. Obiceiul de-a colecționa singele celor cu care și împarte confortul fiind unicul omagiu adus tradiției.

Deunăzi, unui exemplar pus să-mi facă inventarul globulelor roșii din organism mi-am permis să-i dau citeva grațioase palme, dar bietul contabil și-a dat duhul strivît la datorie. Altuia la fel de rotofei și îmbujorat, i-am aplicat cu statut de experiență o pedeapsă mai blîndă (curgîndu-ne același singe prin vene, devenisem oarecum rude): nu l-am strivît ci i-am smuls, fir cu fir, piciorușele. Credeți cumva că invalidul respectiv s-a conșolat în vreun ungher, dispus să-și sfîrșească viața în tihnă, povestînd fraților mai mici glorioasele-i fapte de arme? Nicidecum. Planînd pe burtă cu eleganță și dezinvoltura rachetei spațiale Columbia, m-a mai vizitat de citeva ori, fericit probabil că-l scăpasem de pîrdănicele accesorii ce-i stînjeneau lîna pogorie.

Îl ajutasem din cite-mi dau seama să mai facă un pas în spectaculoasa evoluție a speciilor de care ani în șir mă îndoisem ca un naiv.

*) Din licențele unui nelicențiat.



Ștefan AGOPIAN

Cumpătarea

IOSIF, Episcop de Argeș, se retrăsese la umbra unui nuc noduros, cînd cei doi dădura peste el, să-i strice liniștea. Îi privi, murdari cum se arătau în după-amiaza aia, anul 1801, dar nu zise nimic din cauza căldurii. Dulăul Magog ridică numai capul spre cei doi străini și mirii scribit înaintea de a adormi din nou. Un clondir aburit cu vin stătea în fața episcopului și un ciubuc. Lumina galbenă ca miera îi lavi pe cei doi în ochi în timp ce se mișcau ușor mai într-o parte.

— Nu credeam, bre, să văd vreodată la un loc un dulău Magog, un clondir cu vin, un episcop și un ciubuc, va spune mai tirziu Armeanul Zadic către Ioan geograf.

— Vrei să spui, popă, că nu știam pe vremea aia că e episcop, spuse Ioan și sorbi din pahar.

Un călugăr tînăr le ținea isonul.

— Ce-i? întrebă într-o doară Episcopul Iosif către cei doi.

— Auzirăm că vreți să angajați servitori, spuse Ioan, și noi am fi tocmai potriviți pentru treaba asta. Știu să scriu, să citeșc și să socotesc, spuse Ioan, ascunzînd mare parte din știința pe care o posedă.

— Și tu? spuse episcopul către Zadic, care modest se retrăsese mai într-o parte.

— Am fost lipsan, bogasier, cojocar subțire, cojocar gros, croitor, islicar, calpacciu, cizmar, pantofar, cavaf, toptangiu, brasovean, marchitan, salvaragiu, abagiu, bumbăcar, plăpumar, ceasornicar, giuvaergiu, argintar, timplar, zaraf, bărbier, cafegiu, tutungiu, tabacciu, brutar, simigiu, cofetar, obărlatnand, ostavciu, pirgar, rachier, circumar, băcan, pastramagiu, căldărar, boiangiu, șelar, telal, cular, covaci, băieș, vivliopul, ceaprazar, găitănar, ibrișingiu, sticlar, tinichigiu, zugrav, tufecciu, fisicciu, surecciu, hangiu, arendaș, bocceagiu, legător de cărți, cerșetor, mărgelar, ciubucgii, măcelar, cherestegiu, dogar, vinzător de fier, braggagiu, șerbocciu, cerar, luminărar de ceară, luminărar de seu, dulgher, zidar, pescar, ulier, sâpunar, samsar, pinzar, olar, turtar, fintinar, potcapier, vârar, alămar, precupeț, bucătar franțuzesc, tabaci, actor, franzelar, fierar, potcovar, cuțitar, alagiu, basmangiu, halvagi, trăistar, comisionar, amarez, surecciu, povarnagiu, vivliotichier, șmotrar, părunău, hristian, egăr, gealat, papagiu, cazangiu, pietrar, mămular, geambaș, pieptănar, caretas, menghengiu, sirmagiu, spițer, gelepiu, clăntău, mătășar, imingiu, pislar, olangiu, șindrilar, matrapaz, meșciu, cordvangiu, și nimic din toate astea nu mi-a adus bogăția pe care o caut de atîta vreme, spuse Zadic, apoi sorbi din pahar.

Călugărul care le ținea isonul îl privi admirativ.

— Fiindcă bogăția cine știe unde o fi! spuse Ioan geograful și bău și el.

— O vreme am fost poet! spuse Zadic, dar se uită în altă parte, nu la episcop. Eu am scris asta: „Că ședea pe tun călare / întrebînd ce jalbă are”.

— A, e vorba de Mavrogheny, spuse fericit călugărul.

— Mavrogheny! spuse sfinția-sa. Mai spune!

— „Dete strașnică poruncă / de puse pe popi la muncă!” spuse Ioan.

— Nu, asta n-am spus-o, că nu eram prost. Cînd ai fost soldat multă vreme, nu mai spui prostii în fața unui blid cu mincare întins de un Episcop de Argeș. Ioan Geograful tăcea și nu zicea nimic, se gîdea numai la întîmplările de le avusese înainte și acum, după atîta vreme războaiele sub Mavrogheny și foame-metea și ciuma și școlerii.

— Și auzi, bre, pe mine m-a angajat în locul dulăului Magog, să-i stau la picioare și să mă mîngîie pe cap, că zicea că-i place părul meu sirnos. Mîncam bine și din cînd în cînd trebuia să latru.

— Așa-i! spuse Ioan, lătrai.

— Știi să latră? întrebă sfinția-sa privind la Armean.

— Știu! spuse Zadic.

— Știe! spuse Ioan Geograful. În arhondologia mavroghenească figurează în lista ciinilor care au lătrat de bucurie la venirea domniei, cu titlul de medelnicer.

— Latru la diferite întîmpări și ocazii! spuse Armeanul cu o figură lîhnită.

— A lătrat cînd au venit străinii în țară și a mîncat un an pe degeaba! spuse Ioan.

ARMEANUL coborî de pe laviță, se puse în patru labe, se plimbă de colo colo mirosînd dușumeaua, apoi începu să urle a jale. Un musteriu îi dădu un picior și zise:

— Taci, javră!

— E un mare artist, spuse Ioan Geograful și se sculă.

Călugărul tînăr care le ținea isonul îi păru rău de însoțirea cu ei. Armeanul se răsturnă pe spate și își mișcă vesel labele din față. Ioan se duse la musteriu care dăduse cu piciorul în Armean și-i trase una în cap. Armeanul se sculă și cu ochii holbați privi în jur căutînd gîlceavă. Agita o săbiuță, impungea aerul cu ea și striga:

— Care-i ăla, care-i ăla, care-i ăla, dar nimeni nu vroia să fie ăla.

Se duse la unul mai arătos și se crăcănă în fața lui:

— Crezi că ăsta e bun, bre? îl întrebă pe Ioan, dar acesta stătea iar mohorit la masă și se gîdea cine știe la ce, la Englitera, țara pe care n-o văzuse niciodată. Armeanul nu mai aștepta răspunsul și îi trase una în cap, cu săbiuța, ăluia mai arătos, dar acela nu zise nimic. Se duse la masa lui spunînd:

— Am ghinion, bre, am nimerit peste un nesimțit.

Băura iar în tăcere și într-o vreme călugărul întrebă iar:

— Și pe urmă ce a mai fost?

O rază de lumină se strecură pe ușa hanului, înfîiorîndu-l.

Armeanul se puse în patru labe în lumina ce o lămie aromitoare și lătră gros și subțire, apoi urlă de-l apucară preșimțiri negre pe Iosif, Episcop de Argeș. Dulăul Magog ridică scribit privirea la cei doi și-i cercetă o vreme, apoi adormi iar.

— Un timp am locuit într-un butoi,

spuse Zadic. Nu făceam decît să mîncăm și să dormim și din cînd în cînd să urînam ca niște ciini pe poalele sfinției-sale. Cînd ne era foame eram niște poțai, cînd eram sătui eram dulăi fioroși.

Tăcu și se gîndi la război și la foamete și la ciumă. Muste mari biziind a somn stricau liniștea hanului. Musterii care or fi fost plecaseră, numai cei doi și călugărul stăteau la o masă într-o parte și beau. De undeva veni hangiu și se uită la ei, a plată.

— Ce vrea ăsta, bre? întrebă Armeanul Zadic într-o doară către Ioan. Acesta nu răspunse. Călugărul ar fi vrut să plece dar nu știa cum s-o facă, să nu-i supere pe cei doi care și așa păreau supărați.

— Nu te mai foi, bre, atîta, că ne strici gîndurile bune de le-om avea! spuse Armeanul și călugărul tresări speriat.

După o vreme Armeanul începu să spună iar:

— Pe urmă de plictiseală și de atîta mincare pe gratis ne-am apucat să facem un herbarium cu plantele de le găseam în jurul butoiului. Stringeam ierburile mai acătării și le puneam la presat în cărțile sfinției-sale. Istoria naturală a lui Pliniu ne folosea ca îndreptar. Odată am furat un butoi cu vin și ne-am ascuns în bibliotecă. Ne-am îmbătat așa tare că Ioan mi-a citit toată noaptea despre plante. Nu după multă vreme am publicat catalogul plantelor din jurul butoiului la Academia Regală Engliteriană. Ce crezi, bre, spuse Armeanul, s-or fi hotărît ăia de la Academie să ne plătească ceva pentru lucrare?

— Nu cred! spuse Ioan, cine plătește în ziua de azi ceva?

— S-ar putea să ai dreptate! spuse Zadic, nici noi n-o să plătim vinul ăsta.

Scoase de undeva o călimară și privind spre călugăr spuse:

— N-ai, bre, cumva o pană în plus?

— N-am! spuse speriat călugărul.

— N-are nimic, spuse Armeanul, cred că am eu.

Scoase o pană și hirtie de calitate proastă și se puse pe scris. Cînd termină vîntură hirtia să o usuce. Hangiu se holba la el ca un prost.

— Dă-mi sigiliul, bre! spuse către Ioan și acesta i-l dădu. Era un sigiliu uriaș, cam cît capul unui copil mărișor, cum nu mai văzuse nimeni pînă atunci. Topi ceară vreme îndelungată și puse sigiliul.

— Nici sultanul nu are așa ceva! spuse mîndru de el Armeanul. Hangiu plecase tot nedumerit. Băura iar. Călugărul privea uimit la hirtie.

— După cum ți-am spus, spuse Zadic, Academia Regală nu ne-a plătit pentru lucrarea noastră. Am făcut un act prin care ne cedăm toate drepturile hangiuului, în loc de plată pentru vin.

Ioan Geograful privea visător într-o parte. Zadic lăsase sigiliul și ceara și își juca săbiuța de o avea la cîngătoare. De undeva veni întunericul ca o apă și flacără luminării luptă o vreme cu el, nepuțințioasă parcă, le lungi umbrele hidoșîndu-le, apoi se stinse. Dulăul Magog venit odată cu negura se strecură în sufletele lor. Ioan scăpără într-o vreme amnarul și iar o tresărire de lumină se făcu între ei și întuneric. Lîngă călugăr, dulăul Magog își lingea plictisit o labă.

ÎN lumina aia ca untul, îngrețosîndu-i, Iosif Episcop de Argeș rise. Își turnă din carafa aburită și bău cu poftă. Cei doi tăvăliți în praf de la picioarele sfinției sale nu mai spuneau nimic. Mai într-o parte dulăul Magog spuse:

— Proștiți dracului!

— Iar a venit ăsta, bre! spuse Armeanul privind la Magog.

— Treaba lui! spuse Ioan. Dă-i ceva să bea!

Călugărul îi turnă și Magog bău insetat.

— Ce-ai făcut cu herbariul ăla? întrebă Magog după ce bău. Avea o privire stinsă și lingavă.

— Asta n-o fi diavolul? întrebă călugărul.

— O fi! spuse Ioan într-o doară.

— Ce să facem, bre, l-am dat la Academia din Englitera și am devenit celebri.

— Mare timpenie! spuse Magog și iar bău, dar mai puțin insetat acum.

Băură și ceilalți. Magog își întinse coada spre masă și trase spre el actul de-l scrisese Armeanul. Îi citi repede și rise. Scoase cu chiu cu vai șapte funduclii dintr-o pungă ponosită și le puse pe masă. Aurul luci stins, mohorînd lumina.

— Iau eu asta! spuse Magog și făcu actul nevăzut.

— Ia-l, bre, că nouă nu ne face trebuință! spuse Armeanul, dar mai pune ceva la funduclii alea.

— Bine! spuse Magog și îi dădu o agată filadelfă falsă.

Armeanul luă agata, o cercetă o vreme, apoi o puse într-un buzunar.

— Poate pot să păcălesc pe cineva cu ea, spuse.

Ioan ceru agata și o cercetă și el cu o privire indiferentă. Magog rise, luă piața înapoi și frecînd-o de cracul pantalonului făcu să apară pe ea chipul unei femei neasemuit de frumoasă care le făcea bezele. O priviră o vreme în tăcere, apoi imaginea păli și se stinse. Riseră incințați, numai călugărul nu rise. Îi părea din ce în ce mai rău de însoțirea cu cei doi.

Pe urmă Magog se făcu o pată de întuneric și călugărul prinziind curaj începu să spună:

— Piei spurcăciune, piei spurcăciune, piei spurcăciune! rostogolindu-și ochii ca un apucat.

Cînd totul se termină, pe călugăr îl apucă un sughiț histeric.

— Stai să te sperii, bre! spuse Armeanul Zadic și îl împinse de citeva ori cu săbiuța, dar sughițul nu conținu.

Nu-i mai dădu nici o atenție și îi spuse lui Ioan:

— Magog mi-a spus că a scris cînd era tînăr o lucrare numită Continentia.

Călugărul tresări fiindcă și el scria o asemenea lucrare și sughițul i se opri brusc.

— Ai văzut, bre! se bucură Armeanul, că ți-a trecut?

Umbre mari se strecuraseră în circumă și mișmele serii îi învălură tainice. O răcoare plăcută le limpeză mințile stricîndu-le chef de vorbă. Cerură iar vin proaspăt. Din girliciu pivniței veni o muzeală rece, înfiorîndu-i. Erau singuri în han și o vreme băură în tăcere. Profitînd de neatenția lor, călugărul tînăr dădu să plece.

— Stai bre, nu pleca, spuse Armeanul Zadic, că n-am terminat. Să-ți spun ce a fost mai departe. Și apoi: Nu știi că n-ai unde să pleci? Peste tot e la fel!

O mohoreală trecu peste fața lui Ioan, geograf la școala de la Colția. Spuse într-o doară:

— N-ai unde, așa-i! și iar se gîndi, poate, la ceva frumos, la înțeșoșata țară a Engliterii.

Călugărul tînăr se așeză din nou și Armeanul vorbi:

— Sîntem niște actori nesăbuiți și veșnici. Așa a spus Alexandru cînd a poposit a doua oară în Persia. Se întorcea din India, cred, pe mare. Le dăduse deja daruri gymnosofiștilor, care îi incurcaseră mințile cu răspunsurile lor anapoda. Atunci a pus Calanos să se facă un rug de s-a urcat pe el și a zîmbit celor adunați și a zis că are cancer la stomac și

(Continuare în pagina 23)



O nouă variantă scenică

TOATE variantele scenice cunoscute de noi ale piesei lui Teodor Mazilu, *O sărbătoare princiară* au fost — între limitele unui naturalism aproape fotografic și cele ale unei teatralități cu ample desfășurări de elemente grotești — în cheie realistă.

Iată însă că un debutant, Ioan Cristian, actor la Naționalul din Tirgu-Mureș, dovedește certă vocație regizorală experimentind permeabilitatea pamfletului dramaturgic mazilian (despre monstruoza suferință a unor fapte odioase) la o înfățișare concret monstruoasă, în registru suprarealist. Experimentul este reușit, creația spectaculară din studioul teatrului fiind o demonstrație încheiată și expresivă, imaginea fantastică a unei faune dezgustătoare, crepusculare, potențând diatriba literară.

O încăpere uriașă, cu firide, chepenguri și scări bizare — scenografia, Anna Tamas-Kelemen — ascunde, ca un birlog întunecat, zvircolirile larvare ale unui mărunț nobil maghiar, Varga (Mihai Gingulescu) și ale slugii sale Nemeș (Dan Glasu). Rostirile sunt afectate, curgînd repede spre interjecție, rinjetele animalice, mișcările, tirilele vermicole. Voluptatea de a fi ticăloși perfecți, fără pată de umanitate — tipică, dacă mai e nevoie să aducem aminte, personajelor maziliene — e însoțită în această transpunere scenică de un element novator, în sintaxa personajelor, de o competiție între serv și feudal, în care servul, mișel fără cusur, ciștigă. De aceea, e temut. De aceea, el e, înțelegem fără echivoc, adevăratul stăpîn.

Dintr-un morman de zdrențe țîșnește, ca o omidă dintr-o gogoasă pestilentială, un sol de sirenă cu cărnuri tremurînde, tolănită pe propria-i coadă de cirpe: Iuliana Varga (Livia Doljan). Triumful astfel format deplînge, în deplîna promiscuitate, moartea fiicei, dezonorată de dragostea unui răsculat, bocetul lor se amestecă cu chiote vesele și ocheade spre statuia împăienjenită a fetei. Cultul acesta al „sacrificiului” fecioarei „pingărite” constituie o mașinație prin care se obține un derizoriu compliment imperial.

Din cînd în cînd, Varga rostește infrișat cite un adevăr tainic, cite un gînd sincer, ascunzîndu-se în cabinete sordide. Dar obiectele domestice îi preiau propoziția iconoclastă — pe care nobilul o simte ca pe o tristă trădare de sine — și o repetă, pînă ce ajung, către finalul piesei, să fie înălțuite.

Porfota celor trei, încheștarea lor viscoasă, subpămînteană e realizată de actori cu puternică expresivitate. Un sentiment de deznădăde cuprinde, ca în fața unor miriapozii mușcîndu-se și împreunîndu-se cu tipăt subtil. Dintr-un mic dejun elegant, de exemplu, se ajunge la o brutală încăierare în care sluga pare sufocată, grotesc, în magiun. Nu se practică excese stilistice, imagini șocante, care să violenteze gratuit simțurile. Senzația de deznădăde vine mai ales dintr-o incredibilă dezumanizare proclamată, dintr-o feroare orală a ticăloșiei.

Putem spune că nu am cunoscut înfățișare mai respingătoare (convîngătoare!) a degradării prin meschinărie, parvenism, deriziune, precum această fosgăială de detritusuri umane ucidînd pentru o privire condescendentă. Ioan Cristian este regizor mai ales prin puterea de a scoate la lumină chipul înfricoșător al unor suflete bolnave, chip fascinant și cutremurător. Și a creat cel mai neliniștitor, mai expresiv spectacol văzut de noi cu *O sărbătoare princiară*.

Mihai Gingulescu folosește remarcabil o gestică nenaturală crispată, dublată de o declamație stridentă. Aidoma celorlalți interpreți, evită orice nuanță naturală, preferînd să compună, spre folosul rolului, într-un larg eșichier de sunete false.

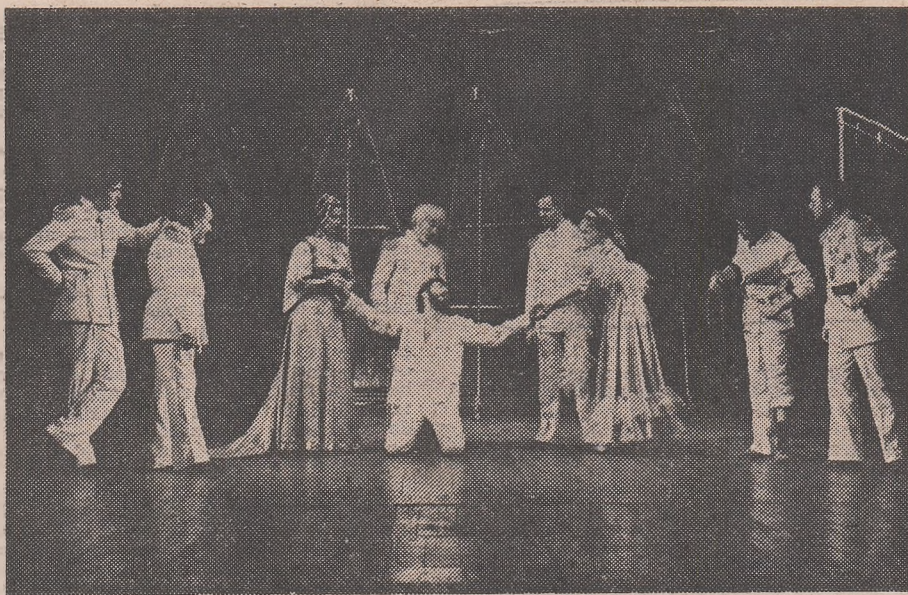
În culori tari, inflamante, descrie Dan Glasu luciditatea slugii, tulburată doar de sunetul auralului; un clinic narcisist, contemplîndu-și euforic nemernicia.

Atașant, cu relief puternic, interpretează Livia Doljan pe Iuliana, o actiune cu aderențe solide pe o stîncă de deșeurii. Senzația de monstru este copleșitoare.

Intruchipînd-o pe Apollonia resuscitată și iar jertfită, Rodica Baghiu se mișcă grațios, dar volumul mic al vocii îi nivelează, oarecum, prestația.

Defecțiunile de ritm ale discursului scenic, scenele de atmosferă prelungite uneori peste măsură în căutarea unor efecte incerte umbresc realizarea. Contează însă, în final, bineînțeles, imaginea de ansamblu. Mai puțin admisibilă ne pare precaritatea unor soluții de tot artificiale — lungi tablouri de un întineric compact, din cuprinsul cărora nu aflăm nimic. Nu pregătesc nimic și nu încheie nimic. Dar aceste erori și rugozități nu alterează substanța densă, a unui spectacol bogat regizoral, scenografic, actoricesc.

Radu Anton Roman



● *Viața e vis*, de Calderon, la Cluj-Napoca (Teatrul Național), Regia: Mihai Măniutiu. Actorii (de la stînga): Petre Băcioiu, Constantin Adamovici, Maria Munteanu, Ion Tudorică, Anton Tauf, Eugen Nagy, Ileana Negru, Victor Nicolae, Paul Basarab

Expresivitatea mesajului

JUDECÎND după cit de rar își găsește locul pe scenă faimoasa operă a lui Calderon, opțiunea clujeanilor pentru *Viața e vis* echivalează cu o redescoperire. Construcția dramatică, pronunțat didactică și ilustrativă ascunde, sub un pretext filosofic („viața e vis”) un scop moral, pentru că destinul prințului Segismundo este exemplar în primul rînd în ordinea morală. Predestinat să devină singeros rival la tron al tatălui său, regele Basilio, Segismundo va fi crescut de acesta în captivitate, asistat doar de Clotaldo, sfetnicul regelui. Sfidînd ideea de predestinare, regele va porunci, cu titlu de experiment, ca Segismundo să fie eliberat și repus în drepturile sale princiere pentru o perioadă de „verificare”, dar, dezamăgit de caracterul instinctual și agresiv al fiului său, îl va întoarce la starea de captivitate. Eliberat prin efectul unei conspirații anti-regale, Segismundo va lupta pentru coroană și, fără a uita de această dată învățătura lui Clotaldo — după care „binele nu este de prisos nici în vis” — va conduce cu înțelepciune și cordialitate o lume înspăimînată de mitul său malefic. Tema de rezonanță shakespeariană a înfruntării dintre individ și propriul destin a produs analogii între Segismundo și Hamlet, deși examinarea mai atentă a raportului dintre Segismundo și Macbeth n-ar fi lipsită de sens. Victoria lui Segismundo asupra propriei urse — soluție pe care Shakespeare nici nu se gîndește s-o întrevadă în *Macbeth* — se desfășoară în logica unei optimiste demonstrații morale, speranța dramaturgului spaniol privind, în ultimă instanță, posibilitatea corectării naturii umane fundamentată pe tendința firească spre Bine a omului. Platforma filosofică pe care se situează Calderon pare însă una dintre cele mai bizare, de vreme ce Binele și Răul sînt conectate la ideea inconsistenței funciare a realului, conținută în tema *viața e vis*. Într-o logică obișnuită, teoria inconsistenței realului ar fi atras după sine, ca o concluzie etică, amoralitatea, lipsa de semnificație a atitudinii morale, într-o lume a părerii, a iluziei, în care granițele dintre vis și realitate sînt evanescente. Este vorba, poate, de o încercare de conciliere a unei teorii optimiste cu o practică sceptică a vieții.

Ceea ce l-a preocupat pe regizorul Mihai Măniutiu în remarcabilul său spectacol de pe scena clujeană nu a fost nici comentariul pe marginea temei filosofice *viața e vis*, nici metafizica Binelui și Răului, ci tocmai procesul dramatic de relativizare a acestor categorii în practica existenței. În decorul multifuncțional, foarte ingenios, al lui Octavian Cosmân

(stînga detenției lui Segismundo dar și o posibilă emisferă a planetei — într-o primă înfățișare — ce devine, prin simplă divizare, palatul regal), Mihai Măniutiu realizează un spectacol al luptei cu sinele situat în premisă pe o sugestie, să-i spunem, „evoluționistă”. În viziunea regizorului, Segismundo-internat este un soi de Caliban umanoid, teribil prin vicietatea instinctelor. Personajul va parcurge astfel un semnificativ itinerar spiritual pe fondul unei sugestii de evoluție biologică. Este ușor de remarcat anvergura de aventură spirituală a speciei pe care o capătă piesa în această perspectivă. Învîgător singeros în lupta pentru coroană (ipoteza propriei încoronări le provoacă tuturor pretendenților o fierbințeală haotică într-o memorabilă scenă din spectacol), Segismundo va deveni, într-un final-surpriză, victima unui alt fel de captivitate: captivitatea puterii. Ciclică, lupta cu sinele se încheie provizoriu în cercuri succesive ale abdicării.

O importantă contribuție la reușita certă care este spectacolul clujean o aduce Anton Tauf într-o compoziție mult îmbogățită în comparație cu ultimele sale apariții (ne gîndim mai ales la aceea din *Macbeth*), fără inutile supralicitări și contracții vocale, matură și expresivă. La rigoare poți descoperi în creația lui Anton Tauf elementele unui proces de identificare accentuată cu semnificația personajului. Nu totdeauna bine dozat, dar elaborat și dramatic, Anton Tauf se situează în ipostaza de solist al spectacolului. Și totuși citeva alte partituri primesc un bun relief expresiv. Printre acestea, surprinzător, personajul Estrella în interpretarea Mariei Munteanu, dar și personajele interpretate de Gelu Bogdan Ivașcu (cam „repezit”) sau Ion Tudorică, o prezență adecvată în rolul regelui Basilio. Alți actori (Constantin Adamovici, Paul Basarab, Ileana Negru, Petre Băcioiu, Eugen Nagy) participă fără prea multă însuflețire la un spectacol „de solist”.

Viața e vis reprezintă, fără îndoială, un moment important în cariera artistică a lui Mihai Măniutiu, mai cu seamă în ceea ce ar însemna depășirea unei manii a clar-obscurei ce provenea fie din ariditate, ca în *Emigrantii* de Mrozek, fie din complicații inutile ca în *Afară, în fața ușii* de Wilhelm Borchert, fie din formalism excesiv ca în *Labirintul* de Arrabal. Ceea ce aduce în mod incontestabil tinărul regizor în recentul său spectacol este transparența expresivă a unui mesaj abstract, mai multă inventivitate și culoare umană.

Mircea Ghiulescu

Radio-Tv

Viață și vis

■ **Visul unei nopți de vară** (recent vizionată etapă din serialul Shakespeare produs de B.B.C.) atestă un spectaculos divorț între viziunea realizatorilor de televiziune și cea a exegetilor literari sau regizorilor de teatru contemporani. Impresia este de-a dreptul neliniștitoare: cei dintîi nu par a fi luat în considerare frământările celor din urmă. Scris după *Romeo și Julieta* și înainte de *Cum va place* sau, bineînțeles, de *Furtuna*, *Visul* a stîrnit încă din pragul lui 1600 un constant interes ajungînd, treptat, a fi considerată una dintre piesele esențiale ale unui destin literar fără de care istoria culturală a omenirii ar fi de neconceput. Ambiguitatea sublimă a peripețiilor ce se înalță galopant în preajma unei cetăți cu numele simbolic de Atena, straniețatea caracterelor și justificărilor psihologice au fost, de-a lungul timpului, descoperite de spectatori ca și de specialiști, tot mai atenți la demonstrația abia acoperită de pinza de păianjen a replicilor, de lunecoasa întretăiere a realului cu irealul și arealitatea. „Cheia”

Visul nu e ușor de găsit și cu cit învestigațiile înaintează mai minuțios, cu atît imposibilitatea unei opțiuni univoce și definitive apare mai puternic. Acea forță shakespeariană de a sugera neutralizarea perspectivelor extreme atinge în *Visul unei nopți de vară* un punct de înaltă tensiune. Nivelele piesei nu se orîduiesc liniștitor, într-o sobră succesiune, ci, ca să folosim un termen al cercetărilor literare recente, „dualitatea opalescente”, adică posibilitatea de a întrevădea semnificația unui plan al acțiunii prin transparența parțială a celorlalte este fenomenul dominant. Rămîne să meditam cum povestea unirii și dezbinării cuplurilor (Theseu — Hippolita, Lysander — Hermia, Demetrius — Helena, Oberon — Titania, Pyram — Thisbe) pot fi înțelese separat sau nu. Rămîne, de asemenea, ca punct hotărîtor în decodarea *Visului*, să meditam asupra rolului pe care fermecătorul și demonicul Puck (interpretat de Phil Daniels), prevestitor al lui Ariel din *Furtuna*, îl are în accelerarea sau încetinirea dramati-

Cartea

„HOTĂRÎREA”

de Mircea Bradu

SÎNT citeva decenii de cînd teatrul istoric nu mai înseamnă, nici în dramaturgia românească, nici în aceea a lumii, tiradă sonoră rostită de un erou „fără teamă și prihană”, împodobit — din rațiuni sentimentale dar și naiv pedagogice — cu toate virtuțile, de cînd teatrul istoric nu mai înseamnă dialogarea sau doar punerea în versuri glorioare a unui episod al trecutului, ci analiză pătrunzătoare a faptelor, observare a motivațiilor, a conexiunilor, studierea mecanismelor politice, sociale, culturale, psihologice etc. ce determină sensul unei eveniri în timp. O astfel de viziune — prezentă în dramaturgia lui Camil Petrescu, Horia Lovinescu, Al. Voitin, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu s.a. — definește și drama istorică promovată de Mircea Bradu, volumul *Hotărîrea*, recent apărut în seria „Teatru comentat” a Editurii Eminescu, fiind, din acest punct de vedere, revelator.

Dedicate unor momente importante, hotărîtoare ale istoriei noastre, cele cinci piese (*Apulum*, *Noaptea albă*, *Vlad Tepeș în ianuarie*, *Hotărîrea*, *Inima*) sînt ordonate cronologic în volum, fără ca autorul să-și propună, totuși, realizarea unei cronici, în sensul obișnuit al cuvîntului. Nu succesiunea întimplărilor, a faptelor interesează, ci drumul parcurs de la nașterea unei idei la împlinirea ei, cristalizarea în timp a unor atitudini, definirea, prin gesturi semnificative înfăptuite de-a lungul secolelor, a identității noastre spirituale. Tocmai aceste permanențe, aceste trăsături pregnante, unificatoare, sînt urmările de dramaturg, fie că vorbesc despre formarea poporului român (*Apulum*) sau despre epoca, atît de rar abordată — atît de puțin cunoscută — a voievodelor ce făceau pe pămîntul românesc în secolele 9—10 (*Noaptea albă*), despre momentul Războiului de Independență (*Hotărîrea*) sau despre memorandistii sfîrșitului de veac 19. Epoci diferite, personalități distincte, acte istorice fundamentale sînt cercetate, toate, din unghiul de vedere al prezentului, al experienței acumulate, al limpezirilor și decantațiilor produse în timp.

Piesele lui Mircea Bradu nu istorise legendă, nu dăltuiesc efigii, ca în teatrul istoric clasic, ci se străduiesc să înțeleagă, să își apropie, să pătrundă înțelesurile adînci, vii, ale unei realități sublimite în legendă, devenite pentru noi, de multă vreme, efigie. Un exemplu în acest sens este *Vlad Tepeș în ianuarie*, unde încercarea de reconstituire a adevărului înseamnă, mai mult decît o reabilitare postumă, mai mult decît dorința îndepărtării unui stigmat nedrept, refuzul de a accepta o etichetă simplificatoare, o categorisire rigidă, înseamnă nevoia de a căuta mereu semnificația unui gest, temeiul adînc al unei acțiuni.

Refuzul simplei prelucrări a unor imagini și interpretări binecunoscute, acreditate de istorie, este prezent și în piesele în care fidelitatea față de sursa de informație (mai apropiată în timp, deci mai bogată, mai exactă) poate fi recunoscută nu doar în personajele alese, dar chiar în replicile rostită de ele — *Hotărîrea* sau *Inima*. Momentul propus de dramaturg ca nucleu de acțiune al pieselor este acela al motivării unui conflict și nu al conflictului propriu-zis, al consecințelor unui act istoric, nu al declanșării lui. Această predilecție pentru analiză, pentru dezbateră a unor idei, înălțură, aproape, dintre mijloacele utilizate, monologul (apănaj tradițional al teatrului istoric) în favoarea dialogului, a discuției stăruitoare pe marginea unor teme vizînd principii, concepte, nu fapte concrete, imediate. Poate de aceea, personajele ce nu sînt purtătoare ale unor idei importante apar mai stingac realizate, poate de aceea, în ciuda interesului autentic pe care-l prezintă ideile vehiculate, piesele se resimt uneori de o anume scădere a tensiunii dramatice.

Teatru politic, documentar, mai curînd decît teatru strict istoric, teatru polemic, de dezbateră și nu de reconstituire arhivistice, literatura dramatică a lui Mircea Bradu își revelează, la lectură în volum, o reală coerență de concepție, de stil, un timbru original, distinct.

Cristina Dumitrescu

cului. Pelicula B.B.C. a optat pentru o evidențiere a sensului literal din *Vis* și, deci, cum observam de la bun început, a preferat să nu țină seama de propunerile unor celebre spectacole actuale (unele chiar londoneze) sau de cele ale unor shakespearologi cu reputație, nereușind să propună, în schimb, un punct de vedere întemeiat pe argumente originale. O singură excepție: în filmul regizat de Elijah Moshinsky, un oarecare relief îl capătă monologul lui Theseu din actul al V-lea, monolog rostit după „ciudată” relatare pe care tinerii o fac „asupra evenimentelor nopții. Numai că, noaptea neavînd în filmul B.B.C. forța de sugestie preconizată de Shakespeare, monologul nu mai este vizorul mărilor de sensuri asupra întregii construcții dramatice și capătă doar o valoare în sine, deloc neglijabilă de altfel. L-am ascultat, așadar, ca ipostază a unei arte poetice: „Poetului-n minunata-lui beție / Pămînt și cer cuprîndu-ntr-o privire, / Si-acelor lucruri veșnice neștiute, / Cu pana le dă trup și-nfățișare; / Năluca plămădită din văzduh, / El poate să îi dea sîlăș și nume. / Acesta-i meșteșugul-nchipuirii”.

Ioana Mălin

Mistere și aventuri

IATĂ un fenomen cinematografic ciudat. Și foarte interesant. Filmul bulgar *Arma misterioasă*, de două săptămâni în premieră la București, face săli pline, deși, aparent, rareori s-a pomenit un film atât de pușcă, atât de plin de momente infantile. Totuși, succesul său de încasări este justificat și meritat!

Este vorba nu de un film propriu-zis istoric, nici de un basm, ci de o legendă națională, cu prezentarea marelui erou al folclorului bulgar: voievodul Ban Bati. Povestea e plasată în plin Ev-Mediu (pe la jumătatea secolului al XIV-lea). Într-un colț foarte cosmopolit de lume, în preajma imperiului bizantin și a Peninsulei Balcanice, pot-puriu de levantini și de tot soiul de alte neamuri trăiesc într-o stare de anarhie nu cu mult înalte ca amenințarea otomană să fi înspăimântat omenirea.

Legenda e bulgară. Această țară serioasă și dirză e cheia morală a poveștii. Țarul bulgarilor îl însărcinează pe voievodul Ban Bati să salveze nu numai imperiul bulgăresc, ci să împiedice expansiunea imperiului bizantin, care voia să cucerească întreaga Peninsulă Balcanică grație unei „arme diabolice”, care ucidea fără greș de la distanță mare mai mulți adversari deodată. Voievodul Ban Bati (un fel de Pinteaz viteazul) este însărcinat de asemenea să afle secretul noii arme, pentru a-i putea contracara efectele. Eroul circula pe tot întinsul peninsulei și, bineînțeles, află secretul. Un secret pentru mai multe motive senzational. Pușca cea nouă putea face multe victime de la o distanță de șase lungimi de săgeată, lucru înspăimântător. Filmul nu inscensează însă asemenea genocide, ci se mărginește la câteva mici exemple, care ne dau o idee despre misterioasa și groaznică armă medievală. De pildă, într-unul din putinele cazuri de tragere efectivă, vor muri opt inși, într-o secundă. Teribila spaimă produsă de noua armă nu se petrece pe ecran, în intimitatea calculului mental. Prozedură destul de puțin cinematografică. În schimb, în ordinea vizuală și cinetică, filmul conține destule scene de violență, ciomăgeală, încălțări, cascadorii, dar nici un pic de aplicare a poveștii pe ecran a astronomicele. Aș zice chiar „extraterestral” genocide posibile datorită diabolicele invenții a veacului al XIV-lea.

Cum oare descoperă eroul filmului secretul diabolicele arme? Tot timpul cei ce o caută se tot întreabă: „Dar unde dracu' or fi ascunzind-o?” Ca să nu poată fi recunoscută de voievod și oamenii lui, se va găsi o ascunzătoare foarte sigură. Dușmanii călăreți țin în mină, deasupra capului, un ciomag de peste 2 metri lungime. Bita e, de fapt, o teavă, precursora a viitoarele arcebuze. Adică pușcă deghizată în baston. Așa de bună ascunzătoare, că voievodul bulgar observă șmecheria chiar de prima oară când o vede. Ceea ce nu e cusur cinematografic, ci aplicare estetică a trucului descoperit de Edgar Poe în nvela *Scrisoare furată*. Apartamentul unde se căuta scrisoarea fusese demontat ca un ceasornic. Toate mobilele, toate dușumelele, toate plafondurile, toate obiectele fuseseră demontate, în timp ce scrisoarea căutată se lăfăia imperturbabil pe birou, în văzul tuturor. Ideea fusese că tocmai când nu te ascunzi deloc, ai mai degrabă șansa să pari invizibil. Fusese o glumă a lui Poe, moștenită de filmul regizat de Mariana Evstatieva-Bilceva. Dar puțin importă; filmul are succesul său pe lângă marele public („marele” înseamnă tineretul); spectatorii au fost încântați să asiste la două ceasuri neîntrerupte de aventuri, de ciocniri, pocniri, plezniri, bușituri. Să observăm însă cum, la fiecare pumn sau aruncare în aer, publicul izbucnește în ris...! Nu de batjocură, ci de satisfacție. Observați și textele care însoțesc aceste momente de sănătate și de libertate, de revenire la natură.

Bineînțeles, avem și o frumoasă eroină (interpretă: Elvira Ivanova) care, instantaneu, cade amorezată de bulgarul voievod (interpret: Liuben Ciatlov). Adăugați culorile frumoase, peisajele frumoase, costumele frumoase, și veți înțelege succesul acestui film.

În ordinea găsirilor ingenioase semnale cum eroii filmului au distrus cea armă malefică. Depozitul de muniții se afla pe o corabie. Voievodul o distrugă. Nu cu arma cea nouă, căci nu o avea, ci cu modeste, antice săgeți. Ele vor lovi în butoaiile cu praf de pușcă, materie explozivă care, la atingerea săgeții, va produce un splendid foc de artificii.

D.I. Suchianu



Actorii Dem Rădulescu, Maria Gligor, Emil Hossu și Rodica Mureșan, într-un moment din filmul scris de Titus Popovici și regizat de Geo Saizescu: *Secretul lui Bachus*

Altitudinea satirei

LA PRIMA vedere, Titus Popovici, autorul romanului „cu arhitectură sobră și fortificații riguroase” (după cum definea un critic literar Străinuș și Setea), al pieselor cu gravă rezonanță istorică (*Passacaglia*) și contemporană (*Pulerea și Adevărul*), scenaristul ce și-a adaptat proza proprie, dar și opere de Slavici și Rebreanu ori a conceput importante texte, special pentru epopeea cinematografică națională, face o spectaculoasă mutație stilistică, prin satira *Secretul lui Bachus*. Totuși inclinația către umorul aspru a fost dintotdeauna detectabilă, cel puțin în evoluția sa cinematografică; noul film readeuce din amintire intonații de un irezistibil haz (din *Setea* chiar), intră în consonanță cu „farsa tragică” *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* și cu acuta comedie politică, inspirată din trecut, *Actorul și sălbăticiul*, pune într-o altă lumină, mai puternică decît la data lansării pe ecran, parodia *Operațiunea Monstrul* sau grotescul unora dintre personajele serialului de televiziune, *Lumini și umbre*. Căci în *Secretul lui Bachus*, apare din plin arta scriitorului de a imagina savuroase efecte, prin „anagramarea” cuvintelor („incognito” ajunge „în cogito”), prin propulsarea ticurilor verbale cotidiene („chestii, socoteli”) ca poante de sine stătătoare, prin denudarea frazeologiei stereotipe, utilă doar pentru a disimula vidul de gândire și simțire (în partitura lui Sterea sau a lui Cocean). Jocul contrastantelor aparente, reflectat ca într-o sală cu oglinzi paralele, așezate însă la varii înălțimi, multiplică situațiile, compuse pentru a adînci sarcasmul dezastruului a cedărilor în fața mirajelor îmbogățirii fără muncă, ale luxului sau ale tardivelor aventuri sentimentale. De sub masca umilă, Bumbescu, poreclit nea Bachus (interpretat de Ștefan Mihăilescu-Brăila), detectează și speculează „slăbiciunile omenesti”, devenind pentru o vreme periculosul agent al corupției, după cum din seducătoarea și rafinată dezinvoltură, afișată de alter-ego-ul său Cercel (excellent jucat de Gheorghe Dinică), se ivesc, de asemenea, germele contaminării imorale. Sarja satirică este necrutătoare, dar virtuozitatea constructorului de tipuri comice se măsoară cu știința de a păstra verva caricaturală în sfera verosimilității, în vecinătatea modelelor oferite de un caz real. Astfel narațiunea își cucerește crescendoul; neînsemnatul, la început, bulgăre de moravuri indoielnice se relevă treptat a fi adunat în jurul său cele mai felurite specimene, rezultante „senzationale” ale intereselor meschine, ale escrocheriilor și fraudelor (de la plocon la „fondul” de publicitate, de la dobîndirea protecției prin servilism la cea smulșă prin șantaj, de la furtul practicat la o tonetă de răcoritoare la cel măsurat în cisterne de vin). Pentru ca în final, la falsa logodnă, să se reconstituie imaginea cosmărească a integrității faune de delincvenți, de „paraziți, de neoameni” (cităm apelativele revoltate strigate, chiar în fața deplorablelor intruchipări ale necinstei, de către eroul principal, intransigentul ziarist, interpretat de Emil Hossu). Restul — căci pelicula mai are încă vreo câteva concluzive apendice, întimplările prezentate fiind dublate prin replici explicative — ține de voita subliniere a discursului educativ, valorat exemplar, de altfel, pe parcursul filmului propriu-zis.

Pasionatul comedigraf al cinematografiei noastre, Geo Saizescu, are experiența necesară pentru a transpune pretioasă, prin raritate, prin îndrăzneală, prin complexitate, satiră scrisă de Titus Popovici; regizorul simte că nu e nevoie să supradimensioneze burlesc story-ul (cu toate că un uriaș hot de ris salută secvența panicii „inocente” și clasică scenă cu lucrurile anapoda îmbrăcate), ci se cuvine să urmeze fidel canavaua epică. Acidul „commentariu” îndreptat împotriva poncifurilor din filmele „cu telefoane albe”, din cele cu răpîri și demonstrații de karate ori cu rețele de urmăritori, ca în peliculele despre mafie, rămîne discontinuu; dar bogatele culori ale dialogurilor, glumele fruste, ca și aluziile culturale sînt în schimb captate inteligent — fără pedalarie insistantă, fără a se dispersa în numere, în scheciuri. Încadrături inspirate (operator: Aurel Kostrakiewicz) poartă uneori surorizătoare răsturnări — se întîrzie adușarea în miezul acțiunii a ofiterului Voinea, dar se marchează clar derularea

în paralel a investigațiilor reporterului justițiar și a anchetei miliției economice. Într-un unic plan trăiește un gag de decor — ușa înărcată de broaște și zăvoare sofisticate (de altfel scenograful Vasile Rotaru realizează elocvent, sub semnul demascării kitsch-ului, toată opulenta casă Bumbescu). Decupajul lasă să se întrezărească incitante sugestii (prin discreta repetare a unui gest banal), focalizează precis și rapid numeroase teritorii de dezbatere (montajul: Elena Pantazică). Dar, mai ales, Geo Saizescu se străduiește și izbutește să fixeze memorabil pe peliculă corozivele portrete. Cea mai scurtă apariție este gîndită cu deosebită grijă, într-un registru unitar; redescoperind fizionomii cunoscute (fascinanta feminilitate a actriței Eniko Szilagyi se nuanțează în ritmuri de farsă, în grația Rodicăi Mureșan se inscriu simbolurile seriozității, iar Ion Anestin devine „sosia” lui Humphrey Bogart în instantaneul din „remake”-ul dîmbovităan după celebrul *Casablanca*), încredințînd compozițiile de mai mare sau mai mică întindere starurilor comice, precum Dem Rădulescu și Sebastian Papaiani, Jean Constantin, Octavian Cotescu, Ileana Stana Ionescu sau Horatiu Mălăele, cineastul creează ambianța potrivită pentru înălțarea recitalului lui Ștefan Mihăilescu-Brăila. Actorul descifrează firesc și echilibrat toate structurile umoristice, punctează măiestrit fiecare tîsă din „grasa”, dar nu groasa, partitură; fără excese de mimică, el face totuși să explodeze rînd pe rînd copiosul amalgam de modestie pozată și de orgoliu, de calcul rece în declansarea mecanismului de suspente combinate, dar și de prosternare în fața odraslei răsfățate.

Prin filmul *Secretul lui Bachus*, Geo Saizescu dovedește, din nou, că stăpînește instrumentele umorului simplu — fără prea multe elanuri metaforice ori truaturi de limbaj; de astă dată regizorul reușește însă să atingă altitudinea satirei. Și, desigur, este esențial ca tocmai respectivul gen, atât de dificil de practicat, dar și atât de eficient prin rezonanțele-i formative, să dobîndească o largă audiență. Iar săliile arhipline demonstrează că scopul propus se îndeplinește.

Ioana Creangă

Telecinema Lucida (re)întîlnire

■ DEOBICEI, asemenea filme, precum acesta, făcut prin 1960, sînt așteptate la (re)întîlnire cu o anume curiozitate, dar și cu o anume undă de neliniște. E ceva care seamănă, izbitor, cu acele reuniuni periodice (la 5 ani, la 10, la 15, la 25) ale absolvenților de licee sau de facultăți. Sînt reuniuni, întîlniri de la care, după o singură participare, m-am eschivat apoi mereu, cu jenate scuze și improvizate pretexte. Pe destui din foștii mei „comilitoni” mi-a fost destul de greu să-i recunosc (nu neapărat ca fațes), într-atît îmi păreau și chiar erau schimbați, modificați chiar, după un tipar ce îmi rămînea obscur, cel puțin în clipa aceea. Alții nu mai erau pentru totdeauna printre noi.

E greu, așadar, mai greu — în principiu — de văzut sau revăzut acum un film din '60. El a fost, luni seara, *Furtuna*. Putea fi și altul din acea vreme. Senzația mea, de om care (oricît de scandalos ar părea!) îl vedeam prima oară, a constituit-o aceea de acceptare de la început. Senzația scurtă, un puseu violent, iată — îmi spu-

neam —, iată-l pe Albu care de fapt e negru la suflet, trădător ce-si primește crunta însă justificata pedeapsă; iată-i pe Ana și pe Andrei într-o pudică însă nu și idilică poveste de dragoste consumată între focuri de armă și bombardamente de care acești Daphnis și Chloe ai anului '44 nu par a ține seama, într-o superbă și revoluționară nonsalanță; iată-l pe un Duma exemplar, fără pată, așa cum vor fi fost mulți din cei pe care istoria nu a apucat sau nu a putut să-i „catagrafieze”, dar care și-au dat viața justificîndu-se printr-un strigăt fără echi-voc: „Trăiască România liberă! Moarte fasciștilor!”

Iată, așadar, îmi spun-eam, „clipe de viață” care au fost așa (eu nu le-am trăit), care au fost cumva stilizate după cerințele epocii în care a fost făcut filmul, dar, pe măsură ce îl urmăream, filmul adică, el îmi spunea că, totuși, nimic nu e mai important, uneori, decît o nostalgică, tandră și lucidă întîlnire cu trecutul. Să vezi un trecut în care nu existai decît ca prezentă fizică, dar nu și ca o ființă conștientă de ceea ce (i) se întîm-



Flash-back

De la comic la tragic

■ UN general din zilele noastre pornește într-o stranie expediție pe teritoriul unei țări vecine. Misiunea lui constă din a reconstitui traseul unei armate distruse de partizani în cursul ultimului război și de a readuce în patrie cadavrele victimelor. Este vorba de Generalul armatei moarte al lui Ismail Kadare; pretextul, de un grotesc și macabru fără egal, i-a deschis romanului o carieră europeană răsunătoare, poate și datorită celui tîp de mecanicism picarelesc-existențial, amintind de Gogol și de *Suflete moarte*. Nimic mai potrivit și totodată mai riscant pentru o ecranizare. Căci totul are o concretețe în spațiu și timp elatantă, dar totul cere o gradare a concretului aptă să conducă treptat la abstracție, elementele comice fiind sortite să se cumuleze pe nesimțite într-un sentiment tragic de înaltă moralitate, în caz contrar rămînd frivole și chiar vulgare.

Paradoxal, tocmai această înaintare ambiguă, pe lamă de cuțit, i-a reușit cel mai bine lui Luciano Tovoli. Filmul său, de o mare sobrietate formală, are în același timp o vervă polemică ce nu obosește o singură clipă, poate și datorită magistralei compoziții a lui Marcello Mastroianni. Fostul june-prim, apoi actorul de idei tragice al lui Antonioni, îmbracă acum o haină de tîgru decăzut care-i aduce simpatie comică prin simpla afișare a prestanței și seriozității. Cu el în frunte, și datorită lui, bizarul convoi al căutătorilor de cadavre dobîndește o vetustețe și o demodare care îmbracă în ridicol însăși cauza pe care o slujește generalul. Căci, de fapt, dincolo de arheologia recentă pe care o face tirnăcopul, se străvede un trecut reconvertit instantaneu în parabolă.

Romanul mai are un filon sentimental, pe care filmul lui Tovoli îl dilată pînă la a-l face să pară o a doua sabie vîrită în aceeași teacă; ceea ce — deși nu se economisește sarcasmul nici aici — reduce oarecum incisivitatea temei principale. Din păcate, însă, nu se putea altfel, căci niciodată un roman n-a încăput comod în patul îngust al unei ecranizări oarecare; el a avut de ales între a-și pierde un mădular sau altul sau a și le înghesui pe toate, pînă la amortire, în procustianul pat al celor nouăzeci de minute.

Romulus Rusan

plă, să ți se pară exagerată cutare secvență pentru a descoperi apoi că totul se leagă, că exagerările în tratarea materiei nu erau altceva decît o copie fidelă a prea neașteptatelor exagerări ale vieții, să vezi, adică, faptul că *Furtuna* este, la urma urmelor, cu toate clișeele sale și cu toată „naivitatea” sa antecalculată, cu tot romanticismul ei, care era unul revoluționar — și asta trebuie bine ținut minte — este, deci, un film de care mă temeam, dar care în ciuda aparențelor, în ciuda anilor, în ciuda altor și altor preiudecăți rămîne o operă fără riduri. Puternică (ce montaj!), patetică (ce extraordinar de corect de la un capăt la altul. Corectitudinea superbă a peliculei nu era egalată decît de aceea a desfășurării dramatice. Prietenul meu filmul, prietenul meu cel nou, *Furtuna*, mă zgîlția ca pe un nevrednic. M-am gîndit în acele ultime clipe, adică înaintea sfîrșitului filmului, că n-ar fi rău să vedem iarăși și iarăși cum arăta cinema-ul nostru pe vremea cînd...

Aurel Bădescu

Regăsindu-l pe Iser

INCA din adolescență am avut sansa, poate chiar privilegiul, de a descoperi arta lui **ISER**, de a-l include printre cei care, așa cum se întâmplă de obicei la această vîrstă, însemnau ceva în schița timidă a viitoarei formații spirituale. Nu neapărat un reper — cunoștințele în domeniu și mai ales criteriile erau destul de precare pentru a pretinde dreptul la o judecată absolută și operantă — dar, în orice caz, ceva ce însemna o lume incitantă, demnă de regăsit mereu poate tocmai prin ciudătenia ei. Mai tirziu, mult mai tirziu, înarmat de data aceasta cu ceea ce se consideră o perspectivă avizată, deschisă prin frecventarea ideilor și imaginilor ce înmulțesc șirul întrebărilor și al îndoielilor într-o implacabilă progresie geometrică, posedind criterii dar nu neapărat și norme, am avut prilejul să scriu despre arta lui Iser și să citesc, atît cit și cum s-a scris. Cercul primei pasiuni se închidea, firesc, mai îmbogățit și definitiv de data aceasta, minat însă de un tainic și permanent sentiment de insatisfacție intelectuală.

Acum, regăsindu-l pe Iser în densa expunere de la „Muzeul de artă al Republicii Socialiste România”, solid gândită și organizată ca o posibilă revelație dincolo de locurile comune, mi-a revenit și senzația unui „ceva” mereu ocolit sau amînat, poate din cauza acelor aparent definitive, dar cit de vulnerabile, judecăți și taxonomii. Este acel „ceva” ușor de regăsit în cazul multor artiști români, contemporani ai strălucitei generații interbelice sau cu noi, explicabil pînă la un punct dar niciodată discutat cu franchețea și luciditatea care transformă aproximația în convingere, care anihilează prejudecata și poncele făcînd loc certitudinilor provenite din îndoială, analiză și concluzie logică.

Ioșif Iser (1871—1958) este componentul și beneficiarul unui extraordinar climat cultural, cel în care se definea în sens modern spiritualitatea românească, recuperînd rapid valorile tradiției și obiectivul decalaj cronologic și stilistic în raport cu sfera mai largă a contextului european. În judecarea fenomenului atît de fertil în consecințe imediate și pe termen lung al investiției istorice, trebuie să pornim cu necesitate de la realitatea interferențelor tuturor domeniilor specifice ale creației — literatură, pictură, muzică, sculptură, arhitectură — într-o permanență și detectabilă tensiune a valorii intrinseci, de la realitatea existenței unui domeniu de graniță comun pentru tot ce însemna cultură și intelectualitate, osmoza ideilor producîndu-se firesc și fertil. Dar, lucru explicabil sub raportul obiectivității istorice, toate aceste eforturi către o definire clară și distinctă se făceau cu acuta conștiință a apartenenței la un orizont spiritual specific, inconfundabil, avîndu-și propria matrice ancestrală și capabil să furnizeze exemplare sincrone de cultură europeană, originale însă sub raport conceptual și stilistic. De aici și fenomenul integrării într-un flux al conținutului intrinsec, ce se poate defini ca un gen proximal ce tutează nuanțarea atitudinilor. Un factor determinant este, fără îndoială, cel social, noțiune ce trebuie să includă nu numai zona subiectelor ci și influența latentă, dar determinantă, exercitată asupra artei prin infinit nuanțate canale, de la presiunea deschisă la persuasiune, de

Ioșif ISER: Autoportret

la confruntare la infiltrare. Din această perspectivă cazul Iser este simptomatic, dar nu numai în planul imediat al implicării socialului în artă ca temă.

ISER, la fel ca majoritatea colegilor de generație spirituală, promovează tematica socială, militantisul și critica în operă sa, desenatorul vitriolant este o realitate și ocupă un capitol de excelență în arta noastră. Expoziția de la „Muzeul de artă” fixează reperele acestui capitol, dar fără a-l absolutiza, pentru că ar anula sensul larg al valorii artistice atît de complexe și, în definitiv, nu totdeauna înțeleasă sau comentată cu detașare și obiectivitate. Dar paralel, Iser este personalitatea cu o formulă picturală extrem de originală în acel moment, promovînd un tip de gândire a formei și a contextului iconic prea puțin comod pentru habitudinile epocii. Există obiceiul de a stabili similitudini cu arta lui Rensu, în virtutea calităților de desenator proprii ambilor. Adevărul este relativ, în măsura în care ambii concep desenul în pictură prin culoare, în raport de valoarea tonală și sensul ei interior, dincolo de necesara armătură a construcției. Iar tranșanta definire a planurilor și volumelor nu provine din executarea unui desen umplut cu culoare, ci se realizează din interior, pornind de la paletă și revenind mereu la ea. Ceea ce au comun amîndoi, repere indispensabile în arta noastră, este severitatea și logica structurală, pasiunea pentru construcție și expresivitate. Dar Iser este cu un pas înainte, în sensul sincronismului stilistic, promovînd variantele expresioniste ale cubismu-

lui sintetic, căutînd simultan un echivalent al realității epurate și valoarea abstractă a formei, autonomia picturalului păstrat în sfera largă și inepuizabilă a figurativului. În acest punct apare premisa „cazului” Iser, valabilă cu nuanțări și pentru alții, contemporani cu el sau actuali: evoluînd cu rapiditate și siguranță pe o direcție ce promitea o extrem de interesantă și personală variantă de constructivism, grefat pe expresivitatea generată de un ton existențial cu suport intelectual critic, artistul renunță treptat la o competiție care l-ar fi singularizat, pentru a se integra în ceea ce numeam gen proximal. Firește, el rămîne o personalitate puternică, inconfundabilă, plină de forță și tensiune conținută, dar neliniștea căutării și demonul inovației incomode sînt înlocuite de calmul valorilor afective și senzuale sigure, acreditate și acceptate. În acest punct revenim la ideea presiunii sociale constante și tăcute, Iser integrîndu-se, cu accente ce îi aparțin, într-un stil al picturii „confortabile”, în orice caz mai puțin polemică și provocatoare pentru cumele „amatorului” de pitoresc și ipocrită senzualitate. Iser al Oamenilor buni, al Familiei de tătari, al temelor de tranșee și al peisajelor telurice, crispată dar incitante, este înlocuit de Iser al interioarelor vespérale, minulesciene — **Bazar sentimental** pare mărturisirea unui prag spre o poezică nouă — al **Dansatoarelor** în interioare, al **Arleciniilor** emanînd o surdă sonoritate cromatică, al temelor întimiste și grele de gânduri și materii.

SĂ NU ne lăsăm înșelați de agresiv-

tatea formelor, de larghețea gesturilor monumental-reforice, de acuzată explozie patetică a mijloacelor picturale din prima epocă. Ea face parte din recuzita nevoii de exteriorizare, din arsenalul unei direcții ce presupunea polemică și confruntare, blasfemie și afirmare, cu suport ontic în filosofia existențială a decepțiilor și speranțelor sociale, umane. Iser artistul, dublul inseparabil al omului, este un introvertit, un timid cu masca frondei transformată în scut, un sentimental irecuperabil și un magician al penumbrelor încărcate de semnificații și premoniții. Analizată detașat, pictura sa din anii primei decenii ne relevă un paradox al construcției: culoarea concretizează planuri care, articulate în volume, acuză concavitatea în loc să impună convexitatea formelor. Totul pare să se întoarcă spre înăuntru, personajele par să se cufunde în ele însele, planurile de la marginea volumului înaintează spre privitor, printr-un savant truc optico-cromatic al construcției, centrul se resoarbe sau se retrage în plan secund, ca pentru a-și proteja ființa, rezervînd-o altei existențe. Hieratismul atitudinilor, o anumită detașare concentrată ne conduc la concluzia unei estetici deliberate, relevînd o filosofie a conceptului și nu a formei, cu atît mai mult cu cît, în paralel, Iser demonstrează ce bine știe să minuiască volumul plin, turgiscent, uneori de un accent baroc. Analiza logică a structurilor, interpretarea lor și promisiunea unei noi geometrii interioare cu reflex în exteriorul semnificativ ne propun un artist deosebit, aparte și neliniștit prin consecințe încă imprevizibile. Dar el se oprește, la un anumit prag, probabil incomod pentru ceilalți și nicidecum pentru el, se retrage, așa cum făceau personajele sale emblematice, în propriul eu, lăsîndu-și masca socială, cum ar spune Starobinski, să circule printre noi, purtînd nostalgia celui ce putea să fie, Arlecîn însoțit de o dansatoare, sau doar singur. Pictural, arta lui Iser devine mai densă, mai „pitorescă” și purtînd amprenta unui decepționism conținut, abruptul se convertește în armonie și curgere lină a formei prin continuum cromatic, iconic însă se rarefiază, chiar dacă emoțional continuă să iradieze infinite chemări și promisiuni. Dacă în pictura interbelică, la fel ca în literatură și neapărat prin dialog cu ea, se cristalizează un balcanism cu sens pozitiv și efecte creatoare, atunci Iser este un Ion Barbu al tendinței, sofisticat și cerebral, dar stenic și vital, înlocuind solaritatea retorică și exterioară cu o lumină conținută, densă, solemnă unei, relevantă totdeauna în imitarea ei. Ideile și posibilitățile, îndoilele și triumfurile omului se regăsesc în operă, ea ne dezvăluie tensiunile unei conștiințe și drama ei, dincolo de ceea ce biografia și succesul furnizează ca material suficient pentru cei ce caută aparența sau, din comoditate, se mulțumesc cu ea.

Privită dincolo de implicațiile sale comemorative, expoziția de la „Muzeul de artă” poate avea semnificația repunerii în discuție a cazului Iser și, prin el, a unei direcții din arta noastră, readucînd în atenție problema originalității și unicității, în afara ideilor preconcepționale sau a verdictelor inoperante.

Virgil Mocanu

MUZICA

Un bariton gruzin în „Rigoletto”

■ IUBITORILOR genului liric le mai stăruie și acum în amintire ecurile neuitatelor interpreți ai lui Rigoletto (Petre Ștefănescu-Coangă, David Ohanesian, Nicolae Herlea). Creațiile acestora nu se pot uita, marile public iubitor de operă le păstrează, desigur, ca pe niște prețioase daruri oferite de marii lor creatori. Acestor creații de neuitat li se alătură un nou Rigoletto pe care l-am văzut, pentru prima oară în România, în spectacolul ce a avut loc la Opera Română. Invitat — un mare interpret, baritonul Eldar Ghejadze, artist emerit al R.S.S. Gruzine.

Absolvent al conservatorului din Tbilisi în 1971, Eldar Ghejadze este laureat al unui premiu muzical încă din timpul facultății: în 1970 la premiul Alișvili. Anul 1975 îi aduce premiul Glinka.

Solist al Operei de Stat din Tbilisi, interpretează roluri în **Othello**, **Boris Godunov**, **Trubadurul**, **Rigoletto**. Tinerețea artistului e surprinzătoare pentru personajele care de obicei sînt abordate în plină maturitate artistică.

Spectacolul cu **Rigoletto** de la Opera Română a fost un adevărat dar pentru iubitorii genului liric. Posibilitățile vocale excepționale ale acestui bariton cu registru amplu au fost valorificate cu strălucire. Dotat cu o rară capacitate de a trece dintr-un registru vocal într-altul, precum și cu un volum deosebit, Eldar Ghejadze a captivat sala care l-a ovacionat și chemat la rampă de nenumărate ori. Prezența scenică impunătoare a acestui „tinăr” Rigoletto, jocul de scenă au întregit o finută artistică exemplară.

Silvia Voinea a adus pe scenă, prin personalitatea sa artistică, o Gildă de neuitat, iar Florin Diaconescu, un duce de Mantua autentic. Împreună cu invitatul de onoare al serii au participat la realizarea unui spectacol, care, regizat de Jean Rînzescu, dirijat de Carol Litvin, a produs adîncă satisfacție.

Ioana Diaconescu

Pavlova, Gardeev și Baletul Operei Române

■ **Giselle și Lacul lebedelor** — cele două capodopere, romantice ca subiect și academice ca formă de dans, perpetuate pînă la noi, din secolul trecut — au fost baletele în care, de curînd, i-am urmărit, în rolurile principale, pe doi dintre cei mai buni dansatori ai școlii sovietice actuale, în turneu la noi în țară: Nadejda Pavlova și Viaceslav Gardeev. Au dansat alături de soliștii și ansamblul Operei Române din București.

Giselle, creația unui poet, Théophile Gautier, inspirată din alt poet, Heinrich Heine, scrisă pentru o mare balerină, Carlota Grisi, pe muzica lui Adolphe Adam, este singurul balet născut în plină epocă romantică — 1841 — păstrat pînă astăzi în repertoriul tuturor marilor trupe de balet. Se socotește că rolul dificil al Gisellei este pentru o dansatoare ceea ce reprezintă Hamlet pentru un actor. De-a lungul timpului, artiste ce Olga Spessivțeva, Galina Ulanova, Margot Fonteyn, Yvette Chauviré, Alicia Alonso sau Magdalena Popa și-au încercat puterea de creație în acest rol.

Nadejda Pavlova, laureată a marelui Premiu al Concursului internațional de la Moscova din 1973, a interpretat rolul Gisellei încă din școală. Delicată, micuță, cu o tehnică a pointelor fără cusur, cu un echilibru și o viteză a turației remarcabile, Nadejda Pavlova se integrează în tradiția baletului rus și sovietic, în primul rînd prin acea perfectă stăpînire a fiecărei fibre din propriul ei corp.

Natura sa artistică i-a dat posibilitatea de a crea cele mai bune momente în prima parte a actului întîi din **Giselle** și în actul trei din **Lacul lebedelor**. Deși diferite, cele două roluri, al veselei, săgălnice, îndrăgostitei Giselle și al îndrăcitei, senzualiei, vicleniei Odile, se înscriu în aceeași sferă a omenescului plin de viață, în care artista își dă toată măsura talentului. Plastica brațelor, niciodată neglijată sau întîmplătoare, plastica umerilor și a gîtului joacă un rol însemnat în valoarea expresiei balerinei. Pentru Nadejda Pavlova spectacolul din **Lacul lebedelor** de la București va rămîne un punct de referință în carieră, căci aici a debutat în dublul rol Odette—Odile, din acest balet, scris de Ceaikovski în 1875, de la a cărui primă montare au trecut mai bine de o sută de ani.

Perfect stăpîn pe întreaga gamă a vocabularului clasic, Viaceslav Gardeev a făcut o veritabilă demonstrație de înaltă școală academică, fiind o adevărată incintă a ochiului, ca linie și lejeritate, în două roluri: Albert din **Giselle** și Siegfried din **Lacul lebedelor**. Performanța sa tehnică e de o mare eleganță. Dansul său îndreptățește părerea istoricului de balet, francezul Paul Bourcier, care și explică entuziasmul publicului pentru dansul academic, nu numai prin uimirea în fața virtuozității, dar și prin faptul că un bun clasicism prezintă publicului (conștient sau nu de acest fapt) o imagine ideală a sa, dîndu-i iluzia desprinderii-de greutate,

de salt dincolo de spațiul și timpul real, de poezie pură a mișcării.

Un anume freemăt interior și o dorință de a se afla în emulație cu cei doi protagoniști s-au simțit atît printre soliști, cît și în rîndurile ansamblului de balet al Operei Române, numai orchestra cîntînd în nota ei obișnuită.

Atît ansamblul de fete cît și cel de băieți au trecut printr-o imprimăvărare bine venită, care-i aduce un spor de gingașie și elan, iar soliștii au demonstrat, prin majoritatea partiturilor dansate, valoarea școlii românești de balet clasic.

Cristina Teodorescu a pornit strălucitor în pas de deux-ul din **Giselle**, o dozare echilibrată a elanului fiind însă necesară oricărei variații de durată. Aceași remarcă pentru George Bodnarcu, care în pas de trois-ul din **Lacul lebedelor** a fost, într-o bună parte, în excelență formă tehnică. Gheorghe Angheluş, în bufonul din **Lacul...**, și-a pus în evidență tehnica elegantă, ușoară, precisă; un plus de concentrare ar fi dus la același rezultat și în pas de deux-ul **Gisellei**. Tot pe linia variațiilor pur clasice Viorela Ene și Cristina Teodorescu au evoluat într-o bună notă tehnică și cu eleganță linie cerută, în pas de trois-ul din **Lacul**. Încercînd rolul cu propria-i personalitate, Ion Tugearu a dat personajului vrăjitorului din **Lacul** un plus de greutate față de locul său obișnuit în economia spectacolului, după cum Adrian Gheorghiu a conturat cu căldură nefericirea lui Hans, din **Giselle**.

În acest ultim spectacol a avut loc și un debut: Carmen Angheluş în rolul Myrthei, regina ielelor. Corect executat, calităților tehnice și de linie rolul cere să li se adauge o subtilă reliefare a imaterialității personajului și a dorinței sale necruțătoare de a-și impune puterea. Myrtha trebuie să cutremure.

Liana Tugearu

Poetul național (I)

1. DESPRE Eminescu s-au spus toate vorbele de preț ale limbii române, dar, în oricâte formule s-ar încerca să-i fie cuprinsă opera, ea scapă oricărei abstracționări și rămâne ceea ce este — o realitate estetică străbătând egal timpul, neuscată de seve prin interpretare și netocită de repetate rostiri. Căci se întimplă faptul paradoxal ca „ultimul mare romantic” european să-și păstreze o nestirbită capacitate de a solicita sensibilitatea și spiritul omului modern, care are nevoie de Eminescu nu dintr-o curiozitate culturală, ci pentru dezlegarea de minte și suflet a propriilor tensiuni. Nu știm care este ecoul „romanticilor” din alte literaturi, de ce și cum sint ei citiți astăzi, știm însă că pentru români, Eminescu e poetul **de-acum** și **de-aici**, transgredind veacul său și trăind într-o perpetuă actualitate, cel care ține încă marea lecție de poetică a literaturii române, în lumina lui înălțându-se și Blaga, și Bacovia, și Barbu, și Arghezi, și Nichita Stănescu și aproape toți ceilalți care contează în sistemul nostru de valori.

Eminescu a produs un efect de modelare profund și de durată, care a făcut ca **toată poezia acestui secol să evolueze sub auspiciile geniului lui, iar forma înfăptuită de el a limbii naționale să devină punctul de plecare pentru întreaga dezvoltare ulterioară a vestimentului cugetării românești**. Vocea oraculară a lui Titu Maiorescu, care prevăzuse încă din 1889 acest proces, n-a fost de circumstanță. Influența copleșitoare a poetului avea să vină din înălțarea filozofică și din frumusețea expresivă a unei opere exemplare ce-a jalonat, sintetizându-le, principalele elemente de re-cunoaștere a spiritualității naționale, în afara căreia nu există creație durabilă. Condiția pe care a dat-o Eminescu poeziei românești a fost de ridicare spre universalitate prin „sublimele îngustimi” (G. Călinescu) ale conținutului etnic. El însuși s-a proiectat cu voință și neclintire în sfera naționalității, spre care a adus întregul orizont de inteligență și sensibilitate europeană, distilând toți factorii formării într-o creație al cărei principal semn e specificul românesc.

Eminescu reprezintă astfel în poezia română un dublu reper: **de valoare, luată în absolut** (în conștiința noastră el se așează printre puținele spirite complete ale omenirii, alături de Dante, Goethe, Shelley, Poe sau Victor Hugo) și **de specificitate etnică**, drept ipostază unică a sufletului românesc în concertul poetic al lumii.

2. APARIȚIA lui Eminescu în literatura română, imprezvizibilă în datele ei particulare, ca lucrare a geniului asupra lui însuși, dar nu precoce și nici „nemeșitate”, cum s-a afirmat în citeva rinduri, nu e fără legătură cu procesul mai general de renaștere românească de după Unirea din 1859. Cultura, limba și literatura se redimensionează acum dintr-un alt unghi de înțelegere a aspirației generației pașoptiste spre modernitatea europeană. Eminescu vine să confirme o tendință polemică a epocii, care dorea armonizarea „fondului” autohton cu „forme” repede găsite și instituite prin templul occidental. Perfectionarea relației, și nu ruperea ei, care nu mai era posibilă, îi preocupă deosebi pe junimiști și Eminescu se formează și creează în strinsă legătură cu ceea ce s-a numit „spiritul junimist”, decelabil, în bună parte, atât în interesul lui pentru toate manifestările vieții intelectuale, pentru limbă, literatură, folclor, istorie, politică, filozofie, cât și în unele accente ideologice ale operei sale.

Poetul e din naștere, fără îndoială, așa că determinările nu trebuie exagerate, dar nici escamotate. Contextul social-cultural i-a croit o anumită măsură, cum el la rindul lui a croit epocii o măsură estetică și umană. Ce a adus hărățitor Eminescu în cadrul cultural și literar al momentului său de înălțare este **copleșitoarea lui personalitate**, care i-a făcut pe mulți — pe Titu Maiorescu, în primul rând — să-i intuiască genialitatea și să participe încă din timpul vieții poetului la constituirea mitului eminescian.

În definirea personalității lui, s-a accentuat de mai multe ori ideea că a fost un „om al timpului modern”. Titu Maiorescu folosește expresia și în articolul **Direcția nouă** din 1872 și în **Eminescu și poeziile** lui din 1889. De ce? Pentru că de la început Eminescu a venit cu citeva însușiri care-i puneau pecetea profunde și seriozității, garanție a procesului de întemeiere modernă pe care și-l propunea cultura română din jumătatea a doua a secolului trecut. El s-a remarcat, mai întâi, printr-o **inteligență extraordinară**, ajutată de o **memorie perfectă**, „căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate), încât lumea în care trăia îl după firea lui și fără nici o silă era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce și le însușise și le avea pururea la îndemână” (T. Maiorescu). Apoi, i-a caracterizat o **mare curiozitate intelectuală**. În forme insolite, contradicind de cele mai multe ori opiniile curente despre modalitatea de a învăța, Eminescu este „omul cel mai silitor, veșnic citind, meditănd, scriind” (T. M.), transformind o hoinăreală de

adolescență într-o școală sui-generis de cercetare a poporului, a limbii și folclorului, ocupându-se de scrierile unor prieteni (Slavici sau Creangă), studiind cursul filozofiei europene, izvoarele istorice ale românilor, sanscrita sau religia budistă, cercetînd problemele economice, intervenind în luptele politice din țară. „A se ocupa cu vreuna din aceste chestii, a cugeta și a scrie asupra lor era lucrul cel mai potrivit cu felul spiritului său” (T. M.).

Din această atitudine, derivă următoarea trăsătură, impresionantă și astăzi: **cultura de nivel european**. În caietele lui Eminescu sint notițe, comentarii, rezumate despre cele mai variate aspecte, demonstrînd o cuprindere uluitoare a multor orizonturi de cultură. El cunoaște operele importante ale literaturii antice și moderne, îi știe — și nu ca un amator — pe Platon, pe Kant, pe Schopenhauer, poate da socoteală de marii poeți ai lumii, admiră **Rig Veda** și e inițiat în miturile indiene și creștine, deține informații complete despre istoria, limba și literatura română. Prin această bogăție a fondului cultural, foarte puțini contemporani îl stau alături, dar mai importantă este forța de asimilare, de primire în individualitatea lui intelectuală care transformă materialul erudiției seci în imbolduri de fertilitate poetică.

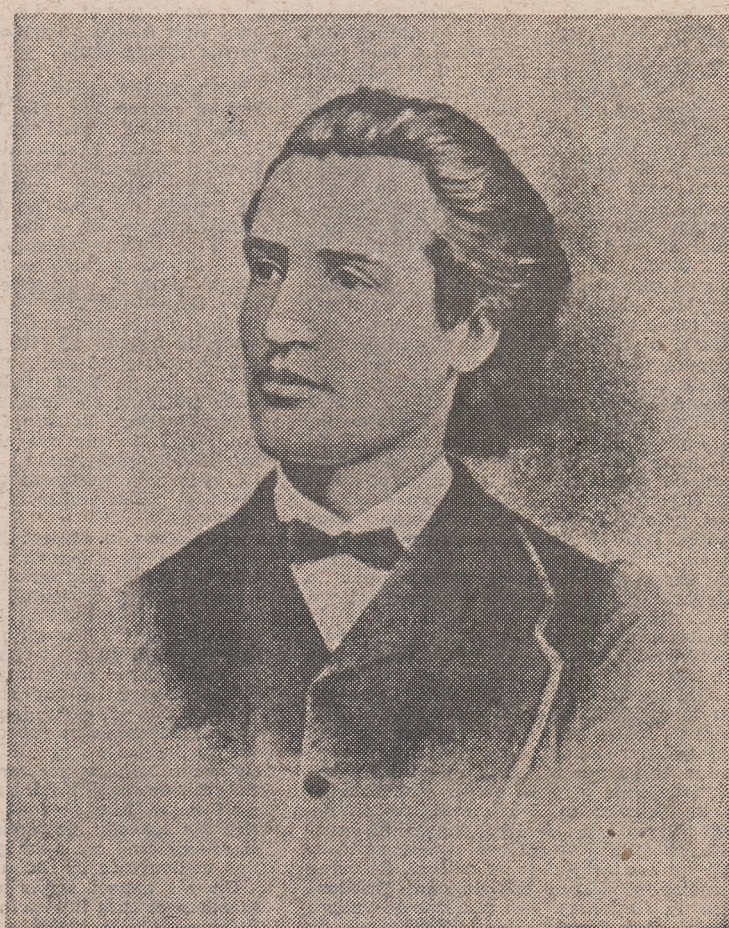
Între înzestrările de bază ale lui Eminescu, **farmecul limbajului** a fost esențial în repede pătrundere a operei lui spre sensibilitatea publică. De altfel, fără această însușire nici celelalte n-ar fi contat în definirea **poetului**. Deci cu ea se cade să începem analiza poeziei eminesciene.

3. NICIODATĂ pînă la Eminescu, limba română n-a sunat cu atita plenitudine armonioasă, atit de natural și de firesc. La toți ceilalți poeți din secolul trecut găsim forme sau cuvinte pe care evoluția ulterioară a limbii nu le-a confirmat. Eminescu rămîne proaspăt și curat și după o sută de ani, fără să dea semne de îmbătrînire. Mai mult chiar, limpezimea și echilibrul lingvistic al celor mai multe poezii creează impresia unei spontaneității desăvîrșite, cu toate că variantele ilustrează migăloasa căutare a „cuvintului ce exprimă adevărul”, iar Eminescu însuși își stabilește raporturile cu limba română în termeni de „luptă dreaptă”, ca pe o încercare de „a turna în formă nouă limba veche și-nțeleaptă”. Tensiunea efortului însă nu se simte, este cu desăvîrșire mascată de robusta senzație a lucrului natural.

Explicația prospețimii și naturaleții limbajului eminescian își are punctul de plecare în strategia poetului față de „limba veche”, considerată ca temelie pentru toate noile ei înfățișări. El a intuit că limbajul poetic trebuie cu necesitate să pornească de la izvoare: de la **poezia populară** și de la **vechile texte**, care conservaseră formele cele mai rezistente de limbă, deci cele mai apte să reliefeze individualitatea graiului românesc. Și poezia lui e plină de ecourile acestei influențe, de la armonia, uneori onomatopoeică, a versurilor, de clară sorginte folclorică (cf. „Peste virf de rămurile / Trec în stoluri rîndurile / Ducînd gîndurile mele / Și norocul meu cu ele”), pînă la aromele arhaice de stil cronicăresc, din **Serisoarea III**, în care bătrînul voievod își enumeră principiile neatîrnării într-un tipar lingvistic preluat ca model și de alți poeți sau dramaturgi români: „Mulți durară, după vremuri, peste Dunăre vreun pod / De-au trecut cu spaima lumii și mulțime de norod, / Împărăți pe care lumea nu putea să-i mai încapă / Au venit și-n țara noastră de-au cerut pămînt și apă; / Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspămînt; / Cum veniră, se făcură toți o apă ș-un pămînt”.

În aceeași serie de fapte se înscrie și inițiativa de a folosi masiv **formele populare și familiare ale vorbirii** (exemplele sint foarte cunoscute: „de nu mai uita încalte”, „ș-apoi cine treabă are”, „nime-n lume n-a să știe”, „și mi-i ciudă”, „ai vedea că am cuvînte” — de observat coloratura regională, moldovenească), **expresiile tipice** („bătă-i vina”, „acu-i acu”, „ia, du-t’ de-ți vezi de treabă”, „cată-ți de treabă”), cit și **rimele** rezultate din prezența unor termeni populari (încalte, nesat, letopiseți) sau prozaici (subsuori) și a cuvintelor legate prin cratimă — procedeu de îmbinare românească (sine-mi/inemi; luminîndu-l/gîndul; aduceți-i/vieții; lese-l/vesel; recunoască-l/dascăl).

Acestea sint procedeele care aduc accentul naturalității, savoarea populară a limbajului eminescian. Dar poetul, printr-un simț superior al echilibrului lingvistic, își alternează mijloacele printr-o **expresie intelectualizată** (Tudor Vianu), de reverberație culturală sau filozofică („al lumii-ntregul simbur, dorința-i și mărirea / în inima oricărui i-ascuns și trăitor”, „că vis al morții eterne e viața lumii-ntregi”, „și în sine împăcată stăpînea eterna pace”, „ei doar au stele cu noroc / și prigoniri de soarte”, „precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr / așa el sprijîna lumea și veșea într-un număr”). Alături ajunge la **virtuozități verbale**, nu gratuite, dar trădînd plăcerea combinațiilor ingenioase



(„la început, pe cînd **ființă** nu era, nici **neființă**” — aici noțiunile sint preluate din interogațiile imnice din **Rig Veda**, X-129; „cînd **pătruns** de sine însuși odihnea cel **nepătruns**”). În aceeași categorie de mijloace intră și jocul verbal al **rimelor culte**, scoase prin folosirea numerelor proprii: Menelaos/adaos, Miercuri/cercuri, Istaspe/oaspe, Venus Anadyomene/gene, Mușatini/datini, Coreggio/înțelegi-o !.

Ce rezultă din aceste acordări ale instrumentului lingvistic se poate vedea din somptuozitatea sarcastică a **Scrisorilor**, din suavitățile melancolică a **Lacului**, din armoniile adormitoare ale **Dorinței**, din tristețea rostirii iambice a idelilor din **Împărat și proietar**, din hieratismul cosmic al **Luceafărului**, din pateticul reproș al trecerii **Pe lingă plopilor fără soț**, sau din inflexibilitatea boreală a **Glossel**. În toate, cuvîntul eminescian se încarcă de sensibilitate, izbutind deopotrivă să dilate puterea evocatoare a limbii române, capacitatea ei de a picta imaginea lumii, dar și să construiască un univers acustic de o vibrație inconfundabilă. Alunecarea între vizual și auditiv se săvîrșește pe un fond de armonie muzicală, care rămîne virtutea cea mai înaltă a limbajului eminescian, pentru că Eminescu își fixează ideile și sentimentele, misterul vieții lăuntrice, în felul în care o face muzica, prin sugestie nemijlocite. Chiar cînd se uită sau nu se sesizează motivele unei poezii, impresia ultimă care stăruie, ca și „icoana steei ce-a murit”, încă multă vreme după lectură este una muzicală. Aceasta și explică marea popularitate a creației eminesciene. Cititorul, sedus de vraja muzicalității, are senzația stranie că a pătruns spre înălțarea de cuget a poetului sau spre misterul neli-

niștilor sale interioare rara sa iaca eroulul de adaptare solicitat de ceilalți poeți al căror farmec se ascunde și trebuie descoperit.

Acesta este în linii mari instrumentul cu care Eminescu și-a construit și fixat, în eternitatea spiritului românesc, opera: care, la rîndul ei, a statornicit și impus o înfățișare a limbii române considerată ca reforma lingvistică cea mai importantă a poeziei noastre moderne. Pentru a înțelege exact valoarea acestei acțiuni și spiritul în care ea a fost săvîrșită, vom apela la autoritatea lui Tudor Vianu care încearcă să lumineze problema printr-o comparație cu poeții de după Eminescu. „Cînd, mai tirziu, unii din poeții zilelor noastre au nutrit ambiția de a opera o reformă lingvistică de însemnătatea aceleia care îi izbutise atit de bine lui Eminescu, ei au crezut că o pot obține prin acte mai mult sau mai puțin arbitrare ale voinței. Mai cu seamă în direcția sintaxei și a topicii se pot aglomera documentele contemporane despre ceea ce a produs la unii din autorii mai noi dorința de a reforma, printr-o aplicare care n-a putut disimula caracterul voluntar al lucrării lor. Ceea ce s-a obținut pe această cale a produs uneori impresia noutății, nu însă pe aceea a frăgezimii. **Miracolul eminescian a stat însă în faptul de a fi dobîndit o limbă în același timp nouă și proaspătă**. Pentru a atinge acest rezultat, **Eminescu n-a trebuit să se lupte cu limba, așa cum au făcut-o unii din emulii săi de mai tirziu. I-a fost de ajuns să se așeze în curentul limbii și să-și înalțe pinzele în direcția în care sufla duhul ei**”.

Prof. Nicolae I. Nicolae

Almanahul revistei „Astra”

■ REVISTA brașoveană „Astra”, care anul trecut își delectase cititorii cu o frumoasă antologie din scriitorii satirici români, continuă și în 1984 periplul în universul umorului, editînd un florilegiu din „operele” în proză ale scriitorilor satirici, de data aceasta străini. Sub un titlu insolit și atractiv, **Se căsătorește dovlecii**, autorul selecției, Anatol Ghermanschi, pornind de la evidenta și perpetua nevoie și cerință de umor, oferă cititorului un mare număr de „momente și schițe” sub semnătura a nu mai puțin de 150 (una sută cincizeci) de autori ai secolului nostru (cea mai vechi schiță din antologie datează din 1904, cea mai recentă din 1982). Unii dintre autorii antologați sint binecunoscuți publicului nostru: mari umoriști contemporani — Achille Campanile, Stephen Leacock, Aziz Nesin, Saki (alias H.H. Munro) —, dramaturgi de prestigiu — Boris Vian, Slawomir Mrozek, Erwin Strittmatter —, cit și prozatori pe care ne-am aștepta mai puțin să-i găsim într-o astfel de lucrare — Heinrich Böll, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, San Antonio, J. D. Salinger. Alții, de fapt cei mai mulți, sint prea puțin cu-

noscuți sau de-a dreptul neștiuți cititorilor. Acest fapt, într-un totu explicabil pentru un volum mozaic, nu afectează cu nimic savoarea textelor, acolo unde ea există, ba chiar are un revers fericit, punîndu-ne în contact cu umorul de pe toate meridianele lumii, măcar că hazul Iranianului Hosrou Sahani sau al chinezului Feng Xuefeng, să zicem, este mai greu de sesizat la o lectură rapidă. Inegale ca întindere, dar mai ales ca valoare, unele, din fericire puține, cu totul lipsite de haz, prozele scurte din acest almanah, extrase în mare majoritate de prin diferite reviste umoristice sau nu, se adresează în egală măsură cititorilor de toate vîrstele care au nevoie de citeva clipe de destindere într-o „companie” plăcută. Să mai adăugăm că antologia are girul unui umorist de vocație și profesie, Valentin Silvestru, care, cu binecunoscuta-i vervă, ne îndeamnă într-o „Scrisoare către eroul necunoscut, cititorul acestui cărți” la lectura acestui almanah: „Stimate cititor, iată o carte veselă care te poartă la un ospăț al umoriștilor lumii”.

c. v.

Dostoievski la lumina zilei

CDATA cu apariția în anul trecut la Cartea Românească a Dicționarului personajelor lui Dostoievski de Valeriu Cristea, în critica și istoriografia noastră literară se instalează o nouă atmosferă în perceperea celui mai modern clasic al literaturii universale din secolul al XIX-lea. Instaurarea noului spirit critic inagresiv, străin de fanatism, provine din însăși substanța interpretării. Dar ineditul acestei cărți se pune și prin aspectul structurii sale de gen. Avem de-a face, cum ne avertizează și autorul, cu un dublu caracter al dicționarului, cel „biografic și critic”. În urma acestei osmoze se creează o construcție liberă, o carte atractivă și pasionantă. Dispare rigiditatea dicționarului obișnuit, datele ordonate ale textului românesc devenind instrumente sugestive ale interpretării critice. Cu toate că această structură complexă și nouă este realizată cit se poate de viguros și vizibil, comentarii de până acum nu i-au acordat atenția cuvenită. Nicolae Manolescu a exprimat primul adevăr care trebuie spus despre DPD și anume că dincolo de extrema lui utilitate ca instrument de lucru sau sursă de informație este de fapt: „o adevărată carte de critică, originală și profundă, compusă din cinci sute de eseuri minuțioase, exacte și, deopotrivă, captivante” (în *Utopia criticii*, RL, nr. 39, 1983).

Nici acest adevăr nu trebuie însă exagerat în detrimentul calităților sale de dicționar. Structura dublă, complexă este unitară, iar valorile de dicționar nu se reduc la „o anumită zonă de interes didactic”, cum afirmă pripit Val Condurache (*Lumea lui Dostoievski*, „Convorbiri literare” nr. 10, 1983), ci prezintă semnificații științifice majore, constituindu-se într-un act important de cultură (la urma urmelor și *Marea enciclopedie franceză* este un dicționar). Din punctul de vedere al lui Val Condurache dicționarul de acest gen ar fi ab ovo o întreprindere absurdă, fiind pusă sub semnul întrebării și calitățile sale critice. Ciudate și nefondate imputări sînt acumulate în cronica criticului ieșean. De ce ar fi obligatoriu ca Dostoievski să fie reinterpretat „în spirit camusian” sau „inventat un alt autor” noi nu știm. Ele ni se par pretenții derutante de snobism sau teribilisme provinciale. Teza despre „supunerea la obiect” și „redefinirea operei”, valabilă în sine, este valabilă în gradul cel mai înalt și pentru cartea în discuție. Aici însă ajungem deja la probleme de fond, la aprecierea contribuției aduse de autorul DPD la dezvoltarea culturii.

Încercarea lui Valeriu Cristea este prima dusă la capăt pe plan internațional.

Sudarea elementelor de dicționar și a studiului critic global favorizează interpretarea originală în sine. După ce Dostoievski a fost considerat de-a lungul deceniilor „talent nemilos”, și „geniul răului”, Valeriu Cristea pledează pentru un Dostoievski primordial bun, descoperă în universul său și polul opus infernului — dragostea de oameni, jertfa în numele fericirii, bucuria vieții și a frumuseții, chiar eroicul. Lumea scriitorului rus se dovedește a fi nu numai tragică și absurdă, dar și sublimă, ea înglobând și comicul cu valențe estetice pozitive. Fără să fie astăzi singurul în prezentă o asemenea viziune asupra operei romancierului rus, Valeriu Cristea ne oferă o interpretare modernă, la nivelul actual al cercetărilor dostoievskiene. Mai mult, nimeni pînă acum nu a accentuat într-o carte astfel această latură a operei, restabilind echilibrul conform realității în universul artistic al scriitorului, fapt care taie drumul supralicităților speculative.

La Dostoievski răul nemăsurat se opune binelui infinit. Reproșul lui Val Condurache după care Valeriu Cristea nu respectă „marea descoperire a lui Dostoievski”, adică conceptul „că omul, fie el Alioșa Karamazov, fie Stavroghin, are în el sămînța binelui și a răului”, e cu totul nefondat. În DPD nu se neagă coexistența binelui și răului în om, această idee însă nu mai este luată drept ultim adevăr, nefiind de altfel descoperirea lui Dostoievski, ci avind o sorginte biblică-medievală. În ciocnirea dintre bine și rău în om (dar și între om și societate, om și natură, boală etc.) romancierul este interesat de opțiunea lui, de conștiința sa morală, distrusă în Stavroghin (pînă în preajma sinuciderii) și în curs de formare în Alioșa. În mecanismul luptei dintre bine și rău scriitorul urmărește adevăruri superioare și mai concrete, impune valorile umane. Cuprinzînd prin tratarea totalității personajelor toate aspectele și complexitatea operei, Valeriu Cristea se ocupă tocmă de acest mecanism care degajează adevăruri omenești înrădăcinate adine în epocă. Categoriile, noțiunile folosite sînt adevărate obiectul. Fără nici un temel se afirmă (același Val Condurache) că personajele sînt împărțite în îngeri și demoni, cînd de fapt se vorbește de infinita varietate a personajelor, inclusiv sub aspectul trecerii unuia sau altuia de la starea de inger la starea de demon (Trisatov din *Adolescentul* ș.a.). Cum să fie idealizat Mișkin în al cărui suflet Cristea descoperă lupta cu dedublarea, cu demonul înspăimîntător al bănuiei, și care în salonul Epancinilor „apreciază complet eronat realitățile înconjurătoare, lovit de o subită orbire”? Mișkin este numit „cel

mai slab dintre puternici și cel mai puternic dintre slabi”.

RELIEFAREA atît de nuanțată a personajelor în DPD devine posibilă numai pe baza ancorării adînci a autorului în arta scriitorului. Aspectele poeticii sînt implicate în diferite planuri: definirea personajelor în funcție de locul pe care îl ocupă în construcția epică — de la eroi, protagoniști, personaje centrale sau importante pînă la cele secundare sau episodice, dar există și mari personaje secundare, cum este Ganea Ivolghin —, definirea raporturilor dintre personaje pe linia conflictelor de natură diferită (pasională, ideologică, materială etc.), ca și a legăturilor dintre ele pe linia dedublării, realizării unor trăsături ale protagonistului în alte figuri, inclusiv în cele fantastice ca diavolul sau în cele din alte medii sociale sau nivele intelectuale; autorul DPD are în vedere și perspectivele narative mediate și relativizante, tehnica zvonurilor ș.a.

O noutate în exclusivitate a DPD este fascinantă dezvăluire a calităților stilistice ale prozei dostoievskiene. Aici intrăm în laboratorul criticului sensibil care vibrează în fața stilistului contrapunctat, cu „stîngăci” intenționate și profund semnificative (și mult timp neînțelese tocmai din cauza modernității), cu expresivitatea imagistică cuprinzînd sfera obiectuală și diurnă, excepționalul și mitul, categorii filosofice și subconștientul. Talentul scriitoricesc al lui Cristea, îmbinat cu o bună cunoaștere a limbii originalului, ne răsplătește din belșug și atunci cînd avem de a face cu echivalente reușite ale textelor netraduse sau retraduse, și atunci cînd nu s-au găsit încă asemenea echivalente în limba română.

Un alt aspect important prin care se măsoară reușita întreprinderii lui Valeriu Cristea ține de însăși varietatea caracterelor din universul artistic dostoievskian, varietate și bogăție devenite acum realități firești pentru toată lumea. Afirmarea criticilor anterioare referitoare la sărăcia operei lui Dostoievski în tipuri, la repetarea monotonă în mai multe romane a numai citorva caractere trebuie considerată ca perimată. Este dovedit cu argumente convingătoare — prezentări ample, detaliate și fine — că numărul tipurilor și caracterelor în pofida sau mai precis datorită mobilității și omniprezenței structurilor psihologice contemporane este considerabil, e drept inferior unui Balzac sau Tolstol, dar comparabil cu ei. În DPD sînt luate în evidență 560 de personaje din șase mari romane, începînd cu *Crimă și pedeapsă* pînă la *Frații Karamazov*. Numărul personajelor este însă mult mai mare, fiindcă personajele din fundal fără nume civile, neputînd fi cuprinse în „articole” speciale, au fost remarcate prin alte procedee. De exemplu, în articolul consacrat lui Raskolnikov și anume în secțiunea unde se vorbește despre motivul orașului, despre ambianța petersburgheză. Zeci, sute de personaje fără nume proprii sînt totuși numite cu ajutorul metonimiilor, prin specificarea profesiei, vîrstei etc., astfel se creează un tablou dens populat, echivalent unei picturi flamande, dar fără figuranți și obiecte interesante în sine, ci, dimpotrivă, puternic încărcate cu forța expresivității, sugestiei și semnificației simbolice.

Pentru formula critică practică de Valeriu Cristea în DPD reprezentativ este, de exemplu, articolul-studiu-eseu *Karamazov, Dmitri Feodorovici (Mitea)*. Acesta se structurează în felul următor: 1. Reconstituirea biografiei zbuciumate a lui Dmitri cu accentuarea formării sale spirituale, a motivelor psihologice specifice, a ambianței, datelor socio-culturale etc. Atenție sporită se acordă relațiilor lui Dmitri cu frații săi, cu tatăl și în mod deosebit cu Katerina Ivanovna și Grușenka pe baza interpretării construcțiilor epice semnificative. 2. Din prezentarea evenimentialului se degajă caracterizarea eroului ce devine dominantă expunerii. Spicului cîteva definiții de această natură: „Mitea nu reprezintă un amestec incert de bine și rău, el nu contemplă în egală măsură cele două abisuri... în el predomină în chip net elementul pozitiv. Ceea ce e negativ se topește în cele din urmă în largimea sufletului său: Dmitri Karamazov nu are nimic comun cu personajele pe muchie de cuțit, indefinibile din punct de vedere moral, de felul lui Alioșa Valkovski din *Umiliți și obișiți* și tinărul prinț Sokolski din *Adolescentul*”.

În cadrul caracterizării originale (trimiteră la o observație vag apropiată a lui Romano Guardini nu scade nimic din valoarea acestei originalități) sînt dezvăluite trăsăturile eroice ale lui Dmitri care este înzestrat cu puteri de viteaz („bogatișkie sili”), are pași kilometrici, este numit „cavaler al onoarei”. 3. Caracterizarea la rîndul său implică spirit analitic, descifrarea ideilor de profunzime ale scriitorului: „La ocnă, Dostoievski a descoperit că ceea ce desfigurează în chipul cel mai oribil sufletul omului este nu atît crima în sine cît atrofiarea simțului moral [...], abandonarea și abo-lirea legilor morale, amoralismul”. Aici sînt aprofundate temele, semnificațiile imaginarelor: visul povestit de Mitea anunță tema omului în capcană, motivul destinului, ipostaza personajului pînă la



un punct erou de tragedie antică. 4. Se ajunge, chiar și în cazul acestui erou la prima vedere deloc ideologic, la concluzia că întocmai „ca toți Karamazovii, Mitea e un filosof înăscut”. Sînt remarcate ideile definitorii ale eroului consonante vederilor romancierului însuși: „O, da, o să fim ferecați în lanțuri și văduviți de libertate, dar din noianul durerii noastre vom reinvia pentru bucurie, căci fără ea omul nu poate să trăiască...”, comentate în felul următor: „Acest imn, adresat unui Dumnezeu al bucuriei, al vieții, al soarelui (un Dumnezeu în același timp și păgîn, după chipul și asemănarea unui personaj de o asemenea exaltată vitalitate precum Mitea Karamazov), constituind un alt punct culminant al romanului, reprezintă nu numai ultimul cuvînt în materie de filosofie al eroului, ci și o replică dată lui Ivan. [...] Dmitri Feodorovici Karamazov este un erou total: păgîn și creștin, medieval și modern. Numărul mare de «părinți» (Grigori, Herzenstube, Miusov...) de care Mitea dispune în roman confirmă că el este copilul întregii umanități”. 5. Sînt comunicate materialele în legătură cu geneza personajelor și prezentate prototipurile reale (la cele literare implicate în text referirile făcîndu-se la punctele de mai sus).

VORBIND despre critica practică de autorul DPD, Nicolae Manolescu o consideră cel puțin parțial utopică. Pe baza tezei după care opera n-ar fi „un univers absolut coerent și sistematic”, Nicolae Manolescu ia în discuție ideea de a cuprinde toate personajele, obiectînd împotriva angajării criticului într-un demers global cuprinzînd totul, deoarece nici cartograful n-ar putea cuprinde toate detaliile considerînd că sub această deviză s-ar naște „o critică integral inductivă, în care sin-teza să fie rodul parcurgerii complete și nediferențiate a formelor de relief existente în operă. [...] Utopia criticii complete se reazemă, în ideologia lui Valeriu Cristea, pe utopia literaturii complexe”. Venind în contradicție cu aprecierea sa inițială, citată mai sus, și cu recunoașterea la Valeriu Cristea „a orizontului de așteptare”, Nicolae Manolescu declară: „Corporalitatea ficțiunii pe care, inițial, criticul a vrut s-o desfacă în elementele componente, se reface, pe parcurs, și își inghite observatorul. Criticul se pierde în viscerele operei ca Iona în burta chitului”.

Avînd aerul unor postulate, aceste „teze” lansează aprecieri cu totul neconcludente pentru modalitatea de critică a lui Valeriu Cristea cit și pentru evaluarea de fond a ultimii sale cărți. Cuprinderea tuturor personajelor nu este egală cu pretenția de a cuprinde totul, de a epuiza obiectul. Cine nu știe că opera este infinită în semnificații? În DPD prevalează tocmă interpretarea niciodată indiferentă și mergînd, cum am văzut mai sus, la o arie largă de probleme sociale și filosofice contemporane. Demersul lui Valeriu Cristea de a privi opera prin totalitatea personajelor și prin Dostoievski însuși nu poate fi decît salutat. Abordarea lui Valeriu Cristea de un umanism profund și pozitiv este exprimarea stării de spirit a zilei de azi, a epocii noastre cu tragediile și năzuințele sale presimțite de marele romancier. Cuprinderea totală însăși este transformată într-o platformă interpretativă, servește un nou concept care abandonează imaginea lui Dostoievski „rău”: „Poate că dacă s-ar fi ținut în mai mare măsură seama și de celelalte personaje ale sale (decît Svidrigallov, Stavroghin, Ivan Karamazov... — n.n.), mari și mici, s-ar fi observat mai ușor densitatea oamenilor buni în opera romancierului rus și s-ar fi priceput mai devreme faptul esențial că eroi atît de răsfățați de o parte a criticii și filosofiei de ieri și de azi, în special occidentale, sînt eroi negativi chiar din punctul de vedere al creatorului lor, care nu se reflectă, cum ar vrea să creadă epigonii lui

mai vechi sau mai noi, ci, dimpotrivă, îi condamnă fără echivoc, dar, ce-i drept, cu mijloacele (încă derutante pentru unii) ale unei proze moderne lipsite de orice umbră de intenție didactic-moralizatoare”. Dealtfel, autorul numește interpretarea sa „desigur limitată (dificultatea de a ști unde să te oprești — de pildă scriind despre Raskolnikov — apare din nou) și subiectivă...”. Pe de altă parte, Valeriu Cristea este adevăratul maestru al miniaturii critice cînd nu pe baza totalului, ci pe un petec de text (aici un personaj secundar sau episodic) sugerează un întreg univers artistic cu semnificațiile sale.

INTERPRETĂRILE din DPD au și un alt merit important: — ele sînt deschise. În cîteva cazuri, de exemplu: Liza din *Frații Karamazov*, autorul oferă două interpretări opuse, deopotrivă copleșitoare, și opțiunea pentru una dintre ele este abia sugerată, facultativă (de remarcă motivația specific dostoievskiană: „O particularitate a omului modern e de a-și putea perverti imaginația rămînînd sufletește intact. N-ar fi exclus ca Liza, mai puțin rea decît pare și se crede, să ilustreze tocmai acest fenomen”). Nu odată caracterul se pot discuta, dar o reinterpretare după Valeriu Cristea trebuie să se înarmeze cu serioase argumente, de aceea cartea sa este un adevărat ferment pentru viitorul studiilor dostoievskiene. Unele formulări în de domeniul contradicțiilor puțin numeroase ale lucrării. Sonia, de exemplu, se definește în primul rînd în relațiile sale cu oamenii, și nu cu divinitatea, Zosima ca erou „pozitiv” nu depășește importanța lui Mișkin, ideea sinuciderii Nastasiei Filipovna apare nu datorită lui Mișkin, ci în pofida lui, din cauza jignirii, respingerii categorice a ofertei lui Ganea făcute din îndemnului lui Totki.

În calitate de dicționar, cartea de față este necesară culturii românești pentru că ea pune la dispoziția cititorilor o parte din bogata informație acumulată în ediția critică a *Operei complete în treizeci de volume* a cărei apariție se apropie de sfîrșit la Leningrad, precum și rezultatele, de cele mai multe ori esențiale, ale cercetărilor dostoievskiene. Alături de merite majore ale dicționarului sînt evidente și cîteva deficiențe ale sale, minore, legate de partea tehnică a redactării. Pentru utilizarea lui mai lesnicioasă ar fi fost necesar, în loc de sumar, un indice de nume cu precizarea paginilor, fiindcă trimiterea în cazul personajelor episodice la articole consacrate celor principale este inoperantă, obligînd cititorul la parcurgerea multor pagini. Acest neajuns s-ar putea remedia cu ocazia apariției volumului doi. Regimul de nume literare deosebit de cel din acte ar fi trebuit respectat cu consecvență, deci nu DOLGORUKI, ARKADI MAKAROVICI, ci ADOLESCENTUL, ARKADI Dolgoruki, patronimul fiind indicat în text; nu SVETLOVA, AGRAFENA ALEXANDROVNA (GUȘENKA), ci GRUȘENKA, Svetlova A.A. Numele eroinei este NAS-TASIA FILIPPOVNA, și nu Baraskova pe care trebuie doar să-l știm. Părțile rezumative sînt, poate, supradimensionate, dar prezintă totdeauna interes și se citește cu atîtă plăcere.

În DPD critica, eselistica și Istoria literară românească dispune de o carte fundamentală despre romancierul rus, constituind hrană spirituală, sursă științifică și un reper sigur. Vraja interpretării lui Valeriu Cristea se bazează, printre altele, pe mutarea accentului pe binelul contrapus răului, pe petecul de cer liber văzut din „Casa morților”, pe luminile nopții, pe razele soarelui strălucitor răzbătînd în infernul existenței. Acest univers românesc este autentic, cel intuit și pînă acum de cititor, doar reliefat astăzi altfel de un spirit critic profund și generos.

Kovács Albert

Un roman hispano-american

Cartea
străină

JOSÉ Antonio Ramos (1885—1946) este deja cunoscut publicului nostru, după apariția, în 1978, a versiunii românești a romanului său *Caniqui*. Trinidad 1830. La sfârșitul anului trecut Editura Univers a publicat — în traducerea Victoriei Manoliu — cartea care i-a înscris numele printre scriitorii de faimă națională ai Cubei, la începutul veacului nostru: *Coaybay*.

Prima ediție a acestui roman datează din 1927, anul marilor demonstrații studentești împotriva „realegerii” dictatorului de tristă faimă Gerardo Machado, „cu ajutorul armatei naționale transformată într-o bandă de mercenari”, ca să cităm termenii scriitorului cubanez. Frământările clipei în care a văzut lumina tiparului explică de ce ochiul cititorului distinge lesne dincolo de fictiva republică Coaybay Cuba începutului de veac, de ce figura tiranului Ricardo Montebanco nu este decât o reîncarnare a eternului Dictator, figură centrală a unei întregi subsecii tragice a romanului hispanoamerican. Încă de la jumătatea secolului al XIX-lea problema atît de specifică a dictaturii creole, „născută aproape întotdeauna în dogoarea unei revolte de tip militar izbucnită în vreo cazarmă” — cum observă cu profunzime și concizie Alejo Carpentier — a constituit o temă majoră a literaturii Lumii Noi.

IN ultimul deceniu au fost traduse în limba română și publicate citeva dintre operele ce au dat o faimă mondială acestei subsecii românești atît de specifice, cărți totodată definitive pentru fenomenul literar ce s-a impus în anii din urmă pe scena culturală a lumii sub denumirea de *realism magic*: *Toamna Patriarhului* de Gabriel Garcia Márquez (Univers, 1979), *Rekursul la metodă* de Alejo Carpentier, *Eu, Supremul* de Augusto Roa Bastos (Univers, 1982), *Domnul Președinte* de Angel Asturias, *Coaybay* de José Antonio Ramos aparține virstei realiste a acestei mari teme. Venind după ce publicul românesc a luat deja contact cu cele mai valoroase și actuale opere din această serie, romanul înaintașului cubanez constituie o ocazie rară, poate nepetabilă, de a înțelege comparativ natura și sursele măreției actuale a literaturii hispanoamericane. Cel mai potrivit termen de comparație în acest sens este, bineînțeles, *Rekursul la metodă*, deși contrapunerea scriiturii unui autor cu faimă mondială precum Alejo Carpentier modestiei reușitei romanesti a înaintașului său poate părea oarecum lipsită de pioșenie. Acesta este totuși un experiment critic nu numai interesant ci și necesar, apt a deschide o mai amplă perspectivă asupra împlinirilor unei jumătăți de veac de evoluție a romanului hispanoamerican, de la adaptarea unor modele străine la făurirea unei puternice și captivante individualități.

În atît de faimoasa sa *Poetică* ce a constituit timp de mai bine de două milenii temelia teoriei europene a literaturii, Stagiritul enumera șase componente fundamentale ale oricărui poem: *metodă*, *dicțiunea*, *spectacolul*, *mitosul* (sau *subiectul*), *etosul* (sau *personajele* și *circumstanțele*) și *dianoia* (gîndirea poetică, *mesajul*). Și astăzi, după atîta noian de secole, cel puțin ultimele patru categorii aristotelice enumerate sînt frecvent folosite de critica literară în abordarea pro-

telului său obiect de studiu. Este evident faptul că subspecia romanului hispanoamerican al dictaturii se manifestă ca identitate la nivelul *mitosului* și *etosului*; din acest punct de vedere puține deosebiri există între *Viața lui Juan Facundo Quiroga* de Sarmiento (1845) și *Toamna Patriarhului*, între *Coaybay* și *Rekursul la metodă*: tirania, conspirația, „revoluția” mai mult sau mai puțin trădată de la bun început, o întreagă lume de un burlesc tragic prin realitatea sa istorică, populată cu personaje ce se sfîșie sălbatic sub valul unor cuvinte mari, pronunțate pompos — Libertate, Patrie, Democrație — dar din păcate lipsite de orice acoperire, constituie materialul epic și uman al acestor romane. O lume în care hoția este ridicată la rangul de politică economică: „Nu încerca să plătești milioanele astea, luînd bani de la compania aceea străină puternică, înmăgălită prin cumpărarea de la coaybayani a proprietăților lor cu aceeași bani pe care aceștia în ignoranța lor i-au depus în seifurile ei goale, nu încerca să scoți bani nici de la întreprinderea străină care ne exploatează pe toți. ai grijă!” Companiile acestora au avocați coaybayani care sînt senatori sau reprezentanți și amici de ai tăi. Ei pot să-ți întorcă spatele dacă încerci să-i compromiți față de clienții lor.”

Doar în domeniul *dianoic* diferența dintre scriitura clasic-realistă și cea realist-miraculoasă devine evidentă: scriitura clasică este discursivă pînă la exces, sfătoasă, pe alocuri de un neversimil comic involuntar, așa cum se întîmplă la sfîrșitul monologului tiranului brusc cuprins de un acces de clarviziune autocritică: „Acești bani va trebui să-i dea poporul care nu mai poate îndura, poporul care te-a urcat în această funcție și pe care l-ai înșelat, și căruia i-ai promis că-l vei scoate din abjecție și miserie; poporul care deja te urmărește și care are pentru tine priviri de reproș și amenințare iar, dacă te mai întreci mult cu gluma, pumnulul și glonțul!” Bineînțeles, avem în față un tipic fenomen de contaminare: insensibil, discursul autorului se substituie discursului personajului, scurtcircuitînd structura narativă, transformînd povestirea în hipertrofiată intruziune auctorială. Alune-carea discursivă are însă și alt efect, mai grav; ea marginalizează treptat cititorul, potopit de tiradele nestăvilită și adesea incoerente pe care autorul, în zelul de a convinge, le atribuie personajelor sale: „Patria ta trăiește pe zi ce trece ca un muncitor zilier, sau din solda statului sau din împrumuturi sau din expediente în timp ce valoroasele și productivele ei industrii se scurg în miinile străinilor. Iar cei care au ceva de apărut se ajută de expansioniști pentru a-și exploata frații fără milă. Și, în timp ce poporul tău de care te mîndreai de la înălțimea gin-dirii tale, acuzîndu-i pe alții de mercantilism și de egoism, se transformă în piață de desfacere și se comercializează fără scăpare, celelalte popoare, care au știut să descopere mersul evolutiv al vremii, duc o viață materială prosperă, iar culturală și spirituală înfloritoare.”

Deși nici traducerea nu pare lipsită de unele păcate (frații fără milă ce se comercializează în loc să ducă o viață materială prosperă iar culturală și spirituală înfloritoare) haosul este datorat în principal obstinației cu care discursul

auctorial încearcă să înlocuiască discursul povestit al personajelor, menținînd aparențele exterioare ale acestuia. Este vorba, bineînțeles, de o proastă folosire a cuvîntului; ea însă nu face decât să rezeveze caracterul parțial și dogmatic al acestui tip de text, textul „lizibil” pentru a folosi un termen consacrat de Roland Barthes: „Cititorul se află astfel aruncat într-o stare de indolență, de intransigență, într-un cuvînt, de seriozitate: în loc să se joace pe sine, în loc să beneficieze plenar de farmecul semnificativității, de voluptatea scrisului, lui nu-i mai rămîne decît precara libertate de a accepta sau refuza textul: lectura nu mai este decît un referendum”.

ACTUALII reprezentanți ai Noului Roman hispanoamerican, conștienți de faptul că „a citi nu este un gest parazit, consecință inertă a unei scriituri avînd prestigiul creației și al anteriorității, ci o muncă (de aceea ar fi mai potrivit să vorbim de un act *lexicologic*)...” (R. Barthes), redau prin modul specific de structurare a scriiturii lor întreaga demnitate și complexitate inerente actului lecturii, corectînd hipertrofia auctorială, elaborînd un text „scriptibil”. Lectura devine un joc cu scriitura, un spectacol mirific de ficție clipă; dacă autorul își mai manifestă prezența, o face prin mijlocirea personajului și nu supunînd cititorul unor interminabile logosuri. Un exemplu cit se poate de elocvent în acest sens îl constituie antologica scenă a confruntării dintre Dictator (*Primul magistrat*) și correlativul său antagonic, liderul revoluționar (*Studentul*) într-unul dintre momentele cheie ale *Rekursului la metodă*: „Amîndoi se priveau: Nu știe cit de bine își joacă rolul / pare mai degrabă poet de provincie decît orice altceva / față ca un fund de copil mic / obraji de fetiță / pare mai alb în fotografiile oficiale; odată cu vîrsta se reîntoarce la origini / nepieptănat, cravata strîmbă ca să-i dea stil / miroase a curvă cu atîta parfum / îi lipsește dimensiunile, forța pentru a fi ceva / e ceva respingător în expresia sa / se crede un Masaniello / eu îl credeam mai bătrîn / mă întreb dacă mă privește cu ură sau cu teamă / tremură miinile: băutura / are miini de pianist, dar ar trebui să-și curețe unghiile / Tiranul clasic / Arhanghelul — cum am fost cu toții / om viciat și dedat la porcării: i se citește pe chip / față de băiețel care n-a prea avut de-a face cu multe femei / ... / ne-am privit desul; acum, cartea ca să vadă că...”

Monologurile interioare involuntar sincronizate sînt de un haz și totodată dramatic irezistibile; la o analiză atentă apare ca evident faptul că judecata cititorului asupra celor doi protagoniști — accentul *dianoic* — devine mai profundă pe măsură ce autorul părăsește ostenta-

tiv textul, abandonîndu-și vremelnice rolul de coordonator al viziunii, cedîndu-i cititorului momentul înzestrat cu darul de a pătrunde direct în cugetul protagoniștilor. Lumea ficțiunii devine, în viziunea lui Alejo Carpentier, scena unui teatru de marionete la dimensiunile unei lumi, unei istorii: „...istoric, deasemenea, pentru că atît sub aspect fizic cit și intelectual personajul este un fel de «robot» alcătuit din piese fabricate după modele autentice”.

Dar transformările suferite de mecanismul textual nu sînt decît oglindirea în scriitură a unor schimbări mai profunde încă, ce în ultimii ani au revoluționat statutul lecturii. Pe măsura cooperării reale a cititorului la actul poetic, asistăm la un neașteptat fenomen semiotic: deschiderea intertextuală spre istorie a operei în chiar actul lecturii. Confruntarea dintre Student și Primul Magistrat nu-și dobîndește astfel întreaga încărcătură semantică decît prin circumstanța extratextuală, filtrată prin cugetul cititorului, a biruinței revoluției socialiste în Cuba. Cititorul devine astfel făuritorul mai mult sau mai puțin conștient al unui discurs complementar celui textual; din această interferență discursivă se naște o ordine nouă a scriiturii, specifică operei „scriptibile”. Iată spre exemplu un fragment asupra căruia istoria își pune pecetea, prin cititor, într-un mod precis calculat de autor: „Înseamnă că dumneavoastră vreți să instaureți aici socialismul? Căutăm un mod. Modul rusesc? Poate nu același. Aici ne aflăm la altă latitudine. E mai ușor și totodată mai greu. Președintele se plimba acum prin birou, vorbind parcă cu el însuși: O, copii, copii, copii! Dacă ați instaura socialismul aici, în 48 de ore ați avea infanteria marină nord-americană în Puerto Araguato”. (A. Carpentier).

Discursului textual al Primului Magistrat i se suprapune discursul tăcut al cititorului, împlinînd în chiar actul lecturii adevăratele dimensiuni ale universului fictiv, într-un continuu dialog cu realitatea ce dă adevărata dimensiune istorică a romanului lui Alejo Carpentier; această citire creatoare verifică o mai veche afirmație a lui Jorge Luis Borges: „Conceptul de text definitiv aparține doar religiei sau obsesiei”.

Nașterea unei literaturi „scriptibile” și a unei lecturi creatoare constituie poate cea mai tăcută revoluție literară de pînă acum; doar în rare cîine putem întrevedea distanța ce ne separă de scriitura „clasică”, „lizibilă”. Publicarea versiunii românești a romanului *Coaybay* de José Antonio Ramos constituie un astfel de moment privilegiat.

Tudor Păcuraru

Muzeul de artă al R. S. R.

„Cinci secole de gravură germană”

IN 1827, Goethe îi spunea lui Eckermann: „În operele unui mare artist descoperi întotdeauna că a știut să se folosească de bunul premegătorilor săi, și că tocmai în aceasta îi stă marea”. Nu se poate observație mai perspicace asupra dialecticii artei germane în general, a momentului ei romantic în special, și aplicabilă cu argumente decisive în gravură. Peste un secol, Paul Klee va relua — în tentă modernă — ideea, atunci cînd va afirma că „orice artă este amintire a străvechiului”.

Mediul tehnic al gravurii, pe cit de enigmatic pe studiul profan, pe atît de insistent în demonstrația performanțelor sale, oferă spectacolul unei continuități a soluțiilor, în care intervențiile de nouăte sînt absorbite fără șocurile adesea înfrînute în lumea altor moduri de expresie vizuală.

Între cele peste o sută treizeci de gravuri din expoziția organizată de Muzeul nostru de Artă în colaborare cu Casa de cultură a Republicii Federale Germania la București, cu opere din patrimoniul Muzeului (numeroase expuse pentru prima oară) și altele venite din R.F.G. se află, sub semnături huster, multe care aduc mărturie asupra pasiunii artiștilor din trecutul îndepărtat sau mai puțin îndepărtat — în speță a artiștilor germani — de la Dürer, Cranach, Baldung Grien, Burgkmair, la Corinth, Liebermann, Klinger, Kollwitz și apoi la Schmidt-

Rothluff, Georg Grosz, Max Pechstein, Feininger, pentru conceptul de „model”: la cei vechi, pentru modelele altor spații de cultură, în special ale celui italian; la cei noi, pentru propriul spațiu național, privit înapoi în timp. Spicînd în expoziție printre exemplele posibile, ne oprim la o gravură de Dürer: *Efectele geloziei* — denumită și *Hercule* (1499), din seria operelor „antichizante”, celebră prin interpretările lui Wölfflin, Warburg și Panofsky, care au descoperit filiațiile ei iconografice directe din Mantegna și Polaiuolo, filiații „răsturnate” de Dürer prin operații total metamorfozante asupra semnificațiilor simbolice ale imaginii. Un alt exemplu este *Pocăinta lui Ieronim* (1509), de Cranach cel Bătrîn, una din capodoperele grafice ale artistului, aflată în patrimoniul românesc. Într-o construcție compozițională de sursă italiană, gravura își desfășoară orchestrația emoțională în spiritul experiențelor uzuale gotice. De un interes deosebit este și minusculea gravură a lui Barthel Beham, artist azi reîntreg în mare atenție, *Trei erani și un ingeras* (sec. XVI) este o curioasă mixtură de sentiment baroc, luciditate renașcentistă și reminiscențe gotice. În sec. XVII—XVIII, o serie de mici maestri — F. J. Winter, ilustratorul lui *Telemaque* de Fenelon; E. W. C. Dietrich-Dietrich, peisagist de mare vogă, fin și precis — colaborează cu artiști, editori și colecționari francezi.



Johan Christoph Dietsch (1710—1769) : La pascuit

Modernii — cu excepția lui Max Klinger, sculptorul și gravorul care aliază simbolismul cu nostalgia clasicității greco-romane ca dimensiune a culturii germane — trăiesc din plin ideea regenerării prin plonjări în lumea motivelor și formelor artistice ale trecutului național. Apropierea dintre Corinth și Dürer ar merita un studiu anume, în special pe problema elementului erotic în gravura lor. La Käthe Kollwitz, sursa sculpturii gotice clasice este evidentă, în litografiile mai ales. Expresioniștii ai fazei inițiale a mișcării, din cadrul grupării „Die Brücke”, ca Schmidt-Rothluff, deși se adresează și artei africane și oceanice, își declară devoțiunea față de formele aspre dar generoase ale vechii gravuri germane în lemn. După romantici, gravorii germani al începutului de veac XX sînt cei mai convinși adepți ai dialogului cu trecutul. Iarși Klee o va spune, și încă foarte categoric: „Nu există în arta modernă nimic mai frumos decît eros-

urile noastre medievale și catedrala din Naumburg”.

Expoziția favorizează urmărirea acestei logici a perseverenței și în sistemul de procedee tehnice ale gravurii. Chiar și acolo unde exemplarele sînt tiraje tirzii, însă de bună calitate, xilogravura, dăltița, pointe-seche-ul, acvatinta își dezvăluie frumusețile numai aparent ascetice, în fapt de o vitalitate tensionată, „energie devenită vizibilă”, erve a asigurat dănuirea unui capitol de seamă al culturii și spiritualității europene. Prezența, în număr mare, a acestor gravuri în colecții românești, din care, din determinări obiective nu au putut fi incluse decît opere aparținînd Muzeului de Artă R.S.R., arată cit de puternice au fost, de veacuri încoace, cunoașterea valorilor artistice universale și dorința de a le colecționa, în societatea românească.

Amelia Pavel

Tineretea lui Paul Celan



● Prezintă prima ediție de **Opere complete** (în cinci volume) ale poetului Paul Celan, realizată de Beda Allemann și Stefan Reichert în colaborare cu Rudolf Bücher, precum și cartea **Paul Celan — o biografie a tinereții sale**, scrisă de Israel Chalfen, amândouă apărute la Suhrkamp, săptămânalul „Die Zeit” publică un articol de Helmut Niemeyer despre



obsesia morții în poezia lui Celan. Articolul începe cu un amplu citat din amintirile lui Ovid S. Crohmălniceanu despre poet, pe care l-a cunoscut la București, apărute în publicația „Zeitschrift für Kulturaustausch”. În imagini — două fotografii reprezentându-l pe Paul Celan copil, la cinci ani, și tinăr, în anul 1941, ambele figurind în biografia lui Chalfen.

Centenar Sikelianos

● La Atena și în Leucas, de unde e originar, au început manifestările legate de celebrarea centenarului poetului neogrec Anghelos Sikelianos (1884—1951). Născut în același an cu Varnalis și Hatzaros, coleg de generație cu Ar. Cambanis, Ramos Filirtos, remarcat la revistele „Dionysos” și „Akrates”, Sikelianos combină în opera sa elemente ale tradiției din Insulele Ionice cu simțul instrumentului verbal de proveniență rumeliotă. Primele sale versuri vădese o ușurință, o maturitate și o forță admirabile, o evidentă asimilare a tradiției lui

Solomos. El debutează în 1909 cu amplul poem **Vizionarul**, urmat de **Mama lui Dante**, 1915, **Mater Dei**, 1917, **Păstălele grece**, 1919. Între 1915 și 1917 publică, de asemenea, patru volume, **Conștiința pământului meu**, **Conștiința neamului meu**, **Conștiința femeii**, **Conștiința credinței** și, în fine, un al cincilea apare în 1947, **Conștiința creației personale**. Opera dramatică a poetului e ilustrată prin **Ultimul ditiramb orfic sau Ditirambul trandafirului**, 1932, **Dedal în Creta**, 1943, **Sibilla**, 1944, **Hristos la Roma**, 1946, **Moartea lui Digenis**, 1947.



Mesajul politic al filmului

● „Mă simt bine când joc într-un film care are și un mesaj politic — a declarat actorul Jack Lemmon (în imagine). Rolul din **Sindromul l-aș fi interpretat** chiar dacă aș fi fost de partea celor ce susțin inarmările. Dar nu sint. Scenariul mi-a plăcut și era foarte bine scris. Consider că este important faptul că un film poate să-i facă pe oameni să se reflecteze asupra unei situații. Când ești tinăr tot ceea ce te interesează este reușita personală. Când îmbătrânești te preocupă și altele. Trăim în cea mai periculoasă perioadă istorică prin care a trecut omenirea”.

Actualitatea Jurnalului Annei Frank

● Într-o nouă traducere și prelucrare a scriitoarei Mies Bouhui, la Amstelveen (Olanda) a fost prezentată, într-o nouă versiune scenică, piesa lui Frances Goodrich și Albert Hackett: **Jurnalul Annei Frank**. „Am considerat necesar să pun din nou în scenă această piesă — precizează regizorul Jeroen Kralbe, care interpretează și rolul lui Otto Frank, tatăl Annei, datorită actualelor tendințe rasiste și fasciste care amenință să pună din nou stăpânire pe societatea noastră”. În lunile următoare echipa de interpreți va prezenta spectacolul în diferite regiuni ale Olandei. Turneul va fi însoțit și de o mică expoziție, realizată de Fundația Anna Frank, dedicată istoriei și ecoului internațional al jurnalului.

Un manuscris al lui Kafka

● Editura Hoffmann din Hamburg a achiziționat de curind manuscrisul vestitei „Scrieri către tata” a lui Franz Kafka. Cele 100 de pagini ale textului au fost puse, sub formă de imprumut, la dispoziția „Arhivei literaturii de limbă germană” din Marbach — spre a fi folosite pentru editarea operei lui Kafka și pentru evaluarea științifică a manuscrisului de către cercetătorii de specialitate.

Borges și premiul „Novecento”

● Premiul „Novecento”, instituit de editura italiană cu același nume, va fi decernat pentru prima oară scriitorului argentinian Jorge Luis Borges. Festivitatea va avea loc la sfârșitul lunii martie, la Palermo. Premiul va fi acordat odată la doi ani unei personalități din viața culturală internațională, care prin opera sa — literară, poetică, muzicală sau figurativă — a contribuit la îmbogățirea patrimoniului de cunoaștere și frumusețe al omenirii.

Natalia Bessmertnova

● Solistă de frunte a Teatrului Mare din Moscova, artistă a poporului din U.R.S.S., Natalia Bessmertnova (în imagine) figurează pe lista candidaților pentru premiul Lenin pe anul 1984. Un sugestiv portret al balerinei publică cu acest prilej în „Izvestia” marea



artistă Marina Semionova relevând talentul inimitabil, superba măiestrie pe care Bessmertnova le-a vădit în toate partiturile interpretate pe cea mai mare scenă lirică din Uniunea Sovietică și în numeroasele turnee întreprinse în diferite țări.

Despre Lao Zi

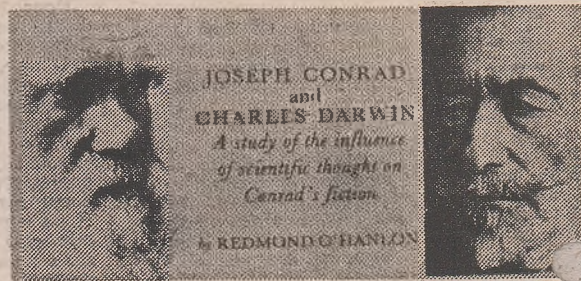


Lao Zi

● Marelui clasic al literaturii chineze vechi, Lao Zi (Lao Tzu sau Lao Tse), cercetători chinezi de primă mărime îi consacra ample studii, făcând investigații în istoria socială și culturală a epocii în care a trăit, așa numita Perioadă a Primăverii Tzirii și a Toamnei (722—481 î.e.n.). Într-un studiu recent apărut în revista de limbă engleză „Beijing Review”, profesorul Jiang Guanghui, membru al Institutului de Istorie al Academiei Chineze de

Științe Sociale, tratează despre influența lui Lao Zi asupra gândirii chineze, despre studiile moderne asupra vieții și operei marelui cărturar, despre discuția cu privire la natura filosofiei sale — materialistă prin concepții asupra naturii, dar idealistă ca teorie a cunoașterii. Contemporan marelui Confucius, Lao Zi a fost cîndva vizitat de celebrul gânditor care ținea să se sfătuiască cu el în problema de ritualuri. Impresiona de această întâlnire, Confucius l-a asemănat pe Lao Zi cu un dragon ce iese din mister. Scria în versuri, cartea pri care Lao Zi a intrat în patrimoniul cel mai de preț al culturii chineze universale este, după cum se știe, intitulată **Dao De Jing** (Tao Te Ching), dar este cunoscută și numai prin însuși numele autorului (presupus prin tradiție, a fi Lao Zi) și confundându-se a deseori cu acesta. Nucleul ei este conceptul **dao** (sau tao), a cărui traducere literală este „drum”, dar prin care Lao Zi înțelegea „calea libertății de dezvoltare”.

Joseph Conrad și Charles Darwin



● Aceasta este supraportă a unui studiu scris de Redmond O'Hanlon cu privire la influența gândirii științifice și în special a celeia a lui Darwin asupra creației literare a lui Joseph Conrad, marele romanțier englez de origine poloneză (1857—1924). După cum se știe, cărțile lui Conrad, romane de

aventuri maritime și exotice, cu implicații psihologice și simbolice, au o mare valoare documentară, vădind un spirit puternic atras de tainele naturii, de sursele de istorie și legendă, de adevărul care se ascunde a deseori sub aparente sau care este acoperit de o bișnuință și prejudecății cu care este privit.

Amintiri despre Rilski

● La editura Sovetski Pisateli a apărut antologia de evocări **Amintiri despre M. Rilski**, care însumează însemnări, note despre viața și activitatea scriitorului ucrainean Maxim F. Rilski (1895—1964). Printre semnăturile amintirilor se află N. Tihonov, P. Brovik, S. Cikovan, I. Kozlovski, M. Stelimah, N. Ușakov.

Teatrul lui Svevo

● Redescoperirea lui Italo Svevo ca dramaturg pare să constituie o reală preocupare în actuala stagiune teatrală din Italia. După prezentarea, la Torino, a piesei **Un marito**, o altă comedie, mai puțin cunoscută, **Hoțul în casă**, scrisă în 1895, este pusă în scenă la Milano de regizorul Edno Fenoglio. Spectacolul încearcă să zugrăvească nu numai decăderea unei familii burgheze, ci și destrămarea treptată a unei societăți.

Alfredo Varela

● Considerat drept un clasic al literaturii latino-americane, scriitorul argentinian Alfredo Varela, membru al C.C. al Partidului Comunist din Argentina și vicepreședinte al Consiliului Mondial al Păcii, a murit, în vîrstă de 70 de ani, la Mar del Plata. Unul dintre cele mai cunoscute romane ale sale, **Fluviul insingurat**, a fost tradus în cîteva zeci de limbi.

Shi Runzhang — 300

● S-au împlinit 300 de ani de la moartea poetului chinez Shi Runzhang (1618—1683). Originar din Huan Cheng (azi în provincia Anhui) el a trăit în perioada „dinastiei Qing-manciuriene”. Volumul său de versuri, **Scrieri din Templul învățării**, este exemplar al reactualizării vechilor mituri chineze.

Copilul în pictură

● Copilul în pictură este tema unei expoziții organizată la muzeul Prado din capitala Spaniei. Au fost reunite 111 opere din perioada secolelor XVII și XIX semnate de Goya



Velázquez, Murillo, Sorolla, precum și de maeștri ai școlilor de pictură italiană, flamandă și germană. Majoritatea tablourilor prezentate nu sint accesibile în mod obișnuit publicului, întrucît, din lipsă de spațiu, muzeul trebuie să le păstreze în depozitele sale. În decursul acestor an expoziția va fi itinerantă și în alte orașe ale Spaniei. În fotografie, pictură de Francisco Goya: **Don Manuel Osorio de Zuniga**, 1788.

Am citit despre...

Falsele memorii ale lui Ödön von Horváth

■ NOAPTEA și ceața au tinut 12 ani. Cultura germană a intrat în fading total. Națiunea care a dat lumii atîtea genii și atîtea opere fundamentale nu cunoscuse niciodată o asemenea sterilitate intelectuală. Înghetate de oroare, persecutate, muzele au amuțit. Hitlerismul, care a făcut maximum de rău într-o perioadă la urma urmei scurtă, a demonstrat ce strînsă este legătura între crimele împotriva umanității și crimele împotriva spiritului, siluirea gîndului și a creației încadrîndu-se de fapt tot între crimele împotriva umanității. O generație de scriitori și de artiști germani a trebuit să tacă, să mintă sau să fugă. Nazismul nu avea nevoie de Heinrich și de Thomas Mann, de Lion Feuchtwanger, de Bertolt Brecht — pentru a-i numi doar pe marii scriitori care s-au refugiat la Hollywood, loc foarte străin de structura și de creația lor.

Solicitat de Mark Taper Forum Theater din Los Angeles să scrie o piesă a cărei acțiune să se desfășoare în acest oraș, dramaturgul și scenaristul britanic Christopher Hampton a ales, de pe lista de teme sugerate, subiectul emigranților europeni antifasciști de la Hollywood. Un prieten a văzut, în actuala stagiune, piesa pe scena Teatrului Național din Londra și mi-a adus textul ei, publicat în excelenta colecție de dramaturgie a editurii Faber and Faber, în care am citit acum și un volum de amuzante piese scurte scrise de Tom Stoppard pentru radio și televiziune.

Christopher Hampton cunoștea, în calitate de traducător în limba engleză al pieselor sale **Povestiri din pădurea vieneză** și **Don Juan se întoarce din război**, opera unui scriitor de limbă germană care n-a mai auzat să ajungă la Hollywood: murise la 1 iunie 1938, la vîrstă de numai 37 de ani, într-un accident suspect pe Champs Elysées, ucis de o ramură a castanului sub care se adăpostise de furtună. De o ramură a castanului sau de un agent nazist? Întrebarea va rămîne, probabil, fără răspuns. Pe masa de lucru dintr-un hotel parizian a scriitorului Ödön von Horváth, considerat a fi unul din cei mai

talentați reprezentanți ai generației sale, s-au găsit note pentru un roman care avea să se numească **Adio Europa** și să înceapă cu cuvintele: „Un poet emigrează în America”. Christopher Hampton propune ipoteza că Ödön von Horváth a supraviețuit accidentului (sau atentatului), a ajuns și el în America și, într-o piesă intitulată — ca un omagiu la adresa operei lui — **Povestiri din Hollywood**, istorisește împliniri la care ar fi asistat între 1938 și 1950. Locul acțiunii este Hollywood-ul („kitsch și desespoir, pagode și châteaux, haciendas mov, gogoși, dentistică, divorțuri”), iar personajele, scriitori germani și soțiile lor, care trăiesc în America dar nu se adaptează și nu se vor adapta niciodată. Problemele lor sint și vor rămîne problemele unor scriitori germani frămîntați, neasemenea, cu ideal, poziții și preocupări diferite, cu dureri, necazuri, iluzii și dispute transplantate nealterat peste ocean. Ödön von Horváth este singurul care face excepție — ne-o declară el însuși — dar să uităm că, în realitate, nu i-a fost dat să cunoască lumea nouă și, mai ales, că, atîta cît a apucat să trăiască, a trăit excentric și a avut gusturi ciudate, la limita morbidului. „Vedeți — mărturisește el în piesă — mi-a plăcut totdeauna ceea ce este straniu și nedesăvîrșit. Mi-au plăcut credulitatea, simbolurile religioase iefine, plasticul, superstițiile, pornografia cu greseli ortografice, fetele costumate în sirene, străzile fără capăt, morală de bilci, surisul luminos al disperării, prietenia nejustificată, bucuriile vieții de nomad. Pe scurt, după doi ani petrecuți la Los Angeles, mi-am dat seama că e locul cel mai potrivit pentru mine.” După război, însă, „acelora dintre noi care, din întîmplat, n-au fost asasinați, ne venea greu să ne hotărîm dacă să ne întorcem sau nu acasă, și să ne împăcăm cu cei ce, din întîmplare, nu ne-au asasinat”. De plecat au plecat alungăți atunci cînd țara de azil a devenit, sub impulsul urii al mcartismului, locul unor noi persecuții: Bertolt Brecht a revenit la Berlin, Thomas Mann s-a retras în Elveția, „de unde putea supraveghea destinul Europei de la o înălțime corespunzătoare”, remarcă Horváth, mereu ironic cu scriitorul după părerea lui prea egoist și prea infumurat sub masca unei detașări olimpice, iar Heinrich Mann, foarte bătrîn, deprimat de sinuciderea tuturor celor pe care i-a iubit — ambele surori, nepotul său Klaus și, în cele din urmă, soția lui, Nelly — a murit înainte de a apuca să se înapoieze în Republica Democrată Germană, unde fusese numit președinte al Academiei de arte.

Felicia Antip



Biografia (feminină) a unei epoci

● Cel mai important autor englez contemporan de biografii istorice este scriitoarea Antonia Fraser (în imagine). Ultima ei carte, **The Weaker Vessel** (literal: Vasul mai slab; în termeni tradiționali: Femeia), are un

erou colectiv: femeile engleze din secolul XVII. Locul și rolul lor în societate, sintetizat în titlul cărții, este ilustrat prin momente revelatoare din existența femeilor din toate păturile societății, inclusiv a celor mai cele-

bre și a unora prea puțin cunoscute de secolele ce au urmat. Cum e și firesc pentru o carte de istorie, fie ea și romanțată, aceasta este bogată în imagini plastice ale epocii, de genul celei pe care o reproducem aici.

Reformatorul literaturii arabe

● Apariția tălmăcirii franceze (ed. Gallimard) a admirabilei biografii a lui Taha Hussein (1889—1973), cea mai cunoscută operă a celui mai mare scriitor arab contemporan, sub titlul **Cartea zi-lor noastre**, a prilejuit publicarea în presa franceză a unor ample evocări ale personalității și creației acestuia. Născut într-un sat din partea centrală a Egiptului, rămas orb la vârsta de trei ani, Taha Hussein și-a făcut studiile la celebra universitate islamică Al-Azhar din Cairo, apoi la tinăra Universitate egipteană, în sfârșit la Sorbona. El a fost organizatorul învățământului modern în Egipt, dar în primul rând a fost scriitor. Istoria literaturii îl prezintă ca reformatorul literaturii arabe, atât pentru ideile sale, cit și prin arta și stilul său. Opera lui Taha Hussein, și în special autobiografia sa care a fost tradusă în numeroase limbi, se bucură de notorietate mondială. Lui Taha Hussein i se datorează traducerea în limba arabă a lui Sofocle, Racine, André Gide.

● Nume binecunoscut în cinematografia japoneză, Susumu Hani este realizatorul unor filme — **El și ea, Băieți stricați, Logodnica** — și altele care au cucerit premii la festivalurile de la Moscova, Veneția, Chicago, Berlin. Cea mai recentă creație a sa, **Profeția**, este o zguduitoare peliculă documentară în legătură cu bombardamentele atomice de la Hiroshima și Nagasaki, în care sunt incluse secvențe inedite filmate de operatorii americani,ținute timp de 35 de ani în arhivele secrete ale Pentagonului. Cineastul pregătește acum un nou film în care in-

tenționează să prezinte fondul istoric pe care s-a desfășurat tragedia celui de-al doilea război mondial. „Cum au reușit fasciștii să vină la putere în Germania? De ce Japonia s-a aflat sub dominația militaristilor? Aceste întrebări — declara Susumu Hani — îl frământă nu numai pe istorici, ci și pe oamenii obișnuiți care fac inevitabil asociația alarmantă între procesele politice din ajunul celui de-al doilea război mondial și cele din deceniul opt al secolului XX”. Filmul va fi în bună măsură o continuare a **Profeției**.

Salzburg '84

● Ediția 1984 a tradiționalului festival de la Salzburg se va deschide la 26 iulie cu opera **Macbeth** de Verdi, dirijată de Riccardo Chailly și în regia lui Piero Fagiani. În rolurile principale vor cânta: Ghena Dimitrova, Piero Cappuccilli și Nicolai Ghiaurov. O noutate absolută va fi premiera, la 7 august, a ultimei opere a compozitorului Luciano Berio: **Un re în ascult** — sub bagheta lui Lorin Maazel și în regia lui Götz Friedrich. Este pentru prima dată când o

creație a compozitorilor contemporani va răsună la Festspielhaus. Programul reia apoi o serie de spectacole prezentate în stagiunile anterioare: **Cavalerul rozelor**, dirijat de Herbert von Karajan, **Così fan tutte**, condus de Riccardo Muti, **Flautul fermecat** și **Idomeneo** sub bagheta lui James Levine. Printre interpretii de lieduri se vor afla: Marilyn Horne, Edita Gruberova, Christa Ludwig, Hermann Prey, Leontyne Price, Walter Berry, Dietrich-Fischer Dieskau, Kathleen Battle.

Lună de trecere

■ Mi-e groază de perioadele de trecere. Între două anotimpuri, între două stări, între două situații, între două istorii. Ce poate fi mai incert și mai ambiguu decât acest amestec de zloată și de ghiocel, decât acest martie al orașelor năclăite de resturile negre ale nămeților netopiți cu totul, amestecați cu gunoaiile primăverii care își anunță în felul acesta sosirea? Ce poate fi mai greu de suportat decât hainele devenite deodată grele în soarele brusc, demascând cu sadism stofa rărită la cusături, în timp ce măștișoarele li se murdăresc pe revere, cu urările copilărești uitate, umilite de ceață și fum?

Ce poate fi mai dificil de trecut decât pragul — înălțat din gânduri, coșmare, supoziții, doruri și bănuiele — dintre singurătate și iubire, examenul acela, uneori inexplicabil, pe care orice despărțire trebuie să-l treacă supunându-se celor mai absurde probe, ca și cum cea mai mică întrerupere a prezenței presupune o reverificare completă a sentimentelor, ca și cum cea mai scurtă singurătate ar avea puterea să roadă — asemenea unei ape dușmane — digul pe care iubirea i-l ridică oră de oră, din nisip, împotriva?

Ce poate fi mai greu de înțeles și iubit decât acel scurt circuit al tuturor tradițiilor, decât acele case de beton, cu șase, și opt, și zece încăperi, cu etaje și grilaje vopsite mortuar în bronz, case mari care nu mai au nevoie de pridvor și nu au încă nevoie de baie? Și ile cusute pe relon, și suspansul sosirii mașinii de piine înlocuind captorul și testul, și criptele ca niște derizorii cazemate, înlocuind încreștăturile în lemnul emoționant și firesc trecător al speranței și reinvierii?

Ce poate fi mai greu de întors decât paginile groase dintre două capitole ale istoriei?

Și totuși, m-am născut în martie, printre aceste zloate și acești ghioceli, printre aceste singurătăți și aceste iubiri, printre aceste grilaje trufase și ridicole, printre aceste pagini mereu reincepute ale istoriei. Am ales dintre atatea luni ale anului, pline de flori și de roade, pline de limpezimi și de zăpezi, această lună de trecere, tulbure, cețoasă, mohorită, nehotărâtă, capricioasă, incertă, dar păstrind în pofida tuturor frigurilor și amenințărilor, o niciodată descurajată bunăvăstire și promisiunea, niciodată retrasă, a dezghețului definitiv.

Ana Blandiana

Cumpătarea

(Urmare din pagina 15)

le-a dat prietenilor o suviță din părul lui. Cind totul s-a terminat, o noapte fierbinte s-a lăsat peste pământ, înghitindu-i. Ioan Geograful rise anapoda și zise:

— Calanos a apăsât în fața lui Alexandru cu piciorul pe o bășică și bășica s-a spart, da'ntii n-a apăsât prea tare și bășica se tot aduna ba într-o parte, ba într-alta, lângă piciorul lui. Și la urmă a zis că așa e și cu stăpînirea, care apasă cu piciorul pe bășică, pină cînd o sparge de tot.

Călugărul tînăr se foi speriat, că din cite înțelegea el aștia doi vorbeau împotriva stăpînirii.

— Și Alexandru a zis că s-o lase dracu de bășică și mai bine să se imbecite, spuse Ioan și vorbele lui se așternură peste lume, mohorînd-o.

— Alexandru Machedon nu putea să spună așa ceva! spuse călugărul, dar nu prea convins. A zis că să-l dea daruri lui Calanos, asta a zis. Așa scrie peste tot.

— Da' ce-a spus după ce i-a dat daruri nu scrie, așa că poate a spus tocmai asta

cu băutu, spuse Armeanul. Toată lumea știe că Alexandru era cam bețiv.

Veni iar Magog care spuse hodoronc-tronc:

— Era un bețiv înrăit! apoi se așeză pe un butoi gol.

— Urmează acum soluțiunea membrului al doilea din prima chestiune, spuse Armeanul Zadic, adică dacă era afemeiat.

Magog se băgă iar și spuse:

— „Și prea-nțeleapta Heloys / din vina cui scopit rămas-a”.

Băură ultimele rămășițe de vin și aburii beției li se adunară brusc de prin mădulele spre centru, indesindu-se.

— Chestiunea nu poate fi lămurită așa, spuse Ioan. Se ridică de pe laviță și se așeză în patru labe în mijlocul camerei. În urma lui se așeză Armeanul Zadic, apoi călugărul. Magog făcu ce făcu și se băgă în față. Stătură o vreme, parcă nehotărâți, apoi Magog dădu semnalul de pornire fluturîndu-și coada ca un steag. Unul după altul porniră prin noapte spre Egipt.

(Din volumul **Manualul întâmplărilor**, în curs de apariție la Editura Cartea Românească)

Gabriel García Márquez

Mîinile sus!

C U puțin ani înainte de moarte, generalul Omar Torrijos a vizitat mai multe ferme de vite de pe coasta caraibiană a Columbiei, și și-a exprimat, oricui a vrut să-l audă, entuziasmul pentru dezvoltarea tehnică a acelei industrii, mai cu seamă în ceea ce privește genetica. I-au plăcut pină într-atîta, încît a repetat vizita de citeva ori și chiar s-a gîndit să se servească de experiența columbiană și s-o implanteze în Panama. Cu toate astea, ceea ce l-a impresionat cel mai mult au fost armatele particulare cu care magnatii industriei de vite își protejau bunurile și viețile de frecvențele incursiuni ale luptătorilor de guerrilla și ale bandiților comuni. Torrijos, care, așa cum o știe toată lumea, era un om de arme, a fost surprins nu numai de cantitatea de persoane înarmate și cu instruire militară care-l escortau de-a lungul vizitelor sale, ci și de cantitatea și felul armelor de luptă pe care le aveau cu ei. În același timp, guvernul columbian se simtea obligat să-l protejeze cu o escortă suplimentară care nu-l pierdea din ochi nici o clipă. „Termini prin a te întreba dacă te protejează sau te păzesc”, a spus odată, cu umorul său din totdeauna, și a decis să renunțe, împotriva propriei lui dorințe, la una dintre puținele plăceri solitare ale virstei sale adulte, care era aceea de a călători incognito prin țările vecine și mai ales în Columbia. Această plăcere, în paranteză fie spus, a fost pe punctul de a crea o gravă problemă între Panama și Brazilia, cînd serviciile de securitate din această din urmă țară au descoperit că generalul Torrijos — care nu mai era șef de guvern dar care continua să fie Co-

mandant al Gărzii Naționale — călătorea pe pămîntul brazilian cu numele schimbat. Oricît de inocentă și explicabilă era intenția sa, este un grav delict acela de a intra în Brazilia și a te înscrie în hoteluri cu identitatea schimbată și numai înțelegerea guvernului a împiedicat, ca pozna generalului Torrijos să se convertească într-un grav incident, și s-a menținut secretă. Pină în această clipă, bănuiesc.

Dar ceea ce interesează în acest caz este că generalul Torrijos, în fața trupelor particulare ale latifundiarilor columbieni, a avut impresia că trăiește din nou o experiență pe care o trăise cu ani în urmă în El Salvador, unde a făcut un curs de specializare în primii săi ani de militar. „Așa a început totul”, spunea, referindu-se la bandele de criminali plătiți care semănau teroarea în El Salvador, și care ajunseseră la înimaginabila extremă de a ciurui cu gloante un episcop în altarul catedralei, în momentul rugăciunii. Gîndea că cei care făceau parte din gărzile particulare — dintre care, fără îndoială, multi nu erau altceva decât țărani fără lucru — vor sfîrși prin a cădea în practica delinvenței comune incontrollabile. Era atît de sinceră alarmarea sa, încît a considerat o obligație să i-o transmită președintelui Columbiei, doctorul Turbay Ayala, și ministrului apărării, generalul Camacho Leyva, în cursul unei întrevăderi particulare pe care a avut-o cu ei la Cartagena. Doctorul Turbay l-a ascultat cu paternalismul sarazin cu care obișnuia să-l trateze pe Torrijos, dar generalul Camacho Leyva nu și-a ascuns contrarietatea față de ceea ce i s-a părut a fi o impertinență și a schimbat subiectul cu o frază care-i punea punct.

— Să nu vă înșelați, generale! — i-a spus generalului Torrijos. În această țară există pace socială.

ȘI ACEL incident a rămas secret doar între citiva. Pină în acest moment, în care mi s-a părut oportun să-l evoc în fața imprevizibilei curse de înarmare civilă și militară prin care trece Columbia. Într-un fel sau altul, cu o mai mare sau o mai mică intensitate, cu motive diferite și din rațiuni distincte, țara mea a trăit cu picătura un război intern din primul moment al ființării sale. Așa că a fost din totdeauna o țară de oameni înarmați și mă tem că aceasta este adevărata sa natură sub valul de legalitate cu care încercăm să convingem lumea și chiar pe noi înșine. Pare că în nici o altă țară nu există atîta lume înarmată, și cu atîta poftă de a-și folosi armele. La sfîrșitul războiului de O mie de zile, în 1903, colonelul de vîrstă minoră și din ambele bande s-au întors la școli cu armele la centură, și nu erau puțini cei care își plăteau cu gloante o ceartă pentru un titirez în recreație. Bunicul meu, care era un colonel revoluționar cu vocație pacifistă, a dormit totdeauna cu pistolul sub pernă, iar pentru mine era ceva obișnuit, de pe vremea cînd pot avea amintiri, ca oricine intra în casă sau ieșea din ea să-și poarte armele la vedere, în cutezătoarele vremuri ale Aracatacâi. Bănuiesc că singurul lucru care s-a schimbat de atunci este că acum sînt purtate mai pe ascuns.

Cu toate astea, cred că niciodată ca în acești ultimi ani nu a existat o acceleară mai neliniștitoare a înarmării naționale. Dacă nu mă înșel, însuși generalul Camacho Leyva a fost cel care ne-a recomandat, acum vreo trei ani, civililor pașifști să învățăm să ne apărăm de agresiunile pe care autoritățile nu le puteau preveni sau împiedica. Asta a fost ca și anunțul pentru lansarea unei noi mărci de pomadă — cu virtuți afrodisiace, căci Institutul Industriilor Militare a deschis civililor magazinul său bine aprovizionat cu arme de omorit. Pretențiile nu

erau mai greu de împlinit decât cele necesare obținerii unui pașaport și, după datele mele de acum doi ani, se vindeau cu licențele respective pină la 200 de arme pe zi. Asta înseamnă că de la anunțul generalului Camacho Leyva trebuie să se fi vîndut vreo 200 000 de arme scurte cu licență, și asta numai în magazinul din Bogota. Mai mult decât atît: în condiții speciale, o persoană poate achiziționa o armă scurtă și una lungă, așa încît calculul poate fi insuficient. Și toate astea, desigur, fără a număra armele fără licență, care sînt cele ce se vînd cel mai mult.

U N prieten rău intenționat îmi spunea acum citiva ani în Bogota că, dacă ar ajușe să se pună de acord toți portarii și supraveghetorii din țară, ar putea avea o forță civilă tot atît de numeroasă cît cea militară. Nu e ușor de știut cîtî sint, dar fără îndoială este una dintre meseriile cele mai solicitate și mai bine plătite în aceste timpuri rele. Mai degrabă decât spațiu și comoditate, în edificiile de apartamente din orașele Columbiei se vinde siguranță armată. Suma este astronomică: printre militarii, guerrilleros din oraș și de la țară, teroriștii, traficanții de droguri și totî ceilalți, contrabandistii de toate felurile, asasinii plătiți, supraveghetorii și aghiotanții, și deia incontrollabili civili de bună credință cu licență ca să nu se lase omorîți, poate că scriitorii sîntem dintre puținii columbieni care nu avem alte arme decât mîna de scris. Este un arsenal de proporții incalculabile, ale cărui posibilități de distrugere îti fac pielea ca de găină. Tîma e binecunoscută, desigur, dar nu mi s-a părut deloc superfluu să le cer cititorilor chiar și numai cinci minute de reflecție asupra pronosticului uimitor al generalului Omar Torrijos, un militar cu inimă bună, care era mai mult vizionar decât războinic.

În românește de
Miruna Ionescu

Filmfest, ediția 34

Cu extremă tenacitate, mlzind la început pe filmul de artă, apoi pe ideea de echilibrare a tuturor tendințelor, de la filmul de autor la marelui spectacol, sprijinind consecvent realizările fără vechi tradiții, dar neuitând să facă reverențele cuvenite marilor industrii, FILMFEST-ul a proliferat ciclop, aliniind, în paralel cu competiția oficială, un pasionant Forum al cinematografului tinăr (replică directă a secțiunii canneze „Un certain regard”), un uriaș Tîrg al filmului, o Secție informativă (Info-Schau) la care s-au adăugat, treptat, o Competiție a filmului pentru copii, un mereu mai larg evantai de panorame ale cinematografiilor puțin cunoscute, plus diversele retrospective omagiale. În 1983, anuarul britanic „International Film Guide” cota manifestarea vest-berlineză — condusă de cinci ani încoace cu energie, fler și fină diplomatie de către cineastul Moritz de Hadeln — drept „cel mai bine organizat Festival din lume, cu cel mai eficient serviciu de presă și documentare”. Dar tranzacțiile comerciale de anvergură, care dau de fapt adevărata greutate a unui Festival de categoria A, continuau să se facă la Cannes, unde crema producătorilor și distribuitorilor, în frunte cu magnații companiilor americane se obișnuiseră să descindă o dată pe an, atrași în acel punct al continentului european nu de „glamour”, ci de „business”, nu de fastul exterior și nici de peisaj, ci de posibilitatea contactelor rapide și eficiente cu partenerii de afaceri de pe alte continente. Or, iată că anul acesta, pentru prima dată, stilpii finanțelor filmului mondial și-au dat întâlnire cu două luni mai devreme decît de obicei, nu în mai, ci în februarie (17-29), și nu la Cannes, ci în Berlinul Occidental! Profitînd, ce-i drept, de unele dificultăți organizatorice și financiare ale rivalului său dintotdeauna, la ultima ediție FILMFEST a jucat cartea marii finanțe și a marii diplomatie și a cîștigat o manșă importantă.

În ciuda gerului sec, de -15°, a plouat nu numai cu producători, cu directori de Festivaluri și cu vedete ale ecranului — Liv Ullmann, Monica Vitti, Melina Mercouri, Gena Rowlands, Zsa Zsa Gabor, Jack Nicholson, Gert Fröbe, Maximilian Schell, Shashi Kapoor, John Cassavetes, și mă opresc aici din lipsă de spațiu — ci și cu vedete ale vieții politice internaționale. Printre oaspeții de onoare ai Festivalului s-au numărat primarul New Yorkului, ministrul culturii din Grecia (aceeași Melina Mercouri), ministrul adjunct al culturii din Republica Democrată Germană, ministrul cinematografului din Spania, ministrul culturii din Țara Bască. În total, computerul a numărat 5 500 de participanți, dintre care 1 400 de ziariști și, detaliu semnificativ pentru impactul cultural al Festivalului în viața urbei, s-au vîndut cu 25 la sută mai multe bilete decît la ediția precedentă, pentru cele 300 de filme care au rulat în 50 de săli. Mă întreb: ca spectator, oare ce aș fi ales să urmăresc? Forumul tinărului cinematograf, unde puteai afla ultimele experimente stilistice și tehnice la ordinea zilei, Retrospectiva Ernst Lubitsch — cu filme rarissime —, retrospectiva Hitchcock sau retrospectiva Jules Dassin, ciclul dedicat cinematografului mediteraneean, sau pe acela al tinărului cinematograf german? Adevărul este că asemenea programe mamut au ceva din supra-dimensionarea acelor magazine universale unde imensitatea spațiilor și supra-diversitatea mărfurilor năucesc, anihilează de fapt opțiunea, cumpărătorul devenind o jucărie a hazardului, hazard care îmbracă de cele mai multe ori haina publicității, această publicitate care condionează din păcate tot mai apăsător ierarhia valorilor artistice și culturale.

Ca membră a juriului, am fost obligată deci să văd pînă la capăt toate filmele selecției oficiale — ceea ce un ziarist într-un Festival nu face niciodată, preferînd să-și facă o idee despre 7-8 titluri interesante, cu riscul de a vedea unele dintre ele doar fragmentar, decît să-și irosească timpul privind integral peliculele selecției oficiale, nu totdeauna cele mai reprezentative pentru nivelul unui cineast și mai ales pentru valoarea de ansamblu a unei cinematografii. Am rămas deci cu regretul de a fi ratat ultimul Wajda, ultimul Tomas Gutierrez, sau primul și pare-se senzationalul Luc Besson. Am asistat în schimb la premiara mondială a documentarului de lung metraj *Marlene*, dedicat Marlenei Dietrich de către actorul-regizor Maximilian Schell, fascinantă evocare a unuia din miturile cele mai puternice ale acestui secol. Muza lui Sternberg și diva atîtor titluri de neuitat a acceptat să fie protagonista unei evocări, a impus ea însăși persoana realizatorului (pe care îl avusese partener în *Procesul de la Nürnberg*) dar, cuprinsă de o bruscă cochetărie, à la Garbo, a refuzat să se lase filmată, confesîndu-se doar pe bandă de magnetofon. Rezultatul acestei stranie formule este un portret de o neașteptată franchețe și irezistibil umor al unei femei care se judecă și își judecă necruțător epoca, este în același timp filmul în film al efortului lui Schell de a cîștiga un pariu aparent imposibil.

O emoționantă întoarcere în timp a oferit și restituirea, după zece ani de cercetări, în cinematocile lumii, a copiei integrale a capodoperei lui Murnau, *Nosferatu*. Pentru întregirea efectului retro, Orchestra cinematografului din Berlinul Occidental, sub bagheta lui Berndt Heller, a acompaniat imaginile mute după partitura compusă anume în 1922 de Hans Erdmann.

MAI mult însă decît amintirea unui film anume, voi păstra-o pe aceea a experienței umane acumulate în sinul celui mini-clan de fanatici ai artei filmului și ai



fair-play-ului opiniilor, prezidați cu infinită grație și tact nordic de blonda egerie a lui Bergman, Liv Ullmann. Verva micalită a lui Jules Dassin, mereu dispus să-și povestească peripețiile hollywoodiene, înainte de a fi fost alungat din paradis de minia MacCarthy-stă, inteligența caustică a regizoarei georgiene Lana Gogoberidze, obstinția parti-pris-urilor intelectualiste ale cineastei vest-berlineze Jeanine Meerapfel, verdictele tăioase ale confratilor mei de breaslă, italianul Tullio Kezich și americanul Kevin Thomas (cronicar la „Los Angeles Times”) și, mai presus de toate, luciditatea viziunii existențiale și modestia extremă a unui scriitor de talia lui Mario Vargas Llosa, au țesut, în ore și ore de discuții, scenariul unui prețios film interior. Se pare că am avut parte de unul din rarele juri libere de orice presiune exterioară, de orice șantaj sentimental al vreunui din membri, de orice vinzare de voturi. Dovadă palmaresul (salutat de unanimitatea presei vest-germane) și faptul că primele lui două distincții, Ursul de Aur pentru *Love Streams* al lui John Cassavetes — film de autor în care fostul leader al undergroundului american continuă explorarea singurătății omului modern, iremediabil prizonier al unor automatisme, al unor gesturi epidermice în care relațiile umane se deteriorează și se pierd — și Premiul Special al Juriului pentru *Micul război murdar* al argentinianului Hector Olivera au coincis, ceea ce nu se prea întîmplă, cu Premiul ex-aequo acordat de juriul FIPRESCI (Federația Internațională a Criticilor). Pornind de la o povestire a scriitorului argentinian Osvaldo Soriano, *Micul război murdar* persiflează în stil durrenmatian aberațiile demagogiei, urmărind într-un grotesc crescendo cum locuitorii unui orașel, angrenați într-o comică escaladă a violenței, sfîrșesc prin a se masacra unii pe alții în numele unui și aceluiași slogan politic. Distribuit în Argentina cu trei luni înainte de alegeri, se spune că filmul lui Olivera ar fi contribuit la victoria candidatului Partidului Radical, Raul Alfonsín.

Un alt Premiul Special a revenit filmului vest-german *Miine in Alabama*, de Norbert Kückelmann, — cu Maximilian Schell în rolul principal — parabolă tulburătoare a vulnerabilității tinerețului debusolat, pradă facilă pentru grupările paramilitare ce urmăresc destabilizarea socială prin terorism. Ursul de Argint pentru regie a fost cîștigat de Ettore Scola, al cărui *Le bal* a cucerit și Premiul Publicului. *Balul*, superbă demonstrație a posibilităților nelimitate de reînnoire a formelor de expresie cinematografică, este un film fără cuvinte, inspirat dintr-un spectacol de teatru al trupelor experimentale din suburbia pariziană „Théâtre du Campagnol”. Folosind drept unic argument sonor șlagărele care au ritmat viața francezilor din 1936 și pînă astăzi, de la passo doble la „In the Mood” și la rock and roll, de la Beatles la moda retro a tangoului, *Balul* evocă genial, prin mimică, dans și pantomimă, jumătate de veac de istorie franceză, de la Frontul Popular la ocupația nazistă, de la Eliberare la războiul din Algeria, de la mișcarea studenților din mai '68 la nelineștea prezentului, omagînd în treacăți figuri celebre ale ecranului francez: Jean Gabin, Victor Francen, Danielle Darrieux, secvențe clasice din filmele lui Renoir sau Carné.

Ursul de Argint pentru interpretare feminină a revenit ex aequo Monicăi Vitti, pentru comedia *Flirt* de Roberto Russo (și oricît de incredibil ar părea, este primul premiu primit vreodată de această extraordinară comediantă!) și actriței sovietice Inna Ciurikova, pentru rolul secundar din *Romanță de front* de Piotr Todorovski, o evocare dureroasă a anilor imediat postbelici. Ursul de Argint pentru interpretarea masculină și l-a adjudecat Albert Finney pentru recitalul oferit în *Cabinierul* lui Peter Yates, rol cu care, de altfel, candidează și la Premiul Oscar. În sfîrșit, Jean Marie Straub și Danièle Huillet au fost distinși cu o Mențiune Specială pentru „contribuția lor unică la dezvoltarea cinematografului mondial”, ultima lor realizare, *Raporturi de clasă*, după *America* lui Kafka, fiind, ca de obicei, un extrem de personal și cu atît mai riscant experiment. Luată în ansamblu, cu cîteva excepții, printre care un pasionant film de actualitate din R.P. Chineză, *Sînge fierbinte*, al regizoarei Wen Yang, filmele paradei berlineze rămase în afara Palmaresului au dat pulsul unei îngrijorătoare ofensive a melo-dramei siropoase în zona producției medii. Să ne pregătim deci batistele dar să facem totuși credit eforturilor eroice ale artiștilor care nu vor să se lase duși de curent și luptă cu disperare pentru dreptul la identitate culturală.

Manuela Cernat

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

OMAGIEREA LUI NICHITA STĂNESCU LA BELGRAD

● Prestigioasa revistă belgradeană „Književna Rec” (Cuvînt literar), consacra, în numărul 227 din 10 februarie 1984, un spațiu amplu (5 pagini — 1, 7, 8, 9, 10) omagierii memoriei poetului român Nichita Stănescu. Paginile cuprind un grupaj mare de poezii, dedicate memoriei poetului dispărut, semnate de unii dintre cei mai iluștri poeți sirbi contemporani, cum sînt Desanka Maksimović (poeziile *Presimțirea morții* și *Rechema-rea*), Ljubivoje Ršumović (*Nichita azi*), Stevan Tontić (*Frăție celestă*), Dusko Novaković (*Undi*), Zlatko Krasni (*Lui Nichita Stănescu*), Branislav Veljković (*Portretul autopoetretului*), Jovan Zivlak (*Stănescu*). Poetul Adam Puslojić dedică evocării chipului prietenului său un amplu text constituit din fragmente lirice, intitulat *Metamorfoze I* și *Metamorfoze II*. Un pertinent și inspirat eseu analitic asupra poeziei lui N. Stănescu, intitulat *Viziunea sterică a lui Stănescu și starea dureroasă a ființei*, este semnat de poetul și criticul literar Srba Ignjatović. Omagii evocatoare semnează scriitorul Sinan Gudićević (*Intîlnirea cu el*), Stevan Tontić (*Sursul final al lui Stănescu*), poetul Ioan Flora (*Cvadruga suierînd*, proză lirică), Mariana Dan-Mijović (*Nichita Stănescu*). Este prezentată și o scurtă selecție din poeziile lui Nichita Stănescu, datorată, ca și traducerea, lui Adam Puslojić. Paginile sînt ilustrate cu desene, fotografii, facsimile din paginile manuscrise, portrete ale lui Nichita Stănescu, dintre care unul datorat reputatei pictorițe belgrade Olja Ivanjicki, care semnează ilustrațiile la ultima, cuprinzătoare versiune sirbo-croată a poeziilor lui N. Stănescu, în traducerea tot a lui A. Puslojić. Majoritatea textelor reproduse în paginile gazetei au fost prezentate la adunarea comemorativă consacrată personalității și operei lui Nichita Stănescu, ținută la Asociația scriitorilor sirbi, la sfîrșitul lunii decembrie a anului trecut.

Voislava Stioanovic

S.U.A.

● În cadrul turneului întreprins în S.U.A. și Canada, Michaela Martin, solistă a Filarmonicii „George Enescu” din București, a susținut cu succes un concert la „Carnegie Hall”, din New York, împreună cu orchestra națională din marea metropolă americană.

DANEMARCA

● O expoziție documentară de fotografii deschisă la Universitatea din Copenhaga ilustrează momente din lupta de secole a poporului român pentru unitate și independență națională. Cu acest prilej, au fost donate cărți cu caracter istoric, care, alături de numeroasele lucrări românești existente în biblioteca universității, oferă cercetătorilor danezi posibilitatea unei mai ample cunoașteri a țării noastre.

R.P. UNGARĂ

● Editio Musica din Budapesta a tipărit *Cantata nr. 1 (Singur în pădure)* de Emil Petrovics pentru soprană și orchestră. Clădită pe trei poezii eminesciene de largă audiență publică — *Revedere* (tradusă de Koncz Tamás), *Somnoroase pășărele* (Păter Ervin) și *Ce te legi codrule!* (Kiss Jenő) — cantata compozitorului ungur realizează o lucrare unitară ca atmosferă și stil, în ciuda formei tripartite de suită, cu pauze între secțiuni. Ceva mai mult: Emil Petrovics — familiarizat cu folclorul românesc — a încercat să imprime compoziției sale, pornind de la versurile lui Eminescu, un farmec autentic, apelînd la recitativul de doină și baladă.

„România literară”

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



REDACȚIA : București, Piața Școlii 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 ȘCOLII”



5 lei