

România literară

INEDIT

ROMULUS GUGA: „Cele
cinci zile ale orașului”

(Paginile 12—13)

ROSTUL ARTEI

MEREU controversată în formele și înfrumusețările sale concret-istorice, ca de altfel orice fapt complex și autentic de viață, arta a fost însă dintotdeauna resimțită și înțeleasă ca o dimensiune esențială a existenței sociale. Așadar, cu toate că este o expresie personalității creatoare, a individualității, opera de artă se naște, este validată și trăiește exclusiv în cadrul social. Artă constituie în primul rând un act de comunicare, iar comunicarea presupune cu necesitate existența colectivității, a ansamblului social. De aceea și sînt considerate arta și cultura unui popor, a unei națiuni, drept fenomene înalt reprezentative ale existenței lor în timp. Istoria ignoră societățile din care cultura și arta au lipsit, pentru că nu au lăsat nici o mărturie durabilă. Artă creează posibilitatea dialogului peste vreme și nu întîmplător a fost și este socotită drept una dintre cele mai caracteristice expresii ale efortului uman de a înfrînge barierele timpului, de a se ridica deasupra efemerului și perisabilului. Năzuința spre eternitate atît de proprie artei nu înseamnă însă și n-a însemnat niciodată abstragerea creatorului și a creației din istorie și din viața contemporană. Dimpotrivă, perenitatea s-a dovedit a fi un atribut al acelor opere legate profund de vremea lor; „viața banală a mea, a noastră, a tuturor românilor, iată ce mă interesează, iată ce-mi atrage irezistibil atenția” afirma unul din marii clasici ai literaturii naționale.

Situarea fermă în istorie reprezintă astfel una dintre condițiile durabilității. Opera de artă rămîne cu adevărat actuală întrucît a explorat în adîncime, la nivel esențial, aspectele de viață și semnificațiile momentului cînd a fost creată. Dar o autentică operă de artă nu este numai o mărturie, un document pentru posteritate. Aceste însușiri provin în realitate din capacitatea creației de a participa la existența socială, din implicarea și angajarea deplină în procesul istoric specific epocii. Marele creator este întotdeauna un om al timpului său. Departe de a constitui un refugiu, departe de a însemna o retragere, artă exprimă o participare.

În virtutea obiectivelor și a idealurilor sale, societatea socialistă acordă creației artistice un rol important și o deosebită atenție. Dezvoltarea culturii și a artei se integrează firesc în programul general de dezvoltare socială, contribuind în mod specific la progresul întregii țări. „Regimul nostru — spunea secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu — a creat condiții de dezvoltare a artei care nu au fost cunoscute niciodată în trecut în România, a făcut și face eforturi însemnate pentru întărirea bazei materiale a vieții cultural-artistice. În același timp, partidul și statul încurajează dezvoltarea nestîmjenită a personalității tuturor artiștilor, o amplă și laborioasă activitate de cercetare și experimentare artistică pentru perfecționarea continuă a măiestriei, a mijloacelor de exprimare, o largă diversitate de stiluri și maniere de creație care să îmbogățească și să lărgască continuu paleta artei noastre contemporane. Este de la sine înțeles că, așa cum nici un domeniu al vieții sociale nu stă pe loc, nu se mortifică, ci urmează o linie de neîntreruptă dezvoltare dialectică, tot astfel nici arta nu se poate închide în canoane și tipare stabilite odată pentru totdeauna, nu se poate opri din evoluția ei la un anumit stadiu. Legile progresului impun artei noastre socialiste să parcurgă un neîntrerupt proces de dezvoltare și perfecționare”.

Realizările artistice și culturale din ultimele patru decenii, îndeosebi cele de după Congresul al IX-lea al P.C.R., pun strălucit în evidență aceste adevăruri. Rostul profund al artei în socialism este vădit tocmai de legătura strînsă dintre dezvoltarea artistică și dezvoltarea socială, dintre cultură și progres. Avîntul social se manifestă nemijlocit și în planul creației. Evoluția artei, a literaturii și a culturii române contemporane este astfel adînc semnificativă pentru evoluția generală a patriei noastre, pentru societatea socialistă din România de azi.

„România literară”



ION VLASIU : Portret (Expoziția Ion Vlasia — sala Dalles)

PETALĂ DE SĂRUTAT

■ CU două fire de borangic răsucite-mpreună (fir alb — menind pielea ca neaua, celălalt, roșu — obraz rumen: îndeplulare și sănătate) să fi voit a birui ne-nduplecarea înțeleptei Minerva, zeea-fecioară, legîndu-i astfel inima de-a lui, tinărul Mars, născutul de zi-nții a lunii ce urma să-nceapă calendarul vechilor-romani și să-i poarte numele de zeu? De zeu conceput de Junona pentru că atinsese — grație Florei, istorisește Ovidiu, în *Faste* — o magică floare-a fecundității (oare nu ghiocelul vestind liliac primăvara?), pornind apoi grea de prunc prin Tracia, unde-l și aduse pe lume?

Benefice timpuri ale mitologiei italice ! Arhaitate a virstei de aur cu țărani injugînd boi la aratru-n Etruria și cu pecorari sabini păstorînd prin praturi, înainte ca patriarhatul agrar și păstoresc să se preschimbe sub inriurirea elină. Civilizație nouă, aducînd un Olimp cultivat și feroce, înzestrat cu un Ares, divinitate singeroasă a războiului, destinată să facă din Marte, pin-atunci, zeltate generoasă a naturii ce renaște și a fecundității, simbol al bărbăției creatoare și al creșterii, al prosperității și al trupului sănătos, destinată să facă dintr-însul, prin aitolre, geamăn belicos, mitologic patron al masacrului și al distrucției în Peninsula. Civilizațiile neo-latine occidentale, vlăstare — ca și a noastră — din vigurosul trunchi roman, l-au păstrat în memoria artelor (iar mai tirziu și celelalte culturi, prin contaminare) numai în această ipostază malefică, a morții violente prin fier în bătălie, cruda meserie a armelor, dimpreună cu ingenioasele canoane ale multiplelor forme de luptă, înscriindu-se la rubrica numitelor „arte marțiale”.

Gîngășia înfloririi, grația ofrandei simbolice au rămas — intact privilegiu la zi-nții de mart — numai în insula de latinătate apărută de Istru și de Carpați, în teritoriul Daco-

Romaniei, ai cărei oameni, țărani și păstori asemeni cînsingienilor din veneratul Latium al străbunei celeilalte, l-au îndătinat într-o străveche sărbătoare a pămîntului, celebrînd, prin darul în chip de inimă ori de floare, frumusețea femeii acestor locuri: frumusețea sufletului și cea a făpturii ei. Elogiu popular discret, omagiu simplu, semn de sfioasă duiosie închinat mamelor, soțiilor, fiicelor în care se-ntruchipează visul de fericire și de dragoste al bărbatilor acestui „pămînt înrămat în patru mari ape” din visul poetului...

Și, alintînd numele arhaic, i-au spus „mărțișor” mărunt-ei amulete purtătoare de noroc, talisman mai modest ori mai arătos, mai împodobit ori mai sărac, dar la fel de nestemat, legat cu-aceleași două fire împletite, alb și roșu, de mătase ori de lînă, și prins la piept, în dreptul inimii, sau de încheietura mîinii: ca să le fie anul mănăs și viața bună, casa luminată și sufletul tandru femeilor neamului românesc.

Acest chip de pace al lui Marte — mărțișorul — dăruit fie, pentru obrajii rumeni ca fructele anotimpului pe care-l anunță, celei dintîi copile mai zorite a se naște-n țară, astăzi, joi, zi-nții de martie, și, asemeni, pentru neaua părului ei innobilat de senectute, celei mai amurginde străbune care s-ar găti să ne lase mutîndu-se-n eternitate, ca să mai întîrzie cu noi măcar o primăvară...

Mamelor toate, și surorilor, și iubitelor, și fetelor, și soțiilor noastre — mărțișorul cuvîntului scris și spus, simțit și șoptit pentru ele !

O floare-vestală, ghiocel de candoare, petală de sărut cîstînd fruntea și mîinile femeilor lumii, mărțișor de pace pentru inima lor proteguîndu-ne de rău !

Romulus Vulpesu

Creativitatea literară

ÎN accepția riguroasă ce-l este conferită în literatura de specialitate, creativitatea presupune o serie de trăsături definitorii precum: **utilitatea, eficiența, noutatea și originalitatea**. Rolul preponderent în această constelație de calități îl dețin **noutatea, ineditul**, ce disting activitatea creatoare de latura reproductivă a activităților psihice și materiale curente. Opera, respectiv soluțiile datorate comportamentului creativ trebuie să fie **imprevizibile**, instituind o ruptură esențială cu „normalul” existent anterior. Ca atare o idee sau un produs sînt cu adevărat noi atunci cînd ele n-ar fi putut fi prevăzute ori deduse din starea sau realizările precedente ale sistemului lor de referință.

Dintre toate aceste caracteristici, **sensul uzual, minimal**, în care este de regulă utilizat conceptul de „creație” nu reține decît un anumit aspect, neesențial, al ideii de nou. Creația ar desemna, corespunzător acestei accepții, un proces generator de obiecte lingvistice noi, ce nu au existat anterior procesului respectiv și care nu au nici un analog în lumea obiectuală. Dar, în acest caz și însăilarea cea mai convențională, intrucît nu a mai existat niciodată **ca atare**, ar fi un obiect nou creat, fapt ce l-ar îndreptăți pe orice grafoman să se considere „creator” de operă literară, deci artist al cuvîntului. Sursa confuziei stă în absolutizarea dimensiunii cantitativ-temporale a noțiunii de „nou”, ca succesiune în timp, în dauna celei calitative, de **superior și inedit**. În sens temporal, noul reprezintă doar ceea ce este mai recent. Vorbim astfel de o „poezie nouă” ca despre o „casă” sau o „pălărie nouă”. Evident, nu la această semnificație vulgar-temporală poate fi redus noul, ca notă definitorie și criteriu distinctiv al creației, deoarece atunci am avea asigurată și producerea sa zilnică și în cantitate de masă și am fi înconjuțați din toate părțile de „nou” și de „creații”, inclusiv în plan artistic și literar. Noul, ca produs al creației, presupune însă o **diferență calitativă** a entității respective în raport cu celelalte, față de care este considerată nouă, diferență prin care își asigură specificitatea și individualitatea în cadrul seriei genetice respective. Cînd vorbim de un produs literar „calitativ nou”, deci de o „creație” avem în vedere **trăsăturile definitorii** ale fenomenului analizat și faptul că aceste trăsături se deosebesc esențial și în mod structural de cele deja existente. Noutatea creației autentice se exprimă, așadar, prin faptul că determină o **transformare radicală** a elementelor inițiale (în cazul nostru, de limbaj), entitatea rezultată nemaiputînd fi redusă la elementele ei genetice. Simpla utilizare referențială a limbajului din unele produse literare, simpla sa productivitate narativă nu reprezintă însă decît **transpunerea** unei idei sau situații existențiale, preexistente actului de creație, din viață în alt mediu expresiv — cel lingvistic. Dar, opera de **artă literară**, ca rezultat al unei autentice creații, nu se mărginește să reflecte și să combine elementele ce i-au preexistat ci le **reconstruiește** într-un tot organic, cu o integritate ireductibilă la stări **pre-poetice** anterioare. Tocmai de aceea noua operă literară nu poate fi explicată sau redusă, printr-o analiză retrospectivă, la elementele anterior existente sau la acțiunea legilor și cauzelor, asigurînd astfel cea de a doua notă definitorie a creației: **imprevizibilitatea**.

Intr-o lucrare importantă, tradusă recent și în limba română (**Teoria criticii**, Ed. Univers, 1983), Murray Krieger aduce cîteva argumente pertinente în sprijinul acestei înțelegeri superioare a creativității literare din care se naște poemul (în sens larg, aristotelian, de **poesis**): „Numai dacă ceea ce rezultă este o transformare radicală a elementelor inițiale vom putea afirma că procesul respectiv a contribuit (și a ajutat) la crearea poemului. În măsura în care poemul nu diferă semnificativ de entitatea prepoetică, deja constituită (entitate ce a existat, a avut o formă, anterioară creării poemului), procesul din care a rezultat poemul nu poate fi numit cu justete creator. Fie că o atare entitate provine din viața obișnuită, din alte poeme ori din mintea autorului, modelarea a fost **anterioară** creării propriu-zise, astfel încît sarcina procesului nu a fost decît aceea de a transla forma preexistentă și nu de a dirija transformarea ei în una nouă” (p. 57—58). Iată pentru ce nu atît imaginația **narativă** (invenția de întîmplări, tipologii umane ori situații existențiale) cît cea **constructivă** (de entități lingvistice noi) constituie resortul vital al creației literare. Deci, creativitatea din planul pur ideatic al ficțiunii nu se transformă automat în creație **literară** prin simpla ei translație în plan lingvistic.

ÎN RAPORT cu intenția sa, resursele globale ale limbii, aflate la dispoziția scriitorului spre a-și obiectiva intenția, constituie un grup restrîns de elemente disponibile, ce nu au mai folosit niciodată înainte acestui scop unic. De aceea, comunicabilitatea intenției sale și accesibilitatea ei perceptivă presupun un compromis și o luptă, între originalitatea și unicitatea ideii și servituțiile impuse de utilizarea materialului lingvistic ce ajunge la

scriitor suprasaturat de semnificațiile pe care le-a acumulat în lunga istorie a utilizării sale. Astfel că actul creației literare are de învins, pe de o parte, rezistența mediului lingvistic de care se slujește, iar, pe de altă, inerția crescîndă a propriei structuri poematice în curs de formare, ce începe să-și dezvolte propriile centre de interes și de atracție, contrazicînd adesea și modificînd intențiile inițiale ale autorului. Niciodată opera literară nu va putea exprima exhaustiv ideea, viziunea autorului, și niciodată inteligibilitatea ei nu va fi totală și definitivă. În virtutea resurselor limitate ale limbii de care se servește, ceea ce „vrea să spună” opera literară depășește întotdeauna cu mult ceea ce „spune” ea în mod concret lectorului ei. De aici și distanța semantică dintre pagina proiectată și pagina scrisă, dintre armătura semnificațiilor **voluntare** și corpul semnificațiilor **posibile**, pe care îl susține.

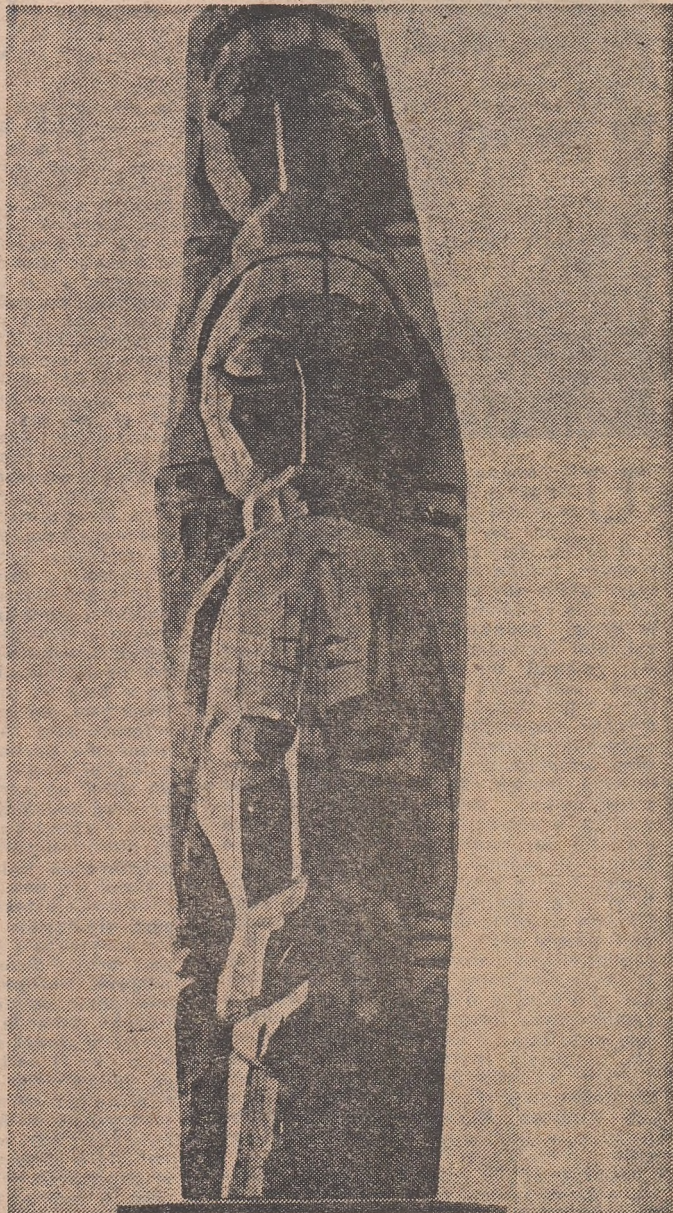
Procesul creator este, astfel, departe de a fi o senină transcripție mimetică a ceea ce autorul vede și aude în jurul său ori își imaginează. El este un proces dinamic, plin de dramatism, în care ponderea entităților în relație — „ce are de spus autorul” și „opera, ca oglindire a ceea ce are el de spus” — se intercondiționează și se modifică mereu. Dialectica luptei dintre ceea ce **impune** autorul operei și ceea ce **renunță să mai spună** îl ajută să-l cunoască mai bine pe „monstrul în devenire”, cu cerințele ce-i impun sacrificarea altor intenții inițiale. Natura implacabilă a **existenței** operei literare în devenire este, obiectiv, mai puternică și mai revendicativă decît cea a propriilor sale intenții originare. În plus, spre deosebire de alte „materiale artistice”, semantic inerte sau numai neutre, ce-și dobîndesc semnificația doar în procesul utilizării lor artistice (marmura, lemnul, linia, culoarea, sunetul etc.), materialul lingvistic, asupra căruia operează creația literară, pe lângă faptul că deține o semnificație anterioară utilizării sale de către scriitor, este lipsit și de „materialitatea” necesară unei „prelucrări” propriu-zise. De aici lupta literatului-artist pentru reducerea stratului semantic al cuvîntului pînă la armătura sa sonoră, obiectiv perceptibilă, pînă la reificarea sa deplină, instituindu-i astfel, în oarecare măsură, materialitatea necesară unui mediu autentic. Este ceea ce a încercat, pînă la obsesie, în întreaga sa creație poetică, Ion Barbu, de pildă.

Fiind autoreflexiv, discursul poetic subminează — cum observa Krieger — tipurile uzuale de discurs, forțînd limbajul să creeze o textură suficientă sieși prin anularea referințelor comune. „Poetul (în sensul de creator de ficțiune), care nu are la îndemînă elementele prozodice pentru a le exploata, este nevoit să inventeze, adesea mai incitant pentru spiritul său, mijloace ad hoc de deviere și reconstrucție. Obiectele care au ajuns la el ca vlăstare ale altor părinți, pe deplin maturizate, dar domesticite și supuse, membri ai unor mari familii tradiționale, trebuie să iasă din mina poetului transformate în propriul său vlăstar, izolat în sine, dar viu” (p. 66). Acesta este, de altfel, și sensul propriu în care spunem despre marii scriitori că sînt „creatori de limbă”, și nu acela că ar fi inventat cuvinte noi. În acest sens au reîmprospătat și restabilit forța de penetrație a cuvîntului, în consens cu unicitatea și originalitatea propriei lor intenții poetice, un Tudor Arghezi, Nichita Stănescu sau Ștefan Augustin Doinaș. Și într-o asemenea resurrecție semantică a cuvîntului stă și valoarea **artistică** a unei proze precum cea a lui Dumitru Radu Popescu, în care materialul lingvistic „prefabricat”, cuvîntul, este silit să-și amintească și să-și dezvăluie toate nuanțele latente, ducîndu-se pînă la ultimele consecințe exploatarea potențialităților implicite ale cuvîntului.

ACESTEA fiind doar cîteva dintre caracteristicile care definesc, în plan pur estetic, creativitatea literară, devine limpede pentru ce identificarea și recunoașterea ei **ca atare** în raport cu o operă oarecare este echivalentă cu o judecată de valoare. Și, totodată, de ce nu orice comunicare a unor stări și situații prepoetice, cu ajutorul mediului literar, poate fi considerată automat și o **creație**, respectiv o operă de **artă literară**. Creația autentică și produsul ei specific — valoarea — continuă să rămînă nu regula activității curente ci, cum atît de sugestiv le considera Goethe — „accidente fericite, dorite dar imprevizibile, ale naturii umane”.

Desigur, operînd această distincție strict estetică între creație și productivitate în plan pur literar, nu înseamnă că negăm sau neglijăm legitimitatea sau eficiența sociocomunicativă a restului literaturii, cînd ea este rezultatul unei creativități pre-poetice, în plan ideatic și imaginativ. Literatura rămîne un indispensabil instrument de cunoaștere și comunicare umană și dincolo de zona mai restrînsă a **artei literare**, la fel cum filmul își vădește impactul formativ și forța de atracție nu numai în ipostazele, mult mai rare, ale așa-zisului „film de artă”.

Victor Ernest Mașek



HORIA, CLOȘCA și CRIȘAN — sculptură de ION VLASIU (Expoziția Ion Vlasiu — sala Dalles)

În februarie, Horia

În februarie
cînd gheața troznește pe Mureș,
cînd riul de lacrimi, sub ea, pornește în iureș
ducînd în cîrcă istorii
din vremuri de-amarnice glorii,
atunci, în februarie
cînd gem, în Apuseni, pădurile strivite de ger,
cînd stelele, înspăimîntate de crimă, incremenesc pe cer
cu ochii ațîntiți spre Alba-Iulia
cenzurîndu-și furia,
atunci... în ziua aceea lungă cît toate nopțile Inchiziției,
aud, deodată,
un scrișnet de roată
pe oase zdrobite
de miini nelegiuite...

Aud, aud...
geamătul surd
din plînsul neamului meu,
din veacul cel aspru și greu,
din gura-nclăștat-a lui Horia
din singele cu care-am scris istoria...

S-aude, s-aude
nu mai știu de unde,
din adînc de vreme,
scrișnet în blesteme
S-aude din suflul de dac :
— O, iartă-i, Doamne, că nu știu ce fac I...
Să ierți, să nu uiți
Ce-i la noi în munți
În munții de piatră
Sărăcia-i toată,
Să ne faci dreptate
Dincolo de moarte...

Ion Dodu Bălan



Un cântec al vîrstelor

UN „roman de formare“*) e cartea lui Hans Liebhardt, scriitor german din țara noastră, care a împlinit de curînd vîrsta de cincizeci de ani. Reprezentativ pentru aproape întreaga creație a prozatorului — deosebite, aflăm din prefață, „toate culegerile lui Hans Liebhardt conțin, integral sau în parte, povestiri ce-au intrat în componența actualiei construcții literare“ —, volumul nu e nicidecum o antologie heteroclită și voit „reprezentativă“, provenind din cine știe ce considerente conjuncturale sau din comodități editoriale: unitatea stilistică și continuitatea tematică, servite de o structurare adecvată (notăm că unele pagini au fost scrise anume pentru a apărea aici), îi conferă o coerență internă ce justifică subtitlul de „roman în povestiri“. După lectură — lectură foarte agreabilă, de loc „leneșă“ —, e inevitabilă tentația unei situații prin identificarea unor afinități. Dincolo de orice deosebiri, firești, volumul trimite către o întreagă literatură a copilăriei și/sau a maturizării, dintre titlurile căreia s-ar putea cita *Huckleberry Finn*, dar și *Viața ca o pradă*, *Amintiri din copilărie* sau *Hronicul și cîntecul vîrștelor*, carte față de care *Preaminunata viață...* manifestă, în treacă, fie zis, și o afinitate extraliterară, generată de contiguitatea geografică a Apoldului natal al lui Andreas Weisskircher-Hans Liebhardt și a tinuturilor sebeșene ale Lăcrămăului lui Blaga.

Tentativele de resuscitare, prin evocare, a emoțiilor legate de anumite momente privilegiate, fixate de memorie, se pot înfăptui, evident, în multiple formule, în care „proustian“ rămîne doar resortul ultim, nu neapărat și tehnica scripturală. Hans Liebhardt și-a organizat „romanul“

*) Hans Liebhardt, *Viața preaminunată a lui Andreas Weisskircher*, Editura Kriterion.

în secțiuni (sau, mai putem zice, și-a grupat povestirile în „culegeri“) ce se ordonează, în mare, cronologic, corespunzînd fiecărei etape din viața personajului: primii ani ai copilăriei, cei ai școlii primare, apoi cei ai studiilor liceale etc. Unitatea ansamblului e certă și evidentă, cum arătăm, deși fiecare culegere și fiecare povestire poate fi citită independent. Nu e locul, aici, să insistăm în detalieri anecdotice: nici o parafrază rezumativă nu ar putea sufla în lectură textelor. Cele citeva observații ce se impun vor viza mai ales structurarea părților și a întregului. Fiecare povestire de-cu-șă, de regulă, cite un episod, rotunjit și încheiat, dar nu din cale afară, păstrînd întotdeauna cite ceva din fluctuațiile și distorsiunile pe care ecranul memoriei le impune imaginilor ce le filtrează; finalul aduce întotdeauna o „poantă prin comentariu“, o „concluzie“ de *raisonneur*, formulată cu o mare economie de mijloace, incitînd la meditație și accentuînd, cu discreție, sensuri mai puțin evidente. Limbajul e marcat de o anume oralitate, amintind o sporovălașă molcomă, o rostire făcută în prezența fizică a destinatarului. Tonul de „povestitor“ e adecvat statutului însuși al cărții: avem de a face cu una dintre multiplele intruchipări ale literaturii non-fictive, cu referent real (schimbarea adevăratelor nume ale personajelor fiind simplul rezultat al unei convenții, neobligatorie, de altfel, al marcării literaturii). O literatură non-fictivă, deci, al cărei referent, real, e filtrat de memoria și de conștiința autorului-narator care, cum arătăm, se confundă, indubitabil, în „culisele“ narațiunii, cu personajul principal. Remarcăm însă, în text, un subtil „joc“ al utilizării timpurilor verbale și a persoanelor gramaticale prin care e obținută tocmai aceea *distantare* a naratorului de propriul său personaj ce, alternată cu alte semne, de *identificare*, de acenșă dată, indică limpede că nu o autobiografie frustă și direct confesivă a vrut să ofere cititorilor Hans Liebhardt și nici o *relatare* „obiectivă“ a propriei vieți. Povestirile-capitole se articulează, astfel, într-o transpunere hotărît literară a experienței autobiografice, extrasă din memoria — voluntară și involuntară — a naratorului și structurată prin demersul său scriitoricesc în care se face simțit, oportun folosit, și instrumentarul ziaristului. Punctul de vedere al naratorului se găsește, succisiv, fie în *interiorul* micuțului Andrei (sau al adolescentului, apoi tinărului Andreas), fie *alături* de acesta, pătaniile sint văzute cu ochii copilului dar povestite cu vocea adultului ce, totuși, frecvent, îl „citează“ pe copil. Interpretarea fapticii e inițiată de la nivelul copilului și conti-

nuață de la cel al înțelegerii actuale. Naratorul adult pornește în căutarea copilului care a fost nu pentru a suscita extaze epidermice, animate de un sentimentalism mărunț, ci pentru a se înțelege și regăsi pe sine, cu autoironie îngăduitoare, dar nu complezentă, totuși.

Mecanismul rememorării, cu toate discontinuitățile sale, cu accentuarea aparent nemotivată a cu-ărora detalii aparent inesențiale, dar a căror importanță poate fi revelată printr-un efort de introspecție, e admirabil transpus în paginile volumului. Tablourile și episoadele ce, resuscitate prin acest mecanism, defilează în fața cititorului amintesc de imaginile desuet-naive ale unei „lanterne magice“ de altădată, de ilustrațiile cărților cu basme de odinioară sau chiar — prin concretețea notației, deși Hans Liebhardt nu este, aparent, un virtuoz al vizualizării — de truculentele scene de gen ale maestrilor flamanzi. Primele povestiri reconstituie evenimente din „saga“ familială a micuțului Andrei, anterioare nașterii acestuia și, evident, încorporează prin relatările celor apropiati. Trecerea la pătaniile și figurile reconstituite din amintirile proprii nu aduce o soluție de continuitate, dată fiind similitudinea situației autorului față de cele relatate. Subsumate unei mitologii personale, unui „folclor“ propriu, cu intensă coloratură afectivă, anecdotele și „crochiurile“ care compun volumul (mai ales în prima sa parte) comportă caracteristicile unor piese de folclor oral „autocules“, în vederea transcrierii cărora „folcloristul“ Hans Liebhardt s-a adresat „informatorului“ Andrei, pe care l-a căutat și găsit nu „pe teren“, ci în straturile mai profunde ale propriei conștiințe. Scena anecdotelor acestui „folclor personal“ este un Apold pînă la un punct idilic, dar nu idealizat. Loc, în fond, banal, satul transilvan devine, în context, prin focalizarea „fascicului memoriei cu ajutorul „lentilelor măritoare“, „minui“ de autor, un *topos* privilegiat și enciclopedic, un model redus al lumii, cu valoare paradigmatică, în care micul Andrei deprinde, treptat, regulile conviețuirii sociale și cunoaște infinitele întortocheri ale firii omenești. Paradigmatic, acest Apold nu rămîne nicidecum abstract sau atemporal: evenimente, cunoscute și unele dureroase, ale istoriei ultimelor cinci decenii, își fac simțite efectele și la nivelul micro-lumii pe care așezarea ardeleană o intruchipează, iar nedumeririle și suferințele, dîfuz sau acute, pe care acestea le generează la nivelul copilului sint, cum arătăm, rezolvate și „explicate“ în concentratele comentarii ale naratorului adult. Nu e aici locul să oferim exemplificări eficiente: quasi-totalitatea povestirilor sint în egală măsură ci-

tabile. Vom remarca doar că, treptat, pe măsură ce timpul narațiunii se apropie de cel al scriiturii, distanța dintre narator și personaj diminuează, iar în ultimele secțiuni ale cărții cele două entități se suprapun „ot mai mult, pînă la confundare. Astfel, drumul de la memoria colectivă, a comunității familiale și sătești, trecînd prin amintirea „preaminunată“ vîrstei a copilăriei, se încheie la nivelul conștiinței reflexive a individului matur, printr-o continuitate, stilistică și de viziune, remarcabilă. Interesul pe care dublul demers de memorialist și de moralist, întreprins de Hans Liebhardt, îl prezintă pentru cititor rezidă deopotrivă în mesajul uman și în valorile artistice pe care le vehiculează, mai precis în conjugarea lor armonioasă și în susținerea lor reciprocă întru desfășurarea unui periplu introspectiv ce, prin generalitatea izvorită din autenticitatea auoreflexivității, capătă valoare exemplară. „În ce mă privește (scrie autorul în finalul uneia dintre povestiri, *Această Maritz sau cealaltă*) nu știu nici măcar dacă am povestit despre această Maritz sau despre cea din 1918, sau — ca de obicei — despre mine“. Sau, putem adăuga, despre noi toți, cititorii, contemporani mai tineri sau mai vîrstnici ai scriitorului. Un aer permanent de cald optimism străbate aceste proze, exclamații senne ale unei dragoste de viață implinind nu exuberanțe „pantagruelice“, ci o jubilație calmă a contemplării lucide, o cultivare a nostalgiei stenece, un „humor“ deopotrivă bonom și grav.

Apariție demnă de saluțat cu toată căldura, traducerea românească a *Preaminunatăi vieți a lui Andreas Weisskircher* se subsumează firesc unei acțiuni consecvent desfășurate de Editura Kriterion, instituție ce are drept obiective majore atât asigurarea concretă a posibilității de exprimare, prin scrieri în limbile materne respective, a diferitelor naționalități conlocuitoare din țara noastră, cit și difuzarea valorilor spirituale ale acestora și în rîndurile celor cărora nu le sint accesibile în versiunea originală, dar cărora ele li se adresează, de fapt, în egală măsură, ca elemente integrante ale culturii României socialiste de azi. Trebuie remarcat efortul — nu lipsit, bănuim, de dificultăți, dar solid, credem, cu o izbîndă — de transpunere lingvistică datorat lui Ion Roman, autor și al pertinentei (și necesarei) prefețe, efort prin care, iată, e facilitat accesul unui public larg la cunoașterea unei dintr-o „voce“ interesante ale culturii comune tuturor oamenilor acestor meleaguri.

Nicolae Bărnă

Filosofie și cultură

Logica dinamică a contradictoriului (II)

VASILE SPORICI își intitulează Postfața la selecția din scrierile lui Stéphane Lupasco („Logica dinamică a contradictoriului“) — De la logica dinamică a contradictoriului la o epistemologie dialectică, ceea ce exprimă cu claritate sensul evoluției unui gânditor, inedit și oarecum singular în peisajul culturii franceze și europene, apreciat unanim de către cei ce-l cunosc mai bine opera ca o „mare conștiință a filosofiei contemporane“. (Sint trecute în revistă principalele exegeze critice din Franța și din România.) Traducătorul și îngrijitorul acestei ediții pune în lumină unele laturi esențiale ale personalității și operei lui Lupasco, în raport cu unele probleme majore, precum *criza cunoașterii* ca simptom al revoluției științifice, care a cunoscut mai multe momente cardinale de la începutul secolului pînă în prezent, *evoluția dialecticii* și caracterizarea dialecticii lui Lupasco, „ca o practică logică de esență neoraționalistă“ și o filosofie a științei întemeiată pe cele mai noi cuceriri ale științei, deosebi în fizica nucleară și biologia moleculară; mutațiile ce apar într-o serie de științe — psihologia, antropologia structurală, ca și microfizica în ceea ce privește natura obiectivității și subiectivității, a relației dintre ele în procesul cunoașterii; conceptul lupascian de *transfiniț* care se situează între structura finită epuizabilă și cea infinită, inepuizabilă a materiei, ca un finit mereu depășit, ca o apropiere asimptotică de infinit.

Care sint coordonatele majore ale logicii lui Stéphane Lupasco? În primul rînd trebuie notat că ea s-a născut din nevoia de a corela mai strîns construcția logică de epistemologie moderne prin delimitare netă față de logica tradițională a identității. Multe din reacțiile sale față de această logică sint exagerate iar uneori chiar insuficient fundamentate (în măsura în care logica clasică, departe de a fi o concepție subiectivă, arbitrară, eronată, este o necesitate a gândirii de care, în anumite limite, trebuie să țină seama orice discurs), deși trebuie să avem în vedere că adesea atitudinea sa vizează de fapt metafizica sau metafizica ce parazitează pe logica formală. În acest sens, notele critice ale prof. Gh. Enescu sint totdeauna percutante și bine venite.

Logica dinamică a contradictoriului este, înainte de toate, o logică a energiei sau a sistemelor energetice pentru care dinamismele antagoniste reprezintă o „condiție sine qua non a existenței“. cum singur precizează în *Les trois matières*, principiul fundamental al logicii sale este cel al *antagonismului* constînd din faptul „că energia nu poate fi posibilă sau, cel puțin, sesizabilă pentru noi în afara antagonismului său inerent“. Și nu e vorba doar de sistemele energetice de natură fizică, ci și de cele biologice și psihosocio-culturale, deoarece, după opinia sa, „experiența neuropsihică... conține același tip de sistematizare energetică precum experiența microfizică“, iar teritoriul psihologiei este de-a dreptul privilegiat în ceea ce privește antagonismul și contradicția între omoger și eterogen, variant și invariant, unitate și multiplicitate, monotonie și schimbare etc. „Într-un sistem biologic, totul este în funcție de antagonism“ — observă Lupasco, numai că din acest fapt evident pentru toți cercetătorii, nu s-a desprins „nici cea mai neînsemnată consecință teoretică“.

Dialecticile energiei (cum se intitulează o altă lucrare a sa) se opun monismelor tradiționale osificate, care proclamă triumful unui singur factor (element) sau o iluzorie armonie prestabilită. Dialectica hegeliană este acceptată parțial, reținînd din schema triadică, doar primele două momente ce „conțin cu prisosință contradicția“, inevitabilă și activă, dar respinge sinteza care ar dizolva contradicția și-ar dogmatiza dialectica. Este adevărat că uneori schema triadică hegeliană apare forțată, lipsită de temei ontologic real, dar nu e mai puțin adevărat că, în raport cu mișcările de sens ascendent și spiralic, momentul sinteză (negarea negației) nu poate lipsi, el constituînd nu un punct terminus sau o infundătură, ci o rezultantă condensată a unei evoluții progresive și, totodată, punct de plecare pentru un nou ciclu al dezvoltării. Sinteza nu elimină contradicția, cum crede Lupasco, ci o face latentă, o virtualizează. De nici-căieri nu rezultă, cum observă și Gh. Enescu, că la Marx și Engels contradicțiile au o existență accidentală și o valoare instrumentală, iar sinteza, ca identitate progresivă, este perfectă și definitivă.

În ciuda unor atari surse de obiecții, Stéphane Lupasco are meritul de a fi cel mai profund și consecvent explorator al principiului contradicției după Hegel și Marx; pentru el antagonismul nu e numai o condiție de existență a oricărui sistem, dar însăși consistența și cantitatea de energie a sistemelor sint determinate de intensitatea și forța contradicțiilor și invers, „prin slăbirea antagonismului și sporirea non-contradicției lor, sistemele slăbesc și tind să dispară“.

Vasile Sporici sesizează, mi se pare, însăși esența logicii lupasciene, a contradicției atunci cînd scrie: „Această logică presupune... trei tipuri subiacente de logică: 1) una, care actualizează omogenizarea și potențializează eterogenizarea, **logica microfizică**; 2) alta, care actualizează eterogenizarea și potențializează omogenizarea, **logica vieții** (a biologiei); 3) a treia, a omogenizării și eterogenizării dinamice și contradictorii... specifică nivelurilor cuantice și psihice“. Și mai departe, în legătură cu suprimarea celui de-al treilea moment: „întîlnim în logica dinamică a contradictoriului și relație și devenire, dar fără istoricitate, fără raportul cantitate-calitate, fără perspectiva unui sens, a unei direcții, a unei orientări a existenței sau cunoașterii, în locul lor aflîndu-se succesiunea — alternanța stărilor energetice cantitative, ca oscilație între o anumită cantitate de energie potențializată și alta actualizată; de unde și formarea sistemelor de sisteme...“.

Pentru a surprinde valoarea cognitivă și productivitatea metodologică a acestei logici, ar fi necesară analiza modului ei de funcționare în domenii în care precumpănește „actualizarea eterogenității“; deci complexitatea structurală și funcțională a sistemelor energetice, adică materia vie, dar mai ales fenomenele psihice și faptele de conștiință, **logica artei și experiența estetică**.

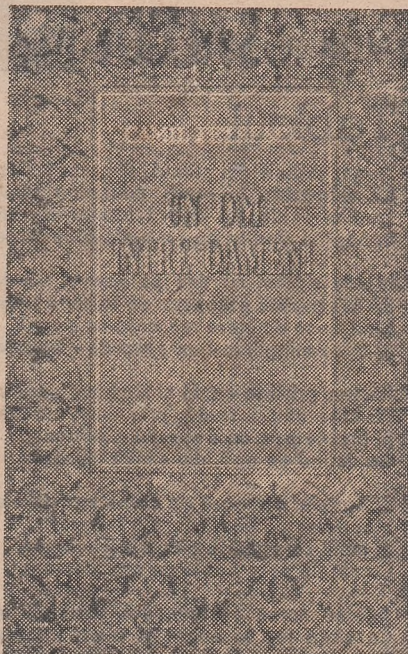
Vom putea aprecia astfel mai bine atât valoarea cit și limitele concepției lui Stéphane Lupasco despre logica dinamică a contradictoriului.

Al. Tănase



ION VLASIU: Victorie (Expoziția Ion Vlasiu — sala Dalles)

Ultimul Camil Petrescu



ACTIVITATEA postbelică a lui Camil Petrescu se concentrează în pregătirea și redactarea trilogiei **Un om între oameni**: alte lucrări colaterale (nuvele, piese de teatru, variate însemnări memorialistice) se mișcă, toate, în constelația românească. Analizând romanul **Un om între oameni**, analizăm ultima imagine a lui Camil Petrescu. În acest caz, restaurarea (spirituală) de text ar trebui să se imbine cu valorificarea energetică: pentru că această extraordinară scriere continuă să fie practic ignorată, înțelegând doar pe jumătate sau amintită concesiv. Trei moduri de trădare, progresivă, a lui Camil Petrescu.

Psihologia renașterii periodice a fost o constantă a gândirii autorului. De aici ar trebui, poate, să începem. Fără a fi mereu conștient, Camil Petrescu s-a atașat substanțial acelei mișcări culturale care, în epoca interbelică, propovăduia „trăirea” și „experiența îmbogățitoare”; scriitorul a tras toate concluziile dintr-o asemenea viziune. Pentru un artist, trăirea experimentală nu este integral posibilă decât în stil: latura scripturală sau formală a existenței lui suportă, răbdătoare, toate avaturile conștiinței. Ca și Mircea Eliade — de care îl separau, aparent, așa de multe —, Camil Petrescu s-a pasionat în egală măsură de literatură, filosofie și științe, le-a tradus în variante scripturale distincte, le-a alternat de-a lungul vieții. Mircea Eliade a plecat de la filosofie pentru a scrie apoi roman și pentru a-și câștiga celebritatea într-o antropologie generală, de altură filosofică: Camil Petrescu a teoretizat, în sfârșit, ideea fringerilor succesive ale existenței și mistica renașterii periodice. Nu afirmase el, cu șanse de a fi crezut, că, începând de la vârsta de 20 de ani, a consacrat cite un deceniu pe rând poeziei, teatrului, romanului și filosofiei? I-a fost dat însă filosofului să-și termine existența ca romancier. Scriind **Un om între oameni**, autorul a compus un pendant intempestiv al **Doctrinei substanței**, atinând pentru prima oară la noi, în epoca respectivă, o formulă de roman istoric profund novatoare față de spiritul prozelor românești.

După ultimul război, Camil Petrescu și-a luat în serios propria „reconsiderare”: cu aplicația intelectuală de care dăduse mereu dovadă și cu onestitatea care îl apropia în permanență de ingenuitate, a început să citească filosofie materialistă, să revizuiască drastic lucrurile știute, să parcurgă multă istorie. A înțeles să facă nu o operă de conjunctură — noțiunea însăși era prea departe de mentalitatea sa pentru a o accepta —, ci operă de reconstruire. Nu vom ști niciodată cât l-a costat pe marele scriitor această din urmă metamorfoză: sint tragedii spirituale destinate a rămânea necunoscute. Sistemistica existenței lui, schimbată din temelii, nu ne mai îngăduie nici o îndoaială: Camil Petrescu a pornit la ultima „re-naștere” decis și laborios, poate incintat — în sinea lui — că i se dă prilejul unei noi transformări. Așa a ajuns la Bălcescu. Și-a descoperit în el un afin neașteptat. Și, mai ales, a înțeles că dificultatea de a exista fusese la fel de mare în secolul XIX ca și în secolul XX, probabil mereu imensă de-a lungul istoriei.

Prin aspirațiile și renunțările lui Bălcescu a încercat să-și explice propriul său destin, propria sa dilemă insurmontabilă: a accepta sau a refuza realitatea în numele unui principiu. Bălcescu a fost un prilej de a vedea mai clar în el însuși. Tribulațiile dramatice ale unui intelectual de la 1848, în avans față de epoca sa, descifrează sensul seismelor de peste un secol. Nu trebuie să ne iluzionăm: îngrămădind fișe și prospecte despre secolul trecut, Camil Petrescu încerca, cu desperare, să facă puțină lumină asupra

prezentului. Pentru cel cit de cit obișnuit cu paradoxurile existențiale ale scriitorului, gestul se înscrie în cea mai deplină logică internă.

FANTASTICE, însă, și complet neașteptate ni se par repercusiunile acestui ultim avatar în plan epic: formula de roman istoric pe care scriitorul a inaugurat-o prin **Un om între oameni** renovează proza noastră la acest capitol. Niciodată secolul trecut n-a trăit mai intens și mai spontan în planul ficțiunii: singurul concurent în domeniu ar putea fi identificat în **Sfârșit de veac în București** al lui Ion Marin Sadoveanu, surprinzător de consonant prin tehnica evocării, o altă capodoperă izolată și fericită.

În studiul **Încercare fenomenologică. Despre conștiința românească**, publicat apoi în **Teze și antiteze**, Camil Petrescu ne oferea **avant la lettre** teoretizarea formulei romanului istoric imaginată de el. „Prin urmare, metoda noastră este clară: nu vom urmări, în cursul istoriei, datele din care să deducem existența unei conștiințe filosofice românești și nici nu vom face o colecție de note sufletești de la toți românii, ca să facem o medie și să deducem o caracteristică... Tocmai aici stau nenumăratele avantaje ale metodei fenomenologice. Ea nu are nevoie de totalitatea faptelor ca să realizeze un conținut. Ca să deducă esența tragediei, nu e necesar să analizezi toate tragediile... Nu ai nevoie deci decât să descoperi, intuitiv, faptele semnificative, să deduci din ele aceste semnificații” (**Teze și antiteze**, 1936, p. 193—194).

Mai bine de un deceniu după ce așternuse aceste rinduri, a avut ocazia să aplice direct intuiția fenomenologică asupra istoriei. Pentru a sesiza noutatea metodei lui Camil Petrescu, să precizăm că, la data apariției romanului **Un om între oameni**, existau două maniere fundamentale de evocare istorică în lumea prozei: era evocarea contemporan-naivă, privirea de tip romantic asupra trecutului dinspre prezent; apoi, prin opoziție, instalarea în trecut și tratarea cu familiaritate a locuitorilor Moldovei secolului XV drept contemporani, tehnica specifică lui Mihail Sadoveanu. Utilizate de condeie mediocre, ambele tehnici au sfârșit în manieră. Din frondă față de asemenea perspective, la fel de descurajante, Camil Petrescu inaugurează perspectiva pe care o putem numi cea a **dublei focalizări**. Pe de o parte, autorul schițează o mișcare regresivă, se întoarce în trecut cu ajutorul descrierii concrete, al detaliilor materiale pe care timpul le-a lăsat intacte (satul, mahalaua, interiorul modest al locuințelor etc.); această întoarcere în trecut apare complet diferită de descriptivismul sadovenian, deoarece nu asistăm la nici un fel de etnografism (oroarea lui Camil!), la nici un fel de exhibiție a „culturii locale” și de falsă familiaritate. Mișcarea regresivă a lui Camil Petrescu este mereu lucidă, bănuitoare, explorând materialul uman și concret pe care faimoasa intuiție îl identifica drept neschimbat din secolul al XIX-lea și până astăzi.

Pe de altă parte, a doua mișcare, opusă celei dintâi, este mișcarea actualizantă, revenirea în drepturi a prezentului: scriitorul pune la contribuție toate datele istorice **posterioare** evenimentului relatat, toate referirile memorialistice celebre (Ion Ghica, colonelul Locusteanu și mulți alții), cu alte cuvinte se **distanțează** mental de istoria povestită. Forarea în adâncime a prezentului pentru a identifica urme sigure ale secolului XIX (operație arheologică) va fi mereu complementară cu distanțarea de eveniment și comentarea lui din punctul de vedere al prezentului, cu sublinierea aproape obsedantă a intervalului cronologic.

DÎN această dublă mișcare abil executată provin paginile evocatoare ale romanului **Un om între oameni**. Ceea ce am numit **dublă focalizare** nu înseamnă altceva decât comitența acestor două perspective, opuse ca spirit. A fost necesară o restructurare din temelii a narațiunii pentru ca autorul român să stabilească acest raport inedit cu istoria. Textul a început imediat să sune diferit, aura poetică a convențiilor de limbaj de natură istorică a dispărut instantaneu. În narațiunea istorică s-a instalat pentru prima oară faimoasa autenticitate, renunțându-se la un ceremonial desuet.

„Colegiul Sfântul Sava era legat de ulița Școlii (strada Academiei de mai târziu) cu o scurtă ulicioară care acum, în această zi de festivitate, se vedea stropită și măturată cu îngrijire, de parcă strălucea și ea în dimineața frumoasă de toamnă. Se pusese și ghirlande de frunze de-a latul ei, chiar în acest colț, legându-se astfel casa Dobrotineanului de a Spahiului. La cițiva pași de școală — cam unde avea să fie cindva statuia lui Gheorghe Lazăr — răspundea chiar ușa bisericii, iar poarta însăși era cuprinsă între casa cu pridvor a egumenului grec al mănăstirii și curtea unui slujbaş la Vornicie, Petrescu.” (vol. I, p. 165);

„În fața chioșcului de lemn, mare cit o sală de palat, s-a pus un covor lung de Smirna, pe care coborâșe acum din careta Alexandru Ghica, domnul Țării Românești. E în uniformă de cavalerie, cu fes pe cap, cu cele trei mari decorații turcești pe care le are la gît, peste piept și în dreptul inimii. E palid, obosit, căci n-a putut dormi de grijă toată noaptea în conacul pe care i l-a pus la dispoziție Duna-Valeși, pașa cu trei tuiuri de la Silistra.” (vol. I, p. 186).

E ușor de extras, din fiecare fragment ales la întâmplare, mărcile lexicale ce trimite, explicit, la cele două serii asupra cărora ne-am oprit, la cele două mișcări esențiale ale prozei. Așa cum arată, în structura lor inter-frastică, fragmentele de mai sus — tot astfel arată întregul roman. Iată situația din primul fragment:

— Seria regresivă: **Colegiul Sfântul Sava, ulița Școlii, acum, în această zi, stropită și măturată cu îngrijire, dimineața frumoasă de toamnă, ghirlande de frunze, în acest colț, casa Dobrotineanului, a Spahiului, casa cu pridvor a egumenului grec, curtea unui slujbaş la Vornicie**;

— Seria actualizantă: (**Colegiul Sfântul Sava**) era legat, **strada Academiei de mai târziu, se pusese, cam unde avea să fie cindva statuia lui Gheorghe Lazăr**.

Seriile își țin reciproc echilibrul. Și-l țin cu atât mai mult cu cât observăm că, în seria actualizantă aparent minoritară, ar trebui să înregistrăm întreg limbajul Naratorului din **Un om între oameni**. În cel de al doilea fragment, seria actualizantă, implicind descrierea personajului, este și mai vizibilă: aproape nici un arhaism ornamental nu există în cele două fragmente, afară de numele proprii, nici o concesie eufoniei în sine, ci o limbă română esențială, fără vîrstă, prin care lumea secolului trecut apare cu toată transparența necesară. Nu există paste grele, culori lexicale stridente care să fixeze atenția asupra limbajului însuși tulburînd percepția. În tot textul, limbajul contemporan circulă alert, instaurînd viziunea contemporană asupra istoriei relatate.

Dublă focalizare, o dublă perspectivă asupra limbajului, ar putea fi aprofundată printr-o analiză stilistică detaliată. Am sugerat doar sistemul general. Din jocul permanent de oglinzi prin care apologetul noocrației și-a compus textul, a rezultat pentru prima oară o artă a evocării bazată pe intuiție și inteligență analitică; numim mai ales aceste două calități, pentru că documentarea istorică,

AUGUST 1944 — AUGUST 1984
O NOUĂ EPOCĂ DE CREATIE

fișarea materialului informativ, asimilarea vizibilă de tomuri opacizează relativ puține pagini din trilogia închinată lui Bălcescu. (Unele cuvintări ad-hoc (inute de eroul principal se transformă intempestiv în lecții de istorie, cu titluri și date nevărsimil de bogate: nu sint multe, din fericire, pentru că enorma documentare a lui Camil Petrescu rămîne în general discretă.)

LA DATA apariției romanului **Un om între oameni**, originalitatea viziunii narative a trecut complet neobservată. Fapt explicabil: nu era momentul pentru subtilități stilistice. Mai grav e însă faptul că discreditul așternut asupra unui deceniu și jumătate a împins spre uitare această operă unică și inovația narativă adusă odată cu ea.

Ar fi greu de enumerat toate domeniile în care **Un om între oameni** reținează imaginea tradițională asupra narațiunii istorice. Să notăm mai ales că în volumul I al romanului (veritabila capodoperă) satul românesc din secolul al XIX-lea este descris cu o virtuozitate insolită. Partea din primul volum ce ne transpune în lumea satului (**Cartea întâia**, a cărei acțiune se petrece la Vadul Rău) strălucește prin non-conformism: puține pagini din literatura noastră de pînă la 1950 atinseseră o asemenea profunzime, prin transformarea satului într-un model uman abstract. Imaginea lumii rurale de aici este simplă, de o duritate existențială maximă: nici o urmă din iluziile semănătoriste sau din stilizarea etnografică, a dispărut complet țărănul infantil al predecesorilor. E un sat evoluat mental și emoțional, fără amabilități stilistice inutile, înclăștat în luptă pentru supraviețuire — tot așa cum va fi mai târziu cel al lui Marin Preda. Un sat din orice epocă de pe orice meridian: nici măcar nu-l mai putem numi sat, deoarece este Modelul uman pur și abstract.

Citatele folclorice numeroase din această „nuvelă țărănească” independentă ar putea induce în eroare: examinîndu-le atent, observăm un folclor autentic, o specie de literatură a exasperării erotice și a fiorului cosmic. Funcția citatului folcloric, întotdeauna de bună calitate, apare complet diferită de ilustrația etnografică: tragedia lui Mîai, eroul principal, se desăfoară în paradigme folclorice, adică are caracteristici arhetipale. Însă totul se înlanțuie cu mare naturaleză, limba vorbită de eroi este o limbă populară fără vîrstă, dezgropată din zona cea mai profundă a lexicului contemporan. Intuiția autorului l-a dus la identificarea precisă a singurului punct de pe harta țării noastre neschimbat de secole, satul. Nuvela țărănească reprezentată de prima Carte a volumului I poate trece drept model pentru ceea ce am numit „mișcarea regresivă” din formula epică a lui Camil Petrescu.

Tablourile scurte, desfășurate în cadență calculată, compun, din tușe succesive, primul volum, capodopera. Fără pretenții de „monumentalitate”, fără amploare vizibilă și ostentație literară, asistăm la cea mai interesantă reconstituire a secolului trecut din literatura noastră recentă. Maniera diegetică fragmentară ne poate evoca uneori cinematograful — tablouri dispartate din care textul iese mereu îmbogățit. Este „partea fericită” a construcției istorice, pentru că, din păcate, volumul al II-lea — relatarea Revoluției — aduce revanșa gânditorului: Camil Petrescu vrea să ne arate că a meditat îndelung asupra sensului istoriei, că a făcut un examen critic al concepțiilor lui anterioare. A meditat, într-adevăr, dar prea mult: pentru că rezultatul sint pasaje în care Bălcescu vorbește ca un iluminat din actualitate, iar Heliade pare un soi de Cațavencu. Totuși, ca la jocurile de copii în imagini, aceste inserturi nefericite sînt „pasaie decupabile”, și ar fi putut fi ușor înlăturate la o editare ulterioară. (Subconștientul îl ghida pe Camil Petrescu în cele mai sincere întreprinderi.) În sfârșit, volumul al treilea, schițat și nedefinitiv, compune mai mult o încheiere simetrică a trilogiei și poate fi receptat de aceea mai ales documentar. Autorul a dat ce avea mai bun la început, ca și cum s-ar fi temut că marea reformă a narațiunii istorice va trece neobservată.

Dacă ar fi să evaluăm consecințele, ea a și trecut fără să lase urme prea adînci. Doar primele nuvele din **Cronică de familie** vor utiliza discret și cu accentuarea maladivă a descriptivului reforma viziunară a lui Camil Petrescu și vor privi prin „dublă focalizare” secolul al XIX-lea, urmărit mai departe, exact din punctul unde îl lăsase strălucitul predecesor.

Pentru Camil Petrescu, constelația acestui roman a atras toate scrierile ultime. Nuvelele vor fi o exersare a metodei istorice duse la strălucire în roman, iar piesa de teatru **Bălcescu** — o concesie aniversară. În orice caz, figura lui Bălcescu a absorbit cea din urmă metamorfoză a autorului **Noocrației necesare**. Epuizînd semnificațiile acestui erou excepțional, scriitorul și-a epuizat propriile resurse într-o situație-limită. Bălcescu și Camil Petrescu se suprapun.

Mihai Zamfir

Lia MICLESCU



Deschideți luminii

Deschideți luminii o poartă de aur, aleși heruvimi,
Să vină luceferi de-afară,
Să cadă pe mine petale din merii sublimi,
Să fie mereu primăvară.
Deschideți luminii o carte frumoasă, cu vorbe fierbinți,
O carte liman poeziei,
Să-mi stea călăuză de taină în anii cumiți
Și-n drumul urmînd veșniciei.
Deschideți o cale spre tot ce-a rămas nepătruns,
Spre oameni deschideți o cale;
Descalcați, suflați-al meu, să vestesc „am ajuns”
La poarta luminilor tale.

Ciuta

Cu ochi de luceafăr, bot umed și pintecul supt,
Cu cerul deasupra — sculptată în stîncă — pămînt
dedesupt

Stă ciuta pe zare,
Sălbăticiune pierdută de turme bizare.
Cu frica în sînge și-un tremur ușor în urechi,
Cu vuietul pustii rămas în auzu-i din epoci mai vechi
Stă ciuta pe stîncă
Încoronată regină-n lumina adîncă.
Efigie vremii și stemă a lumii de brazi,
Semeață și zveltă, uimire-poveste, demult și de azi,
Mai stai pentru mine
Ca dorul de spații, ca-ntoarcerea-n sine !

Dicționar

Gratii și păsări, cuvinte absurde-mpreună,
Limbile pămîntului nu vor să le spună;
Floare și foc, la un loc, nu se-alătur rostirii,
Moartea-i un ciot putrezit nemuririi.
Caut o lume dar altele-i șade-mpotriva,
Erele noi se clădesc peste cea primitivă;
Oul de șarpe e alb dar nu se mîncă,
Florile cresc printre colțuri de stîncă,
Ura și dragostea nu-și află drum laolaltă,
Cîrța oarbă nu știe aripa-naltă.
Gratii și păsări, cuvinte absurde-mpreună,
Cartea, de semne flămîndă, le-adună.

Drum

Tu spui să-mi caut drum pe interval
Și nu observi imensa barieră
Care mă-nchide-n cea din urmă eră
Strivind spinarea ultimului cal.
Tu calci escaladat printre omizi
Și te ferești de trupul lor cu silă,
Că m-ar atinge și se face milă
Dar nici nu cauți leac să le ucizi.
Absurdului din noi îi facem loc
Și prosperăm în falsul echilibru
Stă arma rugini-șe-n calibru
Și-ngenunchem rugind-o să ia foc.

Te-am așteptat

Ca niciodată și ca-ntotdeauna
Te-au așteptat răspîntiile azi
Din cerul tănuirilor să cazi
Pe nerăbdarea lor și-a mea, nebuna.
Ca-ntotdeauna și ca niciodată
Ai pogorit pe așteptarea mea...
Fusesse vis și visul se-implinea
Să-mi lumineze clipa încă-o dată.
Dar clipa care-„atîta de frumoasă”
O am trăit, s-a frînt și n-a rămas;
Tu, timpule, de ce nu faci popas
Să bei otrava ce și-am pus la masă ?

Cînd tu nu vii

Cînd tu nu vii, îmi țese moartea o pavăză
Ca să mă apăr de arderea mea
Dar flăcările trimit trimbe pînă la tine
Și cade pavăza și m-arunc fierbinte pe ea.
Cînd tu nu vii, fiecare stea e o piatră
Care-mi sparge crevase în trup.
Șiroiesc din fiecare rană spre tine
Ca o foame de moarte, de corb și de lup.
Cînd tu nu vii, e ziuă degeaba și noapte la fel
Și lumea-i nisip mincinos și deșert;
Cînd tu nu vii, te-alcătuiea din pumnul de lut
Și iar mă trezesc, te aștept și te iert.

Cînd tu nu vii, dă-mi glasul, măcar să te cert.

Constantin SALCIA



Tabloul

Te-am dăltuit din stihuri, din visuri și cuvinte,
Să te păstrez în ramă, cu-nmiresmatul nimb.
Truditul somn, cu chipul fermecător să-l schimb,
În nopțile cînd trupu-i o amforă fierbinte.

Mereu adorm cu tine pe geana pămînteană,
Să mă trezesc prin oaze de veșnică trăire,
Cînd orice amintire mă arde ca o rană
Și orice mîngiere-i un strop de nemurire.

Păstrez privirea caldă și zimbetul ascuns,
Pe care numai truda, prin timp, l-a zămislit,
Și buzele prin care sărutul a pătruns,
Ca licărul de apă, din stîncă izbucnit.

Și brațele, comoară de carne marmureie,
Mai dulce ca fiorul dorit și așteptat...
Și ochii ce-nsenină trecutul și scînteie,
Ca razele pe-o frunte de zeu încoronat.

Adorm mereu cu tine, dar somnu-i tot mai greu.
Cu viața joc la zaruri și pierd întotdeauna.
Sînt singur cu tabloul și-l string la pieptul meu,
Cum stringe veșnicia și geniul și cununa.

Izvoare subterane

Din ce minune-a vremii izvorîți,
Mai limpezi ca lumina, printre stînci,
Spărgînd milenii și mereu pe brînci,
Din seva necuprinsului sorbiți ?

Comori ascunse-n viziuni adînci,
Spre care lume, rătăcind, priviți ?
Și ce destin vă-ndrumă de nu știți,
Ce-nseamnă mîngierea unei lunci ?

Asemeni tainei ce-o ascunde gîla,
Voi vă-nfrățiți mereu cu poezia,
Ce primenește în adîncuri viața...

Și după lungi și grele căutări,
Pe strîmte și sălbatice cărări,
Din cînd în cînd își mai arată fața

Sonet de iarnă

Se-nchide zarea sub obroc de gheață
Și prin văzduh fac tîmbe neîncetat,
Convoaie lungi de nori schimbați la față,
De parcă dintr-o panică-au scăpat.

Stă cerul spre pămînt incovoiat
Și-alungă de pe cîmpuri cînt și viață.
Prin goluri de-ntuner și de ceață,
Se pregătește vremea de iarnă.

Cîte-un opaiț șters de lună-apare,
Ca-ntr-un ungher un muc de luminare
Și-apoi, se stinge-ncet ca o scînteie.

Nămeți de vis încep din nou să crească,
Și-n drumul nostru vin să ne-amîntească,
De restul anilor, păstrați sub cheie.

Odinioară

Mă poartă drumul, obosit pe spate,
Tăind de-a lungul luncile și anii
Și în curînd voi poposi la poartă,
Unde-am ascuns sub frunze mari trecutul.

Pe prispa albă numai eu și gîndul,
Ce scormone prin vrafuri neatîns.
Iar stau de vorbă cu ai mei: și-amurgul,
Se-așează-ncet, alături, lingă prag.

E liniște; salcimii-ncet se pierd,
În ceața-adîncă-a vremii seculare.
Și-mi pune tata întrebări pe care,
Mai bine decît mine el le știe...

Sînt că se uple inima de pace
Și prispa de lumină ca un har.
În fund, răchita freamătă și-și pleacă,
Trudita frunte peste amintiri.



Marta BĂRBULESCU



Obişnuita stradă

Cercuri de vînt
de-a-ndaratele
pe cerul
infin...
Pasărea
călătorește
prin inima vastă
a materiei
de arbore destinat
printre serpentine
de nemișcare...
Acum în munți
zboruri nebunești
de lăstuni
închid cercuri de vînt
între mine și cealaltă
unde
pe obişnuita stradă...

Furtună de primăvară

Pe zid furtună
spulberă umbrele
în triumfală alegorie...

Se închide o fereastră
într-un ochi de pasăre
Chagall înalță puritatea
peste torente și veșnicie.

Mă întrezăresc prin fulgerele
luminate cu parte de suflet
și zbor peste ierburile aprinse...

Furtuna a trecut,
au rămas lacrimile ei
pe rufe puse
la uscat...

Totul are semnificație

Totul are semnificație
ca iluzia că există
cînd soarele
trece
dincolo de mine
și vine noaptea
ca un animal rănit
și vine coșmarul
de-a nu mai avea
vise !

Totul are semnificație
chiar și mașina
cu geamuri aburite
din care Camus strigă
— Luni, marți
și celelalte.

Ciudata confruntare

De la etajul trei
danseză fulgii
ca niște petale
Febra lor
îmi trece în sînge
și-aud timpul
într-o ciudată confruntare
deasupra asfaltului
Prietenul
Lucian din Samosata
îmi vorbește
despre riul Styx
amintiri de care
să mă dezbrac
la o eventuală
îmbarcare...

În timp

În timp ce
mă îndepărtez
de mine
pasărea cîntă,
freziile înfloresc,
zăpada vorbește...
prin fluturi
și iarba,
cerul își urmează
cursul
pe care alunec...

În zborul învers
mă țin de suflet
ca un spînzurat
de funie...

Mărturisiri literare (II)



ÎN EXCELENTA prefață la *Jurnal I*), cu titlul *Istoria unui jurnal*, pe care o semnează fiica autorului, găsim, printre alte documente „reproduse în ediția critică a operelor lui Rebreanu (vol. 4—10), următorul calendar“. Este vorba de totalizarea zilelor de lucru, consacrate scrierii a șapte din cele opt ²⁾ romane ale autorului și anume, în ordinea cronologică: *Ion*, *Pădurea spinzuraților*, *Adam și Eva*, *Ciuleandra*, *Răscoala*, *Jar și Gorila*. Fiecare din acestea a avut două versiuni, cu excepția *Răscoalei*, care a necesitat și pe a treia. Prima versiune a lui *Ion* a fost elaborată în intervalul de la 27 august 1916, la 14 august 1917, iar cea de a doua, definitivă, din noiembrie 1919 până la 3 octombrie 1920. Versiunea aceasta, pentru toate romanele lui, ca și a treia, ultima, pentru *Răscoala*, au fost de fapt transcrieri, în mare parte radicale, cu alte cuvinte, departe de a fi fost niște copii, nu mai semănau decît prea puțin cu cea dintîi. De altfel, cele mai multe din aceste romane fuseseră în nucleul lor concepute cu cîțiva ani înainte, autorul lăsînd să se precizeze acțiunea și structura fiecărui, precum și documentîndu-se asupra momentului istoric (*Răscoala*, anul 1907, în regat, *Adam și Eva*, cele șapte epoci ale reîncarnării perechii Adam și Eva, *Crăișorul*, mișcarea lui Horea, în Ardeal, 1784). Este de prisos să reproducem în întregime acel tablou, care este desigur ilustrativ, dar implică neapărat punerea accentului pe epoca de gestație, anterioară redactării și cronologicește mai îndelungată.

Întrebat asupra procesului de creație, Rebreanu răspundea că vocația este de ordin „divin“, dar creația cere muncă, multă muncă. Să tîlmăcim cuvîntul pe care l-am pus între ghilimele în mod rațional, dezbărat de orice substrat mistic. Desigur, vocația este un factor de prim ordin, dar pe cît de limpede e noțiunea, pe atît de neexplicit este procesul ei genetic. Un scriitor și mai în genere un artist are sau nu talent (sinonimul vocației). Acesta se recunoaște empiric după valoarea elaboratului. Ca și Rebreanu, Schiller credea în creație, care implica măiestria, dar și în „binecuvîntarea“ de sus:

„Soll das Werk den Meister loben, / Dich der Segen kommt von Oben“³⁾.

În impunătorul prin proporții *Dictionar german-român* din 1966, cuvîntul final din citat e dat ca substantiv neutru singular (adică fără plural) și tradus „partea de sus“. Metaforic, sensul este însă cerul și stăpînul acestuia, Cel de sus, pentru credincioși.

Munca, după Rebreanu, e factorul hotărîtor al creației, presupunînd firește pe lîngă o voință dirză, și spiritul autocritic dezvoltat. Romancierul se bizuia pe ambele aceste polarități ale ducerii

¹⁾ Liviu Rebreanu, *Jurnal I*, Text ales și stabilit, studiu introductiv de Puia Florica Rebreanu, *Addenda*, note și comentarii de Niculae Gheran, în *colecția Documente literare*, Editura Minerva, București, 1983, în —8°, XXXVIII +582 pagini.

²⁾ Al optulea, *Amindoi* (1940).

³⁾ Opera trebuie să-l cîntească pe meșter. / Dar binecuvîntarea vine de sus (din cer).

la capăt a muncii literare, nelipsindu-i nici puterea de muncă, nici luciditatea pe parcurs. Nu își citea nimănui cele scrise, nici în familie, nici în cenacle (cu excepția debuturilor bucureștene, la reünunile literare ale profesorului Mihail Dragomirescu).

Liviu Rebreanu lucra de obicei noaptea, începînd devreme și isprăvind în zorii zilei, consumînd o cantitate apreciabilă de cafele și de tutun. Scria greu, după dispoziție, uneori luîndu-i cîteva rînduri numai, tot atîtea ceasuri. Avea însă și zile de „inspirație“, cînd lucrul mergea strună. Înțelegem prin acest cuvînt, dintre cele mai compromise, după crepusculul romantismului, pur și simplu dispoziția de lucru. Nu este de ajuns să te așezi la masă sau la birou, ca să și scrii cu spor; e nevoie și de aceea stare nedefinită, pe care o numim dispoziție sau indispoziție, după cum este favorabilă sau nu. Rebreanu a consensnat cu fidelitate zilele cînd buna lui voință n-a fost suficientă ca să poată folosi timpul, consacrat lucrului, în mod pozitiv. Pînă la instalarea bolii care l-a răpus la vîrsta de 59 de ani, fizicul robust i-a îngăduit aspra disciplină a lucrului de noapte, cu abuzurile excitanțelor mai sus numite. Excesul de lucru noaptea și de consum al cafelelor fără număr l-a doborît pe Balzac încă de la vîrsta de 49 de ani, încetîndu-și activitatea în ultimii doi ani de viață.

Or, autorul „Comediei umane“ este dat ca exemplu al atleticii literare, dacă se poate spune, deoarece și-a elaborat ciclul în interval de nouăsprezece ani, uimindu-și contemporanii prin fecunditatea genului său creator. *Mutatis mutandis*, departe de a fi cel mai prolific dintre romancierii noștri interbelici, Liviu Rebreanu n-a dat, în decurs de 20 de ani, de la *Ion* (1920), la *Amindoi* (1940), decît opt romane, dar dintre acestea trei capodopere: *Ion*, *Pădurea spinzuraților* și *Răscoala*. Nu i se putea cere mai mult celui unanim recunoscut cîtor la romanului românesc, pînă la el într-un impas, concurat de năvală și de schiță. Printre-un cuvînt uzual, dar pe care nu-l consemnează bunul *Mic dicționar enciclopedic* (ed. II, 1978), lui Rebreanu îi datorăm, în epica noastră, „ruptoarea“, adică acel început norocos, după nefericitele încercări anterioare, în care pe drept uitatul N. Rădulescu-Niger deținea recordul industriei romanciere, înainte de primul război mondial, inundînd piața cu indigestele lui produse, consumate însă de cititorii subtilari.

Greul, în scrisul ce și-l impunea Rebreanu cotidian, era în găsirea expresiei. Prin această vocabulă, romancierul înțelegea, ca și Eminescu, în *Criticilor mei*, cuvîntul care să exprime adevărul.⁴⁾ Astfel, lucrînd la *Răscoala*, în a treia transcriere, la Valea Mare, în ziua de 9 mai 1932,⁵⁾ scria:

„Am transcris azi noapte de la 10 seara pînă la 4 dimineața vreo șapte pagini din primul capitol. Merge foarte greu. M-am oprit la patru, deși hotărîsem să stau pînă la șase. Mă simțeam așa de obosit că a trebuit să mă trînesc pe pat. M-a cuprins teamă și indoială, amîndouă duble. Uneori am impresia că nu mai pot scrie, că nu-mi vine nimica. Mă uple de groază. Poate că m-am istovit complet? Poate din pricina surmenajului sau a credității, celula cenușie nu mai rezistă? Și totuși nu-mi lipsesc fantezia creatoare sau creația interioară. Ceea ce mă chinuiește este expresia. Am în inimă senzația necesară vie și n-o pot îmbrăca în cuvinte adecvate. Mă frîmint permanent pentru o frază sau un simplu cuvînt. Desigur că acest dar de ușurință nu l-am avut niciodată. Veșnic m-am luptat cu expresia, dar parcă acumă mai aprig. Alții ocolesc greutățile; eu mă

⁴⁾ Versurile 13—20: „Pentru-a tale proprii patimi, / Pentru propria-ți viață. / Unde ai judecătorii, / Ne-ndurații ochi de gheață? / Ah! atunceți și se pare / Că pe cap își cade cerul: / Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul?“

⁵⁾ Tabela dă acel început la data de 8 iunie.

Trapez

XC

315. De comparat vocile lui Arghezi sau Călinescu cu glasul lui Sadeveanu. Impresia e derutantă, dar nu concludentă.

316. Între cel care mă împușcă și spune că mă împușcă, și cel care mă împușcă și spune că mi aplică un tratament medical, parcă l-aș prefera pe cel dintîi.

317. Fiți binecuvîntate fotolii! De cîte ori mă așez pe unul dintre voi, picior peste picior, simt că devin un personaj estetic și chiar aristocratic.

318. Între firul de griu și orhidee, am ales firul de griu. Dar între Francis Jammes și Baudelaire, l-am ales pe Baudelaire.

Geo Bogza

încăpăținez să le birulesc. Asta imi cere o sforțare cumplită. Mi-e frică tare să nu fi îmbătrînit⁹⁾. Să-mi fi pierdut forța creatoare? Ar însemna să-mi fi pierdut rostul în lume... Pe urmă m-au cuprins toate indolele. Mi se pare că tot ce am scris din *Răscoala* nu e bine. Acel prim subcapitol mi se pare prolix și inexpressiv. Parcă e ceva artificial, lipsit de viață reală. Poate că nu i-am găsit încă ritmul? Și totuși, privind sufletește materialul întreg al romanului, numai acesta poate fi ritmul inițial.

Astă-seară am să reiau începutul, să-l mai frîmint, să-l mai reduc. Să vedem cum o să meargă. Pe urmă fac alt program: scriu de la 8 seara pînă la patru dimineața, dorm pînă la douăsprezece și am opt ore pentru meditație. Poate așa merge mai bine¹⁰⁾.

AM ALES citatul cel mai revelator pentru munca și corolarul acesteia, scrupulele literare ale marelui romancier. În *Corespondența* sa, Flaubert vorbea și el de chinurile stilului⁹⁾. Creatorul *Doamnei Bovary* urmărea însă scrisul plastic, colorat și totodată muzical, trecîndu-l printr-o lectură cu glas tare, pe care o numea, printr-o creație verbală proprie: *gueloir* (în traducere liberă, *urătore*). Scriitor mai aproape de idealul realist decît cel de mai sus, Rebreanu căuta „expresia adevărată“, la ceea ce voia să spună, și o găsea cu greu, neavînd ceea ce se numește „inventie verbală“ sau, mai simplu, bogățiile de limbă. Trecuse prin școli străine, debutase sau încercase să deuteze în limbile germană și maghiară, consemnînd cu umor prolificitatea sa de atunci, cînd nu i se formase încă acea conștiință scriitoricească, atît de chinuitoare. A trebuit să se reeduce, citîndu-i pe scriitorii noștri clasici, cu rezultate la început descurajatoare: mărturisește într-un loc că n-a înțeles nimic din Caragiale (încă o dovadă de caracterul universal al relativității, de rîndul acesta, al obscurității).

„Groaza“ lui Rebreanu era, așadar, de alt ordin decît aceea a lui Flaubert, dar nu mai puțin impresionantă. I-a trebuit o mare energie morală ca să continue, adîncindu-și analiza în ziua de 11 iulie, cînd consemna fapte curioase pentru cel ce s-ar lua exclusiv după bunele rezultate. Astfel, personal, am văzut în specificul creației rebreniene, calitatea constructivă, similară cu aceea a arhitecturii, ce și-a făcut un plan, înainte de a se porni la execuție. Or, în mărturisirea de la această nouă dată, autorul își gîsește, la a treia transcriere, cea hotărîtoare, „un haos de material“ pe care nu-l poate „organiza dinainte, ci numai scriînd“. Iată că reapare acea mult suspectată „inspirație“. Filosoful Henri Waid a descoperit că gîndirea se organizează prin viul grai, mai precis, că gîndim vorbind. Se poate spune tot așa că Rebreanu crea scriînd, fără să fie din capul locului stăpîn pe un plan bine cumpănit, sau așa cum îl credeam, arhitectonic. Mai departe ne confirmă pe deplin:

„Acțiunea se constituie singură în cursul scrisului, apar personajele cu trecutul și psihologia lor, răsăr tipurile diverse, amănuntele, episoadele, decorul, în sfîrșit, tot. *Răscoala* asta există în mine întreagă, dar într-o stare complet haotică. Singura organizare ce am izbutit s-o realizez, după ani de frîmîntare, este o împărțire pe capitole cu o aproximație oarecare de conținut [...]. O țesătură complicată [...]. Urzeala generală există. Bătătura vine țesînd și mai cu seamă alesul [...]. După un contact asiduă cu hirtia și cu mine însumi, cu fiecare rînd ce scriu, se clarifică lucrurile și se așează într-o ordine organică“.

Și concluzia..., firească: „Modernii, chiar eu, repudiau inspirația. Și totuși ea e regina scrisului“.

Nu este chiar așa. Fie că romanul este realist, fie că e fantastic sau fantastico-științific, așa-zisa inspirație se reazăimă pe un fond bogat de observație, de experiență de viață și de putere inventivă, fiecare din acestea cultivată și dusă la perfecție.

Despre *Răscoala*, autorul ei ne spune că a fost la început un roman „țărănist“, adică născut dintr-o puternică dragoste pentru țărînie (și cu patos-ul simpatiei nedisimulate). A fost „cartea de suflet“, a lui, dar nu în acea formă adevărată, ci cu obiectivare, pînă a-i găsi fiecăreia din părțile în conflict dreptatea ei. Romancierul se declara într-o conferință, fiu de țăran, deși tatăl său era învățător. „Celula“ cenușie de care vorbea, temîndu-se de o ere-

⁹⁾ Avea 47 de ani!

¹⁰⁾ A fost, de fapt, ultima sa creație majoră!

¹¹⁾ În franceză: „les affres du style“.

ditate încărcată, era încă în plină vigoare, neajutorată însă expresiv. „Adevărul“ după care rivnea era de ordin subiectiv, cu tendința însă de a se obiectiva. Acesta este procesul de creație în *Ion*, în *Pădurea spinzuraților* și în *Răscoala*. Fără să-și dea seama că ținea de școala lui Ferdinand Brunetiere, criticul dogmatic, care vedea genurile ca niște entități, cu proprie evoluție, E. Lovinescu credea că epul evoluează în direcția obiectivității și ca atare Liviu Rebreanu se află pe calea cea bună, obținînd-o desăvîrșit. Romanul s-a dovedit însă ulterior cel mai sincronic dintre genuri, amestecîndu-le pe toate și nedînd îndărăt nici înaintea obscurității, ba chiar căutînd-o cu luminarea. ca Joyce, spre confuzia cititorului mediu de romane.

NU VOI PRECUPETI elogiiile pentru aparatul de note și pentru *Addenda*, pregătite de Niculae Gheran, editorul calificat al *Operele* lui Liviu Rebreanu. Cum însă, la sutele de note biografice congruente se pot găsi și unele, puține, lip-suri, imi îngădui să le consemnez.

„Le ministre Cantacuzene“ de la pagina 10 nu este doctorul, ci poetul de limbă franceză Charles-Adolphe Cantacuzene, detașat o vreme ca ministru la legatia noastră de la Paris. A publicat numeroase culegeri de versuri și a fost sîrbătorit, către sfîrșitul carierei, de direcția revistei „Le manuscrit autographe“, cu un banchet, prezidat de bărbatul politic Barthou. A fost și un om de spirit, a editat pagini alese din regele Prusiei Frederic al II-lea, scriitor de limbă franceză și el, precum și din scrierile belgianului Principe de Ligne, mareșal al imperiului austriac. Era prieten cu Paul Léautaud, care-l citează cu statornică simpatie în monumentalul său *Journal littéraire*.

Capitanul Popa, trecut la indice, e același cu Cornea, George, de la același indice de persoane. Sub acest pseudonim s-a afirmat capitanul, autor al romanului *Simfonia morții*, Cartea Românească, 1920, premiat de aceeași editură, și al volumului de nuvele *Nebunia lumii*, București, 1924.

În toată unei campanii contra lui, Liviu Rebreanu a fost acuzat că ar fi plagiat *Nebunia lumii* și o năvală de scriitoare franceză Rachilde⁹⁾.

Acestui căpitan-scriitor i-a consacrat E. Lovinescu cîteva pagini răutăcioase, pînă la neomenie, bucurîndu-se „parcă de actul final al nefericitului neurastenic, ce se sinucisese“¹⁰⁾.

Cred că la pag. 177, nota 15, adnotatorul l-a confundat pe marele actor Iancu Brezeanu cu un omonim al său, devenit societar al Teatrului Național în 1932 (nenea Iancu era promovat societar clasa a II-a încă din anul 1898!).

Alexandra Slătineanu, de la nota 100, pag. 195, n-a fost fiica, ci soția lui Barbu Slătineanu, etnograf [și scriitor, pînă azi inedit, de povestiri și autor al unui roman istoric, *Păloșul crăciului*¹¹⁾].

La „D-n-a Han scrie versuri“, în jurnalul cu data 16 octombrie 1928, se putea preciza în notă că a fost o poetă delicată, autoare, ulterior, a volumului *Cartea Dimineții*, poezii, București, 1939.

Ernest (iar nu Ernst, în text și la *Indice*) Ene a fost un apreciat economist, autor al broșurii „Spre statul țărănesc“ (București, 1932). Îi luase, la Berlin, împreună cu Mircea Dem. Rădulescu, un interviu lui Caragiale, apărut în „Flacăra“. A tradus *Cazacii* de Lev Tolstol.

Mihail M. Condruș (pag. 343, nota 173), „ziarist“, a fost deputat liberal și chestor, ales ca atare pentru forța sa atletică, pusă la contribuție cînd se încălzeau lucrările parlamentare.

Consemnăm în altă ordine de idei faptul extraordinar: Camil Petrescu, încrezută pînă la megalomanie în superioritatea sa, lăsase lui Rebreanu latitudinea să taie din drama *Danton* „tot ce nu merge“ și acceptase „piesa [...] revăzută și ciopîrțită“, fără să murmure.

Cine spunea că „minuni în lumea noastră“ nu s-ar mai putea face¹²⁾?

Șerban Cioculescu

⁹⁾ Cf. nota 230 de la pag. 160.

¹⁰⁾ În *Memorii*, II, 1916—1930, pag. 258—263: „Forfotind pe la editori cu manuscrisul noului său roman, între două alergături s-a oprit un moment în curtea unui spital militar unde, din nu știu ce motive sentimentale, iertînd în sfîrșit pe toți ce au avut nenorocul să-l cunoască, și-a tras un foc de revolver în timp!“. Punem și noi punct.

¹¹⁾ Al cruciatului.

¹²⁾ Grigore Alexandrescu! Era vol-tairean, adică raționalist.

CARNET

Fără cunună

Avea o undiță în mină
cu care pești nu mai prindea
și-o zi doar dintr-o săptămînă
ii da un bob de soare, Ea.

Ea, Marea, care îl orbise
și care ar fi vrut să-i dea
acei ochi deveniți abise
unde Destinul doar vedea
care-i spunea Ei: fie-ți rege,
fără cunună, căci e grea...

Eugen Jebeleanu

Postumele lui Blaga

LA sfârșitul anului 1982 George Gană a inaugurat, sub semnul emblematic al „Minervei”, ediția de Opere Lucian Blaga. A fost un moment de multă vreme așteptat și, de aceea, salutat unanim. Am comentat și eu actul inaugural al acestei ediții, relevând, cit mi-a îngăduit spațiul, valoarea exemplara a primului volum. Pentru că, nu e inutil să o mai spunem o dată, acel prim volum al ediției se demonstrează a fi impecabil în toate compartimentele sale, totul promițând o ediție cu adevărat critică. Adică o ediție menită să satisfacă nu numai cele mai riguroase exigențe ale prezentului dar constituindu-se, din capul locului, drept un extraordinar instrument de lucru pentru viitorime. De aceea, tocmai, sint aceste ediții critice din opera clasicii literaturii române și a marilor noștri cugetători tot atâtea acte de erudiție cărturărească fără de care o cultură modernă nu e de conceput. În nota asupra ediției la întiul volum, George Gană anunța o ediție în 16-17 volume. Ceea ce înseamnă, după un calcul elementar, că în preajma anului 2000 (dacă apare în cadentă normală de un volum anual) această ediție critică a operei lui Blaga se va fi încheiat. Nu e prea încurajător, știind bine că timpul nu e deopotrivă îngăduitor cu tot omul. Dar, oricum, măcar știm că odată, peste 15-16 ani, și unii dintre contemporanii noștri vor apuca să contemple într-un raft anume din biblioteca lor integrala ediției critice din opera lui Blaga. Imbu-curător, deocamdată, e faptul că editorul se ține de cuvânt și încredințează tiparului cite un volum pe an. Cum acest al doilea volum e — din motive tehnice — un report al anului 1983, să sperăm că anul acesta va apărea, potrivit promisiunii, și volumul al treilea. E o promisiune pe care, știm bine, George Gană o va onora.

Acest al doilea volum încheie compar-

LIMBA NOASTRĂ

Cuvîntul

■ LIMBILE cu care avem de-a face în mod obișnuit au avut la început o perioadă cînd nu exista un sistem morfologic clar și simplu: fiecare număr al substantivului, fiecare timp al verbului era format de la altă rădăcină. Astfel de cazuri mai persistă pe ici, pe colo, pînă azi la cuvintele foarte mult întrebuințate, care n-au putut fi uitate, de exemplu, zicem la prezent *este* și la perfect *fu*. Cu timpul s-au creat flexiuni sistematizate, atît pentru substantiv, cit și pentru verb, cu ajutorul sufixelor și al desinențelor, folosite pentru toate cuvintele noi.

Mai tîrziu s-a trecut la utilizarea verbelor ajutoare, a conjuncțiilor și a prepozițiilor, de exemplu: *cînt, am cîntat, să cînt*; acolo unde romanii întrebuințau desinențe, noi punem prepoziții, de exemplu în latinește *professor*, cu acuzativul *professorum*, în românește, *profesor*, cu acuzativul *pe profesor*. Fără nici o îndoială sistemul actual e mult mai simplu și mai ușor de învățat.

A apărut de curînd, în Editura Științifică și Enciclopedică, o carte intitulată *Cuvîntul, studiu gramatical*, datorată lui Petru Zugun, de la Universitatea din Iași. De obicei, cuvîntul se discută din punct de vedere lexical, iar acum e cercetat prin prisma gramaticală.

Autorul pornește de la ideea, justificată, că orice cuvînt trebuie să aibă un rol în frază și în principiu așa se și întîmplă, în majoritatea cazurilor, în epoca pe care am pus-o la baza limbilor actuale. Rămîne de văzut dacă în felul nostru de a vorbi se poate socoti că prepoziția *de*, conjuncția *de* (în *de venin, de trei p. 83*) nu e cuvînt aparte, ci este legat de substantivul, de verbul următor. Chiar și este considerat morfem (p. 116). Mai departe, tot din cauză că au același rol sintactic, se consideră că *român-francez-englez-rus* (p. 165; e vorba, fără îndoială, de un dicționar) formează un singur cuvînt compus.

Toate acestea sînt discutabile; ceea ce mi se pare că nu se poate în nici un caz admite este ideea că, deoarece verbele auxiliare, prepozițiile etc., formează un singur cuvînt cu cel următor, ar trebui să le scriem legate: *asfîsfostplecat, fiîndcă-amfostchemat* etc. (p. 184). Aceasta ar avea ca urmare suprimarea din dicționare a cuvintelor auxiliare.

Autorul numește cuvintele prepuse care au un rol gramatical *desinențe* (p. 119), fără a ține seama că în latinește *desinere* înseamnă „a termina”. Socotind că verbele auxiliare, prepozițiile și conjuncțiile sînt mijloace de flexiune, Zugun ajunge la ideea că și adverbele sînt flexibile, de vreme ce cunosc grade de comparație.

Evident, problemele de acest fel mai trebuie discutate, de aceea socotesc că e bine că s-a publicat lucrarea.

Al. Graur

timentul cel mai important al operei lui Blaga, poezia. Dacă în volumul întii a fost publicată poezia antumă, în acesta, secund, e inclusă aceea postuma. Putem deci consemna cu satisfacție faptul că secțiunea fundamentală a operei celui ce a debutat în 1919 cu *Poemele luminii* e restituită acum integral. Și încă nu numai cu toate poeziile sale (care, oricum, de la, remarcabila, ca însemnătate, ediție din 1966 a lui George Ivașcu au mai aparut și în al doilea volum, din ediția din 1974, Dorli Blaga) dar însoțite, acum, pentru prima oară, de un amplu, exhaustiv aparat critic care reconstituie întregul proces al creației lirice a lui Blaga, de la geneză, laborator interior (variantă, redistribuire de la un ciclu la altul) pînă la receptare. Și dacă volumul întii ne-a revelat cit de lent și de trudnic a fost procesul receptării de către critica literară reprezentativă a poeziei lui Blaga (de abia, s-a văzut, din 1929 încolo au început să scrie, cu considerația meritată, marii critici ai timpului despre poezia lui Blaga, adică atunci cînd autorul era, cu *Lauda somnului*, la al patrulea volum de versuri), acesta, conținînd postumele, ne dezvăluie o altă ipostază, mult mai dramatică, a destinului acestei inegalabile poezii.

Cum bine se știe, din 1948, poezia lui Blaga (ca și întreaga sa operă) a fost supusă unei nedrept-mutilante excomunicări. Această abuzivă excomunicare (nu a fost, din păcate, singura!) a avut ca pretext opera filosofică a poetului. Să ne reamintim că inhibiția criticii literare de pînă în 1929 față de lirica blagiană s-a datorat tot concepției filosofice a poetului și situații sale în gruparea *Gîndirii*. Dar dacă inhibiția de atunci s-a risipit la timp și, oricum, a avut decența de a se manifesta (altă vreme cit s-a manifestat) prin tăcere sau prin judecări valorizatoare rezervate, aceea de după 1948 a procedat administrativ, decretînd pur și simplu eliminarea ei din spațiul nostru spiritual. Locul dezbaterii critice și al democraticului dialog l-a ocupat, brutal și autoritar, ucuzul ostracizator. Așa s-a întîmplat că pînă prin 1960-1961 (adică timp de 12-13 ani!) Blaga nu-și poate publica poeziile (pe care totuși, înțelept, continuă să le scrie) iar despre lirica sa nu se poate formula nici o judecată comprehensivă, hula și injuria ocupînd, cu morgă, terenul. De abia, din nefericire, din 1961, odată cu dispariția pămîntească a poetului, încep să se producă — cu timiditate explicabilă — primele comentarii critice mai drepte și mai înțelegătoare, deschizîndu-se mai larg zăgazurile — în 1962 — datorită plachetei *Poezii*, îngrijită și prefată de George Ivașcu pe baza unui sumar alcătuit de autor. Această plachetă din 1962 (considerată, cu dreptate și de George Gană „un moment de însemnătate excepțională în istoria receptării operei lui Blaga”), în care s-au publicat 95 din poeziile scrise de autor după volumul *Nebănuitele trepte* din 1943, a fost prima restituire a acestei producții lirice. Și această restituire parțială, a fost, din nenorocire, și ea postumă. De atunci, cum spuneam, a fost restituită integral în 1966, 1967 și 1974.

George Gană a organizat, după criteriul noi și toate judicioase, această materie lirică (246 de texte, le numește el), potrivit cicurilor stabilite definitiv de autor în 1959-1960. Sumarul e împărțit, așadar, potrivit voinței autorului, în două mari secțiuni. Cea dintii cuprinde ciclurile *Virșta de fier*, *Corăbii de cenușă*, *Cîntecul focului* și *Ce aude unicornul*. Toate poeziile nereluate de autor în ciclurile definitive au fost grupate, rezonabil, în *Addenda I* a volumului. A doua secțiune (*Alte poezii*) e constituită din poeziile scrise de Blaga în 1959-1960, ordonate de editor cronologic sau după ordinea din sumarul ediției din 1974. În sfîrșit, alte cîteva poezii (mai exact 13 la număr), ocazionale sau neincluse de autor în vreun ciclu, au fost grupate la *Addenda II*. Este, repetăm, o dispunere judicioasă a materiei lirice care păstrează voința autorului și coerența întieroară nu numai a ciclurilor, dar a întregii creații postume a marelui poet. Pînă la descoperirea — niciodată imposibilă — a unor piese inedite, aceasta este, în tulburătoarea ei înfățișare, creația lirică postumă a lui Blaga.

CA ȘI precedentul volum, acesta pe care îl comentăm beneficiază de toate compartimentele necesare unei ediții critice. Nu vom insista asupra (înutei filologice a ediției. E suficient să spunem că textele au fost colajonate cu caietele dactilografiate de autor aflate în arhiva Muzeului literaturii române și, cînd e cazul, cu manuscrisele depuse la Biblioteca Academiei. Ne putem bizui — sîntem siguri — pe calitatea filologică a textului. Greutatea ediției e concentrată pe aparatul ei critic. Cum era normal, acest volum nu are studiu introductiv, cel din fruntea primului volum fiind valabil pentru întreaga ediție. În schimb, secțiunea de note și comentarii e bogată, poate chiar prea bogată. E drept că o primă parte a comentariilor e ocupată de necesarele date privind bio-bibliografia fiecărei piese din sumar (inclusiv, unde s-a putut detecta, chiar anecdotică unor poezii) și, unde există, variante. Totul este aici migălos, exact, lapidar și funcțional, punînd la îndemina exegetului de astăzi și (mai ales) a celui de mîine instrumentele de analiză absolut trebuincioase. Laboratorul interior de creație e reconstituit, deci, aici de George Gană ireproșabil. Nu același lucru am spune despre cealaltă parte a comentariilor, aceea consacrată receptării operei, care ocupă aproape 150 de pagini compacte culese cu corp șase.

Cum spuneam, cea mai mare parte a comentariului este consacrată înregistrării felului cum a fost receptată poezia postumă a lui Blaga. Editorul și-a restituit, poate că prea riguros, punctul de vedere anunțat în nota ediției din capul volumului întii. Anume, de a reface istoria receptării poeziei blagiene, în ordinea apariției ei în volume, de la momentul inițial și pînă astăzi („În volumul al II-lea — se spunea acolo — urmărirea procesului receptării va fi continuată

pînă în momentul încheierii lucrului editorului la acest volum”). Nu ne-am dat seama atunci, cînd am luat prima oară cunoștință de acest avertisment metodologic, de consecințele sale. Pentru că în comentariile volumului I receptarea a fost concentrată în jurul a ceea ce s-a scris în epocă despre fiecare dintre plachetele intrate în sumar. Credeam, fără a fi meditat cum se cuvenea la acel avertisment metodologic, că așa se va proceda și la postumele incluse în cel de al doilea volum. Am greșit și mă grăbesc să o mărturisesc autocritic. Pentru că mai bine ar fi fost să fi notat observațiile de mai jos în cronică mea de la volumul precedent.

Așadar, acum ni se dau nu numai — cum s-ar fi convenit — elementele, toate, ale receptării postumelor din 1962 pînă în 1966, 1967 (edițiile G. Ivașcu) sau chiar în 1974 (ediția Dorli Blaga), ci editorul înregistrează critic (rezumă, citează, descrie și apreciază, acceptînd sau amendînd punctele de vedere ale multilor autori) tot ceea ce s-a scris despre lirica lui Blaga pînă în 1982 (se întîmplă să fie volumul *Pe urmele lui Lucian Blaga* publicat de Mircea Vaida la Ed. Sport-Turism, deși această carte este mai mult o încercare biografică și nu una analitică!). Credem că modalitatea alcătuirii acestor comentarii e excesivă. Pentru tot ceea ce e comentariu care depășește actul receptării în epocă mai bine ar fi menționarea într-o bibliografie analitică. Altfel aceste comentarii ale receptării riscă să capete proporții supărătoare (cum au și căpătat în cazul de față), consumînd inutil timpul și efortul editorului. Procedînd astfel, comentariile la, să spunem, o ediție critică Eminescu, Caragiale, Creangă, Bacovia, Ion Barbu ar depăși, uneori, cu mult chiar spațiul consacrat operei propriuzise. Cum editorul lui Blaga lucrează acum, probabil, la comentariile primului volum (vor fi două) din teatrul poetului, îndrăznim să-i propunem să reflecteze la sugestia noastră. Cine știe, poate o va găsi rezonabilă și susceptibilă a asigura viitoarelor volume o mai justă proporționare. Și — de ce nu? — i-ar îndrepta energia spre scopuri mai utile decît să înregistreze ceea ce aiurea o face un computer care, ce-i drept, nu formulează și aprecieri critice. Nu cred că e bine (o spun și editorului și editurii) să transformăm comentariile la edițiile critice în cărți aproape independente despre „critica criticii” operei unui scriitor. Am ținut să menționez aici aceste observații, cu toată (sau tocmai de aceea!) marea stimă colegială ce i-o port lui George Gană, unul dintre editorii noștri remarcabili. Firește, ele nu sînt decît un punct de vedere care nu invită la altceva decît la reflecție pe marginea lui. Poate că — ne mîngîiem cu speranța? — vor fi acceptate. Dar indiferent de aceasta nu avem decît să omagiem, încă o dată, temelnicia care guvernează procesul elaborării, de către George Gană, a ediției critice Lucian Blaga.

Z. Ornea

Revista revistelor



„SECOLUL 20” nr. 265-266

■ Elytis, Pasternak, Saint-John Perse, José Cardoso Pires, Picasso, Marin Sorescu — acestea sînt numele de rezistență ale noului număr, dublu, al revistei „Secolul 20”. Orientată de mai multă vreme, și cu memorabile rezultate, în direcția realizării unor monografii, sinteze și colocii problematice axate pe marile direcții și preocupări ale culturii contemporane, făcînd informare într-un chip superior și propunînd cu îndrăzneală perspective substanțiale asupra spiritualității universale, dîndu-se astfel măsura înaltă a implicării noastre în lume, revista și-a cîștigat un bine-meritat prestigiu, ce obligă însă la respectarea propriei reputații. O strădanie ce se vedește în fiecare număr nou apărut.

Cel recent se deschide astfel cu un bogat grupaj de texte de și despre Odysseas

Elytis: poemul *Grădina verde* (în românește de Ion Brad), o suită de confesiuni (*Orbirea de lumină*, traducere de Radu R. Șerban), o convorbire pentru „Secolul 20” cu marele poet realizată de Lia Brad, două temeinice comentarii critice (*Cuvine-se cu adevărat*, introducere în poezia lui Odysseas Elytis de Kiomon Friar, și *Geografia Paradisului* de Evghenios Aranitsis, ambele traduse de Lia Brad). Emoționantă și bogată în elemente ce reconstituie o atmosferă literară precizată este narațiunea memorialistică *Liliac alb pentru un epitaf* de Andrei Voznesenski: o evocare a personalității lui Boris Pasternak (în românește de Madeleine Fortunescu). O fericită idee a fost asocierea traducerilor din Saint-John Perse (*Semne de mare*) făcute de Aurel Rău cu fotografiile lui Lucien Clerg din ciclul *Limbajul nisipuri-*

lor, comentat de Roland Barthes (*Poetica Urmei*, traducere de Cristina Hăulică). O întîlnire cu literatura portugheză, prin intermediul romanului *Delfinul* de José Cardoso Pires propune Daniel Nicolescu, autor al traducerii și al unui dens și solid studiu despre „Textură simbolică și narațiune în romanul lui Pires”. Un capitol amplu este apoi consacrat spiritului și moștenirii lui Picasso, aici fiind prezentate, într-o semnificativă și elocventă interferență, studii, confesiuni și evocări despre marile artiști, unele prezentate la Colocviul UNESCO (*Călătorie în tărîmul Picasso de Hélène Parmelin, Întîlnirea mea cu Picasso de Wilfredo Lam, Diptic omagial. Între Arlecchin și Minotaur de Dan Hăulică, Picasso — un marior fundamental* de Theodor Enescu), întreaga secțiune fiind remarcabil ilustrată prin reproduceri de gravuri și desene, precum și prin portretele și măturile fotografice realizate de André Villers. Sub titlul *Poezie imediată*, Marin Sorescu publică un original jurnal despre două călătorii în Mexic, cu prilejul întîlnirilor internaționale ale poezilor; și de această dată, ca în toată opera sa, cunoscutul scriitor modifică într-un sens propriu tiparele genului, făcînd chiar și o personală „teorie a călătoriei”.

Noul număr al revistei „Secolul 20” este o evidentă reușită.

R. V.

Botta „necredinciosul“

↑ NDEOSEBI vecinătatea reveriilor bachelardiene, cu impecabila lor caligrafie, mi-a deschis multe pirtii Imaginare, dar, mai ales, m-a convins că a te abandona lingă frumusețea abstrac-tă a textului literar e un gest adeseori fortifiant ce poate emana, ca un abur ideal, dintre rigurile unei discipline de gândire — recunoaște Radu Călin Cristea într-una din nu puținele pagini elegant-confesive ale eseului pe care-l consacră lui Emil Botta (*Despre frontierele inocenței*). Un eseu, s-o spun de la început, admirabil în multe privințe, scris cu strălucire și originalitate, în care se simte, pe lângă ochiul atent al criticului, mina unui artist. „Prin acest eseu propun chiar un «essai», o încercare — adaugă autorul; cum nu mă îmbăt cu aroma lecturilor pretins infailibile, n-am să fiu atît de naiv încît să sper că interpretarea de acum este cea mai eficientă; mi s-a pă-rut, doar, cea mai potrivită...”. Nu va face alte precizări de metodă, presărind totuși, cum spune, în textul critic des-tele observații teoretice și încheind cu o falsă postfață, care reprezintă o dovadă de adevărate sentimentale și o mărturisire a dificultății de a se despărți de subiec-tul său: „Nici un final, cred eu, nu te poa-te face fericit”. Și încă: „Recitind citeva din finalurile articolelor mele mai vechi și mai noi, observ că toate sînt ușor ab-stracte, ca și cum autorul și criticul său nu s-ar putea despărți decît udati pînă la piele de ploaia protectoare a generali-tăților. Adevărul este, pentru a spune lucrurilor pe nume, că simt un mare trac ori de cîte ori mă apropiu de finaluri, iar sfîrșitul pînă și al celei mai modeste în-semnări îmi provoacă o senzație de ire-parabilă pierdere”. Metoda, cită este, i-au inspirat-o criticului Gaston Bachelard și Gilbert Durand și este un fel de tema-tism destul de liber, în primele patru capitole, nu fără o nuanță psihanalitică în descifrarea simbolisticii lui Botta. Al cincilea capitol rediscută teatralitatea li-ricii, adunînd firele răzlețe ale demon-strației într-un ghem.

Ne aflăm în fața unei critici esențial descriptive, a unui inventar spiritual de materii sensibile și de motive ale imagi-narului poetic. Nu pot urmări decît în linii foarte mari traseul critic. Înainte de orice, ne reține constatarea că Botta nu este un poet al pămîntului. Teluricul este, la el, un element indezirabil sau ame-nințător. Mineralitatea este agonică, stîrnind o veritabilă spaimă de imobi-litate, de duritate, de materialitate impe-netrabilă. „Personajele” lui Botta sînt un fel de „Antei schilozii, cărînd parcă în trup întreaga greutate a sferei pe care o calcă în picioare”, „bolnavi de gravita-ție”, ca toate ființele imponderale „ajunse nu se știe cum pe obștescul nostru plai”.

Radu Călin Cristea, Emil Botta. *Despre frontierele inocenței*, Editura Albatros, 1984.

Cîteva pagini analizează, din acest unghi, motivul pădurii, adevărată insulă magică, protectoare, în mijlocul „unui ocean dez-lănțuit”. Mult mai bogate sînt simbolurile acvatice, deși apa, ca și pămîntul, nu constituie încă „elementul cel mai pro-vocator” al imaginației lui Botta. Obsesia inecului indică și în acest caz o anume ostilitate. Să fie acvaticul refuzat ca și teluricul? E destul de greu de dat un răspuns clar. Ambele elemente se mani-festă de fapt ambiguu. Teroarea de teluric se unește cu pornirea contrară de „telu-rizare” („sub tălpile sale, poetul simte, mai totdeauna, pămîntul”). Studiind, mai departe, simbolul păsării, Radu Călin Cristea notează că păsările aparțin în li-rica lui Botta unei zone care „fără a fi pur și simplu pămîntul, este invadată de mărcile pămîntescului”. Focul și aerul scapă de această dilemă. Botta este unul din marii poeți ai astralului și ai nopții. El are o „imaginație ascensională” (ter-menul lui Bachelard). Criticul remarcă un izomorfism semnificativ — stea-inger-pasăre — și consacră înaripatelor himere ale poetului un subcapitol splen-did. Focul e, la rîndul lui, o metaforizare a erosului: „Simbolurile literare ale fo-cului (trebuie înțelese) ca simboluri lite-rare ale focului erotic”. Întreg imaginarul poeziei lui Botta e, în fine, îmbibat de ideea morții. Toate materiile sensibile întregin cu moartea un comerț neconținut și alarmant. Din apă, din pămînt, din strălucirea stelelor, din aerul albastru, de pretutindeni, moartea ne face semne. Pe-cețile ei se află pe spatele frunzei sau în aura himerelor care străbat văzduhul poeziei, în flacăra siderală care-i umple de o lumină clară noaptea, în masca histriionului sau în cochilia melcilor. Deloc întimplă-tor, capitolul despre teatralitatea liricii lui Botta așează în centru obsesia thana-tică. Eroul poetic predilect fiind un „co-median tragic”, un măscărici sublim, un actor, el se revelă criticului drept „o fiin-ță însetată de amăgiri, plonjînd în aven-tură și mimînd, mereu, o bizară exultan-ță existențială”, al cărui „delir iluzionist” n-are alt scop decît acela de „a scăpa de scadența morții”. Pe scurt: „Histrionis-mul mi se pare de aceea, fundamental, o reacție împotriva morții”.

Calitatea critică și literară a acestor observații este incontestabilă. Să adaug și că, dincolo de aplicațiile propriu-zise, eseuul lui Radu Călin Cristea conține nu-meroase alte idei citabile, cum ar fi ace-lea despre finalul deschis al lui Don Quijote sau despre „erosul în bernă” din poezia lui Botta. Cu o maturitate nebă-nuită într-o carte de debut, autorul își îngăduie uneori artificii ingenioase, ju-cîndu-și textul propriu spre a-i mări ex-pressivitatea: de exemplu atunci cînd își închipuie pentru o clipă, împotriva con-vingerilor pe care a căpătat-o, că „acto-rul” lui Botta și-ar recuza la sfîrșit hi-mera și și-ar tăgădui, asemeni personaju-lui lui Cervantes, ipostazele principale; sau, altădată, cînd apelează la o pictură

a lui Whistler (evocat de Botta), ca să construiască cu ajutorul imaginii plastice o efigie a feminității „titanic-hibernale”, frigide și imaculate care stăpînește ero-tica poetului.

FIIND de acord, în general, cu ideea pe care criticul și-a făcut-o despre poezia lui Emil Botta, am și două observații privitoare, una, la eficiența metodei întrebuintate și alta la concluziile eseului. Ca să mă explic, le voi lua în ordinea inversă. Lui Radu Călin Cristea i se pare că, la Botta, „fi-gura fundamentală este eufemismul” care, „cu devierile și vulturile sale stilistice, ambiguizînd mesajul și intrucitva codifi-cîndu-l prin cifrul întrezărit în perseve-rența simularii, devine sursa principală a atitudinii poetice”. Exemplele alese se referă la două valori ale eufemismului: ocolirea unor interdicții, mascarea, cu alte cuvinte, a morții, căreia Botta îi gă-sește nenumărate pseudonime; și anti-fraza (aici urmărind o părere a lui Du-rand), ironia, care avertizează că toată imaginara construcție nu e decît o pură ficțiune, că emoția e controlată lucid de inteligență. Subtilitatea analizei e în afară de discuție. Întrebarea pe care mi-o pun este însă dacă atenuarea pe care eu-femismul o implică, oricum l-am defini, reprezintă cu adevărat o marcă specifică lui Botta și, mai ales, cum se împacă ea cu o figură la fel de importantă din li-rica lui și anume alegoria hiperbolizatoa-re. Este ca și cum, pe de o parte, poetul ar ocoli, evita, „trîșă” eufemistic emoția (a morții indeosebi), iar pe de alta, ar intensifica-o pînă la insuportabil, perso-nificînd toate obiectele și, silindu-le să joace o tragi-comedie spectaculoasă. Stilis-tic, avem aici două feluri opuse de em-fază. N-o pot nega pe aceea provenită din eufemism, dar nici pe aceea care ține de magnifica artă a înscenării li-rică, a spectacolului. Emoția nu e doar învîluită, ambiguizată, ci și exagerată în sensul senzaționalului liric, care l-a determinat pe G. Călinescu să vorbească de impostură. În miezul atitu-dinii lui Botta ne lovim de niște poziții ireconciliabile altfel decît pe calea oxi-moronului. Poetul e un postromantic pa-tetic, excesiv, un „poseur”, care își „dra-matizează” sentimentele, neferindu-se de stilul „melodramei” (o melodramă con-știentă), iubind gesticulația amplă și cu-vintele mari. „Pe pirtia eufemismului — scrie Radu Călin Cristea — circulă dezinvolt serii de majuscule pe care nu-mi amintesc pînă la Botta să le fi înfruntat cineva atît de frontal: Iubire, Moarte, Enigmă, Soartă etc.”. Atacul acesta, dacă e frontal (și este!), nu mai are caracte-rul eufemismului, ci, din contra, pe al declamației teatrale. Dar e drept că dra-matizarea și patetismul apar la Botta nedespărțite de ironie, de comic, de mas-caradă, de jocul gratuit. Poetul (ca să iau exemplul principal) invocă moartea și-i caută îmbrățișarea, se uită în ochii

ei sumbri, o cultivă nominal și o majus-culează emfatic, dar, deopotrivă, o oco-lește, o ia peste picior, o boțează în fel și chip, o maimuțărește. Ar trebui să conchidem că intensă alegorizare — care face din confesie o scenă de teatru — are în permanență și o față opusă, eu-fe-mistică.

În legătură cu eufemismul, chestiunea poate fi discutată și din alt unghi, care ne conduce spre validitatea abordării tematiste a lui Radu Călin Cristea. Eu cred că principala funcție a „flirtului eufemis-tic” (expresia este a autorului) constă în-tr-o mediere a sentimentului, a vieții, cu ajutorul „literaturii”: altfel spus, o evitare a naivității sentimentale prin apelul la un anumit depozit de teme și de imagini deja consacrate poetic. În acest punct, eufemismul întîlnește patetismul teatral: căci teatralitatea nu e pur și simplu existențială, ci și estetică la Botta. Emo-ția se maschează și costumează — la propriu —, se îmbracă într-o recuzită poetică identificabilă, provenită de la ro-mantici și de la simbolști, din Blake și dintr-un sector precis al liricii engleze. Fără a fi un poet livresc în sensul în care este G. Călinescu, Botta e „călinescu-cian” în unele aspecte ale liricii sale nu-trite estetic și cultural: și, în orice caz, lirica lui are două puncte de sprijin, unul în realitatea sufletească, al doilea în tradiția poetică, doar cel din urmă fiind nemijlocit. Tragicomedia lui Botta este, esențial, una a poeziei. Nu mai e nevoie să spun de ce tematismul lui Radu Călin Cristea îmi inspiră o anumită îndoială: pentru că, înainte de a fi un inventar de teme sensibile, ar trebui să fie unul de teme poetice. Aerul sau focul poeziei lui Botta sînt și nu sînt (în întelesul pe care l-am subliniat) ale poeziei lui Botta: vin de la Eminescu și Nerval, de la Keats și Poe. Nu e „imitație” și nici numai afini-tate, e un limbaj, o colecție ordonată de elemente, o tematică prelucrată artistic. Ironia foarte lucidă a lui Botta constă toc-mai în conștiința poetului de a nu se putea exprima decît prin aceste semne estetice. Botta e Toma Necredinciosul din poezia cu acest titlu, pentru care lumea s-a de-pus în semne și căruia lucrul real, imed-iat perceptibil în banalitatea lui, nu-i vorbește niciodată direct. Nu-l „recu-noaște” spontan, caută în el simbolul. Așa încît trebuie să i se (de fapt, să-și) reamintescă: „Dar aceste zvonuri, ace-s-te murmure? / O pădure, Toma, o pă-dure”. Cine a păstrat în ureche vocea poetului însuși recitînd ultimul vers, to-nul ei obosit, lungind puțin silabele, ca din plictiseală, va înțelege mai bine per-plexitatea eroului liric trăit între semne, cînd se află, deodată, față-n față cu nes-pus de reală pădure, plină de zvonurile ei de toată ziua.

Eseul lui Radu Călin Cristea reprezintă debutul unuia din criticii cei mai talen-țați ai generației tinere.

Nicolae Manolescu

Promoția '70

Efectul dilemei (I)

■ DUPĂ mai bine de zece ani de la de-butul cu *Totem în alb* (1973), vreme în care a mai publicat trei cărți, Cornelia Maria Savu (n. 1954) continuă să impună la lectura poeziilor sale o dilemă, aceeași de la prima carte: avem a face cu o pa-radoxală regăsire de sine a eului liric în costume de serie sau e vorba de o neo-bîșnuită abilitate mimetică?! Dilemă ne-suferită și incomodă, cu atît mai mult cu cit vocația poetei, vreau să spun talen-tul ei literar, este incontestabilă. Dacă luăm în serios o foarte subtilă reflecție despre poezie din *Uranii, forme și oa-menii de zăpadă* (1978) conform căreia „poezia începe să semene tot mai mult / cu oglinda în care nu te poți privi / decît refuzîndu-te” nu revocăm dilema, în schimb o putem vedea dintr-un unghi care nu mai este al cititorului ci al poetei, al textului poetic iar nu al lecturii. Și poate că acesta e chiar adevărul: dilema lec-turii e, de fapt, dilema textului și a su-biectului închis în el; a textului intrucit poezia, într-o accepțiune majoritară, e domeniul lui „non idem est si duo dicunt idem” sau, cu vorbe la modă azi, al semnificatului cu o mulțime de semnificați, ceea ce face ca situația inversă, a semni-ficantului cu o mulțime de semnificați, deși e totuna cu ambiguitatea eminamen-

te poetică, să apară ca neprielnică poe-ziei; a subiectului intrucit, dorînd să se exprime „singur el pe sine însuși”, con-statată că în fața taumaturgiei specifice poeziei a se spune cît mai fidel pe sine poate să însemne a se ascunde cît mai adînc sub coaja versului, sau, cum zice gîndul poetei, să privești în oglindă re-fuzîndu-te. Încît cameleonismul stilistic al poeziilor Cornellei Maria Savu, aparen-ța lor adaptare la o manieră sau alta din cele active azi sau cîndva mi se pare a fi în realitate o ascundere spre o mai dreaptă, în sensul fidelității, revelare de sine. Ca atare versurile citate mai sus sînt emblematică, au o semnificație de „artă poetică” și se cade să ghidez lec-tura.

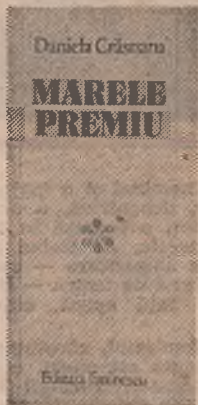
Textele de început, scrise în adolescen-ță, impresionează prin maturitatea refle-xivă și, mai mult poate, prin bogăția și diversitatea lexicului, cu totul ieșit din comun în raport cu vîrsta autoarei. Ten-dința ascunderii se făcea vizibilă încă de pe atunci de vreme ce alături de poezii împlicante, de o gravitate lirică cu ac-cente ludice, se găseau altele, mai imper-sonale, și chiar două balade în linia *Isar-likului* barbian, acumulare barocă de lexic rar, arhaic și neologistic, uneori cu aluzii

culturale în regim ludic, precum în *Ba-lada crăiesei Mab*, o prolegomena la „o nouă istorie ieroglifică încă nescrisă”, re-velatorie și fragmentar: „din coada subțire-a cometei / se dezdoale nă-valnic pereții / cămărilor unde fără teamă — în grab' / cade rostogolindu-se trupeșă Mab / pîrul ei stîlci se întoarnă / într-o acră și umedă coarnă / deleleu se încrede și vine / pînă-n stupul nescut de albine / pe sub Șarpele Casei povara / odată i se ude dimineața și seara / cînd la cîntatul cocoșilor / lînge betelul în ulița Moșilor / și se roagă în van ca s-o lase / laptele pruncilor să alunece-n case / ast-fel se trece trupeșă Mab / în chilerul um-bros unde calul arab / al Beizadelei ru-megă paie / învîrstat peste saua cu sînge de oaie / cînd din coada subțire-a com-eții / se dezdoale năvalnic pereții / parcă-i la indici Gandharva zburată / odată atin-să și-odată rugată / să-și muștrule penele cu lapte de os / unde patru isafuri co-boară frumos / și le scoate vopseaua in-ma-n unghii / risul hircit le săgeată ră-runchii / și se aude atunci behăit Mior-cana / pînă-n templul zidit lul Lakșmana / și i se fac papuci de atlas cînd visează / piatra spumoasă în care Shiva dansează / unde crăiasă mai mare nici că se poate / și beizadă Dimitrie îmblă pe roate”.

Astfel de exerciții de virtuozitate și de imaginație lexicală există și în cartea din 1978 și tot aici ascunderea apare pen-tru prima dată ca mod explicit al anga-jării lirice; eul poetei adoptă pluralul „noi” sau își alege drept carapace pro-protectoare (protecția unui ecran Röntgen care arată totul numai dacă ascunde) ex-presia impersonală; într-un poem strate-gia aceasta își adaugă un fel de teoremă, plastic formulată, despre condiția specia-lă a închiderii spre deschidere: „noi sim-tem barbăcoșii certați în necazanii / și ce-rul nostru poartă / pecingini de covoare zburătoare / pentru provincia zăpezii ne-văzute / un strop de rouă ducem în spi-nare // moderne forme galeșe harpoane / vinează dansul nostru peste specii / și cărți citite la sfîrșit de veac / istoricii coboară de-a bușilea ținutul / în care am atins vîrsta de aur — / pun saxifraga-n sac — / și udă sacagii un riu de praf / spumoase dialectici / pierd urma verbu-lui se duc / să verse ciuturi de argint în mare / în jurul frunții lor se-nvîrt auto-cratoare / monadele de stuc // într-un guell al zăpezii într-un bomarzo-al vîntu-lui uscat / ne-am așezat blazoanele limbu-te / sus — / adesori cuțitele pe care dan-săm și le-aruncăm la țîntă / în ochii di-latați privind pustiul / par flăcări de co-mori — / cuvintele s-au spus”.

Particularitatea primelor două cărți, dincolo de frenezia lexicală (o constantă, aceasta, a tuturor cărților poetei), este aerul criptic al imaginarului poetic, me-reu sedus de simboluri și construcții ab-stracte, cu pereții de aer și încăperi labi-rîntice.

Laurențiu Ulici



DOUĂ sînt registrele în care se încearcă, nu fără vituozitate, Daniela Crăsnaru în ultima ei carte, o carte de proză (dar pe nimeni nu mai miră, de la o vreme, trecerea poetilor la masa trudei epice). Mai întîi unul în care ecourile exercițiului liric se mai aud, fin, fără ostentație în spațiul unei narațiuni ce se revendică de la cotidian, în realismul cel mai crud. O tentativă spre simbolistica sentimentală și morală de cea mai bună calitate, însă minoră, străbate primele schițe din volumul *Marele premiu*^{*)}: Casa cu iederă (în special); Nimicuri femeiești și (parțial) *Circuitul tristeții în natură*. Bătrînul din „turnul ciudat al casei cu iederă” este un fel de indolent și tandru-ironic inițiator în vederea lumii pentru copila energetică, plină de ambiții literare și încrezătoare superficial în creația ei. Relația dintre excentricul locuitor al turnului și fetișcana curajoasă și, totuși, sfîlnică este periclitată de tonul ușor exaltat al povestirii și de contrastul pe care autoarea îl impune prin prezența vocii primarului care conduce grupul de scriitori prin localitatea fundamental schimbată și le vorbește cu o stereotipie de limbă vecină cu ridicolul. Brutalitatea suprapunerii planurilor micșorează puțin din farmecul, neliniștea sensibilă a rememorării acelor

^{*)} Daniela Crăsnaru, *Marele premiu*, Editura Eminescu, 1983.

IN Ruina unui samovar^{*)}, noua carte de poezii a ieșeanului Emil Brumaru, nu mai aflăm pe „jnapanca”, botticelliana Reparata, femeia cu trei sîni mistici și două suspine laice, nici pe Julien Ospitalierul sau pe detectivul Arthur care umblă cu un motan în valiză. Regăsim, în schimb, motanul psihopomp și pe „îngerul jongler Emil Brumaru”, bătut de whisky și de vînt, melancolizat în gară la Merisani și îndrăgostit iremediabil de o puștoaică umflată-n blugi. Ei îi dedică acum un număr de bocete și de cîntece savant naive, fanteziste și ironice, de o muzicalitate discretă și o dezlățuire formidabilă a imaginației lirice. Noua muză, pe nume Tami, trece prin oraș trasă de o lebădă și un crin. De glezna ei este legat cu o frîghioară mușată-n scu un fluture străvezii, trupul ei dulce și avan, contemplat de îngerul pofticios în mai multe ore ale zilei și nopții, exasperază spiritul și provoacă delirul simțurilor. Iese o poezie rafinată, scrisă cu inteligență și ironie, de o mare fervoare senzorială: „De dimineată pînă seara / Visez la șoldul tău Tamara, / Cui greu și alb ca un nămete, / Scos de sub rochia pe-ndelete / Și tăvălit pe largi divane / Ca-n basmele aliotmane. // De dimineată pînă seara / Visez la șoldul tău Tamara, / Cum să-i gust taipica dulceață, / Cînd o să-l iau, pios, în brațe, / Iluminat, ca pe-o icoană, / Spre-a-mi mintui viața-mi vană. // De dimineată pînă seara / Visez la șoldul tău Tamara, / Lin răsfoind și monoton: / Baudelaire, Verlaine, Lautréamont, / Rimbaud, Nouveau, Apollinaire; / Ei n-au văzut ce tu-mi oferi! // De dimineată pînă seara / Visez la șoldul tău Tamara, / În casa noastră de chirpice / Din balige de pitulice / Blind frîmintate-n brume groase / De-un serafim cu-aripi stufoase.”

O veche retorică amoroasă este pusă în mișcare, aici și în toate poemele elegiace și prefăcute. Emil Brumaru, poet profund

^{*)} Emil Brumaru, *Ruina unui samovar*, Ed. Cartea Românească, 1983.

Circuitul tristeții în natură

întîlniri miraculoase cu bătrînul. Sub magicele lui verb apar în odaia din turn obiecte pînă atunci inexistente. Aureola unei experiențe romanțioase, a unei vieți plină de accidente dureroase innobilează imaginea acestui părinte spiritual, iar tabloul, pictat pentru o femeie care l-a iubit, îi conferă o stranie, romantică frumusețe. Căderea în derizoriu a miracolului — descoperirea în teatralul erou a unui mitoman darnic cu înscenările dramatice — stă sub semnul acelei maturizări vecină cu deziluzia și dezamăgirea.

Mai interesante sînt schițele care stînesc verva satirică, sarcasmul lipsit de furie al autoarei, aș spune, veselia ei deznădăjduită: *Girafa*, *Faptul divers*, *Mecanismul european*. Aici se fac simțite aciditatea observației sociale, neiertătorul zîmbet caustic al unui prozator stăpîn pe condeiul său ironic, un prozator cu har în demonstrațiile lui etice și psihologice. *Girafa* este istoria mărunță a unui delegat la o conferință internațională, preocupat de amintirea obsesivă a unei scene de familie: refuzul de a cumpăra în vacanță copilului o girafă de plastic (pentru că mai există una acasă). Vagi muștrări de conștiință pentru „discursul ridicol înghițit de urletele încăpăținate ale copilului”, reflecții mîhnite privind propria copilărie frustrată de... girafe de plastic, apoi vagi învinuiri de meschinărie. „În fond, cît costă o girafă de plastic, cincizeci de lei, nu? Un fleac. Cumpăr șaptezeci de girafe dintr-un salariu. Șaptezeci. Și din salariul Sandei șaptezeci și cinci, că e ingineră. Și un copil de patru ani e un copil”. Relu M. aruncă la o bere, după simpozionul internațional, colegilor săi internaționali mărturisirea că nu a dormit o noapte pentru că fiul său voia o girafă. Occidentali („Un girafe? O lă, lă”) o iau la propriu și povestesc cum au cumpărat copiii lor ba o broască testoașă, ba un poney — autentici.

Cea mai bine scrisă și mai ciudată pleacă din volum rămîne *Mecanismul european*. Vagi influențe gogolene și caragialene se pot depista ușor. Realul alunecă în fantastic prin puterea extraordinară a autosugestiei. Nea Pandeale este zăcăcit la propriu de vorbele diavolești ale unui Piști (un puști obraznicuț adus în fabrică pentru reeducare prin muncă). Într-un amurg, la crîșma „Pisica leșinată”, Piști zgîndăre vanitatea maestrului: „Nea Pandeale, matală ai cap de milioane. Cînd ai rezolvat în două zile chestia aia

la care ingineru’ se scremea de-o juma’ de lună am zis în gîndu’ meu, nea Pandeale ești mare, păcat de matală că nu ieși în față [...] lă ceva pe măsura matală, lasă-i cu gura căscată, că poți, nea Pandeale, știu eu că poți”. Atmosfera derizorie în care apare acest diavol comic care seamănă cu personajele lui Mazilu prin incintătoarea lui nonșalanță distrugătoare este excelent surprinsă de Daniela Crăsnaru. Maistrul se pune pe treabă și își propune să facă o invenție „epocală”. La început preocuparea este privită cu entuziasm de organele responsabile, căci secția ar putea fi reprezentată cu ceva la festivalul național „Hărnicie, inventivitate, productivitate”, numai că ambițiile autorului depășesc cadrul și reclamațiile încep să curgă, iar nea Pandeale se izolează, se retrage în camera din apartamentul său transformată în atelier și după muncă îndelungată, suspiciuni, jelanii conjugale etc., pur și simplu dispare în măruntaiele propriului său mecanism. Văduva (?!) încearcă să-l descopere pe Piști, dar ia diavolul de unde nu-i. Șeful personalului nu cunoaște un asemenea specimen. Istoria are farmec narativ, pregnantă psihologică, observație socială și nerv. Suspensul are haz și punctează morala. În schimb, *Marele premiu* este o schiță a disperării. Înfășurată în umor și alungată în jocul replicilor vii, aproape calchiate după realitate, stă drama care alunecă de la un personaj la altul și se înecă în cele din urmă în torentul justificărilor. Cristian Grecu își revede colegii de facultate după douăzeci de ani. Printre ei, Goange, cîndva un posibil excepțional regizor de film, care și datorită lui Grecu a eșuat în texte de brigadă. Culpabilitatea veche se vindecă prin constatarea penibilei ratări a celui-lalt.

În miezul tuturor schițelor Danelei Crăsnaru stă o asemenea malformație etică. Impresia de reușită este sectionată violent, descoperindu-i-se adevărata substanță, aparentul calm existential este spart de revelația absurdului. Proza din *Marele premiu* este, bănuiesc, doar începutul unei dăruite imaginații narrative. Vioiciunea spirituală, ochiul atent îndreptat asupra realului, selecția abilă a grotescului, notația fină a detaliului psihologic sînt cîteva din calitățile de prozator ale Danelei Crăsnaru.

Dana Dumitriu

Bocete de adult



De marginile lui și plîng. // Nu vreau mișmele să-mi umple / Gura cu fluturi, nici lumini / Să mă îmbrace-n raze scumpe / Cu nasturi ticălos de fini. // Ci îmi doare o portocală / Mare și grea (oh, pe-ntunerici!) / Ca să mă joc în pielea goală / Cu trupu-i copilin și sferic.”

Uneori cîntecul este mai grav și dă roată unei teme de alt ordin (metafizic), însă, pierdut o clipă în lumile pure și abstracte, cîntecul se întoarce la materia concupiscentă și la jocurile iubirii: „Nu mai bate cu degetu-n arbori. / Cine știe ce duh te-aude. / Scufundată-n tulpina lui caldă, / Te-ar cuprinde cu brațele-i crude. / M-ai ilita. N-aș putea nici măcar / Pumnul mic ca pe-un fruct să-ți-l mușc / Pofticios dintre frunzele vii. / Fii cuminț. E-n tine un suflet / Jucăuș ca în mingi și copii.”

Ce înseală și ce place în poezia lui Emil Brumaru este arta combinației, manierismul fin și ingenios, buna potrivire și răsucire a retoricii tradiționale pentru a primi complicațiile spiritului modern. Sonetul lui Brumaru e o arcă plină de mirodenii, balada e o petrecere cu absurdități bine ticluite, romanța unește o debordantă senzualitate și o ironie vigilentă, cărturiărească.

Eugen Simion

Un dialog fructuos

IN aceeași măsură în care s-a interesat de om, arta s-a interesat și de natura care îl înconjoară. Bineînțeles, centrul de interes s-a mutat de la o epocă la alta. Sînt epoci în care natura se retrage undeva în fundal sau dispare, dar și altele — perioada romantică, de pildă — cînd ele ocupă tumultuos întreaga scenă. O relație despre care s-a scris mult și se va mai scrie, bineînțeles, în continuare, revenind istoricului de artă misiunea scrierii unor noi și revelatoare exegeze și comentarii.

Iată o carte^{*)} care vine însă din afara criticii de artă propriu-zise, interesantă tocmai prin faptul că relația aceasta dintre om și natură — așa cum se concretizează ea în producția artistică — e urmărită nu din unghiul de vedere al unui exeget al artelor, ci al unui om de știință, al unui meteorolog, care o limitează la domeniul lui, la meteorologie, „Climatologia” — scrie autoarea studiului, Elena Teodoreanu — beneficiază prin conținutul și elementele sale componente de o maximă înrîdire cu arta. Factorii meteorologici și parametrii componenți ai atmosferei care înconjoară Pămîntul sînt strîns legați de viața omului. Soarele, lumina și întinericul, vara și iarna, cerul albastru sau cenușiu, zefirul sau furtuna, ploaia și zăpada sînt prezente în jurul omului, permanente, în toate zilele vieții sale și trec neobservate sau se imprimă puternic în ochii săi, în sufletul său, determinînd anumite stări, de multe ori paradoxale, și mai ales își pun amprenta pe opera artistului, receptiv și sensibil la tot ceea ce îl înconjoară...”

Reducția la climă, care reprezintă doar o secțiune din ceea ce numim natură, și sublinierea modului în care ea, clima, își are un cuvînt de spus — și nu unul periferic — în desfășurarea operei de artă, discutarea acesteia cu cuvintele de specialitate ale climatologului, cu privirile tot timpul îndreptate spre producțiile artistice, față de care o deosebită înțelegere, nu poate fi altfel decît incitantă, dînd lecturi un caracter deosebit de pasionant... „Clima, ca atare — ne spune Elena Teodoreanu — este o însumare a stărilor de vreme într-o anumită regiune geografică, manifestată prin variațiile parametrilor săi care o definesc — temperatură, vînturi, ploaie etc. etc.”

În ce mod îl influențează pe artist toate aceste elemente ar constitui materia din care se construiește cartea. Observațiile cu privire la această influență sînt judicioase, pline de bun simț și nuanțate, de cele mai multe ori interesante nu numai din punctul de vedere al științei (dumea artei îl oferă climatologului nenumărate și definitorii „argumente” pentru susținerea unor teze de specialitate), ci și al artei, cartea fiind și din acest punct de vedere foarte bogată în sugestii asupra cărora nu de puține ori merită să ne oprim atenția. Se pune un binevenit accent asupra naturii diferite a fiecărui artist: în fata aceluiași fenomen natural se poate reactiona cu totul altfel. Cît de mare este diferența, de pildă, între primăvara văzută de Vivaldi — „Anotimpurile” — și cea văzută de Stravinski în „Sărbătoarea primăverii”, „o primăvară văzută dinăuntru, din măruntaiele pămîntului care se zvîrcolește în spasmele reproducerii, descătușînd obscure forțe telurice” (Roman Vlad). Sau iată fenomenul climateric al ninsorii, așa cum apare el pe pinzele unor pictori, distanțati nu numai în timp, ci și prin „estetica” la care au subscris. La Turner, de pildă, depunerea zăpezii se face „într-un mod dinamic și plin de neliniște”, în timp ce impresiunii francezei „evocă zăpezi sărace și triste, peisaje cu umbră ce întunecă albul zăpezii”. Peisagiiștii ruși, „spre deosebire de occidentali pictează ierni luminoase, cu o zăpadă frumoasă care acoperă generos pămîntul”. În schimb peisajul chinezesc de iarnă „prezintă o imobilitate hieratică, sugerată de cîteva linii de o mare finețe, în care răceala și umezeala stratului de zăpadă dispar în puritatea liniei”. Mă gîndesc că lectura lui Bachelard, acel mare poet și filosof al elementelor, i-ar fi oferit autoarei noi și bogate sugestii, înfîcî am regretat necitarea lui într-o carte înrudită, ca demers, cu opera marelui gînditor francez. Căci despre elemente este vorba în primul rînd și în cartea Elenei Teodoreanu, și descrierea acestora dă un anumit „subtext” poetic demersului ei, altfel riguros științific și cît se poate de aplicat.

Într-un foarte frumos studiu introductiv, Zoe Dumitrescu-Buşulenga subliniază usurinta și priceperea cu care autoarea studiului conduce dialogul dintre știință și artă, „cu niște racordări atât de finești, încît trec cu usurintă de la un domeniu la altul, fără nici o sforțare, ba chiar cu un sentiment de plăcută așteptare. Este poate modul cel mai recomandat de a conjuga știința cu artele, pregătînd mințile [...] pentru noua lor formă vituare, modelată deopotrivă de artă și de știință...”

Sorin Titel

^{*)} Elena Teodoreanu, *Muzele și vremea*, Editura Albatros.



Contactul cu Voltaire

Eseu

NU există (vorba lui E. Lovinescu) constringere în fața evidenței; nu există, din păcate, nici la nivelul înalt al cercetării literare, spre a nu mai vorbi de celălalt. Absența lui Voltaire din lista spectaculoaselor recuperări operate de spiritul literar modern, altfel atît de inventiv și de neprevăzută în opțiunile sale, ar fi absolut stupefiantă dacă Voltaire el însuși, încă mai inventiv și mai dat dracului decît amatorii contemporani de spectaculos, nu ne-ar fi avertizat că astfel de lucrări sînt cu puțință și că, în genere, nu trebuie să ne mirăm prea repede de nimic. Dacă nici el nu este contemporanul nostru, atunci cine este și dacă nici el nu răspunde acestei imperioase exigențe, atunci, fără glumă dar și fără exces de patetism, cine răspunde? Surprinzătoarea absență nu scapă lui Silviu Iosifescu*, care, fără să se mire în chip exagerat, căci nu-i plac deloc exagerările, îi consacră un temeinic, inteligent și concentrat studiu. Știam de mult că-l plictisesc subiectele la modă, nemilos asaltate, și că obișnuiește să arunce o privire — serioasă, îndelung cercetătoare — spre cele neglijate, spre nedreptăți. Știam că o face nu numai dintr-un sever spirit justițiar, dar și din oarecare maliție relativizantă față de gusturile și de deprinderile grăbite, gregare, înclinat, cum este, să le ridice în cale tot soiul de neplăcute dificultăți. I-a venit, iată, rîndul chiar gloriosului Voltaire, monarhului literar, răsfațatului european, să afle că soarta l-a trecut de-o bună bucată de vreme printre ignorabili, printre marginali, printre nedreptăți! Silviu Iosifescu înregistrează deplasarea cu moderată — dar cu atît mai de efect — surprindere și-l ia pe geniul de care lumea s-a plictisit, exact în veacul și-n anul în care tocmai n-ar fi trebuit să o facă, în lotul său „cumin-te“ orînduit în așteptarea postumei recunoașteri. El destulă ironie în această alegere, ironie inaparentă, accesibilă doar celor familiarizați cu procedura favorită a imperturbabilului nostru critic. De cine nu luasem încă act că ar aparține afectuoasei categorii selective numite „contemporanul nostru“? Autorul studiului de astăzi a manifestat stăpînire de sine admirabilă; știa probabil că nimeni nu se va grăbi cu Voltaire și nu-i va fura subiectul. Viața, cum se zice, i-a dat dreptate, nimeni nu i-a

*) Silviu Iosifescu, **Voltaire 1983**, traducerea Paginilor alese: Irina Eliade, colecția **Contemporanul nostru**, Ed. Albatros, 1983

luat-o înainte; Voltaire nu corespundea, tocmai el, cine ar fi crezut-o, teribilului criteriu; nu ne mai amintim de el sau ne amintim doar pentru a ne diferenția și a spori numărul morocănoaselor obiecții; chiar această proliferare a „morocănosului“ în cercetare ar trebui să dea de gîndit; ceva, oricum, nu este în regulă, cineva greșește, în numele tuturor; să fi dispărut, așa, de la o vreme, **nevoia de Voltaire**? Silviu Iosifescu ia în serios întrebarea (sau se face că o ia în serios? cine mai știe) și se decide, punct cu punct, luînd în atenție toate compartimentele operei (povestirea filosofică, istoriografia, pamfletele, corespondența etc.) să îi răspundă cu probe și caracterizări concludente; și cînd asociem semnăturii sale noțiunea de „concludent“ înțelegem prin aceasta că nu mai trebuie adăugat nimic, nu are rost să convingem pe cineva — neîncercător — că într-adevăr o face, nelăsînd nici un răgaz dubiului, neglijenței, vagului, capriciului, aproximației. Deplasarea în inactualitate a lui Voltaire n-ar fi în sine un lucru rău (deși lucru rău oricînd este să trecem cu vederea valoarea textului viu), dacă s-ar datora inactualizării, non-istoricității — temelor și pasiunilor sale. Dar este oare, ca să spunem așa, cazul? Cazul cu siguranță ar fi dacă intoleranța scriitorului la intoleranță și sincerul său dezgust față de prostia și mărginirea de toate felurile și-ar fi pierdut „obiectul“ și dacă n-am mai pricepe, cu oricît efort, la ce se referă, dacă ar trebui să ne încrețim fruntea și să ne încordăm atenția peste măsură pentru a descoperi, cit de cit, legimitatea reacțiilor sale, dacă ar trona pretutîndeni, sărbătorește prețuite, valorile de netăgăduit ale bunului-simț, bunului-gust, bunei-credințe și inteligenței directe de el profeseate. Ar merita atunci osteneala unui studiu oricît de pedant ideea — plină de speranță, chiar în perspectiva unui „optimism“ de felul celui din **Candide** — inactualității scriitorului de mult depăsit și, în pofida meritelor, pe drept uitat.

DINCOLO de distanțe, de înstrălinări, de obiecții neîntemeiate, sau întemeiate, de arrogante ridicări din umeri, dincolo de umori, de modificări ale codului scriiturii sau de potriviri ale aceluiași cod, de suspiciuni, de obtuzități, de mofturi complicate sau de simple prostii, nevoia de Voltaire rămîne întreagă în timpurile noastre, în lumea noastră; e ceea ce demonstrează pas cu pas, în felul său tacitos — și, iată, seducător, pentru cine citește cum trebuie, rînd cu rînd — S. Iosifescu. El scrie o frază, atent așternută, și lasă deschise alte zece, aruncă o vorbă doctă și ne lasă, cum se zice asta pe franțuzește, cu înțelesurile res-

pective, **visători**; și este „rece“ exact atîta cît trebuie ca să-și încălzească lectorul răbdător, pe deplin răsplătit pentru răbdarea, tenacitatea, încetincala sa. Criticul nu-și îngăduie digresiuni, libertăți interpretative sau de altă natură, le îngăduie, în schimb, și din belșug, cititorului său, complicele sugestii luminos întrezărite.

Blînda uitare ce învăluie scrierile și acțiunea lui Voltaire îi subliniază paradoxal actualitatea... Este și ceea ce, avem temei să o spunem, crede și Silviu Iosifescu, observînd cu liniștită rigoare opera și destinul ei în posteritate, măsuri rînd cu competență grijă valoarea, în parte, a sectoarelor operei, alegînd citatele potrivite, explicînd trimiterile și aluziile; nu numai pe cele care vizează „prezentul“ scrierii, dar și viitorul — prezentul nostru — cu atîta iscoditor interes. **Micromegas, Candide, Huronil, Dicționarul filosofic** și poate mai ales **Correspondența** (18 000 de scrisori) lipsită de cuvenitele precauții vorbesc despre un contemporan „al nostru“ pe care studiul lui Silviu Iosifescu izbuteste să ni-l apropie fără obișnuitele ifose actualizante și fără vane sforțări și vanități cu tot dinadinsul inovatoare. Spunînd ce e de spus, doar esențialul. Restul privește pe cititorul nepretențioasei cărți. Să crediteze acest „esențial“ formulat cu sobrietate este singura condiție, ușor de satisfăcut, ce i se propune.

Recuperarea impune o lectură totală, cumpănită, lucidă, chiar arțăgoasă, dacă se vrea cu adevărat eficace și salvatoare. Silviu Iosifescu este, desigur, omul potrivit, omul — risc cuvîntul — providențial al unei atari lecturi. Neînchipuit de fragil, neînchipuit de vital, „eternul muribund“ Voltaire a trăit și a scris parcă la nesfîrșit, numai corespondența însumează cîteva zecide volume. Să le fi citit pe toate autorul succintei monografii? Se pare că da; Subminînd, punînd în discuție lucrurile cele mai sigure, Voltaire a reinterpretat pe cont propriu pînă și certitudinea fiziologică a noțiunii de agonie. Se știa și se știe că în zilele agoniei, omul moare, ei bine, Voltaire lucra: compunea nici mai mult, nici mai puțin, punea la punct, alcătua scrisori, nutrea proiecte. Productivitatea colosală (a celui care spunea despre sine că este mereu cu un picior în groapă, iar cu celălalt țopăie) naște întrebarea ce și cît rezistă. Nici ea nu-l sperie pe cercetător, încet-încet se poate construi un răspuns și la asta, există răgaz pentru toate, pentru scrierile istorice, pentru zecile de tragedii, de comedii, pentru romane, pentru articolele de enciclopedie, pentru farse, snoave, glume, epigrame, pamflete, pentru poemele vesele și pentru cele triste.

Prietenul efemer al suveranilor și apărătorul năpăstuiților a fost un spirit li-

ber — exemplar de liber, provocînd (sau trebuînd să provoace) și astăzi nostalgii și invidii pentru cîte drepturi și îndrăzneli și-a luat, dar cît de întinsă și cît de limitată este libertatea sa? Ce compromisuri și concesii a socotit el că merită să facă, fără a periclita esențialul, cîtă convenție și cîtă sfidare, cîtă cumințenie și cîtă nebulie oferă inițiativele, acțiunile și mai ales textele sale? Și ce fel de lume, cît de opresivă și cît de îngăduitoare, a fost lumea în care a trăit, care l-a suportat, l-a adulat, l-a îngăduit, ce este persecuție srioasă și ce este răsfață, de ins reputat și **dorit**, în destinul lui Voltaire? Criticul se informează temeinic, răspunde după o matură chibzuință și la aceste întrebări (și ele atît de actuale). Meditația pornește de la „condițiile istorice“, motiv de a scrie pagini auster captivante, pe care nu-ți vine deloc (precum la alții) să le sari, căci ele te plasează în miezul însuși al întrebării. Cei șaptezeci de ani activi: „cu-prind afirmarea, suveranitatea literară a lui Voltaire care a murit cu unsprezece ani înainte de convocarea Statelor Generale. Contrastul dintre o anumită eliberare de presiunea socială, rod mai cu-rînd al dezagregării și nepăsării (s.n.) decît al unei schimbări de structură — și persistența instituțiilor și normelor absolutiste, e una dintre trăsăturile principale ale secolului. Ca și alți contemporani, Voltaire și-a putut îngădui să scrie **lucruri explozive** (s.n.), dar n-a căpătat dreptul de a tipări la Paris cîteva dintre textele care astăzi par relativ cuminți (s.n.). Cotiturile biografiei lui Voltaire... sînt explicabile tocmai prin această persistență a bunului-plac, posibilitatea înțemnițării printr-o simplă «lettre de cachet», de care trebuia să țină seama chiar un scriitor cu faimă europeană. Secolul luminilor este și secolul tragerii pe roată a lui Calas ori Sirven“. Grația intelectuală și istoria sumbră, nepăsarea și duritatea, capriciul individualității și arbitrarul puterii se împletesc în existența abilului, ironicului, dar și profundului scriitor — și această împletire, această dualitate reprezintă țința privilegiată, obiect de riguroase și fine disocieri; ele sînt dealtfel specialitatea criticului; îi vin bine sub condei, îi sînt pe măsură.

Ca peste tot în scrisul lui Silviu Iosifescu, vocația supunerii la obiect, a fidelității îndărătnice față de adevăr se afirmă prin mijlocirea unui text dens, perfect coerent, de ținută strict obiectivă și firesc polemică, țesătură de formulări precis articulate, de esențiale delimitări și de nuanțări ascuțite și subtile: „Ironicia permanentă poate da iluzia uscăciunii și obscurantismului vechi și nou a practicat o astfel de acuzație. Voltaire n-a fost un pasionat și a avut oroare de sentimentalism. Dar sensibilitatea i-a fost mereu vie — după expresia franceză «a fleur de peau» — și capacitatea de compasiune activă. Cînd — în mai multe rînduri — declară în scrisori că are febră de fiecare 24 august, nu face retorică. Amintirea masacrării hughenotilor în august 1572, **Noaptea sfințului Bartolomeu**, îi era insuportabilă. Suferința din jur și nedreptatea îl rănau. Și consecințele nu s-au mărginit la indignare verbală“ (**Optzeci de ani**); „Voltaire a fost mereu incomod pentru regimurile de opresiune și pentru forțele conservatoare [...] Refuzul sistematic și îndrîjit e legat însă de formele moderne ale fanatismului. Chemările la toleranță, la libertatea de gîndire critică, la respectul față de om nu și-au pierdut deloc actualitatea“.

Era nevoie, în prelungirea naturală a operei lui Silviu Iosifescu — și în contextul criticii de astăzi, orientate spre „actualizări“ — de acest **Voltaire 1983**. A fost și este nevoie fără întrerupere de Voltaire, de acuitatea spiritului voltairian.

Lucian Raicu

File de istorie literară



AUTOR de versuri și proză, Alexandru Raicu, sau Al. Raicu, după cum își semnează scrierile, este și un harnic istoric literar, servind această disciplină, mai ales pe plan documentar. Fost secretar de redacție la „Națiunea“ lui G. Călinescu, fost redactor de revistă literară în perioada interbelică („Pegas“), scotocitor de arhive și vizitator dorit sau chiar intempestiv al scriitorilor (spre binele gazdelor, chiar), autorul recentelor „file de istorie literară“, devine un personaj indispensabil perloadei pe care o parcurgem, contribuind prin indiscrețiile discrete pe care le revelează la reconstituirea unor biografii, în mare măsură neștiute suficient, fiind prea contemporane.

Mobilul cărții, declarat prin titlu, e căutarea de autografe care să spună totul despre emitent sau despre dedicatar și care să fixeze și o idee despre momentul literar al cărții. În realitate, Al. Raicu nu descoperă numai autografe, ci ia interviuri, citează opinii din cărți, face portrete, transcrie documente, inserează amintiri personale,

*) Al. Raicu, **Autografe**, Editura Albatros, 1983, 240 p.

descrie interioare etc., într-un cuvînt realizează o specie aparte de articole documentare, fixînd biografia scriitorului în atmosfera epocii, divulgînd fapte care altfel s-ar pierde. Însoțit de aparatul de fotografiat și de magnetofon, documentaristul întreabă și înregistrează totul, realizînd un material documentar util cercetării istorico-literare, luînd cu oarecare prudență interviurile.

Aflăm, din discuțiile cu Mihai Beniuc, multe, printre care faptul că la publicarea volumului de debut, **Cinzece de pierzanie**, a contribuit în mod hotărîtor N. D. Cocea, aflat pe atunci la Sighișoara, că-i plăcea pe atunci Ion Barbu, că deși a avut „un mic incident“ cu Lucian Blaga, filosoful i-a scris epistole prietenești. Nu reiese din conversația în cauză mai multă lumină în explicarea acestui caz. Discuțiile cu Șerban Cioculescu au drept obiect, în prim plan, cărțile și marele bibliofil, care este autorul **Vieții lui Caragiale**, își etalează pasiunea cu amănunte semnificative, citîndu-și și descriîndu-și cu multă conciziune raritățile, de la **Biblia lui Șerban Cantacuzino**, de la unele lucrări ale lui Dimitrie Cantemir la **Psaltirea** lui Dosoftei sau la **Cartea de lumină** ce-a figurat în biblioteca lui Constantin Brîncoveanu, purtînd chiar pecetea domnească. Tot ca raritate autografă e citată o carte ce poartă semnătura lui Voltaire. Dar nu faptul posesiei în sine e interesant la Șerban Cioculescu, ci biografia fiecărei cărți, aventura ei bibliofilică.

Din capitolul dedicat lui Al. Rosetti aflăm că lingvistul a luptat în primele linii la Mărășești, unde a fost rănit. Foarte utile sînt datele biografice relative la Ștefan Roll, cuprinzînd în mod indirect multe referințe la întreaga avangardă românească. Este reconstituită biografia juvenilă a lui Nichita Stănescu, consemnată într-un jurnal ce-ar trebui căutat printre manuscrisele rămase de la poet. Paginile despre și cu Mihail Celariu refac, oarecum, climatul de familie al casei lui Macedonski și în plus pun la punct o biografie greu de aflat din altă parte. Nina Cassian își divulgă, cu voluptate, cea de a doua carieră artistică, cea de compozitoare, dînd și amănunte legate de debut.

Paginile lui Al. Raicu despre poetul Mihai Moșandrei sînt tot ce s-a scris mai extins despre acest veritabil creator, prieten al lui Ion Barbu. Capitolele consacrate Luciei Demetrius, lui D. I. Suchianu, Luciei Martinescu, Profira Sadoveanu, Henriette Yvonne Stahl etc. conțin de asemenea amănunte utile pentru configurarea unei epoci literare. Rețin amănuntul dintr-un interviu cu autoarea romanului **Voica**: Vinea, după cum se știe, nu voia să-și tipărească opera în volum; Henriette Yvonne Stahl l-a convins să-și tipărească **Lunaticii**, carte corectată în fața scriitorului, care în ultima clipă s-a răzgîndit, dar Henriette nu s-a răzgîndit și a trimis volumul la editură, făcîndu-se că nu aude, spre binele literaturii române.

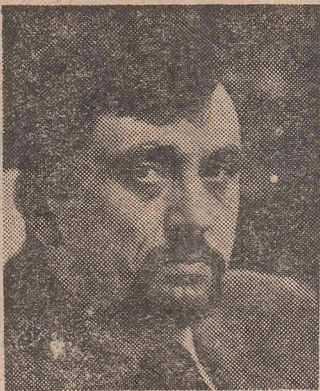
Cititorul mai poate întîlni pe Nicolae Crevedia, Paul Everac, Al. Mitru, capitolul la fel de utile, de interesante și în același timp de insolite, pentru că Al. Raicu are o bună școală de jurnalist și știe să capteze pe lector nu numai pe istoricul literar.

Emil Manu

Calendar

- 25.II.1923 — s-a născut **Eta Boeriu**.
- 25.II.1928 — s-a născut **Benkő Samu**.
- 25.II.1937 — s-a născut **Corneliu Buzinschi**.
- 25.II.1939 — s-a născut **Virgil Duda**.
- 25.II.1968 — a murit **Al. Duiliu Zamfirescu** (n. 1892).
- 28.II.1838 — s-a născut **B. P. Hasdeu** (m. 1907).
- 28.II.1883 — s-a născut **Gh. Săpunaru** (m. 1920).
- 26.II.1907 — s-a născut **Constantin Papastate**.
- 26.II.1909 — s-a născut **Anavi Adam**.
- 26.II.1948 — s-a născut **Valeria Victoria Ciobanu**.
- 26.II.1953 — s-a născut **Viorel Sâmpetrecan**.

- 27.II.1920 — a murit **A.D. Xenopol** (n. 1847).
- 27.II.1943 — a murit **Salamon Ernő** (n. 1912).
- 27.II.1955 — a murit **Al. Marcu** (n. 1894).
- 27.II.1975 — a murit **Eugen Constant** (n. 1890).
- 27.II.1982 — a murit **Mihail Drumeș** (n. 1901).
- 28.II.1754 — s-a născut **Gheorghe Sincal** (m. 1816).
- 28.II (10.III) 1881 — a murit **A.T. Laurian** (n. 1810).
- 28.II.1893 — a murit **Grigore Grădîșteanu** (n. 1816).
- 28.II.1903 — a murit **Ioan Ivanov** (n. 1836).
- 28.II.1940 — s-a născut **Ion Crînguleanu**.
- 28.II.1944 — s-a născut **Elena Gronov-Marinescu**.
- 28.II.1949 — a murit **C. Săteanu** (n. 1878).
- 29.II.1880 — a murit **Costache Bălăcescu** (n.p. 1800).



Romulus GUGA

Cele cinci zile ale orașului

■ Voica Foișoreanu-Guga, soția scriitorului care ne-a părăsit recent și atât de dureros de prematur, ne-a încredințat piesa inedită *Cele cinci zile ale orașului*, scrisă de Romulus Guga în 1970-71 și predată Teatrului Național din Tg. Mureș, în a cărei arhivă manuscrisul se află și azi.

Nerepresentarea piesei este inexplicabilă. Autorul a elaborat-o ca pe un reportaj dramatic, sub impresia puternică a catastrofelor inundații ce au lovit, printre altele, orașele Tg. Mureș și Sighișoara. Interviuurile luate de personajul numit „Ziaristul”, scenele documentare, straniile convorbiri cu cei ce au pierit, secvențele din tribunal, cele de la comitetul județean de partid, reconstituirea unor momente tragice au loc într-o atmosferă saturată de eroism. Comparând fapte și atitudini, martiri și canali, jertfe și abandonuri, scriitorul elogiă, cu simplitate și frumusețe, eroismul oamenilor simpli, al tinerilor, militarilor, activiștilor de partid ce trec cu maturitate proba de foc a acelor împrejurări grave. Piesa ar putea da un spectacol rezonant prin altitudinea la care e situată dezbateră moral-civică și prin acuitatea contrapunctului dramatic continuu pe care e construită.

VALENTIN SILVESTRU

PARTEA I

La ridicarea cortinei scena este complet pustie. În surdină se aude un coral de Bach. Fondul muzical alternează cu zgomotele orașului. Aceste zgomote trebuie să lase impresia de pace, de firesc, de normal. În fundul scenei luminile ce ard sugerează „Combinatul” noaptea. În momentul când toate luminile de pe scenă se sting, își face loc brusc o atmosferă de albastru, de oțel, de frig. Acordurile coralului se opresc brusc, bărbat și femeile ce circulau pe scenă (stradă), încremenesc în poziția în care i-a găsit stingerea luminilor. Nu se aude decât zgomotul apei curgând, ce crește treptat în intensitate. De sus coboară un ecran pe care apare în zgomotul unei mașini de scris următorul text :

„Acțiunea piesei noastre se desfășoară în zilele de 13-18 mai 1970 în orașele Tîrgu Mureș și Sighișoara, grav lovite de inundații. Personajele și întâmplările sunt reale, autorul și-a permis însă o altă așezare a faptelor și vieților ; el închină această piesă nenumăraților eroi ai marii bălăii, care cu prețul vieții lor au dat o nouă strălucire noțiunii de om”.

ROMULUS GUGA

Ecranul se ridică și zgomotul apei crește în intensitate, fondul sonor fiind amplificat de strigăte și de pereți ce se surpă, precum și de sirenele pompierilor și salvării. Se aude o puternică explozie. Vacarmul se amestecă cu comenzi militare și cu cuvinte și replici în română, maghiară și germană : „Trăiești ?” „Dumnezeule, era aici lângă mine !” „S-a dus tot, domnule !” „Mama, mama e înăuntru !” „Veniți aici, aici !” „Mulțumesc...” Regizorul va completa prin mișcare restul tabloului. Pe urmă totul va scădea în intensitate. Aceeași mișcare de la începutul piesei, dar într-o liniște copleșitoare și într-o lumină ceoasă. Se aud zgomotele uneltelor izbite de pământ și piatră. Acum întreaga atenție se va concentra în planul II al scenei unde se va sugera că se lucrează la dig. Bărbați și femei, soldați și tineri vor urca din sală pe scenă ajutând la presupusa lucrare. Singurul dialog reluat între scenă și sală este : „Scade ?” „Nu, a crescut !” Scena trebuie să se umple puțin la refuz, dînd impresia că sala e la capătul coloanei care sapă : „Scade ?” „Nu, a crescut !” Zgomotele de buldozere și tancuri. Pe urmă liniște, orice mișcare încetind. La toate difuzoarele amplasate pe scenă și în sală crainicul va citi comunicatul din 13-14 mai 1970. Pe urmă zgomotele apei și ale muncii acoperă totul. Lumina nu arde în fundal, unde e orașul și combinatul. Ceața de pe scenă scade treptat pînă coboară complet în tunericul. Dialogul se pierde și el și scena rămîne pustie.

Acțiunea care urmează se va desfășura în trei planuri. Planul I : strada, planul II : dig și malul de sub pod, planul III : o cameră așezată pe patru piloni, ieșind din planul II, și care are un arc de lemn frînt sugerînd un pod rupt. Această cameră va fi pe rînd : biroul lui Morea și salonul de spital al lui Hans.

TABLOUL I.

Ziaristul, un bărbat tînr simpatic — intră în scenă din partea stîngă, se oprește pe stradă și aprinde o țigară. Se vede că e obosit. Se vede că a terminat o călătorie, dar în același timp mișcarea ochilor sugerează neliniște. Din partea opusă intră în scenă Funcționarul, are în mînă o servietă și se oprește la cîțiva metri de ziarist, unde e tablă indicatoare care sugerează stația de autobuz. Treptat stația se umple cu bărbați și femei. Ziaristul se apropie de Funcționar, încearcă să fie simpatic.

ZIARISTUL : Bună dimineața. Mă iertați, sinteți localnic ?

FUNCȚIONARUL (plictisit) : Da.

ZIARISTUL : N-ați putea să-mi spuneți unde este Comitetul județean de partid ?

FUNCȚIONARUL : Cu plăcere. Luați autobuzul 1, 2 sau

5, coboriți în Piața Trandafirilor și imediat vizavi de stație e o clădire înaltă cu turn. V-o arată dealtfel oricine.

ZIARISTUL : Mulțumesc. Acolo e și Comandamentul ?

FUNCȚIONARUL : Da, acolo.

(În acest moment se aude zgomotul autobuzului ce pătrunde în stație. Lumina se stinge. Zgomot de autobuz care pleacă. Ziaristul este în Piața Trandafirilor. Luminile pe scenă se sting. Luminile reprezintă iluminarea orașului. Cîțiva măturați traversează scena. Apoi circulația, care este cea a unei zile obișnuite. Ziaristul se oprește în dreptul scării din planul III unde îl intim-pină un bărbat).

ZIARISTUL : Aici e Comitetul județean de partid ?

UN BĂRBAT : Da, pe cine căutați ?

ZIARISTUL : Aș dori să vorbesc cu tovarășul Morea din Comandament. Sint ziarist. Am sosit acum de la București.

UN BĂRBAT : Dacă vă grăbiți îl găsiți la camera 19...

Pe urmă pleacă pe teren.

ZIARISTUL : Mulțumesc.

UN BĂRBAT : Cu plăcere.

(Ziaristul urcă scările. Lumina se aprinde în biroul lui Morea, care vorbește la telefon. În dreptul biroului două fotolii, în spate biblioteca, o fereastră și undeva orașul. Morea vorbește la telefon. Ziaristul a ajuns în dreptul ușii, bate).

MOREA : Da, igen.

ZIARISTUL (își bagă capul pe ușă) : Bună dimineața, vă deranjez ?

MOREA (ridică alt receptor) : Nu, poftiți, ce doriți ?

ZIARISTUL (oprit în dreptul ușii) : Sint ziarist, am sosit acum de la București, și aș dori să...

MOREA (îi face semn să stea jos, apoi vorbește la telefon) : Da, te ascult... Da... ! S-au trimis ieri două vagoane de cărmidă... Caută-l pe Pascu... Nu... Se face astăzi... Da, toți de pe listă... Alimentați imbrăcămintă gratuit... Sigur, în mai multe tranșe... După instituții... Cînd transmiteți datele ?... Mîine ? Bine, bine... Spor la treabă... Am să-i spun. (Pune jos receptorul, întinde mina către ziarist). V-ascult.

ZIARISTUL : Foișoreanu. Nu știu de unde să încep ?

(Sună telefonul. Morea ridică telefonul).

MOREA (cître ziarist) : O clipă. (Pe urmă în recep-

tor). A, tu ești ? Te imbrățișez... Ai ajuns cu bine ?...

Copiii cum se simt ? Te rog, dragă, să ai grijă de fiș-

neafă. Nu-i vorba de nici o preferință... Da' știți că e un

copil sensibil... Bine, bine... La voi cum e ? Un metru și

jumătate de mal... Formidabil. Ce zice primarul ?... Si-

gur... Lasă-l că face el... Mai dă și tu o mînă de ajutor...

Alo ! Da, vorbim... Ați fost, dragă, la vaccinare ? Te rog

azi, neapărat... Te pup... Nu pot azi... Lasă că văd eu.

(Pune jos receptorul, către Ziarist, puțin fisticit). Fami-

lia...

ZIARISTUL : Nu e în oraș ?

MOREA : Nu. Soția e învățătoare într-o comună... O

țigară ?

(Întinde pachetul).

ZIARISTUL : Mulțumesc. (Ia o țigară). Și acolo ?...

MOREA : Sigur... Patruzeci de case s-au dărîmat.

ZIARISTUL : N-ați știut nimic de ei ?

MOREA : Numai ieri s-a restabilit legătura telefonică.

(Sună telefonul, ridică receptorul). Ei... Tu ești, Crișan ?

Numai peste două săptămîni... Da, da, să-i spu lui

Szekely că numai peste două săptămîni ne dau cecurile.

Oamenii să fie liniștiți... Trebuie să se centralizeze listele

comisiilor, pe urmă le trimitem la București... Cimen-

tu ? Mîine se poate ridica... Auzi, Crișane, cum stai cu

aprovizionarea ? Am vorbit azi dimineața la patru... Da,

da... a intrat în funcție, la Reghin... Sigur, mai repede...

Avem piine. Vezi, pe la zece sosesc transporturile de la

Harghita... Nu, apă peste citeva zile... Sinistrații sint ca-

zați ?... Da, e bine... Vezi să aibă tot ce le trebuie... Vin

azi pe la voi... Bine, bine... Îți mulțumesc. Ei, lasă că o

să mal dorm eu... La revedere ! (Pune jos receptorul).

Iartă-mă, așa sună de cînd l-au pornit. (Iar sună telefo-

nu, Morea dă din mîini, e disperat. Ziaristul zîmbește).

Da, cine ? Electromuresul ? Vă salut, tovarășul Mirea...

foarte bine... Cîte secții ? Două, azi noapte... Sigur, în-

seamnă că săptămîna viitoare le începeți... Bine... Au ven-

it și cei din București... Cînd ? Azi, seara ? Au camere ?

Ai aranjat tu, foarte bine... Sigur... Așa cum a spus to-

varășul Ceaușescu cînd a fost la voi... Bine... Apa ? Da,

se lucrează... E o echipă acolo de la combinat... Cred că

ultima... Bine... Vin pe la voi azi. Neapărat... Bine... Te

imbrățișez, da... Ce-aveți dragă, toți mă întrebați, eu

cînd dorm ? Ei, cîns altul decât Crișan... E bine, da... La

Cuci, da... bine... La revedere... (Pune jos receptorul, pri-

vindu-l pe Ziarist). Ce-ar fi să bem o cafea ? (Ridică de

lingă birou un termos și-l arată Ziaristului).

ZIARISTUL : Nu vă refuz (Morea toarnă în două

cești).

MOREA : Pic de somn.

ZIARISTUL (soarbe) : De cînd n-ați dat pe-acasă ?

MOREA : De cînd a început.

ZIARISTUL : Totuși, citeva ore n-ar strica.

MOREA : Ei, acum începi și dumneata. (Ride). Îmi

spuneai că ești ziarist ? Ai venit să scrii ?

ZIARISTUL : Da și nu.

MOREA : Te documentezi ?

ZIARISTUL : Aș vrea să văd, să știu.

MOREA (luînd de pe masă o hirtie) : Uite aici o sta-

tistică.

ZIARISTUL : Mă iertați, nu-mi place statistica. Mă in-

teresează oameni, fapte.

MOREA : E și statistica bună la ceva. În ce privește

oamenii ? Sint destule, și bune și rele, ca în orice bălăie.

ZIARISTUL : A fost o bălăie !

MOREA : Crede-mă, poate mai mult decît o simplă

bălăie la sfîrșitul căreia spui că ai pierdut atît și ai jert-

fit atît pentru victorie. Pentru că a fost o victorie.

ZIARISTUL : Ați spus „și bune și rele”...

MOREA : Nu se poate altfel. Oamenii sint diferiți și

pe urmă i-am jigni pe cei buni, dacă n-am vorbi și de

cei răi. Uneori mă gîndesc, din păcate am foarte puțin

timp să citesc, aș vrea să călătoresc, dar într-o zi voi face

și asta. Acum mă gîndesc că civilizația umană este tot

nodul unei comparații... Cum să-ți explic ? Am impre-

că la început s-au comparat două pietre între ele. Mă

tirziu, cu mult mai tirziu, două sentimente și pe urmă

două lumi. Sigur, alături de învingători mult timp mai

trăiesc și învinși... Învinșii comparației. Sau n-am drep-

tate ?

ZIARISTUL : Aveți.

MOREA (rizînd) : Deci, după cum ziceți voi, ziaristii,

aveți un punct de plecare.

ZIARISTUL : Avem.

MOREA (degajat) : Și-acum spune, ce știi despre orașul

nostru ?

ZIARISTUL : Nu prea multe.

MOREA : Totuși... (Sună telefonul, ridică receptorul.)

Da, peste zece minute... (Îl pune jos.)

ZIARISTUL : Cum să vă spun... Știu că e un oraș

vechi. Locuit de români și maghiari. Mai știu că s-a dez-

voltat enorm după Eliberare, că azi are o mulțime de

fabrici, un combinat, o facultate de medicină, un teatru,

și mai ales că mie îmi place.

MOREA : Că-ți place, mă bucură, dar mai notează

dumneata la imaginea destul de primitivă a orașului pe

care mi-ai expus-o și faptul că în orașul acesta care îți

place, zeci și sute de oameni, fără nici o deosebire de

naționalitate, s-au ridicat ca un zid la chemarea parti-

dului în marea bălăie împotriva apelor dezlănțuite, și

că s-au săvîrșit adevărate fapte de eroism.

ZIARISTUL : Vreau să le cunosc.

MOREA : O să le cunoști. Dar tot acolo să amintesti

și de cîțiva, cărora nu le-a ieșit din suflet nimic altceva

decît milul...

ZIARISTUL : E absolut nevoie să amintesc ? O să-mă

taie redactorul șef pasajul afară, zicînd că nu inter-

sează acum decît eroii...

MOREA : Fii fără grijă, n-o să-ți-l taie.

ZIARISTUL : De ce credeți ?

MOREA : Pentru că nu poți fi exact, pentru că nu poți

să prezinți în adevărată sa valoare și imagine o bălăie,

pentru că faptele nu vor străluci în adevărată lor lumină

dacă nu vom vorbi de dezertori, de cei egoiști și lași, de

bandiți. (Sună telefonul). Să vină mașina, da, plecăm la

Sighișoara și la Tîrnăveni. Cine... ? Bine, bine, atunci și la

Reghin... Mai întii la Reghin. Bine, coborim. (Ziaristul s-a

ridicat în picioare).

ZIARISTUL : N-aș dori să vă rețin.

MOREA (s-a ridicat și el) : Nu mă reții, dar sintem

cam încălcați acum. Mi-ar face plăcere să putem sta

o dată pe îndelete de vorbă. Și-aș vrea să reții un lucru

foarte important : părerea mea este că n-a fost numai

o bălăie, o confruntare între natura dezlănțuită și om, ci

o bălăie între mil și lumină, ca să fiu și eu mai poetic,

o bălăie a oamenilor și a neaoamenilor. Asta-i. Cit stai ?

ZIARISTUL : Cred că o săptămînă.

MOREA : Cazare ai ? Vezi, că acum e o problemă.

ZIARISTUL : Diurnă...

MOREA (ridică receptorul, formează un număr) : Tu

estî. Costică ? Da, vezi, e la mine un tovarăș de la Bucu-

rești. Ziarist. Foișoreanu... (Către ziarist, rizînd) : Și mai

cum ?

ZIARISTUL : Victor.

MOREA : Victor... Va sta o săptămînă... Sigur... (Ri-

zînd către ziarist.) Plătește. Ei, ce mai, are diurnă... Îți

mulțumesc. Plec la Reghin. (Pune jos receptorul.)

ZIARISTUL : Vă mulțumesc.

MOREA : N-ai de ce. Te duci în jurul orei cincispre-

zece la camera 80, tovarășul Mora. Rezolvă dînsul.

ZIARISTUL (notează) : Mora.

MOREA : Da, Mora Cornel, camera 80. Ei, cînd vrei să

începi ?

ZIARISTUL : Imediat.

MOREA : Te descurci în oraș ?

ZIARISTUL : Nu prea.

MOREA : Nenorocirea e că acum toată lumea e pe te-

ren și nu am pe cine să-ți dau.

ZIARISTUL : Lăsați, văd eu. Numai să-mi spuneți de

unde să încep ?

MOREA : Știu eu ? (Stă și se gîndește.) Poate că ar tre-

bui să începi de la „Vikend”. Asta e un fel de lac la

ieșirea din oraș înspre Reghin.

ZIARISTUL : Ce se face acum acolo ?

MOREA : Sint brigăzi ale tineretului, studenți, elevi, se

face un dig.

ZIARISTUL : Foarte bine.

MOREA : Dealtfel trebuie să-ți spun că ăștia au fost

la înălțime. Fiecare a salvat zece-cincisprezece persoane.

ZIARISTUL : Cum au reușit ?

MOREA : Și-au făcut plute, bărci, zi și noapte... Acolo,

unde era apa erau și ei.

ZIARISTUL : Curajoși.



REA: Curajoși și romantici.
RISTUL: De, ce romantici?
REA: Știu că ți se pare ciudat, dar așa e. S-au lit a fi niște romantici...
RISTUL: La ce vă referiți?
REA: Cum să-ți spun? Poate trebuie să ne schimbăm păreri despre ciudățeniile tinerilor ăstora, care le plăcere să umble netunși atunci când toată lumea ide. Dealtfel le place farsa, bancurile și poate totuși dovedit sută la sută oameni adevărați. Sigur, nu le să le spui așa ceva. Pentru ei a fost o aventură, n realitate n-au privit niciodată lucrurile ca pe o ură. Le place o formă, dacă vrei, mai puțin lipsită de importanță. (Sună telefonul.) Da, venim. (Pune jos l.) Hai să mergem. Șoseaua trece chiar pe-acasă te duc și pe dumneata. (Pornesc.) A, era să otează-ți numărul meu de telefon, dacă ai nevoie de mă suni: 1488... Ceri Comandamentul, interior 15.
RISTUL (notează): ...Da.
REA (stingind lumina de pe birou): Hal. (Ziaristul Morea coboară pe scări, apoi ies prin partea stângă. Ide mașina pornind, pe urmă se oprește. Portiera schide.)
RISTUL: „Da, găsesc, găsesc, vă mulțumesc, nea-o să vă sun, da, da, drum bun”. (Portiera se trimeșina pornește. Ziaristul apare în scenă din par-eaptă.)

OUL 2

Funcționarul citește ziarul, lângă el se găsește un cuier re și-a pus pălăria și servieta.)
RISTUL: Mă iertați că vă deranjez, cum se poate e în centru?
FUNCTIONARUL: Mergeți pe strada asta înainte, ajun-a complexul din 7 Noiembrie, și vizavi e stația azului. Oricare vă duce în centru.
RISTUL: Mulțumesc. (Dă să plece.)
FUNCTIONARUL: Parcă v-am mai întâlnit undeva.
RISTUL: Poate, sint ziarist.
FUNCTIONARUL: Așa, vă interesează inundația.
RISTUL: Ați ghicit.
FUNCTIONARUL: Acum toți te întreabă numai de ație.
RISTUL: Dumneavoastră ați fost în oraș?
FUNCTIONARUL: Da.
RISTUL: Sinteți sinistral?
FUNCTIONARUL: Locuiesc în alt cartier.
RISTUL: Și cum a fost?
FUNCTIONARUL: Cum să vă spun... Am fost și eu uit în Aleea Carpați... Mulți s-au dus să se uite. Și scama, era ceva neobișnuit... (Speriat.) Dar n-o scrieți toate astea în ziar?
RISTUL: Nu, pe mine mă interesează nuanțele.
FUNCTIONARUL: Ce vreți să spuneți?
RISTUL: Adică modul cum oamenii au perceput ile.
FUNCTIONARUL: Foarte interesant.
RISTUL: Găsiți?
FUNCTIONARUL: Da, interesant și inedit.
RISTUL (după o pauză): Mă măguliți. Dar nu răspuns cum era?
FUNCTIONARUL (agitat): O, foarte interesant. Apa a la etajul întâi, toată lumea stătea în balcoane, a acoperișurile blocurilor.
RISTUL: Și cei de la parter, i-ați văzut și pe ei?
FUNCTIONARUL: Nuu, erau evacuați. Doar acolo in-apa.
RISTUL: Sinteți sigur că erau evacuați?
FUNCTIONARUL: Absolut, era normal.
RISTUL: Am auzit totuși că s-au înecat oameni.
FUNCTIONARUL (condescendent): Ei, acolo cițiva, de-Dealtfel dumneavoastră n-aveți de unde să știți, fost aici.
RISTUL: Dumneavoastră ați fost?
FUNCTIONARUL: V-am spus doar că am fost de două mă uit. Altfceva ce puteam să fac? Nu m-a chemat l.
RISTUL: V-ați fi dus dacă vă chema?
FUNCTIONARUL: Sigur. De ce nu? (Pauză.)
RISTUL: Familia dumneavoastră unde era?
FUNCTIONARUL: Noi locuim în cartierul clinicilor... at mai mult pe acasă.
RISTUL: Deci n-ați avut nici o problemă.
FUNCTIONARUL: Cozile ne-au supărat... Peste tot ozi... Pe urmă nu era apă. Da, da, ciudat, dar n-a pă... Și era să uit... O seară întreagă am stat fără . Era insuportabil. Nu-mi place întunericul.
RISTUL: Sinistrații unde stăteau?
FUNCTIONARUL (superior, sec): ...Ei au fost bine

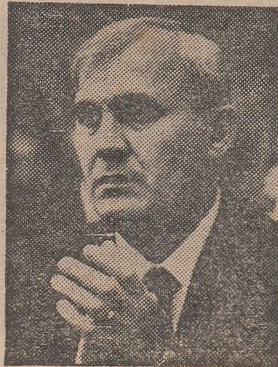
RISTUL: Unde?
FUNCTIONARUL: Știu eu?!... La internatul liceului i“. Li s-a dat și mincare pe gratis...
RISTUL: Deci nici ei n-au avut nici o problemă.
FUNCTIONARUL: În afară de faptul că unora li s-a t casa, că s-au speriat puțin, cred că n-au avut problemă. (În acest moment se aude zgometul au-lui sosind în stație.)
RISTUL: Vă mulțumesc. (Stingere bruscă, pe sce-1 mai rămas decit Funcționarul, care strigă după zul ce pleacă.)

FUNCTIONARUL: Cu plăcere, oricind, cu plăcere! (Stingere generală. În colțul din dreapta al scenei, Vin-zătoarea, în dreptul unor grămezi de lăzi cu apă mine-rală. Ziaristul se oprește în dreptul ei.)

FINALUL ACTULUI 3

(Lumină puternică la rampă, Inginerul MIREA și Zia-ristul).
ZIARISTUL: Ei, ați fost pe-acasă?
MIREA: Am reușit azi.
ZIARISTUL: Și cum e? Ați primit ceva ajutor?
MIREA: Am primit. Haine, alimente și bani.
ZIARISTUL: Toată lumea a primit?
MIREA: Da, s-au dat prin C.E.C.
ZIARISTUL: Familia dumneavoastră?
MIREA: Toți sint bine. Acum au plecat la înmor-mintare.
ZIARISTUL: Ce înmormintare?
MIREA: Au mai găsit pe unul din soldați.
ZIARISTUL: L-ați cunoscut?
MIREA: Nu. Dar voi vorbi despre el ca despre un om pe care l-am cunoscut.
ZIARISTUL: Pentru că v-a salvat familia?
MIREA: Nu numai pentru asta.
ZIARISTUL: Așa se va vorbi și despre dumnea-voastră.
MIREA: Comparația cred că nu e potrivită. Eu mi-am făcut datoria doar, iar ei și-au dat viața.
ZIARISTUL: Nu voiam să fac nici o comparație. (Pauză.) Spuneți-mi, dacă n-ați fi reușit să scoateți de-acolo ceanura, v-ați fi dat viața pentru îndeplinirea acestei datorii?
VOCE (din sală): Și-ar fi dat-o.
ALTĂ VOCE (din sală): Oricind și-ar fi dat-o.
MIREA: Nu e chiar atât de ușor. Cum să vă spun? În viața mea am văzut multe situații și am cunoscut mulți oameni. Mulți din ciți am cunoscut, acum s-au purtat lamentabil, și alții despre care aș fi putut spune foarte puține lucruri bune au făcut fapte cu totul ieșite din comun. (Pauză.) Cit privește viața... e mult mai greu decit ne-nchipuim. Să renunți la viață înseamnă să renunți la tot ce ai mai scump. (Pauză.) Dar vezi, în viața noastră sint clipe cind alte lucruri devin mai scumpe. (Pauză.) Cum a fost și cu apele acestea. Nimeni nu le poate planifica, nimeni nu le poate preîntîmpina. În fond, un mic război, sau un mare război. Depinde de proporții. Și ca în orice război, unii sint oameni, alții sint lași, iar alții trec de partea dușmanului. Vedeți, un fel de război, în care viața tuturor e în miinile tuturor. Și nu numai viața... Nu mai e ca în vremurile de siguranță cind poți liniștit să trăiești, fără să gindești, fără să riști, fără să faci dovada existenței tale. Nu mai e destul să muncești și să dai din gură la ședințe pentru a fi pe primul plan. Acum trebuie să fii om, în marea ta singurătate, dar un om pînă la ultima ta fibră. Poporul acesta în zilele la care vă referiți a fost un astfel de om... (Pauză.) Ba da, să nu greșesc, a existat o minoritate care a golit magazinele, care tremura de frică că va muri de foame, și pe urmă, cind lucrurile s-au liniștit, și-au văzut imensa solidaritate a țării și a oamenilor de pretutindeni, le-a fost rușine. (Pauză.) În aceste cinci zile, într-o secundă ai putut deveni erou sau jigodie. Dumneata mă întrebi dacă mi-aș fi dat viața. Eu am să-ți răspund: aș fi făcut tot ce s-ar fi putut ca să rămîn în viață, dar n-aș fi admis niciodată să-mi fie rușine de mine (Pauză.) (Lumina pe scena anterioară).
GESTIONARUL: Mai departe.
FEMEIA II: Patru pantalonași, două cămășuțe, trei maiouri, una pernă, una pătură, două prosoape, șase bătiste...
GESTIONARUL: Semnează. (Femeia semnează.) Ur-mătorul.
BĂRBATUL V: Izsák Arpad.
GESTIONARUL: Căsătorit?
BĂRBATUL V: Da.
GESTIONARUL: : Ciți copii ai?
BĂRBATUL V: Trei.
GESTIONARUL: Spune.
(Lumina la rampă: Inginerul și Ziaristul.)
MIREA: N-aș vrea să mă-nțelegi greșit.
ZIARISTUL: Nu, e foarte clar.
MIREA: Vezi, rulau pe vremuri la noi o grămadă de filme în care eroi deveneau eroi cit ai zice pește... Așa erau vremurile. Se căutau gesturile spectaculoase.
ZIARISTUL: Nu costau nimic.
MIREA: Aveau însă un singur defect. Că din ele lipsea cu desăvîrsire viața... Mulți au crescut în această mentalitate, mulți care nu aveau nimic în sufletul lor, capabil să umple șablonul ce i se dăruise cu dărnicie. Acum au stat frumos închiși în găoacea lor, sau au golit magazi-nele, sau au umplut orașul de zyonuri, sau ce mai... Pur și simplu au pălăvrăgit în cafenele despre cum vom muri la iarnă de foame... (Pauză.) Mulți au crezut că sint tot la un film din tinerețea lor. (Pauză.) N-aveau cum să devină eroi. Erau prea egoiști-ca să fie oameni.
ZIARISTUL: Mă gindesc că nimeni n-a vrut să devină erou din cei care au fost.
MIREA: Da, pentru că erau sută la sută oameni. Pen-tru că suferința semenului era și a lor. Pentru că își vedeau periclitată viața în care trăiau și pe care s-au chinuit atîția ani s-o ridice în picioare...
ROMANIA ROMANA 23

Ion BRAD



Refuz

Mă fură prea des pădurile rare.
De orice copac atîrnă o-nțebare.

E ștreang, ori e scară la cer?
Să urc pînă-n virf? Să disper?

N-am nici un răspuns pe de-a-gata.
E goală-n străfunduri găleata?

Mi-e teamă chiar ziua cind sap
Să nu-i dau fîntinii de cap,

În sus ori în jos să nu piară
Lumina ce-mi cîntă prin țară,

Piriul în mine ascuns
Ce nu vrea să-mi dea un răspuns...

Ca la Pompei

Numai cenușa dragostei mai vine
Pe buzele crăpate și amare
Ca la Pompei să se revolte-n mine,
S-o mintui de trecut și de uitare.

Dar cum aș mai putea să-mbrac o altă
Cămașă grea de flăcări în spinare
Cînd fruntea de sudori e ca o baltă
Și cîntecul nici un ecou nu are?!

Cum să mai singer iar stringînd în brațe
Ce-a fost un rug și-i simă doar ghimpată?
Acum cînd vine noaptea să mă-nhațe,
Învie-mă-n sîrut, ca altădată!

Nu pot trăi privirile-n muzee?
Pentru vecii statuile sint oarbe?
Nimic nu știe Timpul să ne deie,
Doar în vîltoarea lui cu drag ne soarbe...

Casa

Casa trăiește cit respiră tata.
Pereții, fără el, doar cărămizi.
În clipa cînd, mîhnit, va spune „gata!”
Tu, fiule, grăbește să deschizi

Fereștile și ușile crăpate
Ca fața lui de foc și de pămînt,
Prin golul lor în prag să se arate,
Doar din privire, poate, întrebînd:

De ce m-alungă tocmai ea, cînd știe
Că-s ultimul locuitor trudit?
Ce și-a zidit viața-n temelie
Și răsuflarea-n pietre și-a zidit?

Ori nu va întreba nimic... Ca tatăl
Ce încă mai tăcut s-a depărtat
Spre-o casă fără uși, și-acuma, iată-l
Cu brațele în cruce peste sat,

La fel cu tatăl său și celălalt tată,
Și tot așa tăcînd din veac în veac,
Mutați în noi, o seminție toată,
Cămin fără pereți vedem că-și fac.

Dar noi, cînd vom porni, din care casă
Vom trece pragul nalt și nevăzut?
Prin curte-i întunec, iarbă deasă,
Și-o cucuvaie cîntă din trecut.

Mă tot întreb

Mă uit la timp și nu știu ce-mi tot spune,
Ca o fîntină mult prea adîncă
Ce trece dincolo de lume
Și tot mai adîncește încă...

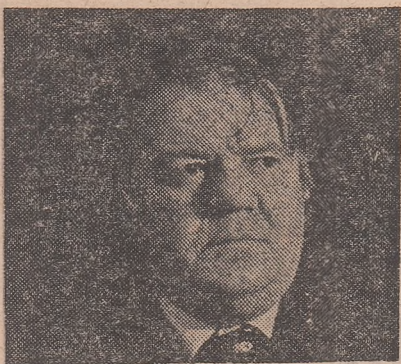
Pină unde și pină cînd?
Mă tot întreb, întrebînd...

Împul nu-i joc perfid, nu-i oracol
Ce trișează la întrebări?
Atunci, de unde acest spectacol
De infinituri și reverberări?

Pină unde și pină cînd
Mă tot întreb, întrebînd...

De unde pomește și unde se curmă
Războiul acesta nevăzut, neauzit?
Voi fi eu cel din urmă
Față în față cu nesfîrșitul?

Pină unde și pină cînd?
Ca prin vis mă mai aud întrebînd...



Fănuș NEAGU

ZEUL PLOII

BĂTRINUL se trezi mușcat de nechezatul unui cal. Se culcase după prinz în galopul răsunător al unei herghelii pe care doi paznici tineri o minau la adăpat în Dunărea veche. Tăvălugul duduia pe arie. Se treiera griul de pe cele cinci hectare din Insula Gîrluței, unde nu putea fi adusă o combină. Pînă anul trecut, aici se cultiva cîneșă, în, trifoi. Noul director al I.A.S. ținuse cu încăpăținare să încerce și puterea griului. Soarele ardea în bale albe pe Munții Măcinului și aici, aproape de apă, pilcul de plopi tremura străpuns de înfiorările urcînd din unda fluviului. Printre mireme, sulcina era mai vie decît izma. În marginea poienii cu ulm trîsnit, un guster verde se cocea între două pietre și vîna insecte; un copil sărînd într-un picior pe buza ariei, ca să-și scoată apa din urechi, striga cu înălțimi răsturnate: tutun de cerb!, iar un al doilea, cocoțat pe o buturugă și ținînd o scoică la ureche, îi răspundea cu cealaltă jumătate a descîntecului: conuri de brad, apele scad — și, bineînțeles, auzea în scoică Marea vîind și mat lua parte și la o bătaie cu piratii.

— Oh, dulce somn am mai dormit! murmură Bătrînul, prinzînd în ochii mici, veseli, albaștri fire oblice de lumină seacă de iulie.

Nu se ridică imediat, o legătură curioasă, un fir părelnic, intangibil îl ținea în continuare cu umerii pe un glas al pămîntului. Putea fi un gînd care se scurse din trup, prin somn și lupta cu avaria pămîntului, suflul țărîinii vrînd să-l soarbă întreg. Bătrînul răscolit cu călcîiul palele calde și așteptă ca gîndul ăla pe care-l presimțea mohorit să i se întoarcă în trup auriu. Pierduse oricum ceva important, fiindcă trăia cu iluzia unui spațiu gol sub inimă, dar ce anume nu pricepea.

— Du-te și te scaldă, îi strigă omul care mina cail pe arie și vino apoi să mînînci. E al dracului de greu astăzi, o zi mai cu fundul gol ca asta n-am apucat de mult.

— Mai întii, măi Vasile, o să mînînc, răspunde Bătrînul și se sculă, tropîind mărunt cu pantofii scilciați, ca să scuture pleava de pe haine, cu toate că pe vesta lui de doc și pe pantalonii năclăiți de jeg nu s-ar fi putut agăța o undiță. Era mărunt, cu brațele scurte și grele ca niște brinciuri de urs, cu barba numai noduri și julturi, cu obraji scofleți și ars pînă-n măduva osului de vînturile ce răscolesc, peste an, Dunărea, asmutind valurile pe Insula Gîrluței, ca s-o inee. Uneori, apele tăbară chiar peste pragul căsuței lui de lemn, aflată la apusul insulei. Acum, din zarea Măcinu-

lui lunecau încoace doze mari de nostalgie, Dunărea mistuia moarte leneșă și multă tăcere obosită. Doar pinza unui nor de secetă se mișcă singuratic spre malurile din depărtare ale Brăilei.

— Ce zici de norul ăla, întrebă Vasile, din arie, e ceva de capul lui?

— N-are catarg, măi Vasile. Se risipește. Nu plouă la noi.

— Care va să zică, o să ne topim. Dacă atîta minte mai are Dumnezeu în devlă...

— Ce-ai, mă, cu Dumnezeu, neghio-bule!?

— Să ne înșire pe șfoară de smochîn, să ne dea cu sare și să ne usuce ca pe plăci.

— Ești timpit ca un corn de bou, zise Bătrînul și se apucă să infulece felioare de hering cu ceapă și oțet și mai ales pilaf cu carne de berbec. Toți îl cercetau despre starea vremii, fiindcă un frate al lui, care murise de tinăr, fusese botezat de-o învățătoare cu care se lubea zeul ploilor — și se supărau dacă prevestirile lui nu coincideau cu așteptările lor. „Derbedei împuțiți. Ca și puilul ăla de tirfă, învățătoarea, care vine și-acum, cînd și cînd, ca să sărute piersicul din fața casei mele, convinsă-n dovleacul ei că suflul lui Anton sălășluiește-n trunchiul piersicului“. Minca în genunchi, înveselit de prostia omenească, seul galben i se lipea de buze și de mustăți și Bătrînul nu-l ștergea cu dosul palmei, după obiceiul țărănesc, ci cu o foaie de lipan.

„Rămîne ceva și pentru furnici, că și ele-s ale pămîntului“.

— Ai grijă, îi strigă din nou Vasile, să lași o spată și pentru Andrei Bucur. Flăcăul a furat doi saci de pește, numai mreană și avat, din bulboana Iesnei, unde-au pus lipovenii garduri și-au plecat să-l schimbe pe rachiu la Gropeni sau Golăești. Pe sear-o să-l vedem răsărînd c-un butoiăș în spinare.

— În cazul ăsta, măi Vasile, să sar și eu în lotcă, s-aduc niște pepeni, ca să tragem un chefuluț cum scrie la carte. Aduc și-un șir de covrigi și-un borcan de castraveciuri pe care i-a pus Călina la murat, săptămîna trecută. Mama ta, Doamne, a vîrit în zeama lor un munte de mărar.

— Azvîflă-te imediat la drum, nu-mi sta să clocești viermi de mătase! Tu-leste-o! Vasile roti furtunos bicul pe deasupra cailor și tăvălugul de piatră bubui, fărîmînd palele de griu. Muncim, strigă Vasile, besmetic, bem, trăim. Voea lui tunătoare stîrni dangăte în luminările plopilor, trezi vervețele din coroana stejarului înconjurat de tufe de gherghini și înălță la doi stînjeni în aer

aromele amărui ale pelinului. Bătrîne, reluă Vasile, frumoasă nevestică ți-ai ales ca să-ți încălzească ciolanele înainte de moarte!

— Cine-i ager știe să culeagă.

— Sau să cumpere, răspunde Vasile.

Haide, cail! Hai talanilor!

Bătrînul rise, măgulit, și coborî la Dunăre prin vadul rupt de herghelie. Acolo, patru inși din ceata trimisă la treieris cotrobăiau după raci prin scorburile malului, goi ca dracii. Bătrînul semănă c-un pumn de boabe de griu, să aibă noroc, cu toate că numai un prost mare scociorăște după raci în toiul căldurii, dar te pui cu norocul prostului?! Dezlegă lotca, potrivește lopețile în măselele lor de lemn și intră pe funia curentului, cu botul în susul fluviului. Pînă acasă urma să facă 5—6 km., drum crîncen. Dar acolo, în pridvorul cu briul sprijinit într-un mesteacăn era Călina... Lumina după amiezii avea coaja roasă, ca nuiaua de vișin trecută prin gura unui iepure. Lotca spîrgea conturul răchitelor răsfrînte-n unde. Lopețile închegau două uliți de clipoceli. Miros vag de struguri ananas, de ferigă, de nămol și de iasomie cu buza umflată de fluturi. În luxura sălcilor de pe grinduri, granguri, ghionoale și puzderie de sticleți înălțau cîntece subțiri și îngîmfate că nu le pasă de oameni, vapoare sau barcaze atîta vreme cit în necuprinsuri domnește o vară dulce. „Asta nu-i timp să stai la Dunăre, minunat ar fi să urc, acum, în munți, la smeură, cu hăitușcă“. Așa-și dezmierta Bătrînul nevasta. Transpira virtos, pentru că Dunărea, lină la suprafață, se dovedea hîrbară la două palme adîncime. Vislînd, frunzărea timpul înapoi. Trăise pînă la șaizeci de ani incolțit de nevoi, apoi într-o toamnă răzburanese toate umilînțele, punînd carmace, hoțeste, în drumul sturionilor, la gurile fluviului. Nu l-au prins, s-a întors în Insula Gîrluței și, în drum, s-a abătut printr-un cîtun de țigani și a cumpărat-o pe Călina, plătînd cinci blăni de lup, o salbă de aur și două sute de perechi de potcoave de cal — tatăl fetei ținea fierărie în drumul Rimnicului.

APROPIINDU-SE de casă, Bătrînul se pomeni umblat pe neașteptate de-o întrebare semănînd, în naivitatea ei, cu luna rămasă pe cer ca un pumn de zăpadă fragedă: oare cum face Dumnezeu o hăitușcă? „Păi trebuie să fie o vrăjitorie simplă: dezbraci de aburii lui o vadră de lapte proaspăt muls, jupoi pielea de pe o prună brumărie, suflî aburul laptelui înlăuntru, adaugi pete de

must pe locurile menite să rămînă oacheșe, poi deasupra doi clopoței care se izbesc cap în cap singuri și rid mereu, neatinși de vînt sau de altă nebunie, apoi strigi scurt: Călino! și ea vine, călcînd tipil și te ametește. E-he, dar mai trebuie să presari pe-acolo și o mie de toane și o mie de amăgiri. Sau nu, astea răsar singure“.

Opri lotca în vama casei — două scinduri îmbucate în jurul unei sălcii vinete ale cărei frunze picură neîncetat apa sorbită din fluviu — și intră pe cărarea mărginită de maci de grădină roșii, înalți, atinși la șold de cite-un fir de lăptucă sau de mărar, precum și de globuri de sticlă, în aceeași culoare cu macii, potrivite pe virful a zece araci. Pe luciul piriiașului care vine din mlaștină și se varsă în Dunăre, ocolind casa prin dreapta, măciaia un cîrd de rațe, iar în fund, într-un luminș al bății, o le-bădă ciugulea din duhul apelor pocăință, înțelepciune și pește pe aleseale.

Simțindu-l, Călina apără pe bătătură, oprindu-se între piersicul sărutat cu patimă prelinsă-n nebunie de-o învățătoare năpădită de amintirea zeului ploii și un mesteacăn cu crengile încărcate de-o melancolie mlădioasă. Scundă, subțire, cu părul împletit într-o coadă lungă, adusă între sini, cu buzele groase, răsfrînte, dospind fantezii leneșe, mesteca încet un lăstar de viță acrișor și rotea viclean un genunchi, parcă să-l scuture de lăcomie și dorinți. În întunericul ochilor verzi scinteiau nesfîrșite de bozie. Își lipi capul pe umăr, ca al unșpelea glob încheind șirul și rosti cu dojană:

— Bătrîne, bătrîne, bătrîne... Mă bănuiești și umbli să mă prinzi, iar eu, săraca de mine, am spălat toată ziua rufe.

Bătrînul rise scălimb și-și infipse degetele adînc în mușchii vîlăguți ai piciorului drept, ca să fărîme zvîrcolirile unui circel.

— Crăpi de zăduf pe arie. Pirjol. Of, greu mai plătesc eu dreptul de-a sta în căsuța asta. Mă țin ticăloșii numai la fundul vînturătorii. Am gitul căptușit cu hoaspe și pleavă.

Scuipă hiriți, ca să facă dovada că-l e gitul incuiat.

— Să-ți dau niște apă rece.

Lipăind cu tălpile goale, Călina îi aduse o ulciacă plină și Bătrînul bău cu înghițituri largi, fericit că ea avusese grijă să pescuiască din cofă și-o bucăică de gheață, care i se izbea de dinți.

— Hăitușco, mi-ai dat sănătate. Ia zi, te-ai freat azi cu mirodneni? Vanilie, praf de scorțișoară...

— Mi le-ai aruncat pe Dunăre, astă primăvară, ce, nu mai știi?! Ziceai că mă gătesc pentru pădurarii ăia veniți să însemneze plopilor de tăiat.

— Ei, ei, nu te supăra. Am venit să iau patru pepenoaice, niște covrigi și un borcan de castraveciuri. Facem o petrecere la noapte.

— Din partea mea poți să iei și alea două suvițe de slăntnă atîrnate la streășină și ăia două de butuci de vie și cu-reaua de ascuțit briciul. Apoi se îmbună. Vrei o strachină de ciorbă de mreană? Mi-a vîndut un lipovean mreană pe rachiu de pere.

— Nu, mulțumesc, azi am mîncat bine.

DEBUT



Daniel VIGHI

Draglinistul și celălalt

■ DANIEL VIGHI nu-și refuză experimentul și cu toate acestea narațiunile scrise de tînărul prozator nu au nimic complicat sau căutat cu tot dinadinsul. Ele sînt de o cuceritoare simplitate, de o lipsă de afectare care în primul moment te deconcertează, ca după aceea să ne convingă că se poate scrie proză modernă și astfel: fiind tot timpul atent la substanță, la ceea ce ai de spus, folosindu-te adică de „scritură“ ca să ajungi la „adevărurile“ pe care vrei să le spui cu orice preț cititorilor tăi. O proză nu-

dă, despuată de artificii inutile și, în același timp — dar trebuie să fii foarte atent ca să observi acest lucru — o proză scrisă cu multă subtilitate, ajungînd la simplitate printr-un efort asumat. Cele spuse pot fi perfect ilustrate prin povestirea pe care o publicăm acum: un elogiu adus muncii fără fals patetism. O zi din viața unui draglinist, aflat undeva, pe un șantier al patriei. O zi obișnuită, cu bucuriile și necazurile ei, o zi la fel ca celelalte...

SORIN TITEL

Partea I

Cuvînt înainte

EROUL principal se apleacă spre mormanul întunecat de sub scările de fier și potrivește detaliile exacte ale imaginilor. O altă defurare nici că s-ar putea! Semnele din preajmă sînt, concomitent, ale unei lumi apropiate nouă, și ale alteia, întinsă dincolo de privirile ei scormonitoare. Din această cauză figurile tăiate de foarfeca boantă a creatorului pregătesc profiluri-

le unei vieți simple și totodată înclinate și care nu se sfîșiește de șocul tragediilor adevărate și sincere, precum răsfrîngerea lumii în sufletul unui draglinist fără orizonturi, necesar însă într-un univers (cel al străzii depozitului) căruia nu-i aparține decît dintr-o intimolare.

Trecerea firească în spațiul povestirii ni-l reaminteste pe eroul principal căutînd înfrigurat potriviri fericite. la fel cum caută personajul amintit prin dezordine ce domnește prin paturi și pe masă. „Pe toate le întorci, bre celălalt, alandala că nu poate găsi omul nici un ciorap ca lumea“, îl spune celălalt și ce-

lălalt privește din usa vagonului de dormit, afară, peste pinza rece și măruntă a ploii. El își găsește în sfîrșit ciorapii și-i trage aplecîndu-se cu greutate. Își netezește pe urmă cu dosul palmei pantalonii peste pătura de pe patul plin cu haine și se piaptănă trîgînd de zor un piepten roșu și cam murdar prin pletele cîrionate. Deschide usa unui dulăpior îngheșuit între masă și paturile suprapuse și scoate o borsetă urmărit îndeaproape de nemiscarea pozelor de prin reviste, prelîngînd înfățișări paralele, contururi și mișcări celebre, vedete, platitudini obsesive. Într-o astfel de poză un tren electric cîtreieră vîlle mîntilor în care alții (idealizați de impulsuri regizorale, de clinchetul aparatelor de fotografiat, fără negi, coșuri, cu unghile și părul curat, cu hainele noi bine călcate, bine întreținute, foarte bine aranjate, de croitorii pe busturile lor foarte bine proporționate, nicidecum cu picioarele prea scurte), aceștia, alții aranjîndu-și clăparii, vorbind tare în aerul tare al diminetii propoșite în picurile de brazi atîrnate printre stîncile din spate învăluite în inepeni și iarbă și nori, nu mulți, și cerul limpede. Într-un alt loc (altă revistă, alte poze) malul mării, sau al râului, al fluviului Dunărea, un mal încărcat de verdeață. Printre crengi, ierburi, păsări, un cîntăreț bucălat, dinți strălucitori, bărbia tăiată, costum popular, într-un cuvînt lucruri previzibile cu gîndul la care autorul lor se refugiază printre manuscrise înșoăimîntat de literatură, se ascunde incudat, își frînge mîinile, tace incrunțat și nu se mai poate întreține cu lumea. Mai mult chiar, se justifică iarăși aruncînd înainte fragmentul acela (de trei ori publicabil) despre învățătură, despre faptul că acum abia deprinde cite ceva: penurie de idei, de continut, de suflet, singura salvare rămîinînd fragmentul despre cum învață el să scrie, despre cum îndrăznește el să scrie fără să știe nimic, fără să priceapă nimic, obrăznicîndu-se fără să poată fi pînă la capăt o-braznic, tremurînd la gîndul curajului fără să poată fi pînă la capăt curajos, împingînd asadar mereu înainte fragmen-

tul despre cum învață el să scrie cu o jumătate de curaj, cu o jumătate de îndrăzneală, cu o jumătate de modernitate.

Partea a II-a

Odihnă duminicală

„— Mă, dacă nu vii, plec singur“, îi zice iarăși celălalt și el tocmai se încaltă.

„— Stai, că viu acu“, îi răspunde le-gîndu-și șiretul la pantofi. la borseta, mai aruncă o privire peste dezordinea care domnește prin paturi, pe masă, pe jos. Din oglindă Elvis-soferul îi zîmbeste cuceritor, Trintesc ușa. Coboară treptele înguste ale vagonului și o apucă pe marginea bălților galbene, pătate cu ulei. Se saltă cu grijă printre brazdele de noroi și panglicile înguste bătute de roțile mașinilor. Se împotmolesc cînd unul, cînd altul cu virful pantofilor în clisă. Înjură și sar ca niște capre de munte. Într-un tirziu ajung la liman. Răsufală ușurați, își scutură pantofii pe lezpezele de beton ale unui trotuar firav. „Trebuie să ne apucăm să facem ordine prin vagon, că acusica vine șefu“ din concediu și se ia de noi“. Colegul de dormitor pare să nu-l asculte, preocupat să-și steargă virful pantofilor de plîpîndul spațiu verde dintre trotuar și plăcile cenușii ale blocului din apropiere. Se îndreaptă apoi spre centru scuturîndu-și din cînd în cînd pantofii. O mașină trece pe lingă ei împrăștiînd bălțile în jeturi de apă. Sar cu dibăcie din fața stropilor. „Ești la raliu, bă, sau un‘ te crezi!“ tipă celălalt și trage o injură scurtă. Trec pe lingă un șir de case cu fațada înnegrită de ploaie și fum. Discută despre ultima etapă. Intră în cofetărie și se așează la o masă liberă. Așteaptă. El dă drumul unui aparat de radio mărunt lipit cu bandă izolatoare peste capacul din ebonită. Ascultă muzică și privesc forfota de pe stradă. După ce termină înghetata și ca-feaua o strigă pe fată și plătesc. Pe urmă

Mai degrabă aş zice să vii colea lângă mine, să-ţi despletesc coada şi pe urmă să ți-o împletesc la loc. Dacă vrei să ştii, am venit încoace, fiindcă mi-era dor să te văd.

— Dar ai plecat de-acasă abea în zorii.
— E-he, nici nu mai puteam să te fac din ochi de dor ce-mi era.

BĂTRINUL se aşează pe laviţă, cu oasele trosnind, iar Călina, pe pământ, cu capul pe genunchii lui. Bătrînul luă în miini coada împletită, din trei şuvoaie, o lipi de obraz, o dezmierdă, o sărută. Părul Călinei mirosea a vulpe furişându-se spre smintelile firii. Bătrînul îi prefira printre degetele descărnate şi i se părea că-n moliciunea de fum, în gustul puţin sărat desluşeşte uneltiri, foşnete, adulmecări şi pierderi. Respira înfrigurat. Mi-resme topite-i gidilau nările şi-i răscoleau pieptul. Se juca în neştire, cuprins de-o suferinţă blajină, dar pe Călina o simţea încordată, colţuroasă, stăpinită de-o enervare latentă, gata oricînd să se dezlănţue. La un moment dat, trăgînd cu ochiul la rotocoalele pe care le făcea vîntul în stuf, plimbă şi el jumătate din coada despletită peste podul palmei stingi. Cercurile-i ieşeau obosite. „Mai dibaci în scorniri ca mine vîntul, îşi zise Bătrînul. Ia, acolea, o răsuflare iscată nu se ştie de unde şi toate i se supun : iarba, plopii, apa“.

— Şarpele mă-ţi de fată frumoasă, o-njură el, tămiiat pe dinăuntru de-o bucurie intensă, ai o ceaţă din care-ar muşca jderul pin-ar muri.

— Măiei şi pe mine la petrecerea de la noapte ?

— Nici prin gînd să nu-ţi treacă. Dacă vrei să te distrezi, îţi scot un cal din herghelie, treci Dunărea, oiei pe Călmăiui în sus şi jefuieşti pe undeva o casă.

— Ia te uită, zise Călina, ai vrea să nă vezi la puşcărie !

— Mai bine să te ştiu acolo decît la petrecerea de pe arie.

— Mi-ar plăce să viu şi să-4 calc în picioare pe Vasile şi pe Andrei Bucur.

— Se uită rău la tine ?

— Se uită ca tilharii.

— Doi nenorociţi, zise Bătrînul plin de dispreţ, şi cu Tuleaşcă, vărul lui Vasile, al treilea. Asta o să-nfunde ocna. Mergea cu motocicleta cu ataş pe digul Insulei mari şi se-ntilneşte cu miliţia călare. „Ce-ai în ataş, sub muşama ?“. „Două oi pentru cantina zilierilor“. Il caută. În ataş, amanta. O-njunghiaşe şi se ducea s-o scufunde-n mlaştini.

— Crezi c-o să plouă în seara asta ? întrebă Călina, nepăsătoare la drama lui Tuleaşcă-ăla.

— În iulie nu plouă niciodată în ţinutul Brăilei. În afară de cazul cînd o ştiucă, regina ştiucilor din Dunăre, se împănează singură cu terburi aromate şi se-azvire tocmai pe masa episcopului din Buzău. E timpul să mă-ntorc la arie, asfinţeşte soarele. Caută-mi un şir de covrigi.

Călina intră în casă, Bătrînul se îndreptă spre magazie să ia un coş de ouăle în care să pună pepenoiacele. Aplecîndu-se să treacă pe sub frînghia plină de rufe întinse la uscat, descoperi pe culme o cămaşa albastră, care nu era a lui. O pipăi, îi măsură minecile, îi mo-

totoli poalele în pumni — lucru străin. În loc de coş, inhătă din magazie securea şi, cu mintea uscată de durere, veni în bătătură, decis să taie mesteacănul, care oferea gratuit lecţii de visare şi era copacul preferat al Călinei. Înainte de a repezi fierul în furca albă, strigă cu beregata înceţată :

— Papina !

— Papina, primi răspuns din casă, şi-a fost nevasta dintii. Pe mine mă cheamă Călina.

— Ieşi afară, cum te-o fi chemînd, să vezi cum îţi dobor mesteacănul. Pui de lepră !

PERDEAUA de tifon acoperînd dreptunghiul uşii, subţire s-o spargi cu limba, filii într-o zbatere lungă, apoi fu smulsă din vergeaua de alamă şi, sub urzeala albă, mai mult o-nchipuire, Călina înaintă cîţiva paşi pe bătătură. Se opri în faţa mesteacănului, înălţă braţele — soarele-i pistruia ochii verzi — şi boarea de pe Dunăre, poate clipirea dintii a asfinţitului, o dezveli în întregime şi, timp de o zvîcnire de secundă, Bătrînul şi lăstunii rupînd aerul grădinii văzură aievea cum aburii de pe o vadră de lapte proaspăt muls se adună în pielita unei prune brumării şiiau trup de ţigancă. Ea ridea, cu dintii ca un har de pietre scumpe — şiretlicuri păcătoase, intonaţii batjocoritoare. Bătrînul scăpă securea lângă picior, iar plopii, cu creştetul muiat în prima zi din paştele asfinţitului, lăsară pe vînt cel dintii smoc de frunze galbene al anului.

— Pleacă, rosti încet Călina, şi Bătrînul, luînd coşul cu cele patru pepenoiace, o porni poticnit pe cărare. Stai ! se răzgîndi ea, şi Bătrînul înţepenî la jumătatea drumului, sperînd un stol de vrăbiî care ciuguleau gize din măciuciliile unui ciulin cu braţe de candelabru. Fu o clipă de zăcere incremenită, în care toate elementele ieşiră din ordinea logică şi intrară sub seducţia despreunării de timp şi sub puterea magică a Călinei — remorcherul călcînd apa spre ostroave, cu un şir de luntrei după el, se opri, înţepat în burtă de un lanţ de virtējuri alcătuite în tot atitea coloane de sprîjin : lipovenii, cu ciorchinî de ţinţari în uăturoaiele bărbilor, scăpară sticla cu votcă de-o plimbau din mină-n mină şi sticla atîrna, mirată, între capetele lor ; oile şi iepurii şi căprioarele ce trecuseră peste digul Insulei mari, ca să se adape din Dunăre, ascultau, cu botul virît în undă, cum se scarpină vîntul pe felia de boabe de bronz căzută în ierburi din bătaia stînsă acum, a unui clopot de biserică ; o pisică sălbatică făcea pîndă searbădă sub un ciot negru. Dă jos de pe tine, zise Călina, lăsînd Dunărea şi viaţa să-şi continue împliniri şi scăderi, dă jos cămaşa slinoasă şi îmbrac-o p-aia albastră.

Bătrînul urmă supus porunca : scăpă de zdreanţa imbiesită cu ţepi de spice şi intră cu trei sferturi din trup în cămaşa albastră, încă umedă la platcă şi la guler şi mirosînd a sineală. Se incinse tacticos peste mijloc cu şnurul de mătase, isprăvit în doi ciucuri aurii, pe care-l dibui ascuns într-o minecă şi îndrăzni spre nevastă un suris ce-i strimba gura.

— Pleacă, repetă Călina. Şi la noapte am să vin să vă văd murînd : pe Vasile, pe Andrei Bucur şi pe tine.

se ridică şi ocolesc mesele îndreptîndu-se spre ieşire. Gravi. Îşi încordează pectoralii şi muşchii spatelui. Se duc la film şi se aşează la coadă împins de bara de fier din fata casei de bilete în spatele unui domn gras, supărat de înghesuiată. Celălalt discută cu unul tuns scurt şi cu figură de boxer. Intră cu toţii în sală, îşi caută locurile, se aşează pe scaune, lumea mai forfoteşte o vreme. Incepe filmul. Desface un pachet de caramelle. Mestecă amîndoi în tăcere, învăluiţi în pilpiirile alb-negre şi în strigătele făpturilor întinse pe pinza ecranului. După ce se termină filmul el se întoarce la vagonul dormitor ca să intre în schimbul de noapte la draglină. Trece iarăşi peste noroaiele drumului şi se infundă de vreo două ori în elisa învăluită de întuneric. Înjură şi rade noroiul agăţat de pantofii de treapta de jos a scării înguste. Răsuceşte comutatorul şi lumina dezvăluie dezordinea de prin pături, resturile de mîncare de pe masă, dulapul şi zîmbetul liniştît al lui Elvis din oglindă. Se dezbracă, îşi aşează cu grijă hainele în dulap, urmărit de artiştii şi de fetele frumoase de pe scîndura uşii. Răscoleşte patul în căutarea salopetei. „Băi, să fie a dracului dacă n-o să ne ia de piept sefu“., murmură includat. Se dezbracă în izmene, tremurînd de frig, îmbracă pantaloni salopetei, o cămaşă, haina de salopetă. Îndeasă un pullover gros în geanta de muşama cu marginile prinse cu o curea lungă pe care si-o petrece pe după umăr. Sare în cizmele de gumă îndoite în afară în partea de sus. Îşi la aparatul minuscul de radio, răsuceşte comutatorul şi întunericul năvăleşte ca o apă smolie peste hainele şi păturile aruncate vraiste, peste bucăţile de piine întărită de pe masă. De la oglindă Elvis zîmbeşte statornic.

CURGEREA notolită şi la îndemîna a întîmפלărilor acestora amînteste de figurinele din ghios cu forme roşcovane, colorate indiscret. Se poate şi așa ! Şansa dragliniştlui, sansa vietii sale este de căutat în verticalitate, ceea ce este sus, spune

inteleptul, este ca şi ceea ce este jos. O MARE DUIOŞIE NE ÎNMOAIE CARACTERUL CU GîNDUL LA DEMOCRATIA VIE A SIMŢIRII !

Partea a III-a

În cîmpul muncii

DESCHIDE uşa şi o apucă peste noroaie fără să mai ocolească deloc crestele înalte ori bălţile gălbui cu pete colorate de ulei.

Cerul s-a limpezit şi o multime de stele strălucesc mărunţ, mărunţel. Trece pe lângă două betoniere burduhănoase, un turn cu ciment, nişte balastoare infundate în noroaie şi în bălţi. Apa clefăie. În cizme sînte căldura ciorapilor groşi de bumbac. Nici o picătură de apă. „Sînt bune cizmele astea“, îşi zice şi iese din şantier şi o apucă peste cîmp, spre riu. În zare, luminile oraşului. Dă drumul la radio şi o muzică zgomotoasă se împrăştie în aer. Se opreşte înaintea siluetei mătăhăboase a draglinei cu braţul de fier întins în noapte, peste undele liniştite ale riului. Se scarpină nehotărit în creştetul capului. Urcă scara din metal lioîndu-şi palmele de fierul rece. Intră în cabina îngustă. Aprinde becul şi se aşează pe scaunul acoperit cu muşama neagră, potrivîndu-şi picioarele printre manete, urmărit de ceasurile rotunde din bord. Aprinde farurile. Doi stîlpi lungi de lumină mătură apele rotitoare ale riului. Din dreapta ţişneşte într-un fil-fist speriat o rată sălbatică. Draglinistul fîi începe treaba înconjurat de decorul viran (rată sălbatică, apa întunecată, stelele mărunte, ritmurile de pislă ale nopţii). În răstimpul dat, interiorarele sufletului său — deloc simple — se pun în mişcare, scîrţile precum căruţele de prin tîrguri de ţară.

Stîlpii de lumină ai farurilor luminează malul celălalt, abrupt, cu sălcii stu-



ION VLASIU : Flori galbene (Expoziția Ion Vlasiu — sala Dalles)

LA debarcader, cînd să coboare în loccă, Bătrînul auzi securea izbindu-se în lemn. O dată, de două ori. Gemu scîncit : mesteacănul ! La a treia bătaie, un scîrţit dureros, tipătul morţii, sorbind cu gilgieli sucuri proaspete, îl vesti că mesteacănul cădea la pămînt.

— Doamne, ce mirşavie ! Şi cu brînciurile lui de urs înlănţui salcia plîngătoare.

De pe treapta de sus a cărării, Călina, ţinînd securea în lungul coapsei, tipă infundat :

— Pleacă ! Dă-i măcar piersiculul o şansă.

Bătrînul împinse lotca pe apă. Cămaşa-l ustura. Parcă era plină de răni care se lipeau pe el şi i se căscau, buzate, în carne. Ajunse la arie pe înoptate. Cei din ceată sloboziseră caii la pascuţ, în poiană, adunaseră griul în două movile acoperite cu pături şi rogojini şi, fărîmînd în fălci picioare şi spinări de raci, beau rachiul cu stacanele dintr-un butoiaş cît burta unei iepe pline cu minz. Lipsea Andrei Bucur — poate el era ăla care se bălăcea în Dunăre, dincolo de perdeaua de gherghini.

— Măi băieţi, zise Bătrînul, sugînd o gură de rachiu, mai aduceţi nişte maldă-

re de stuf, să le-ngrămădim pe griul ăla, că măi incolo o să plouă.

— De unde să plouă, întrebă Vasile, din stelele alea cît pumnul ! ? După prînz, singur ziceai că nu e rost de ploaie.

— Atunci nu purtam cămaşa lui frate-miu Anton, zeul ploii. Hăiţuşca mea a scos-o din teancul de rufe rămase de la el, a spălat-o şi mi-a dat-o mie, să fiu şi eu zeul ploii. Vine sigur o ploicică.

— Pe dracu să te ia ! zise Vasile. Aia de pe tine-i cămaşa lui Andrei Bucur. Bătrînul amuţi. Dădu pe git toată porţia lui de rachiu şi merse de se lungi pe-o movilă de griu. După o vreme, Vasile-l auzi gemînd. Veni lângă el.

— Bătrîne, stăpîneşte-te, învaţă să înduri în gînd.

— De ce, Vasile ?

— Ca să nu împrumute piinea chipul suferinţei. Nu-i voie, nu-i drept.

— Asta aşa-i, conveni Bătrînul şi se refugie de pe movila de griu în culcuşul de paie în care dormise la prînz şi ceva fugise din el, pe veci, în sufletul ţării.

Adormi tîrziu ca să viseze ploaie.

15 februarie 1984.

greutate, scîrţîind, şi iarăşi cupa izbeşte apa ridicînd în aer stropii coloraţi de lumina lăptoasă a farurilor. Cu fiecare rotire, cu fiecare scîrţit, mormanul creşte. „Cînd te gindesti cît pietriş mai cară şi apa asta“, îşi zice apăsînd pe maneta ce trage dintii pe fundul apei. „De unde tot vine atîta pietriş ?“ se întreabă, amintîndu-şi cite mii de cupe a scos numai el şi riul parcă nici nu se sînchiseste. Cară intruna pietre de la munte, le freacă încăpătinat pînă le face ca ouăle de gîscă sau de găină ori de porumbel.

Aruncă din nou cupa în mijlocul apei. Stropi. Farurile mătură malul şi sălcile. Rotile scîrţile. Răsuceşte butonul la aparatul de radio şi muzica se revarsă în cabină. Descarcă pietrişul peste mormanul care creşte fără încetare. „Ce bine de cîntăreţi ăstia“, îşi spune si-l vede pe Elvis salutînd cu mina stingă ridicată în aerul scuturat de strigăte şi flulerături. Muzica încetează deodată şi crălnica transmite ştirile. Azvîrle cupa pe mijlocul riului. Stropi de apă plutesc în lumina farurilor. Trage maneta şi dinţii se înfig în pietriş. Descarcă balastul deasupra movilei care creşte fără încetare. Se răsuceşte spre mijlocul riului. Iarăşi stropi de apă şi valurile. După o vreme închide radioul. Stinge farurile. Opreşte motorul. Iese afară : afară întuneric gros şi linişte mare peste riu. Valurile se izbesc în mormanul de pietriş. Se aude fişitul pietricelelor surpate în apă. Îşi aprinde o ţigară învăluindu-se pentru o clipă în lumina galbenă a flăcării chibritului. Ridică ochii spre cerul întesat de stele. Aruncă o gură de fum deasupra capului. Stă o vreme cu ochii pironiţi în sus. Îşi scutură umerii şi minţile să se dezmorească. Aruncă ţigara în apă şi farul ei descerle un fugar cerc roşu în întuneric. Intră în cabină, porneste motorul, aprinde farurile, apasă pe manetă şi dintii cupei se înfig în albie.

(Din volumul Povestiri din strada depozitului).

Peisaj caleidoscopic

Un experiment

COMENTARIILE de pină acum asupra reprezentației **Șoareci de apă** nu au observat că e singurul spectacol experimental din Capitală, ceea ce dacă nu e întotdeauna în coincidență și cu o valoare artistică, merită măcar a fi semnalat ca atitudine creatoare fertilă. Dragoș Galgoțiu, tânăr regizor cu gustul experiențelor, a căutat, ca și în alte împrejurări, să dinamizeze acțiunea (în piesă, statică) prin schimbarea rapidă, neașteptată și continuă a locurilor de joc. Pentru spațiul incomod, sever delimitat, al Teatrului Foarte Mic e o performanță. A manevrat luminile pe o scală largă de intensități, încercând corespondențe cu stările personajelor, determinând șocuri vizuale. Relativ monotoni în parameziile și în nevrozele lor, cei doi emigranți din piesă capătă, prin îndeminarea regizorală, o anume dramaticitate, pe care textul n-o vădește la lectură. Sigur, actorilor nu le-a fost prea ușor să pătrundă în zonele misterioase desenate de regizor dincolo de teritoriul piesei propriu-zise, dar s-au antrenat cu disponibilitate în explorarea lor. Cred că Mariana Cercel e pregătită, prin pasionalitate controlată și austeritate a expresiei, pentru un asemenea tip de teatru modern, ambiguu sub raport estetic — și a izbutit remarcabile grădări în tranzițiile de la realitate la iluzie (chiar dacă nu totdeauna de aceeași putere), iar Florin Călinescu a arătat din nou capacitatea de a tensiona afectele și de a menține constantă febrilitatea răsunărilor interioare, fiindu-i necesară doar renunțarea la anumite clișee intonaționale (proprii). În sfârșit, regizorul a introdus un personaj trubaduresc, Cîntărețul, care comentează elegiac, în clar-obscur, ceea ce li se întâmplă eroilor. Nicu Alifantis, detașat de text dar implantat masiv în spectacol, în maniera sa, a fost intrutotul convingător ca rezonur muzical.

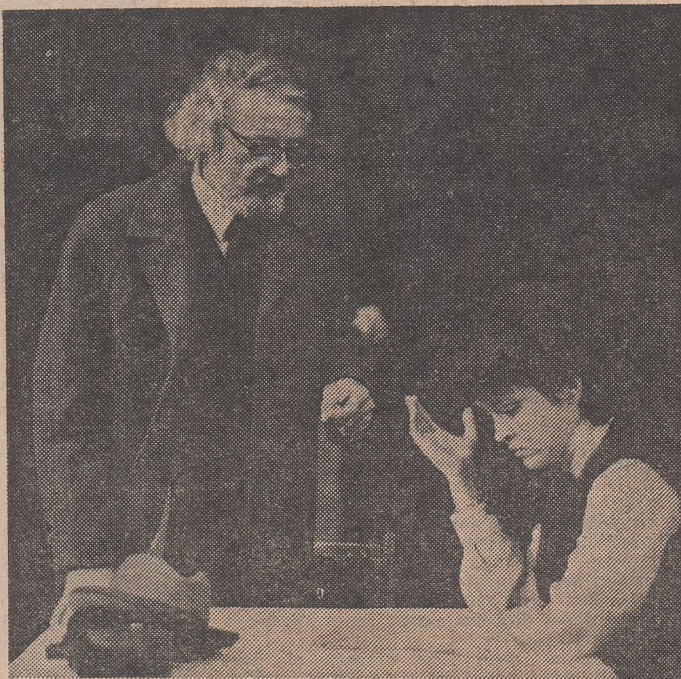
Prin reduceri operate legitim de regizor, printr-o altă dispunere a accentelor și introducerea unui personaj ce n-a fost scris, spectacolul a propus o altă desfășurare a existenței celor doi fugari și a transgresat într-un plan superior, de generalitate, o dramă a eșecului, ce era împărțită în două secțiuni nesudate: rătăciră, expusă realist-cutumiar, și neînțelegerea, tratată simbolic-aburos. Autorul, Mihai Radulescu, făcînd, cu această lucrare, un exercițiu dificil, teatralmente nu deajuns de concludent — deși scriitura e, literar vorbind, frumoasă, cu momente de elevație intelectuală și poezie imagistică autentică — are de ce să fie mulțumit. Cum într-o luare de poziție critică, în presă, referitoare la alții, el se ridica vehement și rezoluit împotriva regizorilor care nu manifestă respect sacru față de piese, adică nu le citeșe așa cum sînt ele, e de observat că, în cazul propriu, principiul clamat s-a convertit într-o blîndă, împăcată (și de altfel justificată) acceptare. De unde rezultă că un experiment reușit e în măsură să schimbe, citeodată, și preconcepții.

Gesturi neconforme

N-AM înțeles de ce a pus în scenă Costin Marinescu **Passacaglia** de Titus Popovici la Pitești. Repertorial, era, firește, un gest oportun. Dar în montare nu se întrevide nici un gând. Preocuparea e ca peripețiile, care curg leneș și alb pe scenă, să fie **relatate** și alt. Jocul liric de-a dragostea, de-a viața, de-a copilăria, cu care fata, Ada, își umple existența claustrată, căutînd s-o înfrumusețeze pe-a celorlalți, devine plat-grotesc în interpretarea complet inadecvată și lipsită de orice fantezie a Dolnei Dragnea. Profesorul e senilizat și cretinizat de Dem. Niculescu, unul din cei mai buni actori ai trupei — aici însă foarte greu identificabil ca atare. Dan Ivăneș (Andrei) are amărăciunea necesară dar uită repede personajul. Toate celelalte roluri sînt văzute sumar și interpretate pripit. Unele scene din actul doi și trei au apărut rizibile. În discuțiile care au avut loc cu prilejul prezentării (neavenite) a spectacolului la Festivalul teatrului istoric de la Craiova unii critici tineri — văzînd pentru prima oară această piesă — au întrebat de ce se mai joacă ea... Întrebare nedreaptă, dar care poate fi va da de gîndit regizorului mai mult decît orice posibilă observație de detaliu.

Și tot astfel am văzut la Brașov, într-un spectacol de studio, **Năpasta** de Caragiale, concepută de actorul Ion Georgescu ca o dramă pasională. Cred că n-a fost jucată niciodată așa, niciodată golită în acest mod de seva-l vitală și de tragism. Așezată într-un loc strîmt, în decor eteroclit și confuz, fără har plastic, piesa e interpretată în registru psihopat, cu țipete, zvîrcoliri, contorsiuni gestuale, expresii fizionomice catastrofice, incomunicabilitate între personaje. Anca, înfățișată de Victoria Cocias-Serban ca un personaj morbid, pare a executa mecanic gesturi prestabilite. Dragomir, avînd forța și energia indicate, găsește, în Dan Dobre (într-o parte a rolului), un interpret adecvat. Cînd se ajunge însă la culminații, actorul pierde controlul asupra personajului și figurează rebarbativ teatralist uimirea, furia, groaza. Ion e compus ceva mai îngrijit de Mircea Andreescu. Gheor-

Arta conversației de Ileana Vulpescu și George Bănică (la Oradea) cu actorii Cristina Schiopu și Marcel Popa



ghe însă nu are chip, nici sens, e o simplă umbră mișcătoare.

Noile reglementări din teatre, căutarea a noi modalități de contact eficient cu publicul larg, schimbarea unor condiții de muncă nu pot justifica improvizații și practici aleatorii în săvîrșirea actului artistic. Orice criterii ar prezida activitatea teatrală, acela de **valoare**, — în care e inclusă, printre altele, frumusețea operei, autenticitatea, funcționalitatea educativ-estetică, puterea de seducție a ideii implicate — rămîne primordial.

Școlaritate și teatralitate

PRODUCTII ale Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”: un spectacol rigid și uscat cu **Suflete tari** de Camil Petrescu (prof. Olga Tudorache), apreciat doar ca exercițiu didactic, pentru că pune în valoare cîteva temperamente actoricești și le ajută să schițeze atitudini scenice într-o caracterologie altminteri fixată de exegezele literare ale piesei. De reținut, pentru liniatură rolului, eleganță, sobrietate, adresă, concentrare, interioritate, rostire distinctă, echilibru, Carmen Tănase. Nu putem avea o impresie pe deplin conformă de moșier bătrîn din partea unui tînăr de douăzeci de ani, la primul lui rol, dar efortul de apropiere a unui mod de a gîndi și a unei încrenări de către Dan Bădărău a fost meritoriu. La fel, acela al lui Radu Duda în Șerban, reușind a desena cu finețe mocofania, ceea ce nu-i deloc ușor. Defectuos, dezlinat, într-o exuberanță artificială ca „prietenele de la țară”, Bogdan Gheorghiu face nuanțat și reținut un om din lumea bună, un prinț duelgiu și ifosard.

Bună seara domnule Wilde e un examen relativ facil, spiritual pină la un punct, excesiv de acrobatic-dansant și operetizat în reluare, pentru uz școlar, a unei formule găsîte cu mai mulți ani în urmă de Alexandru Bocăneț și Teatrul „Nottara”. E același text — al lui Eugen Mirea (după **Bunbury** de Oscar Wilde) — și aceeași muzică, dulce, jucăușă, cu partituri inegale ca substanță, a lui H. Mălineanu. Regizoarea și profesoara Sanda Manu a distribuit altminteri, decît în reprezentăția amintită, părțile vorbite, cele cîntate și dansate, pentru ca toți actorii

să facă de toate și să ne arate cit mai multe din însușirile lor.

E cert că nici unul nu știe să cînte. Bine — se va zice — dar nu sîntem la Conservator. Nu, sîntem la școala de artă dramatică unde, însă, cîndva se învăța și cîntul — chiar dacă acum nu mai știm exact ce discipline se predau și cam în ce durate hebdomadare, dată fiind evoluția continuă și imprevizibilă (uneori) a programei analitice și a structurii acestui învățămînt de artă. Mai toți studenții știu, în schimb, să se miște cu grație și să se organizeze în grupuri omogene, să poarte nonșalant fracuri cenușii și rochii cu dantele ușoare și să fie simpatici în manieră parodistică. Cadrul feeric e realizat și el în glumă, dintr-o pinză fină de fire metalice în care lucesc beculuțe de zece wați putere (scenografia, Diana Cupșa-Popescu).

Ironia lui Oscar Wilde la adresa conveniențelor se cam volatilizează; rămîne zellemeaua ghidușă a actorilor la adresa personajelor. Stelian Nistor o are din plin cînd îl interpretează chiar pe autor și, mai șovăielnic, cînd îl joacă pe numitul Lane. Adrian Păduraru are o postură plăcută, făcută din zîmbet deschis și dezinvoltură. Răzvan Popa e zburlit, nostim, cu privirea lui albastră, veșnic mirată. Cristian Rotaru are haz personal; în ce privește însă mișcarea scenică ar mai avea de lucrat. Carmen Trocan e cit se poate de spirituală, în replici luți și atitudini diverse, vădînd siguranță în joc, precizie. Oana Pellea compune foarte meritoriu o tînără năucă și ambițioasă; compoziția e complexă și rafinată, integrînd iscusit corporalitatea, vocea, pină și ochelarii, inclusiv privirea mioapă de sub ei, și un suris țuguat, irezistibil. Mioara Ifrim se evidențiază printr-o gentilețe copilărească, în care e și o undă potrivită de incăpăținare. Foarte veselă, Miss Prism, concepută divers, atrăgător de Luminia Stoianovici. Unele elemente impuse prin facilități, așezarea obsesivă pe podea a personajelor — cite unul, cite doi — scad din cînd în cînd tonusul. Nu însă, esențial, și senzația agreabilă dată de întreg.

SURPRINZĂTOR de matur, însă, puțînd fi înscris printre succesele stagiunii actuale, e examenul anului patru, supravegheat pedagogic și regizoral de Adriana Popovici. Ea a adaptat scenic o proză de John Steinbeck, **Jola dulce**, roman scris în 1954, care i-a sensibilizat mai puțin pe biograful scriitorului dar care s-a transfor-

mat aici într-un scenariu posibil, în oricaz eficient ca evocare multicoloră a urdrame colective de un cald umanis. Realismul dur, romantismul de misti socială, naturalismul blind care se regesc mereu amestecate în literatura Steinbeck capătă acum, aici, un farm naiv. Parcă ascultăm o poveste în cotoți sint rai din eroare și buni prin via. Liantul comunității de umiliți și o diți, modești și altruști — realizată notabilă coerență de către studenți — generozitatea sufletească. Atmosfera e aceeași din **Oameni și șoareci** a lui Steinbeck sau **Clipe de viață** a lui Sarroy. Din fericire, profesoara-regizoare (care și o actriță cu un bogat registru interpretativ) a evitat dulcegăriile și crimațiile, și a estompat secvenț zoliste, astfel că ambianța e frustă curată, confruntările directe și spontane, reveria de o cuceritoare natură Diana Cupșa-Popescu și Viorel Florea făcut locuința numitului Doc — bric-à-brac de mobile, dulapuri, stative cu eprubetuii, acvarii — în proscenium, ba „Steagul Ursului” — unde își petrec zilele și nopțile (în dormitor improvizat — pe scenă, iar estrada de varietetătaș, astfel că în spațiul atît de nevoiaș studioului studentesc s-a realizat, cu fețieze, simultaneitatea locurilor de joc, și trivită cu unanimismul piesei, cu funcția personaj colectiv a grupuscului urme acționează aici. Un intelectual înt din război, dornic să cerceteze, să d copere ceva, o fată rătăcită, vrînd și să găsească ceva (să se găsească pe însăși), o patroană de bar, urmărînd infăptuiască ceva, fete care își au, f care, cite un vis mereu uitat și mereaminit, băieți care ar mai putea fi cedeși au trăit ratarea, își reinnoiesc și adună energiile pentru o unică și nebuclipă de ardere intensă din care va mine multă cenușă dar și o scintile v nic vie. E doar o săptămînă, o singăptămină din viața lor, în care însă consuma o experiență ce le va marca turor destinele.

Admirabil se cîntă aici fără instrumente, într-o corallitate tinerească expansi bine organizată. Fondul muzical e simnic, dînd gravitate și elevație. Ce ciu răsună Bach și Mozart în subsolul u bar de noapte, ce adîncă e metafora rului răsturnat în substraturile tainice, sufletelor... Ar mai fi fost de valorif sarcasmul lui Steinbeck; umorul specolului e doar benign sprînzar; ce-i dr totdeauna de bun gust. E, poate, prea mentarizată filosofia relațiilor între sex condiția dată. S-a obținut însă triste frumoasă, căldura prieteniei, magia fascinantă pentru personajele unui me promiscuu — a intelectualității creale re de universuri mirifice și mindră libertatea ei de gîndire.

Acestea le-au reușit: Radu D (Doc, cercetătorul) cu inteligență, în ceri nelinistitoare și hotăriri abrupte, Bădărău, imaginativ în îndărătnicie și deri, Mihai Verbițchi, intruchipînd ornal o obsesie a lui Steinbeck — uriașu minte de copil — dîndu-i contur de sbol, Bogdan Gheorghiu — în du rol, de întreprinzător pișicher și șerif sbru, clar în amîndouă ipostazele, Ma Procople, aspectuoasă, certă, jucînd cu nețe, Carmen Tănase, foarte spiritupunctînd discret nefericirea, Patricia (goriu (Suzy), expresivă în fermitate, c in indoieli, în strînsă relație cu parten Carmen Ciorcilă (Fauna, patroana atimaternă pentru toți) de o scenicitate cusur, puternică și limpede; mai are studia flexiunile verbale și a-și l gama de tonalități, dar e, neîndolos, triță în toată puterea cuvîntului, o zență.

Iată deci că Studioul Institutului p fi și școală, și teatru, cu egal meri întru totul convingător pentru popu lui școlară ca și pentru populație pu simplu.

Valentin Silvestru

Radio-Tv

Spre 1 martie

■ **Istoria muzicii în date**, serial radiofonic ce a ajuns la cvartetele beethoveniene, este o emisiune pe care o putem califica, fără urmă de exagerare, exemplară. Într-un mod în același timp grațios și tenace, ea reușește un lucru deloc simplu și anume să explice inefabilul abstract al muzicii. Nu e ușor a expune din tăcerea îndepărtată a studioului de înregistrare în așa fel încît atenția ascultătorilor să fie menținută mereu trează. Alice Mavrodin reușește această. Singurul regret pe care-l încercăm este că **Istoria** este gîndită radiofonic așa cum conferințele lui Bernstein trăiau în spectacol și, ca atare, neînsoțită de exemplificări, adică înscrisă într-o carte tipărită, ea ar pierde ceva din aerul ce-l este atît de caracteristic. Cum, atunci, va învinge timpul?

Gravată în memoria citorva generații și, poate, mai deplin, printr-o serie discografică menită să reunească, fie și selectiv, cursul palpitant al cronologiei muzicale majore.

■ Cele două secțiuni ale **Revistei teatrului radiofonic** de luni seară s-au definit printr-un liniștit aer expozitiv. De vorbă cu ascultătorii a răsfoit, fără grabă, corespondența primită în ultima vreme la redacție și din paginile scrisorilor reafirmă lucruri bine știute: publicul (de toate vîrstele și profesiile) iubeste teatrul radiofonic, drama istorică și piesa de actualitate, premierele și reluările. Constatările au fost preferate punerii unor probleme și doar micro-portretul Marioara Voiculescu (realizat de Ioan Masoff) a înviorat atmosfera. Și **Avanpremiera teatrului radiofonic** s-a înscris pe aceeași linie, informațiile alcătuiindu-se într-o lentă succesiune. Adoptînd formula „revistei”, emisiunea ar putea fi încă înviorată. Este ceea ce teatrul radiofonic, înconjurat de un real prestigiu, ar merita-o. Dar, oare, nu ridicăm prea sus bariera exigentiei în acest caz? **Revista teatrului radio-**

fonie este una din rarele emisiuni ce întrețin un dialog cu ascultătorii, sondîndu-le preferințele și făcîndu-le publice opțiunile.

■ Însoțite de un comentariu de o exasperantă monotonie, partidele de tenis recent transmise pe micul ecran au fost, printre altele, și în orice caz dincolo de detaliile tehnice ale competiției, adevărate studii de caracter. Cîțiva tineri, aflați în diferite raporturi cu ideea de celebritate sau de glorie, au trecut prin fața ochilor noștri, le-am văzut bucuria, neîncrederea, momentele de spaimă, de oboseală, de triumf, gesturile reflexe și mișcările de o melodioasă imprevizibilitate. Fiecare telespectator și-a ales de bună-vole un favorit, e greu să-ți impui aici punctul de vedere dar dintre toate probele de talent sau profesionalism, de eroare sau concentrare, am ales, grație subiectivității noastre totale și inexplicabile, bucuria de a rosti, fie și numai pentru cîteva clipe, fără nici un pic de nostalgie, numele lui Ilie Năstase.

Ioana Mălin

„Scuzați, dv. vedeți fotbal?”

LA un moment dat în istoria artei ecranului s-a inventat așa zisul film „de scheiuri”. Se alegea un fapt precis și banal, un obiect, sau o întâmplare precisă și curentă. De pildă, un frac, o bancnotă de un milion, o bancă de lemn dintr-un parc, sau întâlnirile secrete amoroase. Faptul ori obiectul ales era plimbat în mai multe povești diferite, devenea pivot în mai multe povești independente una de alta. Așa au fost **Povestiri din Manhattan** sau **De-aș avea un milion**. Succesul reputat de acest gen de film e explicabil, căci el exprimă esența însăși a artei cinematografice; această afinitate a artei filmului pentru „povestea cu sertare” („film à tiroirs”, cum o numesc francezii) a deschis și calea cineaștilor Günther Scholz și Günther Haubold care încearcă să întoarcă pe dos formula. Obiectul cheie nu va mai fi un obiect ardent dorit de multă lume, un obiect care pasionează, ci, invers, un obiect care, în tot momentul, produce indiferență! În mijlocul unei acțiuni de urmărire pasionată, interesul pentru acel obiect cade, se stinge brusc, ca și când ar fi încetat a mai exista. Este atitudinea de abandon fără motiv a unui lucru care pînă atunci pasionase. Este atitudinea exprimată în limbile franceză și italiană prin cuvintele „laissez tomber” sau „lascia perdere”, sau în românește „las-o baltă”.

S-au gândit atunci cei doi realizatori ai filmului **Scuzați, dv. vedeți fotbal?**, că un astfel de obiect ciudat, capabil să treacă, instantaneu, de la culmea interesului la o totală indiferență, la un fel de negare de existență, ar putea fi... televizorul! El realizează paradoxale treceri de la atenție înfocată la neatenție absolută. Animați de această idee, cei doi autori au compus un film curios. Acțiunea se petrece în 1982, cu ocazia prezentații amănunțite și sumptuoase a finalelor campionatului mondial de fotbal, eveniment care fascinează întreaga populație a globului. Micul ecran, la intervale dese, prezintă momente brillante ale meciurilor, în apartamentele unui etaj al unui mare imobil modern. Palierele aceluia etaj vor căpăta o identitate sonoră proprie, din cauza zgomotului infernal al atitor televizoare, căci emisiunile nu se fac în șoaptă. În multe apartamente, se va produce un al doilea fapt: acela de bruscă relaxare a atenției, acel „lascia perdere”, acea înghețare a interesului, provocată de orice întâmplare cotidiană, survenită în orice moment, picată în atmosfera de sindrofie a camerei cu ecran. În filmul de care ne ocupăm nu se prezintă vreo șase apartamente. Toate, bineînțeles, au ca eveniment principal campionatul mondial. Dar în toate se ivește ceva care împiedică pe telespectator să asculte emisiunea. De pildă, o tină femeie, pe care o doare maseaua; în alt apartament, ascultarea pasionată va fi deranjată de sosirea unei doamne care vine în urma unui anunț matrimonial. Ea are schimb de întrebări și răspunsuri cu locatarul, nevoit din cauza asta să-și întrerupă vizionarea și să discute problema viitoarei sale căsătorii. Conversația ia repede alură de flirt. Deci iarăși neatenție la televizor. În alt apartament locuiesc o tină și iubitul ei. Dînsa găsește totmai acum momentul să-și spună amantului că e gravidă. Cu copil făcut de un alt bărbat. Cearta lor prin care ea îi explică lui că pleacă definitiv, apoi plecarea, apoi întoarcerea, apoi împăcarea.

Filmul e plin de evenimente banale, cotidiene, care obligă pe cei prezenți să nu dea nici o atenție pasionanților imagini și comentarii ale marelui campionat mondial. Cu o inventivitate egal de iscusită cu aceea din filmele cu scheiuri, filmul **Scuzați, dv. vedeți fotbal?** va găsi o interesantă cantitate de întâmplări care sparg atenția telespectatorului și ucid orice ascultare din parte-i. Ca și în filmul „cu sertare”, o multitudine de scheiuri născute pe loc; pentru toate personajul principal e televizorul și mai ales nostimada acestor „pane” de televizor.

D. I. Suchianu



În premieră: Prea cald pentru luna mai, scenariul — Petre Sălcudeanu, regia — Maria Callas-Dinescu (în imagine: Marina Pricopie și Adrian Păduraru)

„Ringul”

FILMUL-spectacol (istoric sau polier) i se potrivește lui Sergiu Nicolaescu — deși, în „palmaresul” său, un loc de frunte ocupă izbucnita sa experiență în spațiul analizei psihologice. **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte**; mișcarea și culoarea, show-ul publicitar, agrementul cu multă muzică și numere de dans intră în **Ringul** lui Ioan Grigorescu, autorul restructurării și parcă nuvela omonimă, tipărită în volumul din 1969, tocmai pentru a oferi regizorului cit mai copioase ocazii de manifestare. Cineaștul trăiește bucuria înfînării cu peisajul dinamic al autostrăzilor, pe care rulează mașini de varii gabarite și forme; revine cu plăcere la reprezentarea de reclamă pentru produsul „Bio-Aktiv”, dilată senzaționala partidă pugilistică dintre cei doi bărbați „trecuri de cincizeci de ani” (afilați chiar în preajmă de șazeici, dacă li se calculează mai strict virstele în funcție de data „strategic” trecută abia în fundalul sonor poliglot, cu toate că oricine posedă măcar rudimentare repere de istorie o poate lesne ghici). Confruntarea dintre Golem și Mister Anonimus dorește a deschide o plurivocă metaforă, în situația limită imaginată fiind conținute evocări ale celei de a doua conflagrații mondiale și semnalarea pericolului neofascismului, apeluri la solidaritatea cotidiană întru salvarea certitudinilor omenești și omagiu martirilor trecutului.

Itinerarul giganticului autovehicul, avînd înscrise pe caroserie și numele României, și pe cel al firmei „Iveco”, dobindește mai puțină importanță. Căci esențială, în plan ideatic, este călătoria în timp, umbrele întinse ale lagărului de concentrare nazist invadînd memoria șoferului Andrei; hazardul îl readuce pe el, prizonierul politic de odinioară, devenit campion de box după război, în careul magic dintr-un occidental parc contemporan de distracții, față în față cu Gebauer, fostul untersturmführer, încrîncenat practicant al sportului cu minusi. acum, ca și în urmă cu patru decenii. Sugestiile dramaturgiei cinematografice, orînduînd riguros interferențele temporale, sînt captate corect; totuși înclinațiile proprii lui Sergiu Nicolaescu dirijează mai degrabă pelicula către o supradimensionare a arsenalului cunoscut, de imediat succes, în timp ce subtextul, încărcătura gravă și reperele simbolice ale scenariului se rarefiiază. Astfel, de pildă, se recită dintr-o unică răsufare monologul „libertății de a învinge” în fața oglinzii (care, apoi, izbîită cu fruntea și pumnul, nu se sfîrșimă — un amănunt corelat aparițiilor mai întîi onirice ale feței în rochie de seară ori o banală neglijență?). Efectele de filmare și de machiaj (o performanță aparte realizează Mircea Vodă, reușind să deseneze, rînd pe rînd, pe același chip, semnele tinereții și ale bătrîneții ori să confere violentă expresivitate fețelor tumefiate sub tirul pumnilor). abundă. Imaginilor elaborate de operatorii Nicolae Girardi și Marian Stanciu, agili

minuitori ai camerei de luat vederi, în mica serie de instantanee surprinse pe viu, ca și în secvențele turnate în decorurile reale, inspirat amenajate de scenografa Adriana Păun, le corespunde o coloană sonoră, la fel de spectaculos etajată; muzica lui Adrian Enescu, vorbe și zgomotele sînt tratate în „laboratorul” experimentatului inginer A. Salamanian — reverberațiile, suprapunerile de sunete, vacarmul entuziast sau indignat al mulțimii făcînd parte chiar din evoluția acțiunii. Puține ca număr și neînsemnate prin aplatizarea reliefului lor sînt însă cadrele de atmosferă, de reconstituire a torturantei condiții din lagăr (întîmplările dramatice, elocvente în sine, se consumă precipitat pe ecran, iar fantezia pregnantă, în universul actualității, a pictoriței de costume Gabriela Nicolaescu rămîne imposibilă atunci cînd ar trebui să se aplice asupra uniformelor vîrgate, pe care nu le patinează deloc, ci le păstrează așa cum au ieșit din atelierul de croitorie); după cum neglijență este conturarea vizuală a personajului-public la duetul pugilistic.

Regizorul Sergiu Nicolaescu și-a asumat, ca de obicei în ultima vreme, și rolul principal. El îl interpretează pe șoferul Andrei, urcă în ring și cîștigă epuizantă luptă cu sinistrul adversar din trecut, adoptînd „forma” sportivă adecvată biografiei eroului, punctată apoi prin cîteva fulgurante priviri concentrate, intense; de asemenea își împrumută vocea — excelentă idee de cursivitate, cu toate că uneori devine supărătoare impresia că a făcut post-sincronul, continuînd să poarte proteza de protecție a danturii și în afara reprizelor de box — actorului Constantin Brînzea care își demonstrează, din nou, fotogenica prestanță, în ipostaza de tinerețe a personajului central. Cineaștul își selectează, cu siguranță, și pe ceilalți parteneri de joc, alăturîndu-i fără prejudecăți, pe Marin Moraru (maestrul nuanțelor, descifrate la granița de confluență a tragicului și comicului din partitura lui Tom) și pe Vasile Boghiță (convingătoare întru chipare a Golemului), pe Letizia Gabrielli (starleta din R.F.G. în rolul Karinei) și pe Marian Culineac (cunoscutul boxer, demonstrîndu-și încă o dată, după filmul **Învîingătorul**, harul actoricesc).

Ringul marchează revenirea lui Sergiu Nicolaescu la cota atinsă anterior de cele mai bune filme ale sale de acțiune: recentul său lung-metraj respectă buna rețetă comercială, transplantată mai demult pe platourile noastre de regizorul însuși. Cîteate mai întinse ori mai restrînse se constituie ca rapeluri ale unor mai noi modele din repertoriul internațional, precum **Rocky** sau **Drumul spre victorie**. Reevaluîndu-și vocația pentru spectaculos, opțiunea făcută încă de la debutul său, **Daci**, reconfirmată apoi prin **Mihal Viteazul** ori prin serialul inițiat de filmul **Cu minile curate**, Sergiu Nicolaescu își sporește popularitatea.

Ioana Creangă

Cinema

Flash-back

Pariul

■ UN film cu două, exclusiv două, personaje este, evident, un pariu. Între cele două personaje poate interveni totul, ele pot muri, se pot distruge, bate, întrece, dar filmul se termină atunci înainte de-a fi măcar un metraj mediu. Și ce pot face atunci cele două personaje pentru ca povestea să dureze o sută de minute? Evident, nu-i suficientă acțiunea concretă, și atunci intervine discuția, totul e redus la discuție. Irina Kupcenko și Mihail Ulianov discută fără încetare o sută de minute (în **Fără martori**, Nikita Mihalkov, 1983) și miracolul constă în aceea că nu te lasă să te plictisești. Performanța e și mai remarcabilă dacă punem la socoteală că nu discută ceva vesel, nici antrenant, nici măcar coerent din cale-afară: e vorba de o fostă căsnicie, terminată prin divorț și pe care vechii parteneri o evocă după nouă ani de despărțire. Necazuri deci, tristețe, zădărnice, nîsîn. Moara filmului macină fără încetare fațetele cenusii ale existenței celor doi, care nu surd, nu-și descrețesc fruntile, nu se slăbesc o clipă din chingile analizei necrutătoare. Și totuși... Și totuși, o sută de minute Mihalkov reușește să întretină tensiunea, să nu slăbească ritmul. Ritmul? Da, ritmul acestei infinite dezbaterei.

La această performanță contribuie din plin cunoscutul antren șocant, „furios” (în sens stilistic) al regizorului. Anticalofil, cultivînd asimetria, violînd armoniile ritmului, Mihalkov reușește mai bine ca oricînd să găsească întrebuintare acestei aplicații destructive. Lungul dialog e segmentat printr-un neascuns arsenal de artificii. Din cînd în cînd personajele vorbesc singure, cu fața la public, susținînd un fel de arii de virtuozitate, ca de operă. Pe urmă intervin nenumărate fotografii din trecut, mai ales ale copilului comun. Din cînd în cînd trec trenuri, iuie cealnicul sau sună telefonul. În sfîrșit, tot timpul, pe micul ecran al televizorului evoluează personaje palide și indifferente, ca din altă lume — dansatori, dirijori, cîntăreți. Sînt singurii „martori” (sfidători, de fapt, prin indiferență) ai dramei; mai degrabă niște antimartori, care subliniază singurătatea, părăsirea în care se zbat cei doi. De întîmplat nu se întîmplă nimic (cu excepția spargerii cîtorva cești și pahare). Practic, literatura e lăsată în drepturile ei, vorbele se rostogolesc neoprite, fără pauză sau reținere.

Un pariu, deci. Cîștigat de regizor. Ultimele cuvinte ale filmului sînt de fapt o morală: „Fiecare inimă are un sunet al ei. Dacă sunetul nu-ți corespunde cu faptele, nu poți fi fericit”. Teribilistul Nikita Mihalkov, cel care (în **Rubedeniile** mai ales) a trecut adesea dincolo de sunetul său interior, violentînd cam mult povestirea numai și numai de dragul zramaticii, ar putea fi de astă dată fericit, pentru că faptele sale de nonconformist au reintrat la unison cu sunetul inimii sale, în fond sentimentale.

Romulus Rusan

Telecinema

Proust-ul din fiecare. Tangouri, romanețe și arhetipuri

■ AM fost de prea multe ori criticat și — de tot atîtea ori — mi-am făcut autocritica la sine pentru citadinismul meu, ca să nu mai provoace, sper, mirare, plăcerea brutală cu care privesc documentele de arhivă ale unui București de demult, din urmă cu jumătate de secol. Știu deja ce înseamnă jumătate de secol dar și strada General Berthelot care începea cu, ce bizar, ce coincidentă, „La Radu”. Nu sînt o ființă pasivistă, dar dintr-o ochi-

re mai pot localiza — într-o fotografie oricît de rapidă — piața Sfîntul Gheorghe. Dați-mi un colț de bulevard și vă pot reface o copilărie plus adolescența ei. Nu totul moare — asta-i una la mînă. Și nici totul nu este de autocriticat — în al doilea rînd.

Nu am somptuoasă bibliografie bucureșteană a unui Radu Albala și a fărufuzelor sale, a unui Radu Berceanu și a competentelor lui în tot ce-i catifea și pergament, totuși, prin solidarități de tîz și tîzană, mă pun în fașon și pot vibra — cit mă ține lungimea mea de undă și de vîrstă — cu acei juri și nebuni frumoși ai marelui oraș,

cu acei crai ai Curților Noi' întinse din Calea Victoriei pînă în Cuza Vodă, cu acei veri mai mari și mai versați care în dimineți de vară, largi, își puteau povesti ca tînerii sudiști ai lui Margaret Mitchell, pînă venea Nordul peste ei, ze-au făcut așeară la „Lido”, la „Răcaru”, la „Alhambra”, la „Barașeum”. „La douceur de la vie”, la București, era alta decît la Sarica aceluia care avea să cunoască alte fieste, alte sieste în aceeași inamovibilă Capsă. Eu, dacă vîd, ca duminică, un forșpan publicitar din 1931, anunțînd deschiderea bazinului cu valuri „Lido”, primul în București, pot spune fără de algie a

„nostos”-ului, cine era, chiar pe nume, acela care bătea la baterie — tatăl unui băiețuș cu care mă jucam pe Parfumului — și cum mi se tăiau picioarele intrînd, dus de mama, în ștrandul acela cu valuri adevărate și înspăimîntătoare. Citadin încă necriticat, luam, în ligheanul acela dintre blocuri, cunoștință cu marea și cînd se dădea vult mecanic că „încep valurile” fugeam sub „chaise-longue”-uri. Niciodată, ține, nu m-am avîntat pînă la tobogan sau în zona apei de „2 metri”. (După aceea — „Ce știi tu ce-i dragostea?” Cîntec de Ion Vasilescu). După cum „Alhambra” lui Vlădoianu — filmată azi sub

firma Teatrului Mic de pe Sărindar și a Teatrului de Comedie — a însemnat, în veșnicia celor 7 ani de acasă, spaima de femeile frumoase. N-am călcat niciodată la „Alhambra”, nici chiar mai încolo, la „Gioconda” — o sinonimă a ei, în piața de-i zice azi a Națiunilor Unite — dar am auzit povestile „Alhambrei” lui Ion Vasilescu cred că înainte de cele ale Șeherezadei. Pot scrie că mă temeam de ele. Iar dacă mixezi, precum duminică, la toate aceste arhetipuri, și muzica aceluia cronotop, împîcînd o birjă cu „Hai acasă pușor!”, și „Azi noapte te-am visat” cu o cîsmee, Proust-ul din fiecare suride adumbrit. Citadini inocenti, s-o spunem fără umilenie că noi ne-am născut printre suflete candrii de papugii, ro-

manțe de Fernic și „te-am iubit prea mult / nu sînt eu de vină!”, ani de zile obsedîndu-mă acest „cam” din Cristian Vasile: „Te-am văzut așeară la fereastră / Erai cam tristă...” Cum „cam”? Nici „tatăl de la Lido”, domnul D-over, ritmînd ușor la toba lui melodia tangoului nu era în stare să ne explice cum poate fi o femeie cam tristă...

Dar toată problema rămîne ce faci, băiat mare, din toate doimele, bătuțele, romanețele, tangourile, cornurile de balet și de literă cu care te-ai născut Maturitatea, vorbă din Shakspeare, „is all”. Într-o bună zi — mai zice întepetul — trebuie să te vindeci de copilărie sau să te hotărăști să mori.

Radu Cosașu

○ retrospectivă „totală”

CONCENTRÎND o selecție amplă de pictură, grafică și sculptură, la care se adaugă măturile activității de scriitor și eseist în domeniul artelor plastice, expoziția lui **ION VLASIU** de la sala „Dalles” se transformă, cu adevărat, într-o retrospectivă totală. Termenul nu vrea să definească o dimensiune cantitativă — lucru imposibil, dat fiind potențialul acestui artist proptic și activ — ci una de atitudine, în sensul explorării și valorificării tuturor modalităților expresive, deși autoritară și definitorie rămâne sculptura. Căci, oricare ar fi stadiul discuțiilor dintr-un anumit moment, sau ponderea producției de atelier, Ion Vlasiu este sculptor, lucru atestat nu doar de ponderea genului în calificarea orizontului formativ, ci și de modul în care structurile interpretate se definesc morfologic și sintactic. Altfel spus, gândirea spațio-formală, definirea planurilor și articularea lor, implantarea fenomenului în ambianța receptaculului a parțin tridimensionalului, chiar și atunci cînd sub raport fizic imaginea este plată. Pictura pare-se cea mai îndrăgită în ultimul timp, după sculptură, confirmă această realitate, ca și grafica dealtfel, contribuind la definitivarea clasificare a viziunii lui Ion Vlasiu ca una tipic sculpturală.

O altă dimensiune esențială ce ni se relevă și prin această retrospectivă, recursul la literatură accentuînd semnificativ contribuția ei în particularizarea creației artistului, este una de natură etnică. Ion Vlasiu aduce cu el tipul de relație cu realitatea, gândirea formativă și vigoarea tipic ardelenă, ca un fel de heraldică ce înobilează datele unui demers pasional, constant și mărturisind voința de implantare în concretul realității pentru a-i extrage valențele simbolice. Pentru că, dincolo de inerente particularizări prin referirea la un model anume, ceea ce nu exclude și planul secund al implicațiilor adiacente, Ion Vlasiu este prin excelență un artist al simbolului, concept ce se atestă, la o analiză comparativă, tot din fondul etnic originar, firește cu redimensionări reclamate de filtrul intelectual al artistului cult și modern. În acest punct trebuie subliniat raportul de reciprocitate dintre sensul figurativ al formei și consecințele sale abstracte ulterioare, relația ce se stabilește în timp între structura provocatoare și rezultanta imaginativă. Trecearea de la concretul explicit la abstracția simbolică, de la restituire la semn este firească, prin presiunea permanentă, obsesivă, a nevoii de simbol, prin dorința de a depăși analogia în favoarea com-

plexității semantice. Operațiunea are loc prin acumularea și decantarea treptată, procesul poate fi urmărit prin alăturarea pieselor ce aparțin cronologic uneori aceleiași perioade, dar totdeauna în corelație funciară cu fondul arhaic autohton, cu structurile culturii noastre populare. Ar fi acesta un alt unghi din care arta lui Ion Vlasiu ni se relevă în esența ei organică, dincolo de ceea ce înseamnă stil, formulă, material, temă sau subiect. Excepție nu fac nici unele portrete, sau grupuri compoziționale, a căror compunere în planuri abrupte ce definesc volume dense, de o aspră geometrie tăiate decis și cu vădită dorință de a defini un spațiu spiritual, o condiție funciară, vine din tipul de gândire arhaic-geometrizant și din tehnica ciopririi lemnului, material tradițional pentru acest spațiu. Dealtfel, majoritatea pieselor prezentate confirmă dubla tensiune enunțată, materialul favorit fiind lemnul, în cele mai diferite prelucrări, de la delicii artisanale pînă la punerea în libertate a formelor fruste preexistente, de tipul „natură sculptrix”, iar finalitatea expresivă — simbolul. Sint convocate în acest scop elemente din repertoriul tradițional, reorganizate și amplificate ca semne comunicative cu un cod preexistent sau inedit, dar și elaborări logice după un proiect științist, implicînd cerebrialitate și afect după o relație personală, cea a „stilului Vlasiu”.

Căci în acest caz, și nu ne oprim doar la planul sculpturii, se poate vorbi despre un stil anume, despre o „marcă” inconfundabilă, ale cărei particularități sînt forța, decizia, tranșanța expresiei și un afișat sentiment al teluricului, al urleșcului ce transformă un personaj în titan, iar un semn apotropaic într-un obelisc tutelar. Lucru valabil și în pictură sau grafică, unde omul devine stăpînul absolut al micro și chiar macrocosmosului, capul unui **Autoportret** centripetează și domină satul, dealurile, cerul, stelele. Viziune simbolică, evident, care deconspiră structura temperamentală a artistului și relația sa virtuală, dar și concretă, cu realitatea lumii și a artei, datorită căreia se naște o altă dimensiune a sculpturii lui Ion Vlasiu: verticalitatea. Cu rare excepții, reclamate uneori de limitele proiectului sau ale materialului, artistul aspiră spre înălțimi, tinde să-și planteze structurile simbolice în lumină, lăsîndu-le consumate, ca într-o comuniune, de osmoza cu atmosfera și soarele. Este o aspirație intimă ce se traduce la nivel iconic, la fel ca și nevoia de dimensiuni mari și impresionante, neapărat agorice și autoritare. Expoziția în totu ei respiră această tensiune interioară, o nelineitate conținută animă compunerea spațiului, la ea contribuind și re-



gimul cromatic dens, cu accente fove și expresioniste, ca pentru a compensa restricțiile presupuse de inerenta limitare la dimensiunile — vai, prea reduse! — ale pinzei sau hirtiei.

Dar esențial este sensul angajat al artei lui Ion Vlasiu, militantismul ei conținut sau afișat, caracterul patriotic, politic, social și istoric al creației sale, vocație ce se confundă cu traseul existenței sale de artist și om. De aici s-au născut marile monumente de for public, portretistica sa dar și simbolismul polimorf al formelor abstracte, reunite de sensul interior într-o entitate ce poartă numele autorului și amprenta spațiului originar, definitoriu. Ea ni se oferă astăzi integral, într-o retrospectivă totală, conținînd un om și o conștiință.

Virgil Mocanu



ION VLASIU : Mama cu fata

MUZICA

Premiere românești de balet

URMĂRIND cîteva spectacole de balet montate în premieră pe diverse scene ale țării, toate pe muzică românească, observăm că repertoriul coregrafic este cam sărac. O problemă o constituie și neadekvarea partiturilor muzicale la specificul artei coregrafice. Deși muzica de gen este puțină, scenele noastre grupează mulți coregrafi de certă fantezie, nepotrivirca între partituri și talentul coregrafilor găsim și o rezolvare oarecum neobișnuită și, de multe ori, cu interesante consecințe în plan artistic (la care era logic să se ajungă): coregrafii de astăzi montează pe cele mai diverse partituri, cea mai mare parte din ele nefiind gândite ca suport pentru balet. Deși multe spectacole se justifică prin programatismul sau spectacularul muzicii alege, unele încercări sînt de la bun început sortite eșecului prin vădită neadekvare a celor două componente.

Varianta baletului **Prinț și cerșetor** de Laurențiu Profeta, montat la Opera Română din Timișoara, în coregrafia lui Gheorghe Ștefan, se sprijină în primul rînd pe culoare, alegere care captivează publicul de vîrstă tină. Colorate sînt costumele și decorurile realizate de Dumitru Popescu (schitate în linii simple și sugestive), la fel cum inspirat-colorată este muzica lui Laurențiu Profeta, ascultată aici într-o variantă mult scurtată, reducînd durată spectacolului la limitele puterii de concentrare a micilor spectatori. Coregrafia lui Gheorghe Ștefan are două calități. Dansurile însoțind prezentarea diferitelor medii sociale ale Londrei medievale au pregnanță, personalitate, curtenii nu se mișcă la fel ca hoții sau cerșetorii, totul, de la simplul mers pe scenă la pașii cei mai complicați, pîrînd pecetea hotărîtă a mediului social compus de libretist. În continuarea acestei idei, coregraful creează fizionomii proprii diverselor personaje aduse în scenă. Cealaltă calitate a coregrafiei vizează creația coregrafică propriu-zisă. Numerele sînt compuse cu fantezie. Dansatorilor li se dă permanent prilejul să evolueze în partituri complexe (iar răspunsul membrilor acestui colectiv de excelent profesionalism este imediat și vizibil în sală: se dansează cu plăcere), multe din momentele solistice fiind adevărate bijuterii de inovație și adevare a

partiturii la potențele interpretului și la datele rolului. Suprapunînd elementelor de dans clasic o varietate de alte elemente alege pentru împlinirea personajelor de extremă diversitate, Gheorghe Ștefan creează o montare în același timp cursivă și spectaculoasă, funcțională și decorativă, de dificultate și de expresivă economie de gesturi. Cît privește soliștii (însoțiți sonor cu exactitate și expresie de orchestra dirijată de Peter Oschanitzky), e clar că teatrul timișorean posedă acum o garnitură de ridicată valoare. Tom Canty și Edward Tudor au fost intruchipați de două remarcabile interprete, Silvia Humăilă și Alina Ilie, dansatoare de virtuozitate și forță. În alte roluri, remarcăm aparițiile lui Constantin Gidea, Ilie Suciu, Claudiu Lupu, Marcel Suciu, ale Auroră Caloianu, Dorinei Fleșeriu, Virginiei Barbu, Anel Crețu, Mariei Homan, Carmen Ursachi ș. a.

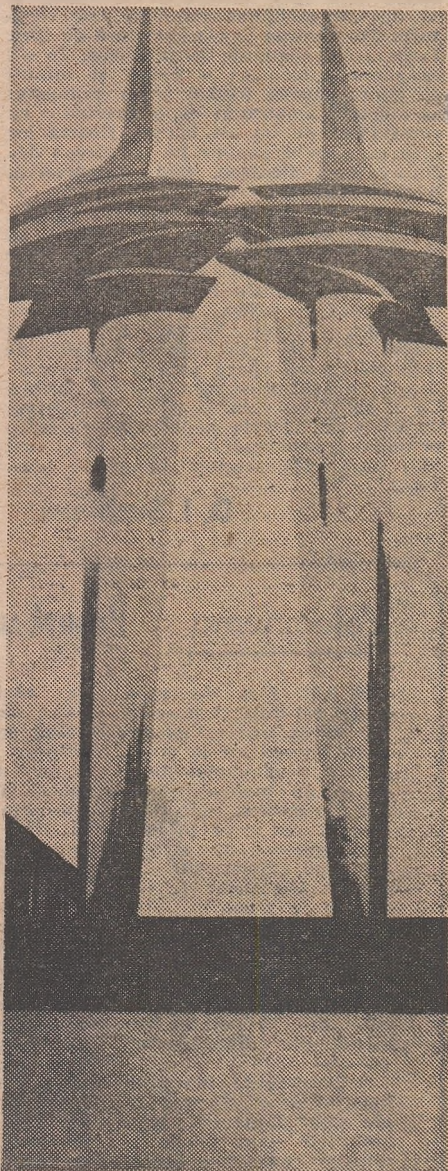
Triumful iubirii de Laurențiu Profeta, montat pe scena Teatrului „N. Leonard” din Galați, este, de fapt, un spectacol divertisment cu elemente revuistice, cu decoruri și costume care s-au dorit spectaculoase, strălucitoare; nu prea sînt însă. Un subiect cu largă tentă de generalitate (un fel de poveste cu o fată tină și un băiat puternic, amîndoi pe malul mării, unde pot să apară tot soiul de animale marine sau de ciudate specimene aere — o Vampă roșcată, un Lup de mare) constituie liantul unei serii agreabile care trece fără a lăsa dire adînci în amintire. Regia și coregrafia lui Florian Constantin realizează exact ceea ce propune muzica, adică dansuri vii cu balerine mai mult sau mai puțin decorative, duete cu cîteva elemente spectaculoase însă solicitînd moderat tehnica dansatorilor (buni în rolurile încredințate Mariana Manu și Tudorel Martin) sau emotivitatea publicului.

Pe muzica **Dixtuorului** de Enescu (rămîne ca interesant subiect de discuție măsura în care unele partituri enesclene pot fi transpuse coregrafic), la Teatrul Liric din Constanța, tinăra coregrafă Anca Tudor reușește o montare de interes real. Pe o muzică lipsită de asperități și repere dramaturgice, coregraful își construiește un scenariu merituos, tehnica la care se apelează imbinînd plastica expresivă a dansului modern cult cu figuri

clasice executate la poante. Apar astfel avantajele unei coregrafii unde corpul uman se prezintă în poziții cerind eleganță, extensie, înălțime, detență, unde ceea ce primează poate fi subsumat ideii de linie a dansatorului, unde duetele au o sobră cursivitate, suficientă pentru ca, prin prisma convențiilor „modernizate” ale dansului clasic, să facă înțelese distanțările și apropierile între (personajele) „compozitor” și „muză”. Alt motiv pentru care insistăm asupra acestui fapt artistic are o motivație localnică: într-un oraș dominat de perfecțiunea artei coregrafice a lui Oleg Danovschi și a admirabilei trupe de balet de la „Fantasio”, Anca Tudor încearcă ceva anunțînd originalitate, chiar dacă nu are la dispoziție balerini de talia celor de la „Fantasio”. Renunțînd la unele naivități, invășînd din ceea ce se face valoros în țară și peste hotare, Anca Tudor poate să devină, cu timpul, o coregrafă autentică.

Sinfonia a III-a de Enescu oferă acel embrion de programatism suficient unei transpuneri coregrafice bucurîndu-se de un minim de coeziune necesară. Montarea lui Oleg Danovschi la „Fantasio”, a ales o cale mai curînd discursivă: e limpede că, în partea I, de o inexprimabilă bogăție, culoare, exuberanță coregrafică, apare tabloul unei societăți „fin de siècle” pentru ca, trecînd prin ororile războiului, să ni se sugereze un final luminos, aducător de speranțe, însă, după părerea mea, facil rezolvat dramaturgic și scenografic. Alt punct de interes al seriei îl reprezintă personajul „Moartea” — apariție cînd malefică, isterică sau rea, cînd obtuză — citeodată sub înfățișări triumfătoare, alteori depășită, invinsă de voința de fericire a oamenilor (în rol, Călin Hanțiu face o creație cu totul remarcabilă). Linia de sudură a subiectului o reprezintă diversele ipostaze ale unui cuplu Ea-El, traversînd secvențele temporale ale acțiunii imaginate de coregraf. Dincolo de meritele coregrafiei, inegală totuși (am amintit deja scăderile finalului; partea a doua, apelînd la o mult extinsă pantomimă, cenușie și inexpressivă în contrast cu diversitatea primei părți), reușitele spectacolului stau în excelența distribuției. Cred că, la ora de față, Betty Lux-Manolache este una dintre primele dansatoare ale României: calități de excepție, o linie excepțională, valențe tehnice deplin fructificate, maturitate în apropierea de rol sint argumente care o recomandă.

Viorel Crețu



Sculptură de CONSTANTIN LUCĂCI

„Junimea” — moment cultural și estetic (I)

PENTRU înțelegerea motivațiilor adânci ale strategiei culturale și literare a *Junimii* și a junimismului, ca manifestare particulară a spiritului creator național, cheia cea mai potrivită a dat-o însuși Titu Maiorescu în prefața primului său volum de *Critice*, publicat în 1874, unde, justificând o atitudine individuală, dar și programul mai larg al grupării la a cărei cristalizare ideologică contribuise în mod esențial, formulează următoarea judecată, frapantă prin valențele ei aforistice: „Puterile unui popor — spunea el — fie morale, fie materiale, au în orice moment o cantitate mărginită. Averea națională a României are astăzi o cifră fixă. Energia ei intelectuală se află de asemenea într-o citime fixată. Nu te poți juca nepedepsit cu această sumă a puterilor, cu capitalul întreprinderii de cultură într-un popor. Timpul, averea, tăria morală și agerimea intelectuală ce le întrebunțează pentru o lucrare de prisos, necum pentru o lucrare greșită, sint în veci pierdute pentru lucrarea cea trebuincioasă și adevărată.

Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebunțezi pentru o figură caricată, de unde să mai poți sculpta o Minervă?”

Vechiul gând al cronicarului care afirma cu modestie temătoare: „eu voi da seama de ale mele cite scriu”, tulburat de consecințele incalculabile ale neadevărului și neștiinței strecurate în spațiul scrisului românesc, se întoarce prin Maiorescu în conștiința modernă ca ferment hotărâtor în încheierea unei direcții creatoare, delimitată de un spirit critic neadormit și de un sentiment statornic al valorii. Pentru că *Junimea* a adus în atmosfera produsă de cea dintâi Unire a românilor un *climat de nouă întemeiere*, simetrică, în planul culturii, cu eforturile de consolidare politică, socială și economică începute de Alexandru Ioan Cuza și de ministrul său, Iliail Kogălniceanu, omul de idei al epocii pașoptiste, care milita de mult pentru dezvoltarea organică și „graduală” a civilizației române, idee coordonatoare și a *Junimii*, ba chiar axul ei principal de gândire.

Coincidența aceasta obligă la câteva disocieri fără de care nu poate fi așezat corect, în evoluția vieții noastre intelectuale, momentul junimist, rupt numai în aparență de etapa anterioară, prin zel polemic și printr-o interpretare limitativă din partea posterității a adevăratelor raporturi dintre *pașoptism* și *junimism*. Contradițiile categorice, mai ales cele sociale și politice, nu transformă junimismul într-o mișcare culturală și literară fără legătură cu ce fusese mai înainte. Există și aici, ca de altfel în toate faptele culturale ale românilor, un sens al continuității care constă în preluarea elementelor de tradiție printr-o mișcare complexă de asumare critică și de modernizare. „Lucrarea cea trebuincioasă și adevărată”, pe care o reclama Titu Maiorescu și care era, după părerea tuturor junimiștilor, realizarea unei civilizații, a unei culturi și a unei literaturi autentice românești, trebuia făcută pe un „fundament launtric”, prin „păstrarea și chiar accentuarea elementului național”. Or, lucrul acesta încercase să-l realizeze și pașoptismul și în principiu l-a realizat (v. programul „*Daciei literare*”), cu toate că ajunsesse la rădăcini pe filieră romantică. Diferența — definitorie — dintre cele două momente e de *atitudine* (exaltare, frenezie, megalografie și avinturi utopice pe de o parte, luciditate, cumpătare, spirit critic și simț al măsurii pe de alta), de *vîrstă culturală* (spiritual, pașoptismul ține de tinerețe adolescentă, junimismul de tinerețe maturizată) și de *configurare estetică* (pașoptismul e fundamental romantic fără să respingă clasicismul, dar neputînd fi clasic; junimismul e fundamental clasic fără să respingă romantismul și manifestînd un început de deschidere spre realism, dar fără antene pentru elementele de modernizare). Și totuși, în dialectica adîncă a fenomenelor, aceste diferențieri nu reprezintă o prăpastie, ci un proces normal și necesar de evoluție în interiorul unei culturi.

CEEAE istoriografia noastră literară numește „momentul junimist” s-a constituit practic în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea, cînd se întemeiază la Iași asociația *Junimea* (februarie 1864) și apare revista „*Convorbiri literare*” (1867). Inițiativa acestor acțiuni aparținea tinerilor Petre Carp (n. 1837, cu studii de drept și științe economice la Universitatea din Bonn), Vasile Pogor (n. 1833, studii de drept la Paris), Theodor Rosetti, cumnatul lui Cuza (n. 1837, studii de drept la Paris), Iacob Negruzzi (n. 1843, doctoratul juridic la Berlin) și Titu Maiorescu, fiul unui profesor pașoptist (n. 1840, studii de filozofie în Germania și de drept la Paris), cel din urmă impunîndu-se rapid — și recunoscut fără obiecții — ca adevăratul conducător. Între ei există afinități de vîrstă, de pregătire intelectuală, de înțelegere a necesităților și o interesantă complementaritate temperamentală care le asigură omogenitatea. Asociația își construiește o structură temeinică avînd o tipografie proprie, o editură, o librărie și o revistă. Activitatea ei se impune repede, tinerii sint atrași (mulți primesc burse de studii în străinătate), valorile încep să se discearnă.

Viața grupării nu evoluează egal, distingîndu-se cîteva etape cu fizionomie proprie. *Prima etapă* e a întîiului deceniu de manifestare exclusiv ieșeană, pînă în 1874, cînd Titu Maiorescu, numit ministru al Instrucțiunii Publice, se mută la București. Este epoca polemică a *Junimii*, neobișnuit de tranșantă în negație, urmărind trei chestiuni: limba, literatura și cultura. Acum se elaborează principiile sociale și estetice ale junimismului. *A doua etapă*, care poate fi socotită a vieții duble, se desfășoară între 1874 și 1885, cu ședințe alternative la Iași și București. Este epoca de consolidare a „direcției noi”, de diminuare a criticismului junimist și de absență destul de îndelungată a lui Maiorescu din publicistică. După 1885, cînd vine și Iacob Negruzzi la București, strămînd și revista „*Convorbiri literare*”, începe *etapa a treia*, mai puțin omogenă datorită unor reacții individuale și a semnelor de oboseală ale spiritului de asociație, dar păstrînd încă direcția veche de preocupări pînă în 1895, cînd Iacob Negruzzi renunță definitiv la conducerea revistei. Treptat, „*Convorbirile*” capătă un preponderent caracter universitar, transformîndu-se într-o arhivă de cercetări istorice și filozofice, în fruntea ei vin pe rînd oameni de cultură importanți, dar în lungă-i viață — pînă în 1944 — nu va mai cunoaște nici un moment de valoare, tensiunea și popularitatea primilor 25 de ani.

SERIA faptelor de cultură ale *Junimii* se organizează de la început într-un mod gradat, într-o progresie a problemelor care indică o clară deliberare pedagogică: mai întîi se țin niște „prelecțiuni populare”, se are în vedere editarea unei antologii de poezie și se discută aspecte legate de limbă; după care apar articolele polemice și articolele-program; iar între timp cenaclul pregătește forțele noi și revista le popularizează. Gesturile sint de modele dubla: a unui public apt pentru cultură și a unui spirit creator capabil să slujească „lucrarea cea trebuincioasă și adevărată” a țării. Obiectivele erau limpezi: răspîndirea spiritului critic, încurajarea „progresului literaturii naționale, combaterea imposturii și a superficialității, susținerea neatîrnării intelectuale a poporului român — a originalității culturii și literaturii române. La *Junimea*, ideea de originalitate e corelată stăruitor și programatic cu cea de valoare. „Tot ce e de valoare — notează Maiorescu în 1872 — trebuie să fie gîndit și săvîrșit în mod original, în orice țară, mai ales și cînd e vorba de a aduce într-o țară mai puțin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune searbede, deși ar fi locuri comune numai în țara cultă și lucruri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect și sint deci pierdere de vreme păgubitoare. Pentru ce? Pentru că orice noțiune (și într-asta se rezumă așa-zisa cultură) este o formă abstractă care nu mai are nici un înțeles cînd îi lipsește intuiția premergătoare. Pentru un om care și-a făcut educația într-o țară mai cultă,

problema, cînd e vorba de activitatea sa într-o țară mai puțin cultă, sună așa: cu care domeniu dintre cele ce există de fapt în această țară trebuie să faci legătura, pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstragerea muncii de cultură generală mai înaltă? Aceasta însă este o muncă *originală*, scoasă din izvorul străvechi al intuiției”. Probabil că astfel gîndeau și ceilalți inițiatori ai *Junimii*, pentru că societatea va prețui, în ciuda multitudinii ideilor generale de care nu ducea lipsă, capacitatea de aplicare precisă și practică, deci capacitatea creatoare de fapte, nu de vorbe — oricît de strălucite.

PRIMA acțiune culturală junimistă, de contact, de tatonare, este cea a conferințelor publice, a „*prelecțiunilor populare*”. Organizate pe teme variate, în cicluri sistematice, și ținute într-o formă academică (vorbitorii erau obligați să respecte un protocol oratoric), ele au avut următoarele efecte: au pregătît un public care să înțeleagă cultura ca factor de progres și moralitate; au contribuit, în interiorul *Junimii*, la constituirea modului ei de gîndire, mai puțin dogmatic, și a spiritului oratoric. Aceste trăsături se vor adînci prin exercițiul activității de cenaclu.

Passul următor vizează aproape simultan două domenii esențiale ale specificului național: *limba și literatura*. Preocuparea mai largă, de principiu, a derivat din cîteva chestiuni practice. *Interesul pentru limbă* a pornit de la faptul că Ion Ghica, în calitate de ministru, luase măsura înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin și junimiștii voiau să-l formuleze un punct de vedere asupra scrierii limbii române. Iacob Negruzzi este însărcinat să redacteze un proiect, dar lucrarea lui nu este prea bine cumpănită. Problema revine lui Titu Maiorescu și acesta scoate broșura *Despre scrierea limbii române* (1866 și 1873 — ediția a doua e completată) ale cărei idei trec în conduita culturală a tuturor junimiștilor. Maiorescu, bazîndu-se pe cercetările mai vechi și mai noi ale lingvisticii, concepe limba ca un organism și stabilește, cu siguranță și cu mult bun simț, liniile ei de dezvoltare: se declară partizanul ortografiei fonetice aducînd argumentul că scrierea trebuie să reflecte milenara metamorfoză a sunetelor limbii române, indică literele corespunzătoare ale acestor sunete, polemizează cu etimologismul care urmărea ca scrierea să amintească latinitatea limbii noastre prin



„Junimea”

conservarea grafiilor acestei limbi, susțin ne necesitatea îmbogățirii vocabularului cu neologisme romane, mai ușor adaptabile fonetic, dar numai în cazul introducerii unor idei noi (în *Neologismele* — 1881), combate calcările lingvistice (v. *Limba română în jurnalele din Austria* — 1868) și pocirea limbii (*Befia de cuvinte* — 1873). Viziunea lui Titu Maiorescu, susținută publicistic cu ardore și causticitate (ceea ce-i creează mari inamicii în rîndul „limbușilor” și al savanților mai vîrstnici), va triumfa în evoluția ulterioară a limbii române, evoluție impusă și prin contribuția *Junimii*, mindră de altfel pentru această primă operă originală din programul ei de înfăptuiri culturale.

Interesul pentru literatură a început din 1865, cînd ideea alcătuirii unei antologii de poezie românească i-a determinat pe junimiști să citească în ședințele societății pe autori mai vechi. Pe textele acestora și-au exersat spiritul critic și gustul, într-o atmosferă în care seriozitatea și zeflemeaua stăteau neașteptate de bine alături. Grupului îi lipsea însă instruirea de specialitate, oamenii nu aveau criterii ferme, filozofice și estetice, se lăsau duși de intuiție ca niște amatori inzeestrați ce erau. Titu Maiorescu sesizează starea de insuficiență și în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* le sintetizează cîteva concepte estetice, delimitîndu-le obiectivele și instrumentele de lucru ale artei. Mai întîi împarte expunerea în două părți: *Condițiunea materială și condițiunea ideală a poeziei*, introducînd disocierea dintre formă și fond, mai exact, între materialul sensibil al artei și conținutul ei de idei. Apoi pornește de la definiția lui Hegel, după care *frumosul e o idee manifestată în materie sensibilă* și postulează că arta se diferențiază între ele prin materialul în care se modelează ideea, arătînd că singură poezia nu găsește în natură materialul trebuitor, spre deosebire de celelalte arte, „materialul” poeziei fiind imaginea pe care o deșteaptă în conștiința noastră auzirea cuvintelor poetice. De unde deduce necesitatea caracterului concret al cuvintelor, explicînd rolul tropilor și al figurilor de stil în actul poetic.

Discutînd celălalt aspect, al condițiunii ideale a poeziei, criticul consideră că elementul de conținut nu trebuie înțeles ca idee propriu-zisă, ci ca sentiment sau pasiune. „Ideea sau obiectul exprimat prin poezie — postula din nou cu severitate criticul — este totdeauna un simțimînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care ține de tîrîmul științific, fie în teorie, fie în aplicare practică”. „Prin urmare, iubirea, ura, tristețea, bucuria, disperarea, minia etc. sint obiecte poetice; învățătura, preceptele morale, politica etc. sint obiecte ale științei, niciodată ale artelor”.

Studiul lui Maiorescu produce o puternică impresie, mai ales că regulile teoretice erau exemplificate prin numeroase poezii socotite bune sau proaste, ceea ce imprima întregii cercetări o direcție polemică pe gustul junimiștilor.

Amendabile astăzi din perspectiva evoluției conceptelor estetice, ideile lui Maiorescu, dezvoltate și după aceea cu intenții de instruire într-un celebru articol, *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, din 1885, au avut meritul cu totul de netăgăduit de a fi așezat pe temelii solide al valorii estetice întregul efort de lucrare literară nu numai a timpului său și de a fi imprimat în conștiința tinerilor creatori elementele de bază ale gîndirii clasice (Platon, Aristotel), preluate cel mai adesea prin intermediul filozofilor germani (Kant, Hegel, Schopenhauer) care exercitau o adevărată fascinație în spațiul de manifestare intelectuală a *Junimii*.

V. Caraman

Prof. Nicolae I. Nicolae

Un „Herder” pentru sculptură

DIN numeroasele și atractivele posibilități oferite celor ce acordă Premiul „Herder”, alegerea lui **CONSTANTIN LUCACI** vine să confirme două realități în egală măsură importante și semnificative. Una, de ordin general și cu implicații adiacente notabile, care privește valoarea actuală a artei românești, indiferent de domeniul la care ne raportăm. Apoi, o alta ce se referă la cazul particular, dar neapărat prin prisma întregului, și care ne confirmă faptul că în Constantin Lucaci avem un sculptor de marcă, o personalitate deplin și decis conturată, cu o creație ce nu se consumă doar în spațiul nostru spiritual, fiind capabilă să alimenteze fondul culturii universale. De unde și corolarul, de fapt cauza inițială a încu-

nunării artistului cu un prestigios premiu, ca o condiție obiectivă ineluctabilă: valoarea sculpturii noastre contemporane, capacitatea ei de a fi modernă păstrînd valorile tradiției, de a propune, astăzi ca și în vremea lui Brîncuși, un orizont conceptual și formativ de certă originalitate și forță expresivă.

În Constantin Lucaci se întîlnesc, interferîndu-se organic, date de pasiune, inteligență, dotare nativă și efort logic, pasional, ce caracterizează o amprentă autotătonă recognoscibilă și distinctă. Artistul a parcurs, asemeni tuturor marilor artiști, drumul tenace, dificil și presărat cu triumfuri și întrebări, de la analiza realității imediate, redimensionată și îmbogățită cu noi semnificații, pînă la sinteza abstracției tutelate de aripa simbolului

și a metaforei, de heraldica semnului plurivoc. Creația lui Constantin Lucaci este un amestec de efort și iluminare, de trudă și revelație, modernitatea incontestabilă purtînd memoria structurilor simbolice arhaice și, mai ales, capacitatea de invenție a creatorului, deprins cu și acceptînd rigorile efortului de atelier, riscurile prospecțiunii și tutela nu totdeauna îngăduitoare a propriului program. Triumful se materializează în ceea ce a creat pînă acum, în planul sculpturii — al celei cinetice, în ultimul timp — cu excelență profesională și estetică, îndeolile sint încorporate, ca o nevăzută dar necesară față, tot în această operă a victoriei forme, luminii și mișcării.

Șlefuit pentru a capta lumina în dialog de reciprocitate, Constantin Lucaci a șlefuit implicit un stil și un exemplu, un semn al timpului nostru, aici, în spațiul nostru. Reflexul operei sale se răsfrînge astăzi, prin Premiul „Herder”, în larga galaxie a valorilor universale.

„O călătorie spre adevăr”



VIRGINIA Woolf (*), în eseu publicat în 1924 sub titlul „Domnul Bennett și domnul Brown”, operează o disociere netă între tradiția realistă a romanului, reprezentată de Bennett, Wells și Galsworthy, și cea modernă, reprezentată de D. H. Lawrence, E. M. Forster, T. S. Eliot, James Joyce și Lytton Strachey de care se simte atrasă. De asemenea, este evidentă în întreaga ei operă amprenta lăsată de marii ei contemporani Marcel Proust, Dorothy Richardson sau Henry Bergson, spirite înclinate spre introspecție și autoanaliză, spre fluxul interior al memoriei, spre acea aparent intimplătoare asociere a unui șir de gânduri și idei, procedind cu toții la o redefinire a realității dintr-o nouă perspectivă, profund subiectivă. Predilecția pentru elementul vizual, tratarea romanului după principiile artei postimpresioniste, existența simultană precum și coexistența în timp a personajelor, iată tot atâtea note distinctive și individualizatoare pentru opera Virginiei Woolf. Aproape în toate romanele sale scriitoarea este obsedată de redarea cit mai exactă și mai nuanțată a fascinantei complexități a fiecărui moment psihic, a personajelor sale care reflectă și contemplant viața. Unul dintre procedeele cele mai îndrăgite este cel al montajului cinematografic, cu ajutorul căruia cititorul se poate mișca liber în timp și spațiu, asemeni gândurilor personajelor, liantul fiind conștiința care reflectă și în care ele evident coexistă.

Romanul *Anil* este o călătorie spre adevăr, animată de obsedantul conflict dintre viața visată și cea concretă pe care fiecare personaj și-l asumă și încearcă să-l rezolve în felul lui. Fiecare conștiință a romanului este „măturată”, la un interval de ani, de către lumina „farului”, a adevărului ce-i dezvăluie identitatea modificată de trecerea timpului. *Anil* este de fapt o cronică de familie ce se întinde pe aproape 60 de ani (1880—1937). Familia Pargiter evoluează sub ochii cititorului deloc spectaculos dar ilustrând sugestiv dispariția unui mod de viață, cel victorian. Totul stă în acest roman sub semnul extincției: focul se stinge tot timpul, ceainicele nu fierb, aproape toate capitolele de pînă la 1914 sînt legate de moartea unui personaj: astfel, în 1880 moare doamna Pargiter, în 1881 Parnell, în 1908 Eugenie și Digby, în 1910 regele. Lucrul stins al mobililor, o anumă patină ce se așterne pe chipurile personajelor, tempo-ul lent al acțiunii, atmosfera apăsătoare, de lincezeală și istovire psihică sugerează o lume în care comunicarea aproape a dispărut, în care fiecare încearcă cu disperare să se agate de viață, de propria viață, de acele intimplări ce-și urmează una alta fără a lăsa însă nici o urmă palpabilă: „Poate că în mijlocul lor, al atomilor, există un «eu», gîndi, un nod, un miez; și se revăzu șezînd la masa ei și desenînd pe hîrtia sugativă, săpînd găurele din care iradiau spițe. Se iscau și pierneau; un lucru urma altuia, o scenă ștergea pe cea-laltă. Și apoi ei vin și-ți spun: Am vorbit despre tine!”

Cartea cuprinde 10 capitole reprezentînd un anume an și anotimp. O intersecție a anotimpurilor, o suită vivaldiană predominantă însă de un anotimp incert, cînd straniu și violent, cînd eteric și amenințător, cel mai adesea ploios, într-un cuvînt — primăvara englezească. Romanul se încheagă astfel treptat din perspectiva membrilor familiei Pargiter la intervale diferite din viața lor: colonelul Abel Pargiter și copiii Eleanor, Milly, Delia, Martin și Rose, Edward și Morriss. Toți copiii părăsesc rînd pe rînd casa părintească: Milly s-a căsătorit în Devonshire, Morriss e avocat iar Edward a devenit profesor la Oxford. Delia a devenit

o ferventă militanță politică pentru independența Irlandei. Singura care a rămas acasă, alături de tatăl ei, e Eleanor. Kitty, verișoara lor de care se îndrăgostise Edward, s-a măritat cu un aristocrat. În capitolul de debut, totul e focalizat în jurul vizitei făcute de colonelul Pargiter cumnatei sale Eugenia și fratelui său Digby cu ocazia zilei de naștere a fiicei lor Maggie. În vara lui 1907, cel de al doilea capitol, asistăm la o serată la care merge Maggie în timp ce sora ei infirmă, Sara, rămîne singură acasă și o așteaptă. Filmul evenimentelor ce marchează viața clanului Pargiter continuă: Digby moare, Rose își vizitează verișoarele, pe Sara și Maggie, apoi o însoțește pe Sara la una din ședințele prezidate de Eleanor; a-cesta face o vizită în Spania și Grecia, își întâlnește nepoții, pe Peggy și North. Rose face pușcărie pentru activitatea ei în sprijinul emancipării femeilor. Maggie se căsătorește cu un francez, Renny. Acum e introdus un nou personaj, Nicholas, unul din prietenii lui Renny.

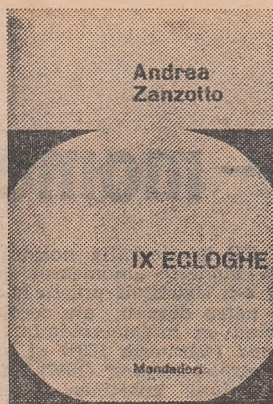
În 1918, odată cu sfîrșitul războiului, Virginia Woolf încheie „anii trecuți” și se oprește asupra prezentului, adică anii 1936—1937. Acest ultim capitol cuprinde de fapt o singură seară: o serată la care participă aproape toți membrii familiei Pargiter. Eleanor, acum la o vîrstă înaintată, își amintește trecutul, viața ei și a lor toți. E un capitol care sublimizează anii ce-au fost, un ecou îndepărtat al vieții de odinioară.

Și totuși *Anil* e un roman aparte în opera Virginiei Woolf, ce se depărtează de viața interioară, plasma tuturor romanelor sale, atenția ei îndreptîndu-se acum asupra realității exterioare („Dar, vai, ce ușor scriu acum în comparație cu *Valurile*! Mă întreb care este cantitatea de carate de aur ce o conțin cele două cărți. Evident, romanul acesta, scria prozatoarea în Jurnalul său, referîndu-se la *Anil*, este exterior, însă realitatea exterioară conține foarte mult aur, mai mult decît mi-aș fi închipuit!”). Virginia Woolf se lasă fascinată de lumea fenomenală, a obiectelor. Pentru ea romanul se compune din două structuri coordonatoare și ordonatoare ale realității înfățișate: una faptică, narativă, ce „povestește”, și alta simbolică, avînd rezonanță universală, de viziune asupra celei dintîi, de fapt o proiecție a narațiunii cu ajutorul memoriei și al forței ei asociative, un fel de recreare a experienței după ani și ani. Cele două structuri au menirea de a modela într-o formă viabilă, dinamică, viața amorfă. Fiecare personaj este analizat, „disecat”, el reflectă viața, alte personaje, și este la rîndul lui reflectat în alte conștiințe, scriitoarea apelînd deci la procedeele „ogîndirii multipersonale”, cum îl numește Auerbach. „Reprezentării multipersonale a conștiinței” i se alătură contrastul permanent între viața launtrică și cea exterioară, între intervalul dilatat de timp acordat evenimentelor vieții interioare și cel foarte scurt acordat întîmplărilor din planul exterior conștiinței. „Trecutul ei părea să se înalțe deasupra prezentului. Și, nu știa nici de ce simțea nevoia să vorbească despre trecut” — iată de ce fiecare personaj are o viață dublă, cea a prezentului peste care se suprapune întregul univers subiectiv al memoriei: „Asta o pune pe gînduri și o făcea să se simtă ca două flinte deosebite, străine una de alta în același moment, trăind în două epoci deosebite în același timp”. Romanul se relevă astfel și ca o investigație complexă a vieții privită ca un proces dinamic de retrospecție și anticipație în care ordinea temporală a întîmplărilor este înlocuită cu ordinea afectivă.

Există în roman un adevărat studiu al luminii, o anume transparență a aerului, scriitoarea fiind neîntrecută în descrierea unei Londre ce parcă vine dintr-un tablou al lui Turner. Toate cărțile Virginiei Woolf creează senzația unei galerii de artă, cu lumina reflectoarelor savant și rafinat așezată pe tablouri, cînd puternică, dezvăluind cele mai mici detalii și imperfecții, cînd estompată, lăsînd porțiuni întunecate pe care cititorul trebuie să și le imagineze singur, participînd direct la opera de artă.

Versiunea românească a romanului a apărut în iarna aceasta în Editura Cartea Românească și se bucură de o traducere fină și nuanțată, fidelă textului original și mai ales stilului Virginiei Woolf. Frida Papadache, care semnează această traducere de înaltă ținută, reușește să redea limbii române o operă fundamentală a literaturii universale.

Liliana Ursu



Andrea Zanzotto:

ria însăși. Este totuși și un sol ecumenic, odată ce revin formulările unei «*infans*» și ale «*bolnavului*», ale «*afazicului*» și ale «*celui ce doarme*»: silabe originare și depărtate, silabe tremurătoare și permanente. Și este, de asemenea, dar la nivel simbolic, locul «*Mamei*» și al «*Matricei*»: prima configurată lingvistic în «*petel*» (limbajul cu care mamele se adresează copiilor); a doua, în violente notații erotice care se deschid în carte și care merg de la mari imagini abstracto-concrete ale sexului, la referințe lingvistice populare, rezerve de sacralitate [...]. Dar spațiul Semnificantului este și locul unde Istoria e detritus și unde lipsa de sens are un sens. În definitiv, e locul Originei, chiar dacă e vorba de o Origine pierdută și, chiar, de o absență a Originei” (pp. 20—21).

De fapt, receptarea *valorii* poeziei lui Zanzotto nu s-a modificat; ceea ce a fluctuat a fost judecata de caracterizare și de situare a acestei poezii. Apreciat ca demn urmaș al marii linii Ungaretti-Montale, Andrea Zanzotto a fost definit, la început, între coordonatele hermetismului: „Natura nu e aleasă pentru culorile și solicitările ei imediate, nici nu e luată ca traducere, ca oglindă a unei stări de suflet determinate, ci este ea însăși sentiment, nu întotdeauna descifrabil, compunîndu-și elementele ca simboluri absolute”, scria în 1951 Giuliano Gramigna. Iar Ungaretti însuși nota în 1954: „E un mod leopardian de a simți peisajul. Citîndu-l pe Zanzotto, poți vedea un ținut trînd, frust, vetust, violent, filtrat, care născut se descompune și se rege-nerează, un ținut aerat, ținut de vrajă și idilism destigurate de tragedie”. Același Fortini, citat mai sus, îl încadra unei certe tradiții umaniste neo-clasice: „Și totuși ne putem întreba, dacă acest adevăr uscat și crud, care sclipeste ici și colo în crăpătură versurilor și a strofelor, nu e contrazis de lexicul neo-clasicizant, care pare să fie luat din opurile unui abate umanist și din recuzita scenică a unui teatru austriaco-iezuit scris în limba latină? Admirabilă este această sensibilitate în stare să topească ecouri atât de diverse și depărtate între ele [...]”. Dar și mai admirabilă, cînd corupe această conductă forțată de ape, curgînd în jos peste secole de coline lirice, cu voci și ape de o altă și mai vehementă și pasionată origine”. E clar: poetul-critic intuia, la confratele său de generație, tocmai domeniul în care avea să se exercite, ceva mai tîrziu, fermentul activ al inspirației lirice: domeniul

„La podu-acesta”

La podu-acesta
sfîrșește frigul pajiștei
sfîrșește frigul cerului
și al luminii oarbe,
sfîrșește frigul feței tale
și-al inimii de forma unei cruci,
sfîrșește soarele cu ghimpi.

Dansurile tainice-ale apei
și-ale copacilor
în jurul soarelui domesticit
eu simt frigul pajiștei
ce se scufundă sub pod.

Din vol. A CHE VALSE (1938—1942)

În fine

În fine primula și căldura
la poale și verdele-ascuțit al lumii

Covoarele descoperite
lojele vibrante de vînt și soarele
blajinul vierme-al tufelor spinoase;
și rîul meu ascuns, distinsa sete
precum o altă viață-n piept

Aici îți mai rămîne doar să-ți legi
peisajul
aici să-ntorci doar spatete.

Din vol. DIETRO IL PAESAGGIO (1940—1948)



Absență

Sezonul vid în curte
pe apele stagnante
plăcerile-și amurte,
le surpă de pe pante.

Se-ntorc spre-alpine dimburi
azur și-absentul zării
zefir, se-ntorc pe cîmpuri
serbările tăcerii.

Cu-un vag regret stai beată
pe-o graniță străină
la faima-mpurpurată
de musturi și grădină

În timp ce crudul astru
din zăbovite sfere
dă colț din nou și-albastru
sporește în putere.

August sigil, aparte
sfîrșit, ofrandă-anume,
tăiș semnînd cu moarte
de-apururi cer și lume,

a beznei ucenice
ce-n zori devine stană l
În umbra toamnei spice
arome reci emană.

În fața muntelui

Acolo unde ultima-mi mîhnire
Soligo-nceșoșatul se unește
cu muntele său indignat de cer,
unde zvicnește fluvial
și-ncearcă-ntr-o deșartă unduire
să scape toamnei mocirloase,
mult mai aproape de obrazul tău
de corpul tău dirz embrion de soare:
acolo mă trezesc, acolo imi
răstorn viața, somn infect al humei,
acolo, piatră-ntr-adevăr și humă,
șinînd pe loc împins la zid peisajul;
pe cînd lîninginea aluviunilor
răpește-n fața muntelui amiaza.

Din vol. ELEGIE E ALTRI VERSI (1949—1954)

*) Virginia Woolf, *Anil*, Editura Cartea Românească.

De la peisajul liric la „verbalizarea lumii“

limbajului însuși. Este, de altfel, și intuiția lui Montale care, în 1968, îl definea uimitor de precis pe viitorul poet : „E o poezie foarte culta, a sa, o adevărată scufundare în acea pre-exprimare ce precede cuvîntul articulat și care apoi se mulțumește cu sinonime în șiruri întregi, de cuvinte care se regrupează prin simplă afinitate fonică, de bolboroseli, interjecții și mai ales repetiții. E un poet percutant, dar nu zgomotos : metronomul său e poate bătaia inimii [...]. O poezie-inventar care e puternic sugestivă și acționează ca un drog asupra intelectului“.

O și mai exactă caracterizare formulează, în același an, Maria Corti : „Pe de o parte, componenta pseudo-magică a limbajului, fermentind de forțele preconștientului și inconștientului ; de alta, componenta culturală, în această poezie de ecouri, parafraze, citate, collages din cea mai compozită tradiție literară (de la Hölderlin la Manzoni, de la Goethe la D'Annunzio, de la Sf. Pavel la Baudelaire, cu întreg cortegiul de teoreticieni ai psihanalizei și lingvisticii) ; de o parte, energia iraționalului eliberator incredințată unor singulare mesaje poetice ; de altă parte, raționalul care prezidează la orice mare lucru tehnic, de construcție formală. Poziție în mod sigur contrară celei a avangărzii, intrucit pentru Zanzotto elementul formal nu e punctul de sosire, simplă țintă a unui proces de demistificare, ci modul în care se structurează un semnificat profund, interpretativ al raportului între experiența poetică individuală și lumea de azi, în mijlocul căreia se dezvoltă“. În fine ; un scurt „portret interior“ : „Eul poetizant al lui Zanzotto e substanțialmente un băiețas care descoperă lumea, rela totul de la capăt, se miră, se necăjește, se inspăimîntă. Un băiețas luminat cultural, delimitat psihologic și indoctrinat lingvistic, care repropune viața, începînd din punctul în care sonnambulul lui Sbarbaro o văzuse izolîndu-se“ (Sergio Antonielli, în 1969).

Am dat, poate abuziv, dar intenționat, toate aceste citate. oferind imaginea extrem de conturată a „ultimului“ Zanzotto, tocmai pentru că poeziile din care rezultă această imagine nu pot fi prezentate în românește : toată această aventură lirică a lui Zanzotto, în „domeniul Semnificatului“, este pur și simplu intraducibilă. În același timp, această aventură indică o stare-limită a liricii moderne. „El decupează cuvintele (preciza Michel David în 1968), face să alunece prefixele pe axa lor paradigmatică exact ca în

»exercițiile structurale« ale lingviștilor, prelungeste sufixele în ecouri repetate, se lasă dus de virteul non-sensului spre o limbă aglutinantă și nouă, al cărei risc poetic e acela de a patina peste »semnificat«, de a nu mai semnifica. Pentru o clipă, această regresiune, nu experimentală, ci angajantă, dureroasă, acest drum spre Inconștient pe urmele lui Michaux, pe care îl admiră și adesea îl citează, se află la limita unui »désastre obscur“.

Iată citeva exemple relevante, micro-texte în fața cărora orice temeritate de traducător rămîne paralizată, chiar dacă înrudirile lingvistice ar putea să lase impresia unei facile rezolvări : *E poi astrazioni astrificazioni formulazione d'astro / assideramento, attraverso sidera e coelos / assideramenti assimilazioni...* („Perfecțiunea zăpezii“) ; sau *L'archi-, trans, iper, iper, (amore) (statuto del trauma / individuato amonticchiato spesso / con amore spinta per spinta / — a luci basse e filo di terra / a sole a sole perfino — / spallate gomitate / come in un pleonastico strabocante / canzoniere epistolario d'amore / di cui tutto fosse fonemi monemi e corteo, / in ogni senso direzione varianza, / babele e antibabele / volume e antivolume / grande libro verissimo verisimile e simile, / grembo di tutte le similitudini : gremio di una sola similitudine...* („Possibili prefazi o riprese o conclusioni“).

Înainte de a ajunge la această fază a poeziei sale, Zanzotto a fost, de-a lungul primelor sale volume, un obsedat al peisajului. Dar, așa cum s-a remarcat, acest peisaj nu constituie un element al vreunei *mimesis*, el nu rezultă dintr-o ambiție restitativ-descriptivă față de natură. Realitatea peisajului e pur interioară, lucrurile reale formînd un fel de alfabet al sufletului, aproape fără legătură efectivă cu ceea ce ele reprezintă în sfera obiectelor. Surogate ale destăinuirii, lucrurile naturale etalează în spațiu o indefinibilă stare de suflet, realitate fără întîndere, pe care copaci, iarba, vîntul, cerul, culorile etc. o priceau, pentru a o „formaliza“, pentru a o exprima într-o ecuație de obiecte. Toate peisajele lui Zanzotto joacă un rol pur instrumental : inventarul lor cuprinde un fel de aparate care indică gradul unei energii lăuntrice : *Quanto a lungo tra il grano e tra il vento / di quelle soffite più alte, più estese che il cielo, / quanto a lungo vi ho lasciate / mie scritte. miei rischi appassiti* („Quanto a lungo“) ; sau, și mai evident, în „Elegia pasquale“ : *Discrete febbri screpolano la luce / di tutte le pen-*

dici della pasqua, / svenano il vino gelito dell'adio : / è mia questa inquietà / gerusalemme di residue nevi, / il bello s'accumula nelle / stanze nelle gabbie spalancate / dove grandi uccelli covarono / colori d'uova e di rosei regali, / el il cielo e il mondo e l'indegno sacrario / dei propri lievi silenzi. / Crocifissa ai vaggi ultimi è l'ombra / le bocche non sono che sangue / i cuori non sono che neve / le mani sono immagini / inferme della sera / che mitti vittime cela nel seno.

Treptat, începînd cu volumele *Vocativo* și *IX Ecloghe*, s-a produs un fapt oarecum firesc : lipsite pînă acum de referențul lor real, toate aceste increngături de cuvinte-semne au început să divorțeze de propria lor semnificație. Fenomenul a fost exprimat de către autorul însuși în *La Beltà*, al cărei fragment XVI se încheie cu acest distih : *Tanto, in questo fondo, / resta del processo di verbalizzazione del mondo.* Desprinderea este, acum, dublă : distanțării, mai vechi, a vocabulelor față de lucrurile pe care le numesc în realitate, i se adaugă progresiv distanțarea semnificatului de semnificat. Limbajul invadează, așa zicînd, lumea întreagă, o suplantează, auto-insărcinîndu-se atît cu funcția unei realități de ordin obiectiv, cit și cu ministerul revelator de sine, expresiv, al eului poetic. Bineînțeles, fiecare aventură, oricît de mică, la nivelul lexicului, traduce acum un eveniment al universului real și imaginat ; poezia rămîne, însă, cantonată în limbaj, adică producție de text : text care, la diversele sale nivele, asemenea scoartei Pămîntului, lasă să se vadă, cui vrea să citească, o întreagă istorie, îngropată dar încă activă, un fel de trecut mereu pulsînd din semnele sale inepuizabile. Verbalizată, lumea a devenit *lume a Verbului*, iar „evenimentele“ acestui univers fonic constituie viața însăși a poeziei. Într-adevăr, poetul pare acum a se fi întors, nu atît la începuturile sale vorbitoare, cît la copilăria limbii însăși. În sensul acesta, se poate spune că Andreea Zanzotto și-a cucerit modernitatea lirică ducînd pînă la capăt o tentatie umanistă : regresiunea spre izvoarele pure ale Logosului.

Supremă recunoaștere a valorii sale, Andreea Zanzotto, modest profesor de franceză într-o localitate modestă, a fost distins anul trecut cu Premiul Montale pentru poezie.

Ștefan Aug. Doinaș



Desene de Rafael

LA Institutul de arhitectură „Ion Mincu“, prin intermediul Institutului italian de cultură din București, s-a deschis, în continuarea anului comemorativ Rafael, o expoziție cuprinzînd 40 de admirabile copii după desenele lui. Sînt desene celebre aflate în cele citeva mari muzee din Florența, Londra, Paris, Viena — care au norocul să dețină aceste capodopere —, revetătorii nu numai pentru o personalitate, un stil, o epocă, ci și pentru demersul expresiei vizuale înseși. În majoritate, desenele reprezintă schițe pentru picturi și tocmai aici stă principalul lor interes, fiindcă ne dezvăluie cit de dinamic este de fapt liniștitul Rafael. Conturul pur, această prezență reconfortantă, garanție parcă a certitudinilor existenței, obținută în summum-ul ei armonios de Rafael, lasă în desene destul loc liniilor sectionale în mișcare, hașurărilor nervoase care modulează dinamica formelor, a trupurilor mai ales. Din toate aceste studii : de nuduri feminine și bărbătești, sau schițe pentru „Cina apostolilor“, pentru „Școala din Atena“ sau „Uciderea pruncilor“, rezultă o cunoaștere a structurilor corporale interne, a pulsațiilor materiei pe care Rafael le urmărește și le selectează în vederea expresiei grafice cu o lucidă acceptare a energiilor capricioase ale corporalității.

Desene-proiect, în cel mai autentic spirit renașcentist, pîrînd în ele prestigiul desenului conceptual, care transcrie „Ideea“, imaginea interioară ; desene de observație totuși, dar în care poziția artistului față de real nu este una de supunere, nici măcar de pliere suplă, ci de orgoliu imblînzit, conștient de forța, ca și de limitele construcției intelectuale, schițele lui Rafael fac greu explicabilă rezerva celor de la începutul secolului nostru față de ceea ce considerau a fi dulcegărie în imagistica rafaelită, în special a Madonelor. O simplă confruntare a tablourilor pe acea temă cu „Studiile pentru madonă“, de la British Museum din Londra, arată graba acelei judecăți. Desenul menționat exprimă clar lupta susținută, aș spune dramatică, dusă de Rafael pentru a echilibra realul cu simbolurile, pentru a-l obișnui cu ele. Critica și istoriografia pozitivistă au ignorat substanța simbolică a artei lui Rafael ; ea străbate cu discreție operele sale. Și cum ar fi putut fi altfel în creația unui reprezentant al Renasterii italiene vremea de străduință către adevăr, către tot adevărul, inclusiv cel mai puțin lăzibil ?

Parcursul desenelor, atît de variate ca formulare grafică, de la o fază de creație la alta, precizează și fascinația pe care arta lui Rafael a exercitat-o asupra artiștilor germani în special. Identificarea punctelor de plecare, de tensiune liniară, sau de acțiune a umbrelor, zone de unde influența lui Rafael a țîșnit cel mai adesea înspre confrății nordici însetați de armonie și liniște, dar sensibili la orice semn al dramei, este o operație ispititoare, care se adaugă celorlalte, favorizate de această atît de interesantă expoziție.

Amelia Pavel



Idee

Și toate lucrurile dimprejur le culeg naintea existenței. Încropitul verde claritatea zilelor ascunde, gîngăș le înouărează, cu gize și cu păsări se-agită și lucește. Totul e plin și tulburat, totul, ascuns, triumfă, se prosterne. Prin tine chiar, limbaj al meu, scînteie și vijelie, prin neconsolatul somn, prin erori și prin leșinuri, prin trîndăvii adînci inaccesibile, ce te-ai format corupt și absolut. Chiar tu extrem de scurtă-mi claritate de celule mentale, halou ciuntit

Persoana întîi

Eu — în fiori continui, eu — pierdut și prezent : nicicînd nu vine ora ta, nicicînd nu-ți sună ceru-adevărată naștere.

Dar tu țîșnești printre apatice tușuri, prin limpide-abisuri, prin sori deschiși precum ventuze vii, tu umilit întotdeauna lingi neimblînzit plexnești ființa istovită sau eruptivă în arsuri. Pe geamul de-apururea obscur fug paștile cu plete tulburate primăvara persistă și dispăre. Tu gîfiit constrîns și întrerupt acum, acum și totdeauna, însășiabilă și fără viață-atingere.



Nautică celestă

Aș vrea să-ți fac o vizită-n ținuturile tale depărtate sau tu care mereu fidelă regăsești odaia mea din ceruri, lună, și, ca și mine, știi să strălucești dar numai din speranța altuia.

de strigăte și gînduri neprevăzute și eterne. Și fără suflet palpitul fructelor al al pădurii al mătăsii și al pletelor destăinuite-ale Diane, al dulcelui și fericitului ei sex, și, acră și sălbatică, arsura ce-n unghii se ivește și nutrețuri gata să rănească și niciodată muta nici convinsa inimă, totu-i bogat și pierdut mort și insurgent încă-n lumină totuși în claritatea mea deșartă de idee.

Acum și totdeauna ? Dar dacă-abia cu-o umbră, dacă numai cu o idee mă atingi, sau un virtej în care-aleargă eforturile-ndoielnice, slăbitul suspin al inimii. Și-aici pe geam paștile și maiul și certăreața lumină pier și infinitul verde-al ploii. Trezar de motoare drumul și noroiul, crește orgasmul, eu cresc eu cad. Din tine voi trăi pînă ce neatent numele tău va trece peste-al meu semnificat de mult ucis, pînă ce-n alte spaime vei regermina în alte vanificațiuni.

Din vol. VOCATIVO (1949—1956)

Bleu

Bleu uluit limpid eu mă trezesc și rid de-acest virtej fără ranchiună voalînd cu-aripi pămînt și lună

Și văd nori cîntători de albine vicioie de greieri și de flori irizîndu-se-n ploaie

Iar pe olane, clară rachetă-nfiptă-n cer străpunge-un steag de vară aversele de fier.

Din vol. IX ECLOGHE (1957—1960)

Lumii

Lume, fii, și bună ; există cu bunăvoință, fă să, încearcă a, zorește, spune-mi totul,

și iată eu mă răsturnam și eludam și-orice incluziune era eficientă, nu mai puțin ca orice ecluziune ; sus, brava mea, există, nu te-ndoi-n de tine în de mine. Credeam că lumea astfel concepută ce-această super-prăbușire

super-moarte lumea falsificată-așa ar fi numai un eu prost desenat că eu aș fi plictisitor greșit imaginînd greșit imaginat prost răsplătit nu tu, frumoso, nu tu „sfînto“ și „sfînțito“

puțin alături, într-o parte, într-o parte. Fă din a (ex-de-ob-etc.) sista și peste toate prepozițiile știute neștiute,

aibi oarecare chance, arată doar un pic bunăvoință ; puțin — doar cit să joace mecanismul. Sus, frumoso, sus. Sus, münchhausen.

Profeții sau memorii sau jurnale murale

Util efort al cerului : înzăhărat : stele și struguri dulci : și boaba strălucește

spre pofa lacomă peste măsură. Neprohibite culmi nevoi învinse argint aproape-n stare-a fi rostit acest destin-tapiserie exactitate și lentoare septembrină delicatețe de limbaj și dînte. Și cast e suptul, albina însă acră și geloasă.

Neîncetat cunosc și recunosc, un om sunt un venin ce umblă vorbind onest de lucruri primitivizate și principale chiar dacă nimic nu le-antrenează în eternitate. Căci din etern nu e decît refuzul. acela vechi de-acolo, oprit nainte de. (Hei) viță măcinată de filoxeră ce se-ndirjește-ntr-un mut clocot de vorbiri

(hei) laur oleandru aur într-o vigoare tilhărească. Din vol. LA BELTA (1961—1967) În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

Muzeul Karl May



● S-a redeschis un foarte popular muzeu din Radebeul (R.D.G.), unde sint păstrate peste 850 de obiecte și documente reflectind viața și opera scriitorului care l-a creat pe Winnetou. Imaginile reprezintă două perspective ale acestui muzeu: una exterioară, alta interioară. Copilul cu pana de vultur este un vizitator, iar portretul sculptat este al lui Karl May.



Centenar Chardonne

● Presa literară franceză a consacrat o serie de articole centenarului lui Jacques Chardonne, născut la 2.1.1884 (decedat în 1968). Sint evocate prietenii sale cu numeroși scriitori: Jean Rostand, Paul Morand, Jean Paulhan, François Mauriac, Roger Nimier sau François Nourissier; de asemenea, activitatea lui de editor (co-proprietar, sub adevăratul său nume, Boutelleau, al casei de editură Stock).

Romancier, Chardonne a debutat, în 1921, cu *L'Épithalame* (consacrat problemei cuplului uman, respectiv, fericirii accesibile printr-o morală a măsurii și, adesea, umilului consimțământ ce estompează neînțelegerile — aparent continui — dintre soț și soție). Acestui succes de public i-au urmat *Le Chant du bienheureux* (1927), *Le Varois* (1929), *Eva* (1930), *Claire* (1931)... Capodopera lui e considerată trilogia familială *Les Destinées sentimentales* (1934—1936). În 1951, Chardonne și-a reunit *Operele complete* în 6 volume. Romanelor li s-au adăugat eseuri care „rotunjesc” o activitate literară de peste 6 decenii.

bile printr-o morală a măsurii și, adesea, umilului consimțământ ce estompează neînțelegerile — aparent continui — dintre soț și soție). Acestui succes de public i-au urmat *Le Chant du bienheureux* (1927), *Le Varois* (1929), *Eva* (1930), *Claire* (1931)... Capodopera lui e considerată trilogia familială *Les Destinées sentimentales* (1934—1936). În 1951, Chardonne și-a reunit *Operele complete* în 6 volume. Romanelor li s-au adăugat eseuri care „rotunjesc” o activitate literară de peste 6 decenii.

„Scriitura vivantă”

● În „Les Nouvelles Littéraires” din 9 februarie, Nathalie Sarraute (în imagine) își destăinuie reflecțiile asupra scriiturii într-un interviu semnat de Sonja Rykiel. „Cînd scrii, te adresezi unui cititor, de la care ai vrea un răspuns... Cititorul trebuie să participe la acest efort al creatorului și tocmai aceasta dă viață cărții” — afirmă, între altele, autoarea atitor opere (printre care *Portretul unui necunoscut*, 1948; *Martearau*, 1953; *Planetarium*, 1959; *Fructele de aur*, 1963; *Între viață și moarte*, 1968), considerată, alături de Alain Robbe-Grillet, creatoarea „noului roman”. Autoare dramatică, a conceput piesele *Tăcerea și Minciuna* (1967), pentru că — precum sunetele — „ascultă cuvintele”: „Scriind, eu



le aud ritmurile, le ascult, recitesc, modific”. Ca atare, militează — deciară Nathalie Sarraute, care a depășit vârsta de 82 de ani și care, în 1983, a publicat *Enfance*, volum consacrat amintirilor din copilărie — pentru „o scriitură vivantă”.

Pe urmele lui Joseph Conrad



● Ținuturile tropicale din nord-estul insulei Borneo, care au constituit locul ficțiunii și adevărului lui Joseph Conrad, mai păstrează încă și astăzi urmele legendarului său „Capitan Almayer”. Ele au fost redescoperite de un gazetar vest-german, Rüdiger Siebert, care a publicat în suplimentul ilustrat al săptăminalului „Die Zeit” reportajul expediției sale

geografico-literare. În imagine — un mormînt în junglă poartă pe piatra funerară inscripția din care rezultă că acolo este îngropat căpitanul olandez Olmeyers (devenit, la Conrad, Almayer). Fotografia este juxtapusă cu aceea a scriitorului, în așa fel încît lasă impresia prezenței sale reale lângă piatra funerară, pe care un ghid indonezian descifrează inscripția.

Număr monografic Turgheniev

● Numeroase desene executate de Ivan Turgheniev figurează printre ilustrațiile celui mai recent număr (300) al revistei „Les Lettres soviétiques”, în întregime consacrat vieții și operei marelui scriitor rus. Turgheniev văzut de conem-

poranli săi, precum și de scriitorii din întreaga lume, note critice abordînd diferite aspecte ale creației sale, o cronologie a principalelor date din viața și opera sa — acestea sint cele mai importante capitole care alcătuiesc sumarul publicației.

În competiție pentru Oscar

● Filmul *Terms of endearment*, comedie melodramatică și prima creație a cineastului american James Brooks, avînd ca protagoniști pe Shirley Mac Laine și Debra Winger, a cucerit partea leului în selecția pentru a 56-a ediție a premiilor Oscar. Pelicula concurează în 11 categorii, printre care pentru cel mai bun film al anului. Ea este urmată de *The right of stuff*, un film despre epopeea primilor cosmonauți americani, și de *Fanny și Alexandre*, cea mai recentă creație a suedezului Ingmar Bergman. Actrițele Shirley Mac Laine și Debra Winger sint în competiție pentru titlul de cea mai bună actriță a anului. Este un fapt rar întîlnit în analele Oscarului.



Timbru mongol

● În în R. P. Mongolia a fost emis un timbru consacrat aniversării a 500 de ani de la nașterea marelui pictor renascentist italian Raffaello Sanzio. Marca, în valoare de patru tugrici, reprezintă, pe un fundal argintiu, celebra „Madona Sixtină”.

Olimpiada artelor

● Los Angeles, metropola californiană a viitoarelor Jocuri Olimpice, va fi anul acesta și gazda unei manifestări culturale fără precedent: primul Festival olimpic al artelor. Programat între 1 iunie și 12 august, acest festival cultural va reuni 1500 de artiști din întreaga lume. În acest cadru, un spațiu amplu va fi rezervat dansului — considerat a fi arta cea mai apropiată de sport. Olimpiada artelor se va deschiide deci cu baletul teatrului din Wuppertal, condus de Pina Bausch.

Vor fi prezente, de asemenea, London Contemporary Dance Theatre, Compania Merce Cunningham, Dance Theatre of Harlem, Royal Winnipeg Ballet, grupul japonez Kodo, Baletul clasic din San Francisco și Los Angeles etc. La sectorul teatru vor fi prezente Royal Shakespeare Company, Théâtre du Soleil, Piccolo Teatro di Milano, Cricot 2 al lui Tadeusz Kantor, The Victory Theatre, American Repertory Theatre etc. Vor fi, de asemenea, organizate 21 de expoziții de artă contemporană și fotografică, concerte de muzică, precum și un festival internațional de poezie.

Premiul Prezzolini

● Prin instituirea unui premiu ce-i poartă numele, Florența aduce un omagiu scriitorului Giuseppe Prezzolini, la doi ani de la moartea sa. Fondurile necesare premiului au fost realizate din cele 45 de lucrări: schițe, desene, acuarele, care-l surprind pe Prezzolini în diverse ipostaze de lucru, la locuința sa din Lugano, toate realizate de pictorul Luciano Guarnieri, bun prieten al scriitorului. Ținînd



seama de observația lui Prezzolini: „să încurajăm tinerele talente, dar să nu-i uităm pe cei vîrstnici, mai ignorați decît cei tineri”, premiul a fost atribuit cercetătoarei Maddalena de Luca și octogenarului Roberto Ridolfi, distins bibliofil, autor al unor însemnate studii despre Machiavelli, Savonarola și Guicciardini. În imagine, un portret al lui Prezzolini, realizat de pictorul florentin Luciano Guarnieri.

Am citit despre...

Pedigriul la oameni

■ ESTE oare plauzibil ca fiul unor sudafricani certificați ca fiind sută la sută albi să-și inchipuie — în absența oricărei suspiciuni de ilegitimitate — că s-ar putea ca el însuși să nu merite să facă parte din rasa privilegiată? E ca și cum ar admite posibilitatea de a se transforma din băiat în fată, pare a sugera Christopher Hope, autorul romanului *Dezvoltare separată*, atunci cînd îi pune în seamă naivului Harry Moto și o temere aberantă de acest gen: Harry este persecutat de ideea că sinii lui au tendința să se dezvolte anormal. Cititorul este îndreptățit să atribuie aceste crize ale personalității vrstei ingrate și să tragă, în plus, concluzia că tinărul narator nu este din cale afară de inteligent, dar absurditatea fixațiilor lui ține, fără doar și poate, de mentalitatea schizofrenică a societății sudafricane.

Prima jumătate a cărții este intitulată *Înăuntru*, urmată de *Afară* și apoi de *Din nou înăuntru*, secțiuni care își impart aproape egal cea de-a doua jumătate. „Înăuntru”, adică în lumea luminoasă, stabilă și teoretic omogenă a catolicilor, protestanților, evreilor și mahomedanilor bruneți, blonzi sau roșcovani, conservatori, liberali sau radicali, așezați de veacuri la extremitatea sudică a Africii sau de abia veniți din cele patru vînturi (15 la sută din populația țării), se desfășoară viața trepidantă a unei țări care își poate permite, de la înălțimea bogăției și forței ei, să nu-i pese de ce spune și de ce face restul omenirii. „Afară”, adică printre ceilalți 85 la sută dintre locuitori, viața se duce de azi pe mîine, pînă la viitoarea mutare forțată, pînă la proxima lege care va introduce noi restricții, pînă la următoarea rază a poliției sau hachiță a unei oficialități sau batjocură a unui ins situat mai sus în ierarhia raselor, sau chiar pînă la încă un asasinat arbitrar al cărui făptuitor vor fi căutați într-o doară. E deprimant să constăți lipsa de limite a capacității umane de adaptare. Puterea obișnuinței transformă orice silnicie îndelung suportată într-o condiție de existență de la sine înțeleasă.

Forfotește, în secvențele zbaterii cotidiene din *Dezvoltare separată*, o lume literalmente și din toate punctele de vedere pestriță. Remarcabil este faptul

că nu se întîmplă nimic remarcabil, nimic ieșit din comun. Se trăiește. Atît. Și, pentru prima oară după destule cărți sudafricane (bune și excelente) citite, am văzut străzile orașelor cu firmele, reclamele, mașinile și pietonii lor, am aflat cum se îmbracă și ce mîncîncă oamenii, ce învață copiii la școală și cum se ceartă pe terenul de sport, cum vorbesc băieții cu fetele și ce probleme își fac părinții, miile de amănunte care conferă consistență unei societăți atît de departată de noi și de străină mentalității noastre, încît nu avem o reprezentare concretă a ei. Christopher Hope scrie cu vervă și cu haz, personaje creionate din mers dar inconfundabile, de neuitat, mișună într-un mare oraș pe care îl cunoaștem stradă cu stradă. Văzîndu-l și auzîndu-l, ne dăm seama că, oricît ar părea de incompatibile una cu cealaltă felurile fețe ale realității sudafricane, ele coexistă în cea mai disociată cu puțință societate.

Acasă la el numai printre albi, descumpănitul Harry fuge în necunoscut și necunoscutul se dovedește a fi mai coerent dar și mai insuportabil decît bănuise. Băiat de curse în magazinul indianului Raboobie din Koelietown — cartier comercial separat de elegantele suburbii albe —, apoi, după 18 luni, cînd guvernul a hotărît să șteargă această pată de pe fața orașului și să-i alunge pe negustorii ne-albi, patru săptămîni frenetice ca șofer și cobai al volajorului comercial Epstein, căruia îi servea drept reclamă pentru o „cremă minune” de înălbire a pielii și, în cele din urmă, debaraseur la un fel de restaurant pentru automobiliști, Harry împărtășește umilințe, temeri și suferințe străine pregătirii lui de viață, fără să se integreze însă în mediile noi pentru el.

În final, după ce este descoperit și înainte de a fi lăsat să se întoarcă acolo unde îl era locul, poliția îi cere, șantajîndu-l, să scrie povestea peregrinărilor sale. De ce? Pentru că, „s-ar putea să fie un document unic. Viața în zonele de frontieră ale societății noastre multietnice. O privire asupra varietății noastre rasiale de netăgăduit. Dovada vie a faptului că undelemnul și apa nu se amestecă... etcetera”. „Vreți să spuneți apartheid?” „Vreau să spun independența etnică, Harry Moto, om aparte, fiind cel mai bun exemplu al ei. Scrie, băiete. Va fi un portret al sufletului Africii”. Christopher Hope a încercat, presupun, să încredințeze, prin acest artificiu, autoritățile, că și-a scris cartea îmboldit de interesele și de ideologia lor. În filmul tumultuos realizat de el în stil ciné-vérité, chipul respectiv apare însă groaznic de schimonosît. Sufletul unei lumi în care oamenii sint clasificați după pedigriu, ca animalele, nu are o înfățișare îmbietoare.

Felicia Antip

Perspectivele poeziei arabe

● La „Clubul literar” din Al-Riyadh s-a desfășurat de cînd un simpozion, despre perspectivele poeziei arabe moderne. Raportul pe marginea căruia s-au purtat discuțiile a fost prezentat de criticul Ahmed Kamal Zaki. Raportorul a scos în evidență contribuția unor poeți de seamă ca irakienii Badr Sakir As-Sayyab și Nazik Al-Malaika, egipteanul Salah Abd As-Sabur și palestinianul Mahmud Darwis la emanciparea poeziei arabe ca formă și conținut, atrăgînd apoi atenția asupra refluxului înregistrat de unii poeți din generația anilor '70 care nu depășesc condiția de epigoni ai înaintașilor. El a avertizat totodată asupra ermetismului care minează creația unor poeți tineri. Unul din fenomenele interesante care se remarcă în poezia arabă modernă îl constituie abordarea de către poeți a poeziei dramatice și proliferarea dramelor în versuri, legată de înființarea unui număr tot mai mare de teatre.

„Necruțătorul război civil”



● Ziaristul și istoricul Henri Amouroux (în imagine), care s-a angajat într-o vastă întreprindere, scriind *Marea istorie a francezilor sub ocupație*, publică acum la editura Robert Laffont volumul despre *Necruțătorul război civil*, investigînd perioada ocupației

naziste a Franței. Volumul cuprinde multe zone de umbră, dar Henri Amouroux nu e dintre acei care folosesc eufemisme în loc să rostescă adevărul adevărat. Anul 1943, cînd a apărut serviciul muncii obligatoriu, e și anul în care au luat ființă maquis-urile, care își recrutau membrii printre opozanții ocupației, dar și anul înființării „miliției” care, începînd cu lunile octombrie și noiembrie, replică acțiunilor întreprinse de cei din Rezistență, dezlănțuind o groaznică teroare. Într-un moment cînd armatele aliate intrau spre inima Germaniei hitleriste, „miliția” franceză a angajat o bătălie pierdută dinainte, împotriva cvasitotalității francezilor, ostili naziștilor.

Noul spectacol al lui Béjart

● Săptăminalul „L'Express” din 17 februarie revelează interesante aspecte ale noului spectacol pe care, începând de la 14 februarie, îl oferă Maurice Béjart, la Palais des Congrès, programat până la 11 martie. Este intitulat *La Messe pour le temps futur*, după un libret conceput de Dom Helder Camara, episcop din Recife (Brazilia), libret având ca temă pe aceea a „omului mecanizat, pe care roboții îl reînvață iubirea”. Timp de peste un an de zile, Béjart a recoltat variate „documentare sonore”, recuzind tot ce era „prea contemporan” din muzica actuală și optind pentru selecțiuni din „muzicile tradiționale, din întreaga lume”. Actualul spectacol de balet al lui Béjart recheamă în memorie pe cel prezentat la Festivalul din Avignon din 1970 sub titlul *La Messe pour le temps présent*.

Retrospectivă Pierre Bonnard

● „Nu aparțin nici unei școli” — obișnuia să spună Pierre Bonnard, catalogat deseori drept post-impresionist, simbolist, intimist și chiar precursor al abstractismului. Retrospectiva organizată la Centrul Pompidou (28.II.-21.V.1984) cu concursul unor mari muzee — Phillips Collection din Washington, Muzeul de Belle Arte din Berna, Muzeul de Artă din Dallas etc. — își propune să pună în evidență originalitatea acestui mare artist. În acest scop, organizatorii au pus accentul pe operele din a doua perioadă a vieții lui Bonnard (1920—1947), dintre cele 70 de tablouri prezentate în cadrul retrospectivei numai 3 fiind anterioare anului 1908. Sint expuse și câteva din ultimele sale creații: *Calul de circo* (1946) și *Migdalul înflorit* (1947), acesta din urmă aflat în proprietatea Centrului Beaubourg.



Liza Minnelli într-un nou musical

● Opiniile criticilor în ce privește noul musical — *The Rink* — prezentat în avanpremieră pe Broadway, cu Liza Minnelli și Chitta Rivera — sint împărțite. Pentru unii spectacolul este splendid, iar Liza Minnelli formidabilă. Pentru alții, actrița este mediocră și comedia — un fiasco. Ori-cum, Terence McNally,

autorul textului, a ținut să precizeze: „Acest musical nu stărnește numai risul, emoționează și dă de gândit. Consider că a sosit timpul ca acest gen să depășească vodevilul și să abordeze și teme mai dificile”.

În imagine: Liza Minnelli într-o scenă din spectacol.

Simpozion Giuseppe Sarti



● Multă vreme dat uitării, compozitorul italian Giuseppe Sarti (1729—1802) a constituit obiectul unui simpozion internațional organizat în orașul său natal Faenza, la care reputați specialiști — Surian, Carli-Ballola, Ba-

roni, Martinov, Iansen, Varnay și alții — au relevat contribuția însemnată adusă de compozitor la cultura muzicală universală și la dezvoltarea comunicării muzicale internaționale. Bogata expoziție deschisă cu acest prilej, prin numeroasele documente, unele inedite, s-a constituit într-o sugestivă evocare a personalității și operei compozitorului. Interesantă este biografia lui Giuseppe Sarti, considerat drept un compozitor internațional. Născut, cum am văzut, la Faenza, unde și-a început cariera strălucită, el a trăit succesiv în Danemarca, Rusia (multă vreme a fost favoritul împărătesei Ecaterina II-a) și Germania. Perioada cea mai fertilă din cariera sa a fost cea din Rusia, când a compus numeroase opere, celebră fiind *Incepul domniei lui Oleg*.

O reluare

● Teatrul Național din Londra a inclus în repertoriul sălii sale de la Littleton o tragedie mult jucată până în secolul trecut, dar de atunci dată

uitării: *Venice Preserved*, scrisă de Thomas Otway, dramaturg englez din sec. 17, din generația celor născuți după moartea lui Shakespeare.

Un joc ideal

■ EXISTĂ momente și locuri ale unei călătorii pe care nu am cum să le uit pentru că au reprezentat nu numai imagini și eloc, ci și emoții și revelații. Îmi amintesc astfel, cu aproape inexplicabilă tulburare, amiaza caniculară în care am ajuns, în timpul enormei pauze de prinz, la St. Florian, felul în care am străbătut fermecați lungi coridoare pustii, curți interioare fără tipenie, fațade baroce cu amintiri și gratii renascentiste, și mai ales catedrala în care, sub orgă, este înmormintat Bruckner și unde un excelent organist exersa, nevăzută și singur, nebându-se ascultat în acele ore de amiază — fierbinte afară, înghețată între peretii împodobiți enorm ai demului —, o magnifică fugă, înălțătoare și dătătoare de forță, ce ne-a însoțit apoi în gând tot restul zilei, în timp ce străbăteam, pe marginea salbei de lacuri, extraordinarul drum al sării, suspendat spiritual între munti încă înzăpeziti, soare arzător și apă limpede, oglindind aidoma si piscurile albe, si pantele verzi, si casele de jucărie înșirate de-a lungul malurilor.

De fapt începusem traversarea Austriei cu sufletul asprit de vechi amintiri transilvane, dar neasteptatul concert de orgă ne imblinzise, ne imprumutase un alt suflet, plutitor și copilăros, încit atunci când la o răscruce am văzut o indicație spre Hallstadt, ne-am adus aminte de cărțile de școală și ne-am părăsit veselii, și mindri de veselie noastră, drumul, pentru a vedea centrul preistorice civilizații a fierului. Am descoperit astfel un incântător orașel cocotat, printre scări și flori, pe perețele, aproape vertical, al unei stinci lesind abruptă din lacul cu ape sumbre, romantice. De la tunelul-parcai, împăturit pe două etaje, până la cimitirul cu mormintele scârțate, totul este îngrămădit și cucerit cu centimetru și poate tocmai de aceea, totul este îngrijit, înflorit, fermecător. Într-o jumătate de oră poți să străbăți orasul pe toate direcțiile și să-l și înconori, pe sub poalele pădurii care-l păzește dinspre munte, și nu știu dacă nu chiar dimensiunile lui liliputane îți dau orgoliul de a vrea să-l înțelegi și încapătinarea de a-l transforma în simbol.

Confortul și contradicțiile moderne-camuflăte cu griji în formele medievale, ceea ce se vede rămâne o așezare din afara timpului, o ilustrație atemporală la o poveste de foarte de mult. Nu cred că o să uit străzile înguste și în pantă (uneori chiar în scări), casele ascuțite placate cu grafit sau vonsite în acele culori frapante pe care evul mediu nu se sfîșie să le etaleze; abundența florilor atrinând peste tot: de la ferestrele mici, pătrate, de pe gardurile patriarhale, din jardinierele suspendate de streșini; nu cred că o să uit piața pavată cu pietre de riu, cu fîntînă străveche în centru și cu acel magazin pe fatada căruia se sprijinea, dirliat și tuns ca un arbore genealogic, un pom, un măr cu fructele încă necoapte, dar cu ramurile distribuite cuminti, întinzându-se până la cornisă, încercuind ferestrele atât de naiv și de nenatural, încit părea didactic și semăna cu pomul vieții din picturile prerafaelite. Nu cred că o să uit mai ales sentimentul brusc și bucurios, ca o mare uimire, ca o joc ideal, că iată, dacă din epoca fierului (Hallstadt I), de atita amar de timp, oamenii sint în stare să locuiască atât de frumos o așezare, atunci poate că totul este mai puțin rău pe pămînt...

Ana Blandiana

Al-Jawahiri la 80 de ani

● Cel mai mare poet în viață al lumii arabe este considerat de multă vreme irakianul Mohammed Mahdi Al-Jawahiri. Irakul i-a dăruit poeziei arabe în epoca abbasidă pe Abu-l-Atahiya (750—825), Abu Nuwas (762—814) și Al-Mutanabbi (915—985); în epoca redșteptării naționale și culturale, Irakul și-a adus o contribuție hotărătoare la renașterea poeziei prin Jamil Sidqi Az-Zahawi (1863—1936) și Maaruf Ar-Rusafi (1875—

1945). Generația lui Badr Sakir As-Sayyab (1926—1965) și Abd Al-Wahhab Al-Bayati (n. 1926) domină avanscena poeziei arabe a anilor '50 și '60, iar creația poezilor acestei generații este astăzi pe deplin validată de istorie. Paralel cu revoluția poeziei moderne, Al-Jawahiri, ultimul mare corifeu al tradiției, înalță pe culmi noi strălucirea de purpură și aur a versului arab clasic. Este ultimul poet a cărui poezie formează un *Diwan*

unitar, asemenea clasicii din timpul Califatului. Participant în primele rinduri la bătăliile poporului irakian în momentele grele ale istoriei sale, Al-Jawahiri joacă rolul unui adevărat poet-vates, asemenea patriarhilor din zorii poeziei arabe, barzii tribali preislamici. Considerat un Al-Mutanabbi al secolului XX, la cei 80 de ani impliniți de curind, Al-Jawahiri este un clasic, dar și un contemporan, este Poetul.

Gabriel García MÁRQUEZ:

Cum se scrie un roman?

ACEASTA este, fără îndoială, una dintre întrebările care se pun cu cea mai mare frecvență unui romancier. În funcție de cine pune întrebarea, ai întotdeauna pregătit un răspuns de complezență. Mai mult decit atât: este necesar să încerci a răspunde nu numai pentru că în varietate stă plăcerea, cum se spune, ci și pentru că în ea se află posibilitatea de a găsi adevărul. Pentru că un lucru este sigur: cred că cei care-și pun cel mai des întrebarea cum se scrie un roman sint înșiși romancierii. Și chiar și nouă înșine ne dăm de fiecare dată cite un alt răspuns.

Mă refer, desigur, la scriitorii care cred că literatura este o artă menită să îndrepte lumea. Ceilalți, cei care cred că este o artă menită să îmbunătățească propriile lor conturi în bancă, au formule pentru a scrie care sint nu numai sigure, ci care se pot rezolva cu tot atita precizie ca formulele matematice. Editorii o știu. Unul dintre ei se amuza de curind explicindu-mi cu cită ușurință editura sa ar putea cîștiga premiul național de literatură. În primul rînd, trebuia făcută o analiză a membrilor juriului, a istoriei lor personale, a operei lor, a gusturilor lor literare. Editorul credea că suma tuturor acestor elemente termina prin a da o medie a gustului general al juriului. „Pentru toate acestea există computerele”, spunea. Odată stabilit ce fel de carte ar fi avut cele mai mari șanse de a fi premiata, trebuia procedat cu o metodă contrară celei ce se obișnuiește a fi folosită în viață: în loc de a căuta unde se află cartea, trebuia să se investigheze care efa scriitorul, bun sau prost, care ar fi fost mai bine dotat pentru a o fabrica. Restul se reducea la a-i face un contract pentru a se așeza să scrie „după măsură” cartea care va primi în anul următor premiul național de literatură. Alarmant este că editorul pusese jocul acesta în moara computerelor, iar ele îi dăduseră o posibilitate de cîștig de 86 la sută.

Așa că problema nu este aceea de a scrie un roman — sau o povestire scurtă — ci de a-l scrie cu seriozitate, chiar dacă după aceea nu s-ar vinde sau n-ar cîștiga vreun premiu. Acesta este răspunsul care nu există, și dacă cineva are toate motivele să o știe în acest moment, acela este chiar cel care scrie aceste rinduri cu scopul ascuns de a găsi propria sa soluție enigmei. Căci m-am întors în camera mea de lucru din Mexic, unde exact acum un an am lăsat neterminate mai multe povestiri și un roman început, și mă simt ca și cînd n-aș găsi capătul firului ca să deapăn ghemul. Cu povestirile n-a fost nici o problemă: le-am aruncat la gunoi. După ce le-am citit cu salutară distanță a unui an, îmi permit să jur — și poate chiar o fi adevărat — că nu le-am scris eu. Făceau parte dintr-un vechi proiect ce cuprindea 60 sau mai multe povestiri despre viața latinoamericanilor în Europa și principalul lor defect era fundamental pentru a le rupe: nici măcar eu nu le credeam.

Nu o să am mindria de a spune că nu mi-a tremurat mina cînd le-am făcut să rîmă, după care le-am amestecat ca să împiedic a mai putea fi refăcute. Mi-a tremurat, și nu numai mina, căci în ceea ce privește ruptul hirtiiilor am o amintire care ar putea părea incurajatoare, dar care pentru mine este deprimantă. E o amintire care se întoarce la o noapte de iulie a lui 1955 — ajunul primei mele călătorii în Europa ca trimis special al lui El espectador — cînd poetul Jorge Gaitán Durán a venit în camera mea din Bogotă ca să-mi ceară să-i las ceva să publice în revista „Mito”. Eu tocmai îmi revizuisem hirtiiile, le pusesem în siguranță pe cele pe care le credeam demne de a fi conservate, și le rupsesem pe cele în care nu-mi puneam nici o nădejde. Gaitán Durán, cu acea vorcitate nesătioasă pe care o simțea în fața literaturii, și mai ales în fața posibilității de a descoperi valori ascunse, a început să revizuiască

hirtiile rupte din coș și deodată a găsit ceva care i-a atras atenția. „Dar lucrul ăsta e foarte publicabil”, mi-a spus. Eu i-am explicat de ce-l aruncasem: era un întreg capitol pe care-l scosesem din primul meu roman, *La hojarasca* — publicat deja în acel moment — și nu putea avea alt destin mai onest decit la cosul de gunoi. Gaitán Durán nu a fost de acord. I se părea că în realitate textul ar fi fost de prisos în roman, dar că avea o altă valoare prin el însuși. Mai mult ca să-i fac o plăcere decit din convingere, l-am autorizat să lipească folie rupte și să publice capitolul ca și cînd ar fi fost o povestire. „Ce titlu îi punem?” m-a întrebat, uzînd un plural care de foarte puține ori fusese atît de exact ca în acel moment. „Nu știu”, i-am spus, „pentru că ăsta nu era altceva decit un monolog al Isabellei vîzînd cum plouă în Macondo”. Gaitán Durán a scris pe marginea de sus a primei foi aproape în același timp în care eu vorbeam: *Monolog al Isabellei vîzînd cum plouă în Macondo*. Așa s-a recuperat de la gunoi una dintre povestirile mele care a primit cele mai bune elogii ale criticii, și mai ales ale cititorilor. Cu toate astea, această experiență nu mi-a servit la a nu mai rupe originalele care nu mi se par publicabile, ci mi-a arătat că e nevoie să le rup astfel încît să nu mai poată fi cîrpitate niciodată.

ARUPE povestirile e ceva ireparabil, pentru că a le scrie este ca și cînd ai turna beton. În schimb, a scrie un roman este ca și cînd ai lipi cărămizi. Asta vrea să spună că dacă o povestire nu se leagă de la prima încercare, e mai bine să nu insiști. Un roman e mai ușor: se ia de la capăt. Asta s-a întîmplat acum. Nici tonul, nici stilul, nici caracterul personajelor nu erau potrivite pentru romanul pe care-l lăsasem la jumătate. Dar și aici există o singură explicație: nici eu însumi nu credeam în el. Încercînd să găsesc soluția, am recitit două cărți care presupuneam că-mi sint utile. Prima a fost *Educația sentimentală*, de Flaubert, pe care nu o mai citisem de vremea îndepărtatelor insomnii din universitate, și mi-a fost de folos doar pentru a ocoli unele analogii care ar fi putut părea suspecte. Dar nu mi-a rezolvat problema. Cealaltă carte pe care am citit-o din nou a fost *Casa frumoaselor ador-*

mite, de Yasunari Kawabata, care mă lovise în suflet acum vreo trei ani, și care continuă să fie o carte frumoasă. Dar de data asta nu mi-a servit la nimic, pentru că eu căutam piste despre comportamentul sexual al bătrînilor, iar ceea ce am găsit în carte este cel al bătrînilor japonezi, care după cite se pare este tot atît de straniu ca tot ceea ce e japonez, și bineînteles nu are nimic de a face cu comportamentul sexual al bătrînilor caraibieni. Cînd am vorbit despre preocupările mele la masă, unul dintre fiii mei — cel care are mai mult simț practic — mi-a spus: „Așteaptă cîțiva ani și o să descoperi prin propria ta experiență”. Dar ce-lălalt, care e artist, a fost mai concret: „Recitește *Suferințele tinărului Werther*”, mi-a spus fără nici o urmă de bătaie de joc în voce. Am încercat, într-adevăr, nu numai pentru că sint un tată foarte ascultător, ci pentru că m-am gîndit cu adevărat că faimosul roman al lui Goethe mi-ar putea fi de folos. Dar adevărul este că de data asta nu am terminat plîngînd la înmormîntarea lui nenorocită, cum mi s-a întîmplat prima oară, ci nu am reușit să trec de a opta scrisoare, care este aceea în care tinărul trististat îl povestește prietenului său Wilhelm cum începe să se simtă fericit în cabana sa solitară. În acest punct mă aflu, așa că nu e curios că trebuie să-mi mușc limba ca să nu întreb pe oricine întîlnesc: „Frațte, spune-mi un lucru: cum dracu se scrie un roman?”.

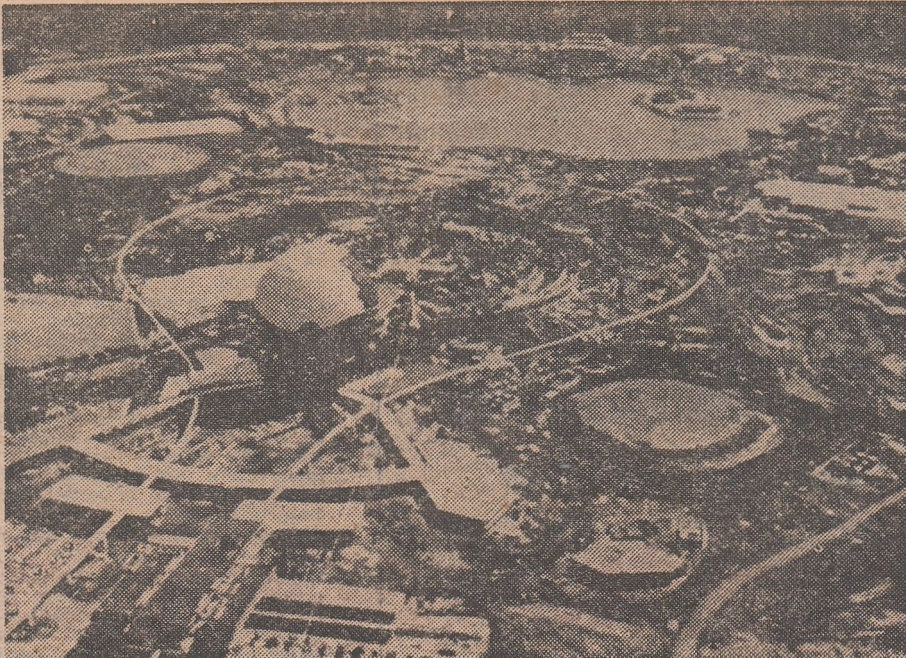
Ajutor!

Am citit odată o carte, sau am văzut un film, sau cineva mi-a povestit un fapt real cu următorul subiect: un ofițer de marină și-a introdus iubita prin contrabandă în cabina unui vapor de război, și au trăit o dragoste dezlănțuită înlăuntrul acelei încăperi apăsătoare, fără a-i descoperi nimeni, de-a lungul mai multor ani. Pe cel care știe cine este autorul acestei minunate povestiri îl rog să mă facă s-o aflu de urgență, căci i-am întrebat pe atîția și atîția care nu știu nimic, încit încep să bănuiesc că poate vreodată am inventat-o eu și nu-mi mai amintesc. Mulțumesc.

În românește de
Miruna Ionescu

E.P.C.O.T. CENTER — Florida

„Vitrina lumii“



LAGUNA se întindea în fața noastră ca un imens lavant. Uluiți, priveam din depărtare construcțiile ce se oglindeau în ea, ca într-un straniu racurs al amintirilor și închipuirii. E vorba de „Vitrina lumii“ (World Showcase), cea de-a doua parte a surprinzătorului E.P.C.O.T. (Experimental Prototype Community of Tomorrow), acea comunitate experimentală prototip a viitorului din centrul Floridei. Iar ceea ce vedeam reflectându-se în lac erau, nici mai mult, nici mai puțin decît Turnul Eiffel, Chateau Frontenac din Quebec, Templul Cerului din Beijing, Palatul Dogilor din Veneția, o piramidă maya..., Printre altele.

În acest imens complex expozițional, nouă țări și-au reconstituit (v. „România literară“ nr. 40/83), cu pasiunea ansamblului și înfrigurarea detaliului, ceea ce au scotit mai caracteristic pentru evocarea lor. Cu amănunte precum pietre de caldarim, felinare, firme de străzi și magazine, piețe cu fîntini și spectacole populare, muzică de fond și voci, fizionomii. Desigur, nu regăsești aici întreaga Anglie, sau Japonie, sau R.P. Chineză etc., ci chintesența fiecărei țări — de fapt, cam ceea ce călătorul reîntors acasă își reconstituie în memorie din cele văzute în periplul său. Se simte că fiecare colțșor a fost conceput după o atentă documentare, libertățile ocazionale pe care și le-au permis proiectanții afectînd doar proporțiile. (Construcțiile sînt aproape insesizabil reduse la scară, dar par mai mari datorită tehnicii cinematografice a perspectivei forțate, utilizată în toate pavilionanele.) Mărfurile din magazine provin din țările respective, mincărurile, servite în restaurante tipice de către ospătari nativi, amintesc cît mai mult posibil de bucătăria autohtonă, iar spectacolele sînt autentice. Mindria națională și spiritul de competiție sînt atît de mari, încît ne simțim chiar cufundați în zonele respective.

IAR cînd, bunăoară, în colțul de Paris, cu silueta Turnului Eiffel proiectată pe cer, cu un braț al lagunei traversat de o replică a bătrînelui Pont des Arts, cu clădirile cu acoperișuri mansardate găzduind fie o micuță cafenea, fie un bistrâu, fie o elegantă librărie sau o patiserie în care se pot consuma veritabili croissants zilnic proaspeți, fie o boutique de lux — cu prețuri pe măsură — etalînd parfumuri, marochinerie, bijuterii și cristaluri, ori înseși celebrele Hale, dispărute din Parisul de azi dar reînviolate aici, parcă ne-am afla chiar pe malurile Senei. Nici spectacolele nu lipsesc: în piațetă, o trupă de mimi pentru adulți și un teatru de guignol pentru copii, iar pentru toate vîrstele, în elegantul și totuși intimul Palais du Cinema în stil sfîrșit-de-secol, filmul pe ecran gigantic Impressions de France, nu fac decît să prelungească amersunea noastră în climat.

NU PENTRU mult timp însă, fiindcă pași și nesățiosul dor de ducă al călătorului ne proiectează într-un elegant scuar londonez, din care se desprind diferite străzi, urbane sau rurale, în diverse stiluri arhitectonice, trecerea de la stilul Tudor la cel georgian și apoi la victorian făcîndu-se atît de lin, încît nu frapază prin nici un anacronism. Exactitatea detaliului uimeste și aici: o clădire de High Street din lemn, puțin înclinată, coșuri afumate, magazine tipice („Soldatul de plumb“ cu jucării, His Lordship cu accesorii masculine, cel scoțian cu kiln-uri, cel cu ceaiuri și obiecte legate de ceremonia ceaiului), nelipsitul birt — și o trupă de teatru elisabetan oficiînd în piațetă.

PEISAJUL predomină în evocarea Canadei: un munte (pe care ne cățărăm), un torent, un canion stîncos și o grotă, o mină, dar și un parc cu splendide aranjamente florale. Poposim într-o haltă de poștă în stil indian unde se pot achiziționa mocasini și alte obiecte de artizanat din cele eventual cumpărate de vinătorii cu capcane de la începuturile pionieratului. În Hôtel du Canada în stil Chateau Frontenac, filmul O, Canada!, pe ecran circular ne plimbă de la o coastă la cealaltă a țării, noi făcînd realmente parte din peisaj.

Ca să intrăm în sală, ca și dealtfel la toate celelalte spectacole din E.P.C.O.T., ne așezăm la o coadă în serpentină. Ritmul înaintării noastre în serpentină este în așa fel coordonat cu durata spectacolului — tehnica merită a fi menționată! — încît nu ni s-a întimplat să așteptăm în fața ușilor închise, întotdeauna sala (sau trenul, sau vaporul etc.) se completează pînă la ultimul loc, nimeni nu rămînea în picioare și, în același timp, nimeni nu trebuia să aștepte altă serie.

VERSIUNEA fidelă a Templului Cerului din Beijing — cu elementele de arhitectură, ornamentele, covoarele, statuetele sale, dar și cu impunătoarea-i seninătate și discreție — pavilionul R.P. Chineze este un model de reușită și de ambiție pozitivă. În exterior, lingă poarta în stil de pagodă, trei stînci amintesc de cele căutate ani îndelungi de vechii cîrmuitori spre a-și orna grădinile. Un caligraf scrie cu caractere chinezești numele amatorilor de exotism. Filmul Minunile Chinei: țară de frumuseți, țară a timpului, coproducție chino-americană, tot pe ecran circular, ne poartă prin Cetatea interzisă — astăzi deschisă poporului — din Beijing, de-a lungul Marelui Zid, deasupra fluviului Yang-tzi, peste cîmpuri de zăpadă și lanuri de griu, prin porturi și pe lingă terase de orezării. Iar la ieșire poposim într-un imens magazin cu cele mai atractive „chinezarii“, artizanat, îmbrăcăminte, bijuterii, porțelanuri, oferite de zimbătoare și îndatoritoare chinezoaice.

PROIECTATĂ în jurul pieții denumite St. Georgsplatz, cu statuia sfîntului patron în mijloc, evocarea R.F. Germaniei s-a inspirat din orășele renane, bavareze sau nordice. Acoperișurile în scări,

turnulețele, balcoanele și galeriile cu arcade par desprînse din basmele fraților Grimm, iar o cramă descinde direct dintr-un Oktoberfest. Magazine dedicate vinului și berii, produselor de cofetărie și bombonerie, porțelanului și sticlei, ceasurilor cu cuc și jucăriilor înconjoară piața. O librărie este situată într-o clădire cu două etaje al cărei exterior reproduce renumitul Kaufhaus din Freiburg, cu o deosebire: pentru menținerea unei juste proporții, din cele patru statui de împărați germani care îi împodobesc fațada lipsește una, a lui Maximilian.

ARCADELE și motivele în relief care ornamează replica Palatului Dogilor din Veneția sînt un alt exemplu pentru minuțiozitatea cu care s-a reprodus fiecare detaliu. Ingerul din vîrfurile Campanilei, deși destinat a fi văzut doar de jos, de la circa 30 m, este finisat pînă la ultimii cîrlionți din creștet și acoperit cu foiță veritabilă de aur. În Isola del Lago de pe malul lagunei plutește o gondolă. Pietrele care alcătuiesc zidul ce înconjoară laguna în această zonă sînt patinate astfel încît să pară cu-adevărat seculare. O trupă de commedia dell'arte reînvie tradiționalul teatru stradal, în jurul fîntinii lui Neptun din piață, cu o vervă și un debit verbal atît de îndrăcite — într-o engleză cu un savuros accent italian — încît ne îndepărtăm repede de teamă ca înfățișarea noastră europeană să nu-i îndemne să ne aleagă drept parteneri. Magazine cu prețuri prohibitive — Il Bel Cristallo, La Gemma Elegante, Arcata d'Artigiani — ca și un elegant restaurant roman ne rețin atenția mai puțin.

ELEMENTELE principale ale pavilionului Japoniei se văd de departe — poarta de un stacojiu strălucitor, pagoda cu cinci etaje, castelul-fortăreață —, dar detaliile apar abia pe măsură ce ne apropiem: iazul cu crapi multicolore, grădina cu aranjamente de flori, arbusti, stînci, lanterne, pasarele, alei cu pietriș. Muzicieni în costume tradiționale cîntă la instrumente nouă necunoscute, iar un artizan cofetar — se pare că unul din ultimii 4-5 din lume care mai cunosc această artă străveche — cîntă și dansează confecționînd totodată, cu mișcări sigure și armonioase, figurine din boabe de orez cu înveliș de zahăr. O versiune la scară redusă a Palatului Imperial de vară din Kyoto găzduiește un restaurant cu umbrele, lanterne și ospătării în kimono. În Sala ceremoniilor din Palat se pot cumpăra obiecte tradiționale, dar și aparatură electronică din cea mai modernă.

DE ÎNDATĂ ce pătrundem în piramida maya ne aflăm într-o pitorească piață mexicană, Plaza de los Amigos, cu o fîntînă în mijloc, înconjurată de case în stil colonial. La tarabe, mexicanii în costume tradiționale oferă spre vînzare obiecte de artizanat, în zumzetul caracteristic al piețelor populare, pe fundal de mariachi cîntînd în surdină. De la mesele unui han se poate vedea, proiectată pe un apus de soare, o altă piramidă, precum și un vulcan scuipînd un fum gros într-un joc de tunete și fulgere. Trenulețul-vapor în care ne imbarcăm ne poartă într-o călătorie pe El Rio del Tiempo. Pe acest „riu al timpului“ străbatem scene din viața mexicană precolumbiană, hispano-colonială și modernă: sîntem salutați de un mare preot maya, admirăm dansuri în costume strălucitoare, celebrăm o fiestă, totul prezentat cu ajutorul roboților „audio-animatronici“, al unor imagini filmate bi- și tridimensionale, cu numeroase efecte speciale. „Nu-i așa că-i frumos?“ ne întreabă cu mindrie micuța mexicană de la care achiziționăm, la un preț modest, o preafrumoasă piele pictată cu motive aztece. Aici, ca și în pavilionul R.P. Chineze, deslușim și admirăm dorința — încununată de succes — de a bate echipa Walt Disney, creatoarea Centrului E.P.C.O.T., pe propriul ei teren.

ECHIPĂ care și-a dat însă întreaga măsură în „Aventura americană“, pavilionul gazdelor.

Impunătoarea construcție în stil colonial — din cărămizi confecționate manual din lut roz-portocaliu de Georgia, ni se spune — găzduiește în foaier un grup de cîntăreți de vechi balade din vremurile de început ale națiunii. Urcînd apoi pe o scară străjuită de drapelule care au fluturat deasupra Americii cu diferite ocazii, pătrundem în sala unde se va desfășura filmul celor mai importante și mai revelatoare episoade din istoria Statelor Unite, atît cele pozitive, cît și cele negative; ele sînt comentate în „audioanimatronica“ de Benjamin Franklin și Mark Twain într-un ingenios colaj de citate, și acompaniate de o muzică maiestuoasă executată de Orchestra Simfonică din Philadelphia. Din grija pentru exactitatea istorică, evenimentele petrecute înainte de răs-pîndirea fotografiei sînt înfățișate, prin picturi în stilul și factura epocii descrise. Iar unele secvențe prezintă fotografii autentice (de pildă, din timpul războiului civil, sau din perioada marilor depresiuni economice). De o parte și de alta a scenei, 12 statui în mărime naturală reprezintă virtuțile care alcătuiesc „spiritul Americii“, ca: Inovația, Descoperirea, Moștenirea, Cunoașterea, Aventura, Viitorul, Pionieratul etc.

Într-o atmosferă de generoasă și constructivă competiție, cu evitarea dibace a kitch-ului și promovarea valorilor naționale autentice, nobilele idealuri de fraternitate între oameni și solidaritate între țări și-au găsit expresia în pavilionanele care formează „Vitrina lumii“. Între ele, spații împrejmuite au fost deja rezervate de alte națiuni. Dar loc mai este. Am visat că și pentru o țară care, printre puținele din lume, a știut să-și construiască un Muzeu al Statului, și are un folclor — în multiplele sale modalități de exprimare — bogat, variat, prețuit...

Micaela Ghișescu

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

ITALIA

● La sfîrșitul lunii ianuarie, Academia Română din Roma a organizat, în colaborare cu Sindicatul Național al Scriitorilor Italiani, o manifestare culturală dedicată relațiilor literare româno-italiene. Poetii Raffaella Serra și Ettore Violani, care au participat în cursul lunii decembrie, la București, la Colocviul internațional „Scriitorii și pacea“, organizat de Uniunea Scriitorilor din România, au făcut referiri elogioase la adresa culturii române. Rodica Marian, muzeograf principal la Muzeul literaturii române, a comunicat importante mărturii arhivistice revelatoare pentru relațiile literare strînse ce au existat între Italia și România. Documente originale aflate în depozitele Muzeului literaturii române atestă interesul deosebit pe care marii scriitori italieni l-au avut pentru cultura noastră. Aceste documente sînt mărturii epistolare ale lui Giuseppe Ungaretti, Benedetto Croce, G. Papini, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Carlo Bo, Silvio Guarnieri și ale multor alora către prietenul lor din tinerețe, scriitorul și italianistul român Dragoș Vrăncănu.

Poetul Elio Filippo Accrocca, președintele manifestării, a subliniat importanța deosebită pe care Dragoș Vrăncănu a avut-o pentru dezvoltarea relațiilor literare româno-italiene, dezvăluindu-și totodată prețuirea deosebită pentru opera poetică a acestuia. S-a exprimat, de asemenea, părerea oportunității publicării în România și Italia a unui volum bilingv cuprinzînd aceste pagini de corespondență și istorie literară.

Manifestarea s-a bucurat de o largă participare și un viu interes. Au fost prezenți președintele și secretarul Sindicatului Național al Scriitorilor Italiani.

S.U.A.

● Regizorul Alexa Visarion pune în scenă Richard III de Shakespeare, la Milwaukee, în Statele Unite ale Americii.

R. P. UNGARA

● Regizorul Radu Dinulescu, de la Arad, montează la teatrul din Bekescsaba o adaptare scenică după Harap Alb de Ion Creangă.

SPANIA

● Margareta Niculescu, regizoare și directoare a Teatrului „Tîndărică“, a fost invitată să țină cursuri de artă păpușărescă la Institutul de Teatru din Sevilla. Promoția de sfîrșit de an a studenților va fi spectacolul Farsa reginei de Ramon del Valle-Inclán, realizat sub conducerea artei profesoare.

ISRAEL

● Regizoarea Cătălina Buzoianu a fost invitată să pună în scenă, în Israel, adaptarea ei după romanul lui M. Bulgakov, Maestrul și Margareta.

FRANȚA — S.U.A.

● „Banc-titre“, revistă lunară de cinema, grafică și film de animație, care apare la Paris în limbile franceză și engleză, publică în nr. 37 (ianuarie 1984) o amplă relatare, însoțită de mai multe fotografii, despre conferința de presă organizată la Universitatea din New York „în jurul prezentării filmelor realizatorului român Adrian Petringeanu“. Ecoul parizian al acestei manifestări cinematografice românești în Statele Unite vine în continuarea a numeroase alte articole și interviuri publicate în presa americană cu prilejul ciclului de conferințe și proiectii de filme susținute de regizorul Adrian Petringeanu la sfîrșitul anului trecut în universitățile din S.U.A.

„România literară“

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

Director GEORGE IVĂȘCU



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

5 lei