

România literară

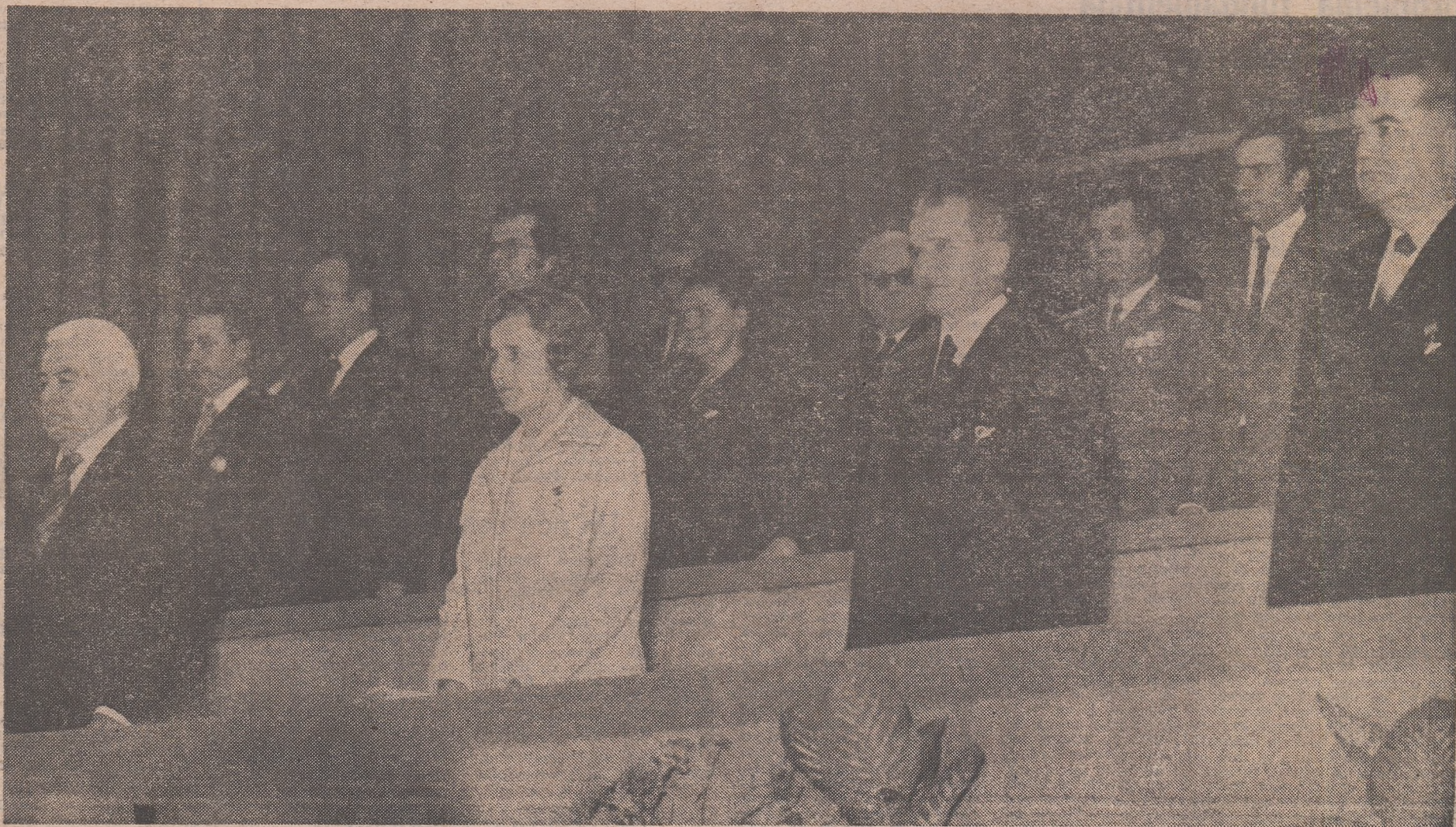
Ministerul Culturii
SALA DE LECTURĂ

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

18

23 August 1944 — 23 August 1984
O NOUĂ EPOCĂ DE CREAȚIE

(Paginile 12—13)



La marea adunare populară consacrată zilei de 1 MAI

PARTIDUL — centrul vital al societății noastre

8 MAI este ziua care marchează în istoria României un eveniment cu profunde semnificații pentru lupta clasei muncitoare, a întregului popor în drumul eroic spre libertate : făurirea, în primăvara anului 1921, la Congresul de la București, a Partidului Comunist Român.

Continuator al glorioaselor tradiții revoluționare de luptă ale poporului, ale mișcării muncitorești și socialiste, Partidul Comunist Român s-a situat cu fermitate, din primele momente ale existenței sale, în fruntea luptei pentru apărarea suveranității și independenței naționale, pentru o politică de pace și colaborare cu toate popoarele, împotriva dominației străine. Atitudinea patriotică, înalta sa responsabilitate s-au vădit cu putere în perioada interbelică, în condiții în care agresivitatea Germaniei hitleriste cit și acțele teroriste tot mai amenințătoare ale grupărilor fasciste din țară puneau în mare pericol soarta națiunii. Chiar astfel se și sublinia într-unul din documentele partidului, explicându-se necesitatea stabilirii unui program comun cu toate forțele democratice, progresiste, de luptă împotriva fascismului : „Națiunea e în pericol. Orice ezitare mărește pericolul și reprezintă o mare răspundere, de care istoria va ține seama...” În pofida condițiilor deosebit de grele, de ilegalitate și crîncenă prigoană, comuniștii luptau cu neînfîcare pentru mobilizarea tuturor cetățenilor României, fără deosebire de naționalitate, la apărarea patriei și a hotarelor ei.

Victoria de la 23 August 1944 a insurecției naționale, organizată și condusă de Partidul Comunist Român, catalizator al voinței și intereselor fundamentale ale țării —, a dus la răsturnarea dictaturii militaro-fasciste și trecerea României cu întregul ei potențial militar și economic alături de Uniunea Sovietică, de celelalte state ale coaliției antihitleriste, ostașii noștri înscriind pagini de înalt eroism și aducînd o contribuție de seamă la înfrîngerea Germaniei fasciste. Aniversăm peste puține zile, la 9 Mai, 39 de ani de la ziua Victoriei, eveniment cu importante consecințe pe arena mondială — sărbătoare ce va constitui un nou prilej de a evoca sensul profund patriotic și totodată consecvent internaționalist al jertfelor grele, umane și materiale, aduse de poporul nostru în lupta organizată și condusă de partid împotriva fascismului, pentru restabilirea și afirmarea deplină a independenței și suveranității naționale ale fiecărui popor, pentru libertate și progres social în lume.

ODATĂ cu Revoluția din August 1944, partidul nostru și-a concentrat toate forțele pentru reorganizarea radicală, din temelii, a întregii vieți politice, economice și culturale din România. La 6 martie 1945, a fost instaurat primul guvern revoluționar-democratic cu pronunțat caracter muncitoresc-tărănesc, din istoria țării. În frunte cu comuniștii, masele populare au continuat realizarea transformărilor democratice și revoluționare în societatea românească, asigurînd un mers ascendent luptei lor pentru o viață mai bună. După ce la 30 decembrie 1947 țara a devenit republică, masele largi populare s-au avîntat, sub conducerea partidului, pe drumul făuririi orînduirii socialiste. Concepută ca un proces complex, de ample dimensiuni istorice, construirea socialismului s-a bazat pe creativitatea, inteligența și hărnicia întregului popor, pe colaborarea reciproc avantajoasă cu toate popoarele lumii și, în primul rînd, cu popoarele țărilor socialiste.

Profunde transformări petrecute în structura socială și economică a țării — în mod deosebit în epoca deschisă de Congresul al IX-lea — au dus la întărirea fără precedent a unității social-politice a poporului, la afirmarea deplinei sale suveranități. O contribuție esențială, hotărîtoare la elaborarea și fundamentarea teoretică și practică a liniilor directoare ale politicii interne și externe românești, magistral trasate în Programul partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, o are tovarășul Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului și președintele Republicii Socialiste România. Cele aproape două decenii de cînd tovarășul Nicolae Ceaușescu se află la cîrma destinului patriei evidențiază cu putere originalitatea soluțiilor adoptate de partidul și statul nostru în rezolvarea problemelor fundamentale ale organizării și conducerii societății, aplicarea cu adevărat creatoare a concepției materialismului dialectic și istoric la condițiile social-istorice concrete din România, aprofundarea

„România literară”

(Continuare în pagina 11)

Înaintînd

Să fii mereu la poarta țării
Prezent de pace-n tricolor
Să aperi aripa visării
Oștean de glie iubitor.

Sîntem destine-ngemănate
Spre tot mai bine cum ne vrem
Cum ne-a-nvățat în libertate
Al nostru comandant suprem.

Să aperi marile izvoare
De unde pururi nasc eroi
Prin forța clasei muncitoare
Și-ncredere în vremuri noi.

Partidul nostru străjuiește
Hotarul ca să fie-n griu
Izbînda spusă românește
În casa stelelor de riu.

Și țara toată-i o făptură
Partidul vine din popor
Pe drum de veșnică sudură
Spre comunism biruitor.

Pavel Pereș

România literară

DIRECTOR: George Ivaşcu. **Redactor şef adjunc:** G. Dimisianu. **Secretar responsabil de redacție:** Roger Câmpăneanu

Din 7 in 7 zile

ASIGURAREA PĂCII — problema fundamentală a epocii noastre

Se împlinesc în curând 39 de ani de la încheierea celui de al doilea război mondial. Lumea va intra în al 40-lea an postbelic, fără să fi avut nici măcar o singură zi de pace totală, desăvârșită, de pace globală, cum se spune adesea în ultima vreme. Patru decenii de pace imperfectă, de pace mereu ciuntă, omensirea fiind amenințată de un al treilea război mondial, acesta periclitând însăși existența vieții pe Pământ. A fost creată Organizația Națiunilor Unite, ca expresie a voinței țărilor lumii de a căuta și găsi împreună modalitățile conviețuirii pașnice. Au fost instituite nenumărate foruri de consultare, de colaborare internațională în cele mai diverse domenii. Fiecare în parte a ajuns la rezultate apreciable. Dar problemele cele mai grave continuă să fie rezolvate, ba chiar să se agraveze. Și, mai presus de toate, problema problemelor, pacea, se află în cea mai paradoxală dintre situații: toată lumea cunoaște și recunoaște că starea de lucruri internațională este cum nu se poate mai explozivă; dar nu toată lumea se arată gata să participe la dezamorsarea primejdiei. Efectul acestui paradox se manifestă prin continuă agravare a pericolului de război, la care nu contribuie numai nivelul cantitativ și calitativ actual la cursei înarmărilor, ci și restul componentelor politice de forță: intervenția în treburile interne ale altor state, nesocotirea atributelor independenței și suveranității națiunilor, ale drepturilor lor de dezvoltare de sine stătătoare, liberă și fără ingerințe din exterior, reinvierea tendințelor de împărțire și reimpărțire imperialistă a sferelor de influență, perpetuarea practicilor colonialiste și neocolonialiste, tolerarea și încurajarea recrudescenței făcșie a unor curente și tendințe antidemocratice și antiumaniste, a reeditării unor forme de manifestare proprii fascismului și nazismului.

Nu vom pune întrebarea retorică „Cum de s-a uitat că împrejurări și practici ca acestea au făcut posibilă declanșarea celui de al doilea război mondial?”, deși este o întrebare firească. Nu o vom pune pentru că de fapt nu de uitare este vorba. Ci de nesocotire a lecțiilor istoriei. Desigur, generațiile tinere nu le-au trăit, nu le cunosc din proprie experiență. Să țină seama de lecțiile istoriei, tinerele generații învață de la generațiile care au trăit istoria, care o cunosc, care au scris-o la propriu și la figurat. Și este cel puțin de mirare că persoane și chiar personalități cu experiență politică pot vorbi (și scrie) cu seriozitate despre o pretinsă necesitate a intensificării cursei înarmărilor ca factor de „descurajare” (a declanșării unui război cu mijloace moderne de distrugere) sau despre faptul că statele n-ar fi pregătite (adică în stare, capabile) pentru o politică de destindere! Asemenea aserțiuni sînt jignitoare în primul rînd pentru popoarele ai căror reprezentanți le formulează. Dar ele sînt mai ales foarte primejdioase. Pentru că a respinge de plano ideea destinderii înseamnă a respinge implicit ideea de dialog, de conviețuire pașnică, de dezvoltare a schimburilor — economice, tehnico-stiințifice, culturale — pe care o presupune destinderea și care sînt atât de necesare pentru prosperitatea și progresul omenirii și al civilizației.

IMPORTANTĂ dialogului internațional, a colaborării pentru găsirea de soluții democratice unanim acceptabile pentru problemele cu care este confruntată umanitatea, a conlucrării pentru demararea unui proces real de dezarmare, încredere și securitate în Europa și în restul lumii a fost și continuă să fie reliefată prin întreaga acțiune de politică externă a partidului și statului nostru. Rezolvarea pașnică, negociată a diferendelor, eliminarea surselor generatoare de neîncredere și suspiciune, de încordare, reluarea procesului de destindere, promovarea bunevecinătății, a înțelegerii și cooperării — sînt postulate permanente prezente în demersul României pe plan mondial. Secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, tovarășul Nicolae Ceaușescu, promotor de prestigiu al unei concepții realiste de politică internațională, autentic revoluționară și umanistă, relevă cu stăruință faptul că „oprirea cursei înarmărilor, împiedicarea unui nou război și impunerea dezarmării, în primul rînd a dezarmării nucleare, asigurarea păcii constituie problema fundamentală a epocii noastre”. Așadar — subliniază șeful statului român — „întrecerea dintre statele cu diferite orinduirii sociale trebuie să aibă loc nu în domeniul armelor de distrugere, ci în domeniul creației științifice, culturale, de bunuri materiale, în domeniul asigurării unor condiții tot mai bune de muncă, de viață, de cultură, pentru popoare”.

Consecvent angajată în promovarea acestei nobile viziuni, România depune eforturi susținute pentru crearea în lume a unui climat politic propice transformării ei în realitate concretă, aceste eforturi desfășurîndu-se într-un întreg evantai de acțiuni — de la demersuri de pace și pînă la intervențiile reprezentanților români în debaterile forurilor internaționale privind dezarmarea, cooperarea economică, reglementarea pașnică a diferendelor, elaborarea unor carte și coduri de conduită care să asigure instituirea de relații internaționale marcate prin echitate, democratism și normalitate.

Cronicar

2 România literară

Viața literară

Centenar „Tribuna”

● La Biblioteca centrală universitară din Cluj-Napoca a avut loc o adunare festivă consacrată împlinirii a 100 de ani de la apariția revistei „Tribuna”.

Au luat cuvîntul Ioachim Moga, prim secretar al Comitetului județean de partid, Vasile Sălăjan, redactor șef al revistei „Tribuna”, Ion Vlad, rectorul Universității clujene, secretarul Asociației Scriitorilor din Cluj-Napoca, Răz Victor, redactor șef adj. al revistei „Korunk”, Teodor Martan, secretarul Comitetului de partid de la I.M.M.V. „16 Februarie”, Aurel Rău, președintele Comitetului municipal de cultură și educa-

ție socialistă, redactor șef al revistei „Steaua”, alți reprezentanți ai organelor de partid și de stat, membri ai uniunilor de creație, oameni de artă și cultură, cadre didactice universitare, redactori, tipografi, colaboratori ai revistei.

Într-o atmosferă de vibrantă angajare patriotică, participanții la adunare au adresat o telegramă tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU.

În cadrul manifestărilor, a fost deschisă o expoziție jubiliară de artă plastică. Cu acest prilej, a fost editat un pliant în care semnează Dumitru Radu Popescu, președintele Uniunii

Scriitorilor, Vasile Sălăjan, redactor șef al revistei „Tribuna”, acad. Virgil Vătășianu, prof. Aurel Ciupe, maestru emerit al artei, Alexandru Rus, directorul Muzeului de artă din Cluj-Napoca, Negoită Irimie, Mircea Toca, Vasile Radu. Pe două pagini sînt publicate numele expozanților și localitățile în care lucrează.

Festivitățile centenarului au prilejuit și un recital de poezie — „Lirica Tribunei” — la care și-au dat concursul: Vasile Sălăjan, Victor Felea, Negoită Irimie, Mircea Vaida, Ion Cocora, Domițian Căseanu, Vasile Gunea, Horia Bădescu, Ion Arcaș și Petre Bușca.

Evocarea lui Mihai Dragomir

● Cu prilejul împlinirii a 65 de ani de la naștere și 20 de ani de la moartea lui Mihai Dragomir, a avut loc o suită de manifestări în cadrul cărora a fost evocată marea personalitate a poetului.

Astfel, joi 26 aprilie 1984, la Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu” din București a avut loc un simpozion la care au luat cuvîntul Radu Bourcenu, Ion Dodu Bălan, Radu Cărnei, Fănuș Neagu, Nicolae Stoian, Ion Brad, Nina Cassian și acad. Mihai Beniuc.

Au recitat actorii Elena Sereja, Paul Ioachim, Marina Maican.

La Brăila, locul de naștere al poetului, sub îngrijirea Comitetului județean de partid și al Comitetului județean de cultură și educație socialistă s-au desfășurat o serie de manifestări la clu-

burile Șantierului Naval, al Uzinelor „Laminorul”, al Liceului „Progresul”, precum și la Teatrul de Stat din Brăila, manifestări la care, pe lângă scriitorii din localitate, profesorii și publiciștii din Brăila au participat: Ion Dodu Bălan, Teofil Bălaj, Ioana Diaconescu, Corneliu Leu, Gheorghe Lupescu, Constantin Novao și Sterian Nicol.

Cu acest prilej, s-a desfășurat a treia ediție a concursului de poezie patriotică și revoluționară, „Oă pămîntului meu”.

A primit premiul Uniunii Scriitorilor și al revistei „Luceafărul” Pompiliu Cristea, județul Buzău. Totodată, au fost distinși cu premii Gheorghe Manole Vrinceanu, județul Harghita; Dinu Purlea, județul Harghita; Rodica Popel, ju-

dețul Iași; Romulus Toma, județul Teleorman; Diana Manole din București; Costel Bunoaica, județul Ialomița; Teodor Gamba, județul Galați; Ion Zimbru, județul Galați; Ion Machidon din București; Florin Grigoriu, județul Călărași; Ion Dragos, județul Maramureș; Alexandru Dumitrache, județul Dimbovița; Maria Moșoanu, județul Brăila; Adelina Pop, județul Brăila și Ionatan Piroșcă, județul Brăila. De asemenea, a avut loc un concurs de recitare de poezie patriotică din creația lui Mihai Dragomir și a altor poeți contemporani.

Oaspeții au fost însoțiți de Ion Budeș, vicepreședinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă, și de Constantin Codrescu, directorul Teatrului „Maria Filotti” din Brăila.

Un nou cenaclu literar

● La Biblioteca județeană Vaslui a avut loc ședința de lucru a cenaclului literar pendinte de Asociația Scriitorilor din Iași.

A citit poezie Vasile Vecinu. Dan Răvaru a prezentat expoziția de grafică și caricatură a lui Nicolae Viziteu, Nelu Chiriac și Ion Enache au susținut un recital de poezie și muzică tinăra.

S-a ales noul comitet de conducere al cenaclului

pentru perioada 1984—1986, alcătuit din: Ion Iancu Lefter (președinte), Vasile Vecinu (secretar) Chiriac Samoilă, Theodor Codreanu, Constantin Manea.

Din partea Asociației Scriitorilor din Iași a participat Ștefan Oprea (redactor șef adjunc al revistei „Cronica”), iar din partea Comitetului județean de cultură și educație socialistă Vaslui — Constantin Pieptu (vicepreședinte).

„Anii de cumpănă”

● La Școala generală nr. 80 din Capitală, sub genericul de mai sus Muzeul literaturii române a omagiat împlinirea a 45 de ani de la marea manifestare an-

tifascistă de la 1 Mai 1939, în cadrul unei întâlniri literar-artistice la care au participat Dumitru Almaș, Radu Bagdasar și actorul Mihai Stan.

Revista revistelor

„Revista română” nr. 2 — 3 / 1984

■ RECENTUL număr dublu, 2—3/1984, al „Revistei române” (lunar de cultură și civilizație românească, în versiunile engleză, franceză, germană și rusă) apare sub genericul Tineretului român și cultura. Un argument redacțional, intitulat Vîrstă, stare de spirit, climat, subliniază importanța temei și înscrie acest număr în seria manifestărilor de întîmpinare a Anului Internațional al Tineretului.

O anchetă a revistei, cu titlul semnificativ De orgoliul juvenil la împlinirea vocațiilor, se adresează președinților uniunilor de creație, din ale căror răspunsuri poate fi recompusă atît imaginea tinărului creator din România de azi, cît și aceea a climatului stimulator în care se dezvoltă personalitatea acestuia.

Eseul Portret în mișcare de Valentin F. Mihăescu prefătează o amplă antologie de versuri și proză, grupînd 24 de semnaturi. Selecția, însoțită la fiecare scriitor de o casetă cu principalele date bibliografice, oferă cititorilor străini eșantioane elocvente ale diversității tematică și stilistice care caracterizează creația tinerilor.

În următoarele secțiuni ale revistei sînt analizate, din unghiuri de vedere diferite, ipostaze ale creației tinerilor în peisajul cultural contemporan. Astfel, în secțiunea Eseuri și comentarii, Ion Cristoiu prezintă principalele publicații în ale căror pagini creația tinerilor își găsește o amplă reflectare, o îndrumare atentă și competentă, un sprijin calificat. Sub titlul Cultura română actuală: între tradiție și viitor, Marian Vasile analizează relația dintre fenomenul literar-artistic de azi și tradiție, încercînd să aproximeze, după

„semnele” din creația tinerilor, viitoarea evoluție a culturii românești. Pornind de la un sondaj în rîndurile maselor de tineri, Constantin Schifrinet extrage în articolul Opțiuni, interes, necesități culturale ale tinerilor, concluzii privind preferințele acestora în domeniul artelor, unitatea și diversitatea comportamentului cultural în diverse medii sociale. Dan Măcenic, în articolul Agore ale tinerilor creatori, evidențiază rolul cenaclurilor literare în formarea tinerilor scriitori, iar Alex. Ștefănescu împărtășește satisfacțiile sale ca susținător al rubricii „Cenaclu prin corespondență”, în articolul O experiență surprinzătoare. La rubrica Viața artelor sînt prezentate realizările tinerilor în domeniul artelor plastice (Corneliu Ostahie), al regiei de film (Vladimir Udrescu), al teatrului (Vera Adam) și al muzicii (Constantin Crișan). Horia Andreescu, Traian T. Coșovei, Ilinca Dumitrescu, Dumitru M. Ion, Mircea Marin, Mihaela Martin, Olga Delia Mateescu, Wanda Mihuleac, Neculai Păduraru sînt intervievați sau semnează confesiuni la rubrica „Dialog-contacte”, expunîndu-și opiniile legate de funcția formativă a contactului cu spații culturale de pe alte meridiane.

Numărul se încheie cu o secțiune omagială dedicată lui Nichita Stănescu. Versuri ale marelui poet, aprecieri ale unor personalități culturale de peste hotare, un tabel biobibliografic, un studiu semnat de Alexandru Condeescu (Lupta cu Ingerul) și o evocare de Iulian Neacșu (Nichita fără Nichita) configurează imaginea strălucitoare a personalității lui Nichita Stănescu.

R. V.

SEMNAL

● Petre Sălcudeanu — CINA CEA DE TAINĂ. Roman. (Editura Cartea Românească, 1984, 446 p., 22 lei).

● Virgil Duda — HĂRTUIALA. Roman. (Editura Cartea Românească, 1984, 300 p., 14,50 lei).

● Ion Lăncrăjan — FIUL SECEȚEI. Ediția a II-a a romanului. (Editura Albatros, 1984, 686 p., 36 lei).

● Nicolae Ivanovici — INFANTA CU MARGARETE. Volum — postum — de nuvele ale scriitorului afirmat în cenaclul revistei „Cadran”; Un cuvînt înainte de Mihnea Gheorghiu. (Editura Albatros, 1984, 156 p., 8,50 lei).

● Ioan Evu — FARA ARMURĂ. Volum de versuri. (Editura Albatros, 1984, 52 p., 6 lei).

● Nicolae Stole — VEA-CUL DE AUR. Versuri grupate în ciclurile Prin gaura cheii și Manuscrisele de la casa noastră. (Editura Dacia, 1984, 76 p., 8 lei).

● Henri Zalis — RAS-FRINGERI PRIN FERASTRA DESCHISĂ. Jurnal de călătorie. (Editura Sport-Turism, 1983, 180 p., 9 lei).

● Marius C. Nica — PASĂREA CU OCHI DE ROUĂ. Versuri patriotice (urmînd volumului colectiv Ofranda vocalei — șase poeți tineri, 1979) grupate în ciclurile: Munții din noi, Jurămînt la fruntea ierbii, Ecoul vegherii, Poe-mele dimineții, Din corola unei lebede; cuvînt înainte de Pompiliu Marcea. (Editura Militară, 1984, 72 p., 6 lei).

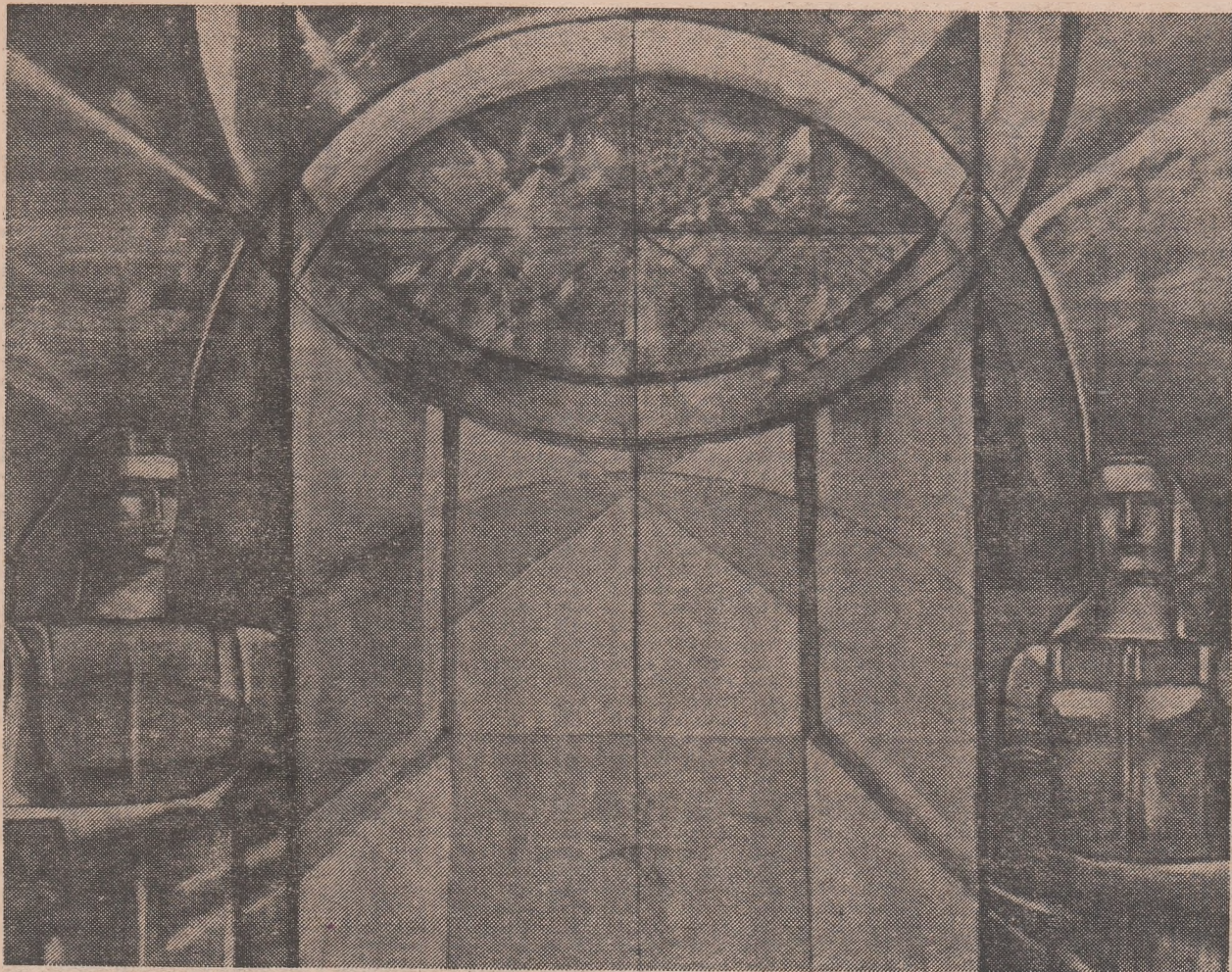
● Carmen-Francesca Bancu — MANUAL DE ÎNTREBĂRI. Proză. (Editura Cartea Românească, 1984, 144 p., 6,50 lei).

● Viorel Cozma — FLORILE COPILĂRIEI. Versuri cu ilustrații de Gh. Cernăeanu. (Editura Ion Creangă, 1984, 60 p., 3,75 lei).

● Morogan — Salomie — AGEPSINA ȘI BATRÎNIL. Roman polișt. (Editura Albatros, 1984, 286 p., 10,50 lei).

LECTOR

● Pentru o și mai promptă reflectare în cadrul acestei rubrici a ultimelor apariții, rugăm editurile și autorii să ne trimită exemplare de semnal.



GETA MERMEZE : La porțile luminii (Bienala de pictură și sculptură 1984 – Sala Dalles)

Tinerii și tinerețea patriei

IATĂ o metaforă care trebuie să fi izbucnit precum mugurul din ramură și floarea din mugur : Tinerii sint primăvara țării ! De unde vine tinerețea, de unde vine primăvara ? Ordinea istoriei repetă, cel mai adesea, cum s-a spus, ordinea naturii. Dinamica și etica marilor năzuințe omenesti sint asemuite unduirii armonioase a cimpului primăvara, cind plantele ies din starea latentă și trec în viața activă. Recolta va fi bună dacă s-a arat bine, dacă sămînta a fost semănată la timp, dacă pămîntul este îngrijit cum trebuie. Tot astfel, o societate, o țară, un popor pot spera într-un viitor bun, dacă tinerii cresc sănătoși, cinstiți, pasionați de muncă și cultură, cu o tot mai mare sete de cunoaștere și o tot mai puternică voință de a se forma ca valori de preț între celelalte valori umane reprezentate prin semenii lor. Semenii alcătuind întregul popor, cu tinerețea și cu înțelepciunea sa, care este, desigur, a vîrstelor.

În ceea ce privește tinerețea, s-a petrecut la noi și o extraordinară coincidență sărbătorească. După Ziua Muncii cinstim, a doua zi, tinăra generație, 2 mai fiind Ziua Tineretului. Dar chiar formarea organizației revoluționare unice, la scară națională, a tineretului din România, a avut loc primăvara, în martie 1922. Iar Organizația Pionierilor, ca organizație revoluționară a copiilor, a luat ființă tot primăvara, în urmă cu 35 de ani, la 30 aprilie 1949, în ajunul omagierii Zilei Muncii, ca o intrare în marele univers al construcției, în numele progresului și al păcii pe pămînt. În acest chip se și pune în lumină una din ideile cuprinse în telegrama trimisă tovarășului Nicolae Ceaușescu de către participanții la sesiunea omagială cu prilejul acestei aniversări, pionierii angajîndu-se să preia, printr-o pregătire temeinică, și „să ducă cu succes înainte făclia progresului material și spiritual al României socialiste”. În aceeași telegramă — impresionantă prin cuvintele calde, frumoase, delicate, de o aleasă puritate și de profundă recunoștință față de grija părintească a tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu pentru noul destin al copiilor din România — cele mai fragede mlađite ale țării multumesc conducătorului iubit că, din inițiativa sa, a fost creată Organizația Școlii Patriei care, prin tot ce întreprinde, contribuie la educarea patriotică, revoluționară, pentru muncă a tuturor copiilor țării.

Rolul deosebit, cu o aură dintre cele mai nobile și de un profund patriotizm, pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu l-a dat organizațiilor Pionierilor și Școlii Patriei este acela de a-i educa și forma pe copii — tinerii concetățeni și schimbul de mîine, în ducerea pe mai departe a operei părinților și fraților mai mari — în spiritul devotamentului neîmurmurî pentru viitorul strălucit al României. Drumul e trasat, partidul, este farul. Drumul va fi mereu mai nou, partidul însuși va fi mai tinăr. Iar patria, de asemenea, va fi mereu mai tinără, apa ei vie fiind chiar tineretul care va improspăta necontenit detașamentele de constructori și partidul însuși. Certitudinea ne-o dă istoria. Cercetîndu-i filele, vom vedea că, încă de la făurirea Partidului Comunist Român, tineretul i-a fost parte organică în luptă. Partidul a văzut de la început ce clocoț, ce speranțe, ce putere și voință există în zestrea vîrstei tinere. Condușă de Partidul Comunist Român, Uniunea Tineretului Comunist a fost mereu în fruntea mișcării revoluționare și democratice de tineret din România, îndeplinindu-și cu cinste rolul de organizator al luptei tineretului pentru eliberarea socială și națională.

Reprezintă cel mai înalt titlu de mîndrie al tinerei generații, al organizației revoluționare a tineretului nostru faptul că, în acel ani atît de grei pentru dezvoltarea liberă și unită a României, în focul unor crîncene bătălii de clasă, organizate și conduse de partid, s-a afirmat personalitatea de excepție a tinărului militant comunist, a patriotului legendar, tovarășul Nicolae Ceaușescu. Toate marile virtuți ale vîrstei tinere s-au cuprins în ființa sa. Visător, romantic, optimist, incre-

zător, dornic de libertate, neînfriecat și dirz, hotărît și energic, tinărul revoluționar care, așa cum mărturisesc cei ce l-au cunoscut pe atunci, avea ochii pe cit de strălumiți de speranță, pe atît de întunecați și scăpărători în fața nedreptății, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a aflat mereu în vîltoarea acelor evenimente care, acumulîndu-se, au decis, în cele din urmă, definitiv destinul nou al țării. Nu există moment din acei ani de luptă neînfriată pentru libertate și dreptate socială în care să nu regăsim contribuția esențială a tovarășului Nicolae Ceaușescu, confirmînd în mod strălucit că, prin întreaga sa activitate revoluționară, a fost, este și va rămîne un simbol al tineretii patriei, cheazăia izbînzii a tot ce vrem să înfăptuim.

SENTIMENTUL de mîndrie al tinerei generații a devenit și mai puternic de îndată ce, imediat după Revoluția din August 1944, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a aflat, din însărcinarea partidului, în fruntea Uniunii Tineretului Comunist. Curînd, țara a intrat în reconstrucție și construcție socialistă. S-au deschis cele dintîi șantiere ale României. Țara își refăcea casa. În primele rînduri ale constructorilor se aflau tinerii. Cu ei a început Agnita-Botorca, Bumbeshi-Livezeni, Bicazul, apoi construcția orașului Victoria, a hidrocentralei de pe Argeș, a Transfăgărășanului sau a Canalului Dunăre-Marea Neagră.

Pregătîndu-se și muncind în prezent, tineretul e mereu viitorul. Sub conducerea partidului, poporul nostru și-a înălțat în lumină idealurile, dîndu-le, de la un an la altul, contur de faptă și dobîndind nestrămutata încredere în viitorul de aur al națiunii noastre. Tineret și viitor, viitor și tineret. Împletirea perpetuă și în suis a unui destin ! Un destin care, după Congresul al IX-lea, de cînd în fruntea partidului și țării se află tovarășul Nicolae Ceaușescu, a primit certitudinea izbînzii depline. Apre-cînd aportul tineretului la edificarea noii societăți, secretarul general al partidului sublinia : „În toate aceste realizări, cu elanul revoluționar ce o caracterizează, tinăra noastră generație a adus și aduce o contribuție inestimabilă, fiind tot timpul prezentă pe marile șantiere, în marile cetăți industriale, în munca pentru transformarea oraselor și satelor patriei noastre. Învățînd și însușindu-și cele mai noi cuceriri ale științei și culturii în școli și universități, în toate sectoarele de activitate, dînd dovadă de spirit revoluționar și abnegație, îndeplinindu-și cu cinste misiunile încredintate de partid și popor”.

ÎN numele tuturor tinerilor din țara noastră, Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist a trimis, de sărbătoarea Zilei Muncii și a Zilei Tineretului, tovarășului Nicolae Ceaușescu o telegramă în care sint exprimate încă o dată sentimentele de neîmurmurită dragoste și recunoștință față de activitatea neobosită a secretarului general al partidului, pusă în slujba făuririi neabătute a societății socialiste și comuniste în România și a ridicării necontenite a prestigiului patriei în rîndul națiunilor lumii. „Sărbătoarea Zilei Tineretului din Republica Socialistă România — se arată în telegramă — ne oferă nouă, tuturor copiilor, tinerilor și studenților țării — români, maghiari, germani și de alte naționalități — un nou prilej de a vă adresa cele mai fierbinți mulțumiri pentru minunatele condiții de muncă, viață și învățătură create, pentru posibilitățile oferite, de afirmare plenară în toate domeniile de activitate, pentru grija permanentă pe care o arătați formării și educării comuniste, revoluționare a tinerei generații a patriei.”

De ziua lor, tinerii din România și-au luat un fierbinte angajament de a participa activ la înfăptuirea Programului partidului de ridicare a țării pe noi culmi de civilizație și progres.

Tineretul și viitorul. Tineretul și tinerețea patriei.

Vasile Băran

PATRIEI — PARTIDULUI

Zbor rostit

Sint tinăr, aparțin acestui timp
cum griul brazdei, cum Conducătorul
poporului și țării — dor și nimb
al vieții-ntru lumină, viitorul

deschis de noi cu palmele, tezaur.
Și tinerețea mea în rezărește
printre cuvînte chipul său de aur,
eroic chip, istoriei pe creste

scrutînd în largul lumii libertatea
de-a fi de-a pururi om, și numai om
crescînd copii adevărați în partea
aceasta de pămînt înfloritor.

Partidului strateg vizionar
și patriei eternă cutezanță
îmn frumuseții fără de hotar
și zbor rostit în pace, în speranță.

Ion Popescu

Luminile partidului

Luminile partidului ca un ocean de lalele
purpurii

Și milioane în nuanțe de lumină
Se îngeamănă cu zorile, venite din Mai
Cu reflexe de soare, de constelații, de Luceferi
Cu străluciri de aur și aureolă de cristal,
Așezîndu-ne pe fețe bujori și glasului culori de
vară

Ca astfel să intonăm la unison imnul nemuririi
noastre

Și marea Oră a cinstirilor pentru partid —
Farul-călăuză înțeleaptă —,
Să-nălțăm spre cerul nostru deschis
Flamura eternă cu flăcări rupte din soare
Și tricolorul, sfînt din totdeauna,
Peste durările eterne,
Să-mpodobim pămîntul cu flori și curcubee,
Să dăm țării intrupări de visuri
Cu conturul de lumină a veșniciei.
Slăvit e pămîntul Mioriței, slăvit este partidul
Si înaltul lui Cîrmaci — fiul demn al țării,
Cîtor nou de vreme nouă, de

mîndrie-ndreptătită
De libertate, indetulare și lumină !

Horvath Dezideriu

Portretul

Cîte cuvinte n-am aurit
să finisez un portret !
O constelație de adjective
(bun, blind, mare, înțelept),
o stemă de substantive,
din care fruntea lui nu lipsește
și verbe, verbe tari care mișcă fapte
din gîndul ce tot zidește...
și, acel ȘI, scris cu majuscule,
care leagă :
inimă de inimă,
țară de nume,
nume de lumea întreagă.
Pun semnul infinitului
și privesc pagina scrisă...
Un chip istoric,
în ochi, numai lumină de viață comunistă.

Valeria Deleanu

Ani de împlinire

Sint anii-aceștia ani care vibrează
în conștiința neamului ce-i dat
să aibă-n fruntea sa — nestînsă rază —
pe cel mai demn și mai erou Bărbat !

Sint anii-aceștia ani de împlinire,
asemeni unor porți ce se deschid
spre-un viitor ce-ncearcă să respire
prin visul nostru temerar și-avid !

Sint anii-aceștia ani de rodnicie
ce stăruie-n istorie și rămîn
recunoștiintă-n scumpa Românie
pentru Partidul Comunist Român !

Ioan Vasii

Patria prin timp

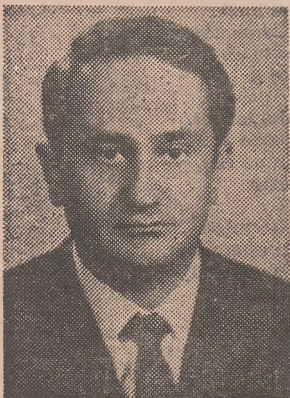
Cu-o aripă-a gîndirii, cu-o aripă a muncii
Partidu-și desfășoară neîntrecutul zbor
Sub purpura din steaguri să prindă vîrstă pruncii
Și adevărul, pacea de a le fi izvor,

Partidul ce-a dat jertfe ca holda libertății
Să crească pe ogorul oricărui suflet demn
Prin ani ne lumineze doar flacăra dreptății
Și vîrsta împlinirii și-al frumuseții semn,

Partidul care pune oricărei fapte nimb
Și-n brazde El ne-așează recolta viitoare
Ca binele prospere și Patria prin timp
Să-și urce fruntea demnă spre comunistă-ni zare.

Dumitru Grigoraș

Elogiul romanului și al lecturii



CEA mai bună dovadă că demersul lui Ion Vlad se împarte între teorie și aplicație constituie cartea lui recentă, *Lectura romanului* (Editura Dacia, 1993). După titlu, ai crede că iar ni se oferă un discurs cu finalitate teoretică, după ce am cunoscut, în prealabil, *Convergențe. Concepte și alternative ale lecturii*, *Lecturi constructive și Lectura* — un eveniment al cunoașterii. Dar chiar și acestea din urmă își impart echitabil domeniul teoriei și al aplicației la text. Interesează, însă, mai mult, aici, că pe Ion Vlad îl preocupă în mare măsură „lectura prozei”, cel puțin de la *Povestirea. Destinul unei structuri epice*. Și, în contextul mai larg al prozei, trebuie de văzut că „lectura romanului” îl ispitește cel mai mult. În 1974 această specială pasiune se traduce într-o antologie a *Romanului românesc contemporan*, iar în *Lecturi constructive* centrul de interes îl constituie romanul („de război”, „polițist”, „act de cunoaștere”, *Bietul Ioanide*, romanele lui Zaharia Stancu, Marin Preda, Augustin Buzura, Dumitru Radu Popescu).

Cu aceste antecedente, nu ne vom mira că *Lectura romanului* pune în evidență atât efortul de sistematizare, cât și utilizarea de metodologii moderne în analiza unor romane contemporane din literatura română și străină. Articolul liminar, cu același titlu ca al cărții, concentrează și îmbunătățește teoretic studiul introductiv

al antologiei pomenite. Scurtele considerații cu privire la mecanismele și aspectele receptării, problema audienței romanului, punctul forte al precuvintării, reprezintă un capitol de sociologie a lecturii de primă importanță și de stringentă actualitate. Mai mult decât atât, receptarea textului românesc devansează granițele psiho-sociologiei literare, fiind, totodată, consideră Ion Vlad, „o chestiune de lectură iar hermeneutica lecturii poate greu ignora întrebările și răspunsurile date de cititor unei opere care se caracterizează prin existența unei istorii, a unor evenimente, a unor trame și a unui sistem de referințe pus în lumină de un număr (adesea impresionant) de personaje”. La fel de chibzuite sunt și opiniile despre consolidarea unei poetici a romanului, în continuitatea unor bunuri cistigate. Binevenită, în aceste circumstanțe, este invocarea tezelor premonitorii ale lui Pompliu Constantinescu. Insufletitor și îndreptățit entuziasmul lui Ion Vlad cu privire la starea romanului românesc de azi, numai că din întrebările sale lipsește una care mi se pare cel puțin la fel de legitimă ca altele, anume slaba difuziune în lume a romanului nostru. De la sine înțeles, nu voi încerca un răspuns unei asemenea grave probleme în cadrul acestor note cu o destinație mai modestă. De aceea îmi mărginesc însemnările la înregistrarea altor câteva judecăți din *Lectura romanului*.

Una se referă la diversitatea genului numit proteic, realitate lesne de observat. Eflorescența romanului provoacă și o mare prosperitate a comentariului. Acestuia, comentariului, îi acordă Ion Vlad o atenție particulară. Cu deosebire subtile sunt reflecțiile despre relațiile de „înțelegere” între cititor și structurile narrative, despre ceea ce de modernă consacrară a receptorului ca re-creator al textului. Autorul *Lecturii romanului* nu și-a propus o panoramă a romanului românesc actual, nici o poetică a romanului în genere, deși pune în mișcare numeroase precepte și elemente de această natură. Scopul lui principal a fost să arate practic cum unei dinamici a textului îi corespunde o dinamică a lecturii, adică să demonstreze cum ia ființă și cum trăiește în mintea destinatarului imaginea operii. Este ceea ce Paul Ricoeur numește *hermeneutică*, *lectură intersubiectivă*, identificarea cu textul, așa fel

incît „gîndirea critică să devină gîndirea criticată, prin care reușește să-l re-simtă, să-l re-gîndească, să-l re-imagineze din interior” (Georges Poulet). Ion Vlad, pe urmele unor René Girard, Georg Lukács, M. Bahtin, convoacă chiar de el, dar și în ton cu semiologia comunicării literare, reprezentată de Wienold, Genette, Barthes, Kristeva, înțelege citirea ca re-scriere, destinatarul ca producător și ca un colaborator la viața polisemică a textului. „Atracția exercitată de roman asupra publicului, marea audiență a genului se mențin grație relației intime stabilite între cititor și structurile narrative. Efectul și rezonanța evenimentelor, participarea receptorului, în calitate de re-creator al textului (proces absolut esențial, în special pentru roman și pentru convențiile acestei «colaborări»), mesajul și codurile puse în mișcare în fața unui text deschis recrețiilor multiple sunt de reținut pentru situația romanului contemporan”. Cu precizarea că există o tradiție, unele modele active, care revigorează atât romanul de azi, cât și lectura lui.

Dialogul se poate instaura. Ceea ce și face Ion Vlad cu „modernii și contemporanii” ca Macedonski, Rebreanu, Agârbiceanu, G. Călinescu, Anton Holban, Marin Preda, Radu Petrescu, cu „scriitori străini” ca Lev Tolstoi, Malcolm Lowry, Gabriel Garcia Márquez. Înarmat cu o largă perspectivă teoretică și apelînd la „modelele” amintite, lectura romanului actual (douăzeci de autori) dobîndește o greutate care imediat îi se impune. N-are vrea să se înțeleagă că Ion Vlad, teoretician recunoscut, suveran pe secretele lecturii, vine cu calapodul și obligă scrieri atât de diverse să se conformeze cu obediință. Scleroza lecturii este evitată prin puterea de a realiza „convorbirea” și prin capacitatea criticului de a se pune „sub semnul emblematic al cărții ce se re-

creează”. Această culegere de texte care „au fost sau sunt și acum lectura unui virtual cititor” nu scapă și nu vrea să scape de prezența tutelară a teoreticianului, vizibilă în preferința pentru „cuvîntul jurnalelor”, al corespondenței, amintirilor, „dosarelor”, precum și în detectarea permanentă a elementelor ce țin de poetica romanului. De exemplu, la Malcolm Lowry găsește „exerciții pentru o poetică a romanului”; asemenea la Radu Petrescu și la Marcel Constantin Runcanu; în *Bietul Ioanide* identifică atât clasicitatea, cât și „barochismul” — fantezia, ludicul, aventura, grotescul; ironicul, paradoxul, „jocul”, direcții fertile în romanul nostru contemporan, marchează și proza lui Mircea Horia Simionescu; gustul povestirii îl au mai toți romancierii noștri, cu precădere, dintre cei comentați, Marin Preda, Ștefan Bănuțescu, George Bălăuță, Mircea Ciobanu; plurilingvismul (heterogenitatea structurilor narrative) caracterizează proza lui Dumitru Radu Popescu; viziunea lumii ca spectacol, imaginația fabuloasă definesc romane ca *Săptămîna nebunilor* și *Ucenicul neascultător*; Augustin Buzura se dovedește a fi, în *Vocile nopții*, „un scriitor torturat de problemele esențiale ale unui contemporan, defel iluzoriu, factice sau confecționate, ci ale unui destin în căutarea sensurilor existenței lui” etc.

Ion Vlad este deci nu numai teoreticianul laborios, ci și un cititor pentru care lectura înseamnă „un eveniment al cunoașterii”. Criticul se arată sincer atras de palpitul de viață pe care îl conține romanul. Prin pinza meticuloasă țesută, îmbibată cu abstracțiuni, a discursului său, trec și fire bune conducătoare de căldură.

C. Trandafir



EUGEN POPA: *Peisaj*

(Bienala de pictură și sculptură 1994 — Sala Dalles).

Henoch apare în fiecare poem, iar dincolo de masca lui, actor și spectator, Horia Ziliu-poetul se contemplă în chip de Henoch, inventîndu-se odată cu lumea de gânduri pe care o inventează.

LUMEA inventată de Horia Ziliu este mai puțin o lume de sentimente și mai mult una de gânduri asupra sentimentelor. Dar, după cum unica modalitate a poetului de a comunica cu sine e reflecția introspectivă, unica modalitate de a comunica cu universul este Erosul. De aceea i-l și atribuie, fără vreo sovăire, sau discriminare. Eros se află în toate nu fiindcă există în toate, ci fiindcă poetul dorește ca el să existe. Impulsul inițial al Erosului lui Horia Ziliu e nu nevoia de a iubi, ci nevoia de a fi și de a se ști iubit. Din acest motiv, la regimul întil al lecturii poeziei, Eros e legea esențială a firii. Sistemul de simboluri (între limitele căruia operează principiile recurenței, poziționării-cheie și schimbării de semn) dovedește la analiză, în al doilea regim al lecturii, o plurivalență uluitoare. Jocul semnificațiilor și decodărilor ajunge să pună sub semnul întrebării erotismul ca singură dominantă (și chiar ca dominantă efectivă) a universului acesta liric. Marian Popa mai remarcă și dificultatea distingerii între „simbolurile nonerotice folosite erotic și cele erotice, universalizate”. Ambiguitatea provine, credem, și din faptul că, pe linia logicii specifice, Ipoteza (ca variantă posibilă de decodare) devine premisă certă de construcție și demonstrație, iar metafora semnifică, brechtian atât la modul „cel care spune da”, cât și (ori mai ales) la modul „cel care nu spune nu”. Lumea e, în adevăr, și mireasă și mormint; iubita, și lume de cunoscut și mormint; mormintul, iubită și lume. Concluzia pare să fie deci că tratatul despre iubire (trăire) e mai cu seamă un tratat despre gîndul asupra iubirii (reflecție) — așadar, un fals tratat de iubire. Iubirea rămîne ceremonialul prin care poetul intră în comunicare cu universul. Dar nu numai acest nivel de comunicare interesează. Iubirea e întîi lege a firii, e drept, însă Poetul e mai presus de fire. Comunicarea sa cu universul e un prim pas către comu-

nicarea cu sine însuși. Primului nivel îi corespunde, ca atitudine, seriozitatea. Numai că prețul seriozității e moartea. (Cuidat, de altfel, ca la un poet etichetat ca „erotic”, să constatăm că nu dragostea redimensionează viața și moartea, ci că aceasta din urmă stabilește legea primelor două.) Dacă prețul seriozității e moartea, cel al jocului, pentru Horia Ziliu, e dreptul de a-și infrunta interioritatea, de a infrunta prăpastia dintre simțire și gîndire. De aceea Erosul (nici teluric, nici serafic, într-adevăr) e pretextul și procedul unificării nevoii de comunicare cu Universul, cu nevoia de retragere în reflecție pentru comunicarea poetului cu sine. Horia Ziliu se joacă pe sine ca Henoch-poetul-erotic, pentru plăcerea de a se juca, de a se privi jucînd, de a se integra în univers pentru a se putea împăca apoi cu sine, unificîndu-se după succesivele scindări care îl învățaseră că legea artistului e mai presus de legea universului și că Eros e parcă mai bogat ca meditație „decît ca trăire, pentru că universul întreg îi e supus doar artistului ce-l poate supune, gîndindu-l și numindu-l. Sugestia e preluată de chiar poemul *Orfeon*, care ilustrează o modalitate de natură parabolică, similară celei de „teatru în teatru”: modalitatea „poemului în poem”. Alături de masca, restul recuzitei: ingeri, femeie, guri, crani, crini, roze — recuzită barocă, deoarece tipic barocă e mascarea crizei prin ornamen-

tica. Iubita nu există. Iubirea nu este decît ficțiunea ce creează idei suportul necesar. Și atunci ce e poezia „erotică” a lui Horia Ziliu? E o poezie fals-erotică, o poezie de definire a ceea ce e cel mai pur act de singurătate: introspecția, prin ceea ce reprezintă în chipul cel mai clar ieșirea din sine: iubirea. Dar asocierea a două elemente străine unul altuia (Eros ca trăire, să zicem, de grad prim și Reflecția, ca trăire de grad secund) pe un plan strălîm ambelor (de la existență, la reflecție, de la trăire la invenție) constituie unul din cele mai puternice tipuri de celula generatoare a poeziei. Dovada ne-o dă *Addenda...*

Mihaela Gafencu

Addenda la „un fals tratat de iubire”



ROBERT Penn Warren este de părere că literatura începe cu „încercarea de a-ți cerceta sufletul”. Această tentație de a-și infrunta interioritatea, de a infrunta prăpastia dintre simțire și gîndire caracterizează și poezia lui Horia Ziliu. O constatăm acum, cînd avem sub ochi selecția editată de „Junimea” — antologie cu destul de multe repelerări originale a patru volume anterioare (*Astralia*, *Fiul lui Eros*, *Oglinda de ceață și Orfeon*). Un lucru ce ni se pare interesant de urmărit în creația poetului este, în acest sens, direcția care conduce spre natura personalității sale poetice: raportul dintre experiența concretă și conștiința analitică. Pentru că drumul liricii lui Horia Ziliu marchează tranziția tomatnică de la experiență la meditație. Plecîndu-se de la poemele de mai demult, mai strîns legate de un eveniment sau de o observație a sensibilității — cînd stihiturilor ceda (cum mai cedează încă, uneori, în fața unui moment de percepție viguroasă sau de emoție profundă și atunci devine cu adevărat un romantic născocitor de metafore uriașe, proliferante, somptuos-impresioniste) — se ajunge la retragerea în reflecție pentru a nu îngădui eului să se dizolve în senzație. Este drumul cerebralizării ilustrat de această cea mai recentă ieșire în lume a lui Horia Ziliu. Al cerebralizării, nu al intelectualismului, pe care poetul îl refuză cu o cochetărie pur... intelectuală (de aici și aerul de ironie al trimiterilor și aluziilor care ar determina poate pe cititorul scrupulos să caute Dicționarul explicativ, pe cel de neologisme sau pe cel de „cuvinte călătoare”). Drumul

cerebralizării este calea regală a renunțării la simplitatea imediat-accesibilă în favoarea ceremonialului, a ritualului care, ca stil al defensivei, al ascunderii, duce către ermetism. Poezia lui Horia Ziliu poate fi deci privită ca ermetică în măsura în care ermetică este orice operă de artă ce propune un ritual. Dar cine și în spatele a ce se ascunde? Se ascunde poetul după masca poetului. Calea cerebralizării e calea scindării practicate în folosul contemplării propriei imagini ca produs suprem al propriei creații. Imaginea urmărită este cea a poetului erotic. Imaginea reală e ceva mai complexă și nu se limitează la ceea ce se cheamă „tematică”, avînd în vedere că, în opera de artă, conținutul se naște direct în formă și nu o „îmbracă” așa, ca pe o haină. Imaginea reală este a unui artist prea versat în tehnică și prea iute îndreptat spre luciditatea aspră ca să nu conceapă poemul ca pe un proces de căutare a unei imagini vitale, capabile să evolueze (Vitalitatea imaginii poetice cuprinde în sine capacitatea adevărului vieții de a se transforma în adevăr al artei — ceea ce înseamnă a căpăta o a doua viață și o altă evoluție.) Așadar, scindare, așadar, mască. Așadar, fals tratat. Să examinăm, odată cu masca, latura de fals-tratat.

În primul rînd, ipotetica Iubită, născută odată născută, cum remarcă Marian Popa în cuprinzătorul și competentul eseu-postfață al volumului, în fine, femeia, este un simbol ce nu trimite la nici o identitate și nici la o generalizare. Cum sugerăm cu un alt prilej, personajul liric feminin se dematerializează fie prin renunțarea la descripție, funcționînd deci ca falsă prezență, fie prin hiperbolizare enormă, dispersîndu-se animist într-un univers pe care nu existența sa îl organizează, ci existența Poetului. Poetul este întotdeauna *axis mundi* și *Deus Pantomator*. Poetul este cel care intră, pe rînd, în toate rolurile, în toate măștile, faustic în setea de viață și de cunoaștere, angajîndu-se într-un dialog cu sine născodit epuizat, întrucît avatarurile sale nu au sfîrșit. De pildă, în poemul *Orfeon*, Poetul-Henoch este izvoditorul de stihuri, dar este, în același timp, și Tsilla, cea răsărită din „psalmii [săi] necanonici” care o nasc pe măsură ce o povestesc. Nenumita de care vorbește Marian Popa, femeia, Iubita nu există. Poemele lui Horia Ziliu nu au născodit un alt personaj decît Poetul-personaj. Pentru că evoluția poetică a artistului a început cu notația ca să ajungă la un act de meditație introspectivă. Sub un alt nume sau fără vreunul,

Ritmul metaforei, ritmul simbolului

Confruntări



„METAFORA e singurul lucru pe care nu-l putem învăța de la alții... ea implică percepția intuitivă a similitudinii în lucrurile neasemănătoare“. Astfel definea Aristotel metafora ca esențializare a Analogiei, ca Unitate în Diversitate — metafora care scoate la lumină o similitudine neașteptată și care, fiind comparație contrasă, s-ar putea reduce chiar la simboluri algebrice! Jocul recurent al similitudinilor (ritmul metaforelor care revin) e poate mai fascinant decât ritmul prozodic, decât incantația timbrilor intonaționale: fiindcă „sparge poezia superficială a cuvintelor“, cum ar spune Wittgenstein, făcând posibilă perceperea Analogiei până în adâncurile subconștientului.

Mai muzicală decât „muzica“ prozodiei este, de pildă, la Mircea Dinescu tocmai cascada de metafore, comună tuturor volumelor sale, unind prin ritmul imaginilor recurente, chiar dacă în mod diferit recontextualizate, toate „etapele“ evoluției sale. Serii strinse de metafore (măcar atâtea metafore cîte versuri are poemul) sînt de observat în toate volumele poetului, atît în cele cu structuri formal incantatorii de început (rimă, metrică tradițională în *Invocație nimănui*, 1971, *Elegii de cînd eram mai tînăr*, 1973, 9 sonete rătăcite, 1972—1975, *Proprietarul de poduri*, 1976), cît și în urma „cotiturii“ atitudinii sale față de poezie, în volumele de maturitate — ironice, amarcircumspecte, anti-utopice, avînd, după părerea mea, o vizibilă aderență la stilul post-brechtian — *La dispoziția dumnea-voastră*, 1979 și *Democrația naturii*, 1981. Revenirea la prozodia muzical ordonată în *Exil pe o boabă de piper* (1982) — poate ca o sincronizare cu „moda retro“ din muzica europeană a zilelor noastre, cu poezia rimată care revine în actuali-

tate, sau poate o demonstrație că „nu s-a pierdut nimic“ din flacăra juvenilă? — nu șochează cituși de puțin, așa cum nu șocase nici schimbarea de odinioară: ritmul metaforelor rămîne același, periodicitatea lor e un liant nealterat. „O muzică în univers decide / cîți îngeri vor zbură din crisalide“.

Urmărind stolurile de metafore care însoțesc evoluția citorva motive în poezia lui Mircea Dinescu, se poate observa că schimbările de atitudine estetică nu le influențează, că modificările sînt vizibile în planul ideilor, dar aparent nu și al metaforelor. Cîne ar putea de pildă să deslusească, la o primă vedere, din ce „perioadă“ fac parte analogiile care desăvîrșesc motivul singelui, una din dominantele tuturor volumelor: „floarea de singe“, „fîtilul singelui“, „luminarea singelui“, „căci n-am trăit cu singele prin sere / și n-am purtat cămașa nimănui“, „ghimpi de îndrăzneală pe singele meu lin“, „și singele-mi va fi subțire goarnă“, „un pieptan îmi netezește singele pînă la disperare“, „cu inchiștia-n singe ca un eretic plătit“, „ochiul sclav îmi cară fecioarele prin singe“, „în singeleșuri dulci de fată mare“, „privesc prin singe ca prin geam“, „singele din obraz — în cărămidă“, „singele spart se ridică în vină“. Atît în primele volume, cît și în cele mai recente, cuvîntul *singe* și toate metaforele ce-l înconjoară stîrnesc același tip de valuri, odată aruncate în lacul memoriei. De pildă: asonanțele fonetice, de tip *singe-suiere* („suiere prin mine-o coasă“, „porii mei suiură-n năul de soapte“), de unde asocierea *singe-suneț* (muzică), „adeverind o muzică-n țesături / cum liniștea e zestrea celor lași“, „și muzica nu-mi mai despică vene“ etc.; ori, asocierea logică *singe / curgere* („veneai pe riu sau riu erai / curgeai în mine pînă-n rai“, „duios vei luneca pe singe / în lotca părului bălai“) sau asocierea (datorată rimei) *singe / plingere*: „Dacă poeziei nu i-ar fi milă de mine / și mi s-ar așeza pe față / cu piinea înecaților m-ați căuta în lacrimi“, „la ora amurgului contagios / ...mă podidește singele / tăiați-mi venele mai degrabă — să pot respira“, „și nu știți dacă trebuie să chemi polițaiul sau ambulanța / cînd din gîtjej mi se-nalță amețitor / jetul de fericire sau de singe“.

Așa cum povestea oamenilor înaripați precede cu mult invenția unui aparat de zburat, jocul imaginilor precede trecerea naturală de la metaforă la simbol. Ritmul simbolurilor (concentrate într-un singur cuvînt) se întinde la Mircea Dinescu pe măsură ce poetul renunță la amețeaua facilă a entuziasmelor începuturi, la „primul jet“ verbal sau sentimental. Agra (pînă cînd vită cu-nrăită ceafă / timpul mă prinde-n păr ca o agrafă) — sem-

nificînd, ca și lanțul, supunerea în timp; *capra* — gustul libertății primare (în Franța, numele *chèvre* — capră — a dat „caprice“) — v. poemul *Capra contemporană*; *călătoria* — dorința de perpetuă schimbare („ca să cobori cu arta în stradă / să nu folosești și tu același lift hodorogit / în care s-au pus la cale atîtea afaceri cu cîntec... / Renunță în primul rînd la poezie și te va durea stomacul mai puțin“); *fluieratul* (respirația, simbol al vieții înfruntînd structurile moarte); *fluturile* (usurătate, inconsistență: poetul „roade ciolane de fluturi“; dar și suflet, precum se știe — și chiar renaștere, omul urmînd spre moarte ciclul fluturului); *lampa spartă* (claritatea spiritului tulburată); *pieptenele* (raze ale luminii inspirației, pătrunzînd ființa prin creștet); *tigrul* (putere, ferocitate: poza poetului e așezată în cușca unui tigru înfometat); *macii* (singele); *cămașa* (corpul — cămașa pentru suflet) etc. Nu-mi pot propune o trecere în revistă a majorității simbolurilor, dar revenirea periodică a celor citate este, cred, vizibilă pentru oricine îl citește pe Mircea Dinescu. Mai interesante îmi par „substituțiile“ moderne de simboluri, atît de frecvente încît se poate spune că „înnoirea limbajului poetic“ a început, la tinerii poeți, cu mult, o, cu mult înaintea lui Mircea Cărtărescu (dar, desigur, e vorba numai de „punctele fundamentale“ și nicidecum de acea turgescență, de acea frenezia a modernizării lexicale care caracterizează pe cei debutați în jur de 1980): *trenul și tramvaiul* — substituind *dragonul*; *liftul* — înlocuind *zborul*; *profesorul* (eventual, de limba română) — înlocuind *vechiul înțelept*; *străzile, halele, marile magazine* — înlocuind *labirintul, farurile* unui camion în noapte — *trezirea și chemarea sufletului*; *buldozerul, computerul* etc. — toate, „substi-

tuirii“ care demonstrează că omenescul rămîne, chiar dacă imaginea se modifică — sau, cel puțin, se schimbă mai repede decît omul. Aș conchide că tipul de metaforă nu se modifică, sau se schimbă mai încet, în timp ce simbolul, care e mai mult decît metafora, implicînd și o aderență la planul ideilor, se „înnoiește“ odată cu evoluția estetică a poetului. Ritmul metaforei este deci static, sau de creștere prin aglutinare, în timp ce ritmul simbolurilor e dinamic, asimetric, cu neașteptate valuri de profunzime: reflex al sufletului vieții inesei. Atît metafora, cît și simbolul ilustrează cele două cadente psihio-fiziologice vitale, bătaile inimii și respirația, dar bătaile inimii reprezintă o „măsură“ fundamentală, în timp ce respirația depinde de tensiunea interioară, de unde afective etc. Un poem care armonizează aceste cadente, care păstrează în „coșul pieptului“ al osaturii ideatice atît sufletul entuziasmului cît și rigoarea, reprezintă într-adevăr o reușită în genul experiențelor alchimice: nu mai depinde numai de voința autorului.

„Sînt un îns ridicol“, spune Mircea Dinescu, „car imagini cu roaba“. Însă mișcarea periodică de „răsturnare“ a metaforelor și simbolurilor nu e nicidecum inutilă și nici ridicolă: chiar dacă poezia „nu poate face lumea mai bună“, chiar dacă tigrul căruia i s-a azvîrlit o bucată de zahăr nu se apucă „să citească Shakespeare“, ritmul prin care poetul integrează cititorul în marele Ritm rămîne totuși una din cele mai eficiente soluții de a capta disimetriile, de a „rezolva“ agitațiile, de a „forța“ fluidele psihice și magnetice să se concentreze, să acționeze într-o singură direcție.

Grete Tartler



Ilustrații de Val. Munteanu la antologia Folclor din Țara de Sus

„La moară la Sadoveanu“

CRED că pot spune, fără să greșesc, că m-am născut înconjurată de folclor, ca de florile și pomii livezii în care mi-am petrecut copilăria. Întîi de toate, de cum am deschis ochii — ca să zic așa —, am auzit glasul și risul bunului prieten al tatii, Artur Gorovei, cel care s-a aplecat cu-atîta dragoste asupra *vetrei* folclorice din regiunea Fălticeniilor. Revista „Șezătoarea“, scoasă de el, pe care, îndată ce-am început să citesc, am ferfănit-o în cotlonul Paravanului din latura de miază-noapte a casei, mă cufunda într-o limbă și-o lume, pe care de fapt o cunoșteam în parte de la bunică-mea, coana Maria Bilu, de la flăcăii care coseau și tăiau lemne, de la fetele aduse de la Bata, Lămășeni și Pocoleni să ajute la gospodărie și la copii.

Dar să nu uităm pe lăutarii, care veneau să zică tatii de ziua lui cîntece vechi și balade haiducești. De la Costache-a-Lupoarei am auzit întîia oară „Murguleț, căluțul meu“. Să nu uităm pe Vasile Alecsandri și culegerea lui de balade populare, pe care le știam pe de rost și pe care le recitam cu glas mare prin livadă, ca să se mire cucii și cîntezoii: *Fulga cel cu barbă neagră / Și cu mîntea neîntreagă / Obosit și amărît / De trei zile flămînzit...*

Să nu uităm datinele de Anul Nou — căci nu erau *Dame, Nunți, Irozi și Capre*, venite de prin satele dimprejur, care să nu se oprească pe la noi, să le privesc eu cu groază și să le ascult din naltul cerdacului și întotdeauna să mă minunez cînd, la sfîrșitul bilciului, aud un glas normal, omenesc, spunînd:

— Să trăiești, coane-Mihai!

Și tata să răspundă, tot spre uimirea mea:

— Să trăiești, Costane!... de parcă și el îl cunoștea pe toți, cu toate măștile, năsurile de petică și funinginea cu care erau minjiți pe față.

Așa că vă închipuiți cu cît interes am aflat de apariția unui volum intitulat *Fol-*

clor din Țara de Sus — adică din regiunea în care mă născusem — culegător Vasile G. Popa, îngrijitoare a cărții Maria Luiza Ungureanu, cea care a editat și scrisorile lui Artur Gorovei. De fapt, chiar ea, buna și vechea mea prietenă, m-a vestit că va veni să-mi aducă un volum pus pentru mine deoparte și a adăugat: — Să știți că este și un capitol intitulat: *La moară la Sadoveanu!*

Asta a pus virf. Intrînd imediat într-o stare de mare suferință, am așteptat cu sufletul la gură cartea, care — nu știu din ce motive — a întîrziat să vie. Am dat telefoane, dar n-a răspuns nimeni. Am căutat cartea prin librării, însă n-am găsit-o. Abia după două săptămîni, într-o dimineață însoțită a acestei primăveri atît de capricioase, Luiza Ungureanu a sosit și mi-a pus volumul în brațe.

L-am privit cu uimire. Felicit Editura Minerva pentru asemenea reușită! Hîrtie, tipăritură, format, copertă, totul e minunat. 865 de pagini din care nu lipsește nimic: obiceiuri tradiționale (adică plugușoare, colinde, orații, bocete și descîntece), balade, doine, cîntece, strigături, jocuri de copii, cimilituri, proverbe și zicători și un deosebit de prețios teatru popular, haiducească și cu măști și, în fruntea lor, o amplă prefață de Luiza Ungureanu, care a trudit ani de zile asupra unui material de mii de pagini, cules de către profesorul de română Vasile G. Popa, împreună cu elevii Liceului „Nicu Gane“, printre care și Nicolae Labiș, căruia îi datorăm cea mai frumoasă baladă a lui Mihai Copilu din cite se cunoșc.

Cine te-a ajutat? Am întrebato pe îngrijitoarea cărții — distinsă cărturar și posesoare a trei licențe: Limba și Literatura Română, Germana și Franceza și Istoria Filosofiei.

Nimeni. Am trudit singură ani de zile — mi-a răspuns modesta mea prietenă. Cel mai greu din toate a fost con-

fruntarea fiecărei bucăți cu celelalte culegeri existente, ca să nu ne repetăm.

DAR cea mai mare surpriză am avut-o cînd am deschis volumul la pagina 73, unde se află capitolul cu pricina... Într-adevăr, era vorba de moara de foc pe care-o deschisesse tata împreună cu Artur Gorovei, în fundul livezii noastre de la Fălticeni, între anii 1907—1909, ca să scurteze drumul gospodărilor din satele învecinate. Poetul anonim povestește cum nici la una din morile vechi — de la Antilești, de la Ciorsaci, Preuțești, Hîrtop, Arghira — unde ba se măcina snoave și povești ori nu mai lua motorul foc sau avea rău la lingurică, nu le mai pot măcina făina de care au nevoie și-atunci se vîd nevoiți să urce dealul la moară la Sadoveanu. Dar nici aici nu-i chip de măcinat, pînă nu se dă o *stecă* lui moș Alexa, care pune moara pe roate și si-lește pe bețivul de Pohoată să dea o mînă de ajutor. Sfîrșitul e de toată nostimada: *Un cocoș / Îmi turna din saci în coș, / Un ciortoi bătrîn și-o cioară / Măturau de zor prin moară. / Un cogeamite gînsac / Îmi puneă făina-n sac. / Un prieten pițigo / Avea grijă de gunoi / Niște javre de rățoi / Îmi dădeau apă la bot / Iar cumătrul, ciocirlanul, / Îmi păzea la car sumanul, / Iar de sus de pe răsteie / Striga la urători să steie / Aho! Aho!*

Așadar, e vorba de-o urătură, de-un plugușor, ce dovedește cît de viu e acest duh al poeziilor noastre populare — care culege ca un izvor harnic tot ce întîlnește nou și nostim în cale — și că Mihail Sadoveanu a intrat în folclor, alături de bădița Traian.

Profira Sadoveanu

Rolul formativ al cărții

● În cadrul „Lunii cărții în întreprinderi și instituții“, acțiune cultural-educativă desfășurată în întreaga țară, la Biblioteca județeană din Focșani și la Clubul muncitoresc de la Schela Boldești au fost lansate — cu participarea autorilor, a reprezentanților forurilor culturale locale și ai editurilor în care au apărut — volumul de versuri „De față cu desăvîrșirea“ de Virginia Mușat și romanul „Limpezirea fîntinii“ de Vasile Băran. Prezentările au fost făcute de Cornel Popescu, redactor șef al Editurii Cartea Românească, și Aristide Popescu, redactor principal la Editura Eminescu. Întîlnirile, la care au luat parte numeroși cititori din cele două localități, s-au încheiat cu dezbatere pe tema „Rolul cărții în formarea omului nou“.

Petre STRIHAN



Poeme aforistice

Motto: «Literatura aforistică este sarea gândirii» (Lucian Blaga)

Longevitate II

La cei în floare fulgerați
gindesc cu jind :
a zecea fericire e
să pieri zimbând
că nu e, omenește,
mai amar destin
decît să mori în fiecare zi
cite puțin.

Poesis IV

Ce-i viața ? – Ea și bucură și doare
răspunde tot poetul cu candoare
Cînd poezia-i circulă în sine
poetul cîntă chiar cînd omu-ar plînge.

Poesis V

Nu am stăpîn, asupră-mi eu sint domn
deopotrivă insomnie am și somn
Îmi spune somnu-n bunătațe sa :
– De ce-ai dormi cînd treaz tu poți visa ?

Microaltruism

Frumos e din al tău c-un dar
oricui să faci plăcere
dar sfatul tău oricît de bun
dă-l numai cui ți-l cere.

Mîndrie

Doi proști cînd se-nțînesc
nu se salută
Prostia e mindria
absolută.

Cuvîntul

Îd caut gîndului veșmint
mă tem de vorbe să-mă-ncint
dar dacă stau și mă frîmint
din vorbe-aleg cîte-un cuvînt.

Taine

Multe-n lume sint perechi :
taine vechi în haine vechi
taine vechi în haine noi
taine noi în haine vechi.
taine noi în haine noi
astăzi floare ieri gunoi
sintem noi și totuși noi.

Pasărea de taină

Silueta albă-a ei îți pare
semnul cel mai pur de întrebare,
luncă pe ape de atlas
cu melancolii de bun rămas
pasăre de lac nezburaătoare
care face gîndul tău să zboare
pasăre de vis necîntăreață
care cîntă doar o dată-n viață.

Mihaela MINULESCU



Sensul și apa

Vorbind despre orașul cel vechi, în ruine,
asaltat de premii, de vorbe, de himere
dinspre viitor, –
orașul asemeni apei strecurată prin rocă,
în seva ierbii strecurată,
îmbrățișînd-neîmbrățișînd nemurirea
ca pe o stranie corabie,
dar podidindu-i lemnul pînă la inec, –
oraș topit în nesiguranță,
tu, glob părăsit de speranță,
năvălindu-ți în suflet respirația și mirosul
de ființă cuceritoare și infinită.
Oraș lipsit de prieteni,
la propriile-ți maluri năruit
din prea plinul singurătății.

Armura medievală

Locuit de un gol,
fantomă vie,
tocită iarbă sub ruginite și de fier călcîie...
nu pot, nu pot să fiu viu doar mistuit
DE VISUL CEL ȘCHIOP
de pămîntul cel de suflet
DE MIRIFICUL VIS.

Se vor usca odată verile,
aripile de-o clipă,
laguna inverzită
sub raza de lună înghețată !
RISIPITĂ NOAPTE ÎNTRE PIETRE.

Misterele esențiale

Bintuit de tine ca de o mască,
bintuit de o sacră furtună, –
sahară în prăbușire
pînă la moarte,
pînă la lipsa de suflet,
la flacăra.

Pietruirea universului

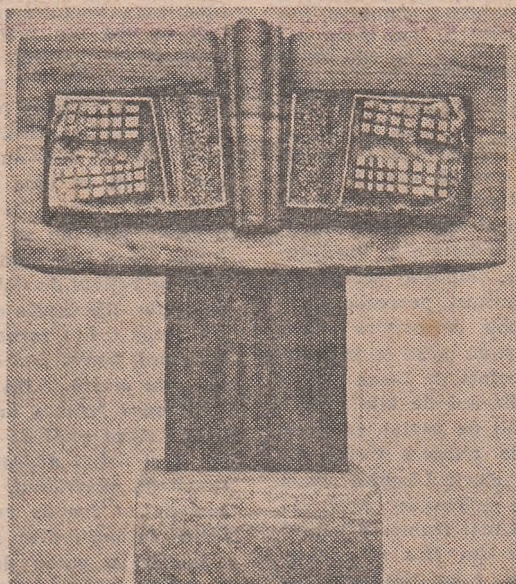
Gigantică sferă,
am plecat.
Zadarnic visul, zadarnic.
Viața, ciuntită trecere
din val în val, ocean în neființă,
din cer în cer, planetară respirație
cînd nu ceri decît universul !...

Zadarnic și gol
ingerul a zburat.
Miracolul și-a surpat ființa în nefiire,
de pretutindeni pînă-njoi gigantic
și clepsidre avide de aer.
alei și cuvinte de pretutindeni.
Ea de la capăt se reia,
dar cu o altă viață,
altă ființă,
pe o altă planetă.

Thalassa

Să chemi în tine seva ierbii
mirosul rămuros și profund al nopții
marea să o sfîrși
pe numele ei de alint
să-i culegi în palmă
amintirea trupului
delfin blind și cald
amintirea plînsului
a intrupării taină.

Să fi putut să pot
să fii aici, acum, –
lipsă mult prelungă, stînsă viață,
dorință fără vreme, tu.



DINU CÂMPEANU – Ferecătura
(Bienala de pictură și sculptură
1984 – sala Dalles).

Nicolae CARATANĂ



De atîtea trupuri

De-atîtea trupuri cite-a ispășit,
putrezindu-i aducerea-aminte,
sufletul nu știe ce-a fost înainte.
Uneori ar vrea să-l umble un șarpe,
un șarpe de vînt de pădure,
căci îl dor neîntocmitele harfe,
harfele ce n-a putut să le fure.

Alteori – să-l fi umblat un cal.
Un cal de foc,
căci îl doare neîntocmitul caval.
Nu i l-a crescut nici un soc.

Sufetul meu e un Erostrat ?
Își arse templul ce și l-a lucrat.

Muntele

Ce ăriașă oprire din pas
muntele-acesta !
Tempesta
nu i-a urnit nici un glas.

O, nu-l urca !
E lacom, ursuz.
Urcîndu-l, robi-te-va să-i fii auz.

Nu-i vorbi prin flori de sălbatic ovăz !
Vorbîndu-i, robi-te-va să-i fii văz.

Nu-l admira că-ți măreț și frumos !
Admîrîndu-l, robi-te-va să-i fii miros.

Și-l greu...
Nici nu știi cît este de greu,
tu, biet om de apă și de pămînt,
să te preschimbi în flacăra și în cuvînt.

Poți să visezi

Poți să visezi
că ciulinii în vîntul de toamnă sint iezi,
apoi cuvinte.
Iubitori de fugă, iubitori de vorbire
tot umblă, tot umblă să-și afle prin tine-o rostire.

Poți să visezi, bunăoară,
că pădurea-i o mare enciclopedie.
Multe nume într-însa nu-ncap,
altele cad afară
fără trup, fără cap.

Dar niciodată pe lume
să nu te visezi fără nume.

Imn

El, odrasla a unei harpe,
a străbătut somnul de urs, somnul de șarpe ?
Și-a făcut schimbarea la față
pe vreun munte răposat din viață ?

Sau pe vreun munte orfan
ce nu l-a creat încă nici un vulcan ?

În el se ascunde ceva de icoană
și ceva de statuie.
Îa din ele și pune-ți pe rană,
și pune-ți pe vis cînd are cucuie.

Cine a zis

Cine a zis că oglinda ne uită după ce-o părăsim ?
Sufletul ei, trăind fără corp,
are singele orb.
Nu zi săraca ! Nu zi plînsa !
E plină de lumea ce s-a privit într-însa.

Culegînd din rouă doar apele moarte,
lipsa de-ntineric și lipsa de scînteie,
și-a făcut din ele un adînc al ei,
un fel de înalt și-un fel de departe.

Cînd sufletul nu te incăpe,
trece-l printr-o oglindă și ține-l aproape.
Nu-l lăsa să se depărteze nicicum.
S-ar putea să ți-l fure vreun drum.

Paul Zarifopol



30 noiembrie 1874 – 1 mai 1934

O APARIȚIE singulară, îndată după încetarea războiului nostru de reîntregire, a fost, desigur, în presa noastră beletristică, aceea a lui Paul Zarifopol. De fapt, cu puțin înainte de intrarea noastră în acțiune, el publicase câteva articole în „Cronica” lui Tudor Arghezi și Gala Galaction. Se întorsesse de curând în țară, după o lungă absență, de peste cincisprezece ani, petrecuți în Germania, unde își luase doctoratul la Halle, în Wittemberg, cu o teză despre Cîntecele lui Richard de Fournival, un trubadur francez. Fiu al unui bogat proprietar din Moldova, se născuse la Iași, la 30 noiembrie 1874. Mama lui, o Culiăno, făcea și ea parte din familiile boierite ale unor greci, stabiliți de cîteva generații în țară. A urmat școala medie la Institutul Unite, de sub direcția unchiului, junimistul N. Culiăno. A păstrat o bună amintire profesorului său, Alexandru Philippide, care le citea elevilor din „Moftul român” (1893), recomandând drept cel mai serios periodic românesc. Ca și acest mare dascăl, eseistul avea să devină un „dușman instinctiv al mofturilor”, al tuturor fenomenelor culturale suspecte din punctul de vedere al calității. Nu ne-a lăsat amintiri despre profesorii săi universitari: Aron Densusianu și junimiștii Anton Naum și A. D. Xenopol.

După absolvirea Facultății de litere și filosofie de la Iași (29 septembrie 1898) și după un debut publicistic la „Arhiva” aceluiași Xenopol, a plecat în străinătate, pentru completarea studiilor. Nu s-a dus la Paris, ca frații săi mai mari, Iorgu și Ștefan, ci în Germania, unde erau vestite cursurile de filologie. La Halle, urmărite de discipline, cele mai multe axate în jurul specialității alocate, dar și altele, ca istoria filosofiei, și logica și psihologia cu Richl. Era un pasionat amator de muzică și un bun pianist. În această calitate cunoscu la Lipsa, unde se și fixă după doctorat, pe Ștefania, fiica lui Gherea, și ea pianistă talentată, cu care se căsătorii. Viața lui se împărți între lecturi foarte întinse și rare publicări, în „Süddeutsche Monatshefte” din München, și frecventarea spectacolelor muzicale din vestita Gewandhaus, care-l atrăsese și pe melomanul Caragiale. Marele eveniment intelectual al acestei epoci a fost cunoștința și apoi prietenia lui cu genialul autor al *Scrisorilor pierdute*, cu care se vedea des și corespondența frecvent, în misive la fel de acidulate. Ceea ce l-a apropiat pe bărbatul de vîrstă înegală, — în 1903, anul cunoașterii lor, „Herr Direktor” avea 53 de ani, iar „Herr Doktor” numai 31, — era spiritul lor critic, la fel de dezvoltat și necruțător, precum și, cum am spus, pasiunea lor comună pentru muzică. Zarifopol era un wagnerian rezolut, iar Caragiale un ahotnic beethovenian, prevăzută, în lipsa unei culturi muzicale propriu-zise, cu un auz absolut, cu o fantastică memorie, capabil să fluiera fără greș, părți întregi dintr-o simfonie, dar și să distingă, de la prima audiere, „trucurile” compozitorilor și să uimească tinerii cunosători, cum era Cella Delavrancea. Nu e de mirare așadar, că trăind în apropierea marelui nostru clasic, Zarifopol a fost și editorul său ideal, prevăzută nu numai cu mijloacele celei mai stricte metode filologice, dar și cu antenele cele mai sensibile la variațiile umorului caragialian (el spunea „caragelian”).

Speriat de consecințele reformei agrare, înscrisă în Constituție de I. I. C. Brătianu, față de absenteiști, Zarifopol se înapoie în țară, înainte de începutul războiului mondial, își vindu partea de moșie și o investii în rente de stat. Pacea, cu inflația ce a urmat, redusese la mai nimic avutul lui Zarifopol, care cunoscu și suportă eroic sărăcia, scriind din greu, făcându-și un nume redutată în publicistica interbelică, refuzând însă catedra universitară ce i-o oferea G. Ibrăileanu. Între cei doi se legă o strînsă prietenie, în cursul căreia își făceau, epistolă, mărturisiri reciproce asupra neurasteniei ce-i bîntuia pe ambii mari intelectuali și sensitivi. În timp însă ce Ibrăileanu și-a dezvoltat în romanul *Adela* întreaga capacitate de simțire, Zarifopol și-a frînat-o pînă la refuzul total, ba chiar ilustrîndu-se printr-o campanie susținută contra sentimentalismului în literatură. Prima și cea mai ilustră a lui victimă, încă din timpul colaborării la „Süddeutsche Monatshefte”, a fost Guy de Maupassant. Depistîndu-l, la lumina privirii sale radioscopice, rudimente de sentimentalism, a scris împotriva marelui prozator un studiu destructiv, care nu convinsese pe nimeni, dar impunea prin talentul polemic.

Nu mai puțin sesațional a fost studiul despre Ernest Renan, cu ocazia centenarului nașterii acestuia, în 1923, cînd cu

excepția cercurilor catolice care nu-i iertau fostului seminarist, defecțiunea, autorul *Vieții lui Iisus*, al *Originilor creștinismului*, al *Istoriei poporului lui Israel*, și al *Dialogurilor filosofice*, a fost universal sărbătorit. Se cam știa că celebra lui *Rugăciune pe Acropole*, vibrant imn de slăvire a spiritului elin, fusese o așază, „bucată de bravură”, ticluită post-festum, dar nimeni nu s-a înversunat împotriva-i ca Paul Zarifopol, care i-a subliniat cu ferocitate, retorica și procedeele stilistice vetuste.

Este de mirare că Paul Zarifopol, cărturar cu o foarte temeinică cultură generală, cunoscător al tuturor stilurilor artistice, filosof al culturii, în sensul pătrunderii în atmosfera specificului fiecăreia, judeca operele trecutului din perspectiva gustului modern, condamna fără drept de apel, tot ceea ce fusese unanim admirat nu numai în epocă, dar și ulterior, de cei ce știau să se abstragă ocazional, de sensibilitatea proprie și să admită ca firești și fenomene străine acesteia. Or, Zarifopol știa că Renan era breton și că părăsise la timp seminarul, dar afecta a-l numi gascon și preot, luînd în deridere rarele lui manifestări insolite și ignorîndu-le pe cele permanente.

Medievistul era un tot atît de bun cunoscător al clasicismului francez, care a dat în secolul numit de Voltaire, „al lui Ludovic al XIV-lea”, o mare eră literară și artistică. Lui Zarifopol i-a cășunat însă și împotriva momentului începuturilor, cu Malherbe, cit și al realizărilor majore, minimalizîndu-i pe Corneille și Racine ca retorici și nerecunoscîndu-le valorile pozitive, și chiar pe Moliere, ale cărui capodopere nu-l impresionau plăcut.

LITERATURA franceză, așadar, a fost cîmpul său de luptă, în care filosoful culturii și mai ales, esteticianul, a lăsat un adevărat mastic sacru, prea adesea al inocenților. Dacă avea în parte numai dreptate, condamna vîilele romanțate ale lui André Maurois (apoi, și ale lui Stefan Zweig și Emil Ludwig), dacă avea deplină dreptate nimicînd cu o mare putere de dispreț scriitorii mediocri, din ajun sau de atunci, ca Georges Ohnet și Maurice Dekobra, care-și aveau un vast public neliterar, nu s-ar putea spune același lucru despre toate idiosincraziile lui Paul Zarifopol.

Lista lor este impresionantă. În fruntea ei l-am înscris pe Goethe, căruia mofturosul critic nu-i gusta decît pe Mefistofel, din *Noaptea Walpurgilor* și moartea lui Faust. Ce a fost Goethe, după severul său judecător? Un poseur, un „impecabil poseur”. Scrisul său era un tabiet. Era „îndrăgostit de toate clasicismele”. Dormirea erau versurile din *Hermann și Dorothea*.

Septuagenarul era ridiculizat că se îndrăgostise de o fată de 17 ani, Ulrike von Leventzow, și-și închinase o elegie... la Karlsbad sau altă localitate climaterică! Zeflemistul știa însă că vestitul poem se numea *Elegia de la Marienbad*, dar găssea și în voita confuzie o ucigătoare armă a disprețului.

Altă victimă de predilecție a lui Zarifopol este Stendhal, căruia îi tot aplică tratamentul contraindicat de el însuși, partizan al studiului exclusiv estetic, răcolîndu-i biografia și deducînd din nepuțința eroului din romanul *Armance*, aceeași carență a autorului. Nici Baudelaire nu-i place, găsindu-l retoric și scoțîndu-l în vileag excentricitățile omenești, și, vai! ignorînd că marele poet, recunoscut la originea modernismului, a fost și un mare critic de artă, în pictură și în muzică, ba chiar primul wagnerian francez!

Unul din epitetele cele mai rare pe care îl manevrează Zarifopol, este puțin uzitatul hapsin. Artiștii „de natură mai hapsină” sînt așadar cei de o ireductibilă strictețe (ca el însuși!). Simpatizatul Flaubert, în persoana căruia saluta artistul de mare conștiință profesională, avea însă, ni se spune, „izbucliri adeseori copilăroase hapsine” (adică violent negativiste, ca atunci cînd îl respingea pe Musset). Dezbinat de public, citim în Zarifopol, artistul european „a început să-l disprețuiască pe față și s-a făcut om singular, uneori foarte hapsin” (adică foarte răutăcios).

Urmas al criticismului junimist (il admira necondiționat pe Maiorescu), dar mai ales al celui caragialian, Zarifopol folosește foarte des cuvîntul moft, pentru a stigmatiza neautenticitatea unui fenomen cultural, ca și vocabula *grimasa*, prin care înțelege poza celui ce afectează a prețui valorile din snobism, iar acestui fenomen, căruia îi acordă o atenție deosebită, îi spune *mitocănie* sau *mahala-gism*.

Lui Zarifopol i s-a reproșat că nu se interesa de fenomenul literar românesc, din dispreț sau din necunoaștere, iar cînd a condescins la acesta, n-a găsit cuvinte de laudă decît pentru autorul romanului *Roșu, galben și albastru*, Ion Minulescu (la care l-a atras nonconformismul). Ca să-și dezmință adversarii, Zarifopol și-a mărturisit admirația pentru Tudor Arghezi, Ion Vinea, Adrian Maniu, George Călinescu (prin derogare, i-a plăcut *Viața lui Mihai Eminescu*), iar dintre debutanți, i-a remarcat pe Dragoș Protopopescu, pe Teodor Scorțescu, autorul lui *Popi* și pe Grigori Sturdza, al lui *Pygmalion*. Această pentru contemporani. N-a scris nimic despre Mateiu I. Caragiale, deși artistul, credem, nu putea să-i fie indiferent.

Trapez

XCIX

351. A doua zi, un ziar își pierde interesul. Dar după 50 de ani, devine mai pasionant decît în ziua apariției. Cine, dintre cei cărora le-a căzut în mină o asemenea foaie, nu s-a grăbit să o devore de la articolul de fond pînă la mica publicitate? Puse în vinzare, ziarele de acum o jumătate de secol ar atinge un tiraj la care directorii lor n-au visat niciodată. În schimb, romanele apărute în aceeași epocă, dacă nu sînt capodopere, pe cine mai interesează?

352. Aplauzele frenetice — eu le auzeam la radio — reprezentau un omagiu, dar erau și o cerșetorie. Mi-ar fi plăcut ca în clipa cînd, coplesit, se așeza din nou la pian, cineva din sală să-i strige: — Nu vrem supliment. Aplauzele noastre au fost dezinteresate.

353. Credința îndărătnică și absurdă — dar e oare chiar atît de absurdă — că un cuvînt în plus sau în minus, chiar un simplu „și”, poate să schimbe destinul unei cărți. Zeci de ani întîrziți pe paginile ei, spre a descoperi arhimedeana vocabulă.

354. De două ori în viața mea, în împrejurări care mă absolveau de teama că aș fi comis un sacrilegiu, m-am simțit Isus Cristos. Cînd am întors spațele șoselei asfaltate, care mă adusesse pînă la marginea Saharei, și m-am pomenit față în față cu fantastică-i realitate, făcînd un pas și încă unul pe acea imensă, pustie și vălurită întindere, fără să mă duc la fund, le-am strigat celor ce mă priveau din urmă: — Parcă aș fi Isus pe valurile mării.

A doua oară a fost cînd am călătorit înția oară cu un avion Caravelle. Orașul de pe aeroportul căruia își luase zborul, în loc să rămînă treptat în urmă, cum se întîmpla de obicei, s-a văzut deodată dedesubt, cu toate clădirile lui, și continua să se afunde cu pămînt cu tot, incît am simțit, am gîndit și am exclamat: — Parcă ar fi înălțarea la Cer!

Geo Bogza

ULTERIOR, s-a coborît, cronologic vorbind, la începuturile noastre literare, la Văcărești, Conachi, Asachi, Eliade, Alecsandri, Bolinteanu, cu puncte de vedere, ca totdeauna personale, și relativ cu puține rezerve. De rîndul acesta, filosoful și istoricul culturii a ținut seama de stadiul societății noastre, abia ieșită din faza feudală a regimului social, politic și economic. Eminescu, în schimb, a intrunit admirația sa necondiționată, cu excepția nefericitului vers „o oară de iubire”, căruia i-a imputat „mitocănia”, deși nu era, fiziologic vorbind, decît expresia imperativă a geniului speciei, după conceptul schopenhauerian.

Despre limba noastră, într-un loc, se exprimă de asemenea superlativ.

Monografistul viitor al lui Zarifopol va avea de furcă asupra conceptului *burghez* sau *burghezii*, foarte frecvent în gîndirea socială a escistului.

Ca fenomen european, noțiunea e privită adevîr, recunoscîndu-i-se puterea de muncă și creația de valori, în toate direcțiile civilizației. Ba chiar, într-un loc, burghezia e prezentată ca precursoră a socialismului, prin respectul muncii, gînditorul apolitic ignorîndu-i raporturile de clasă. Într-un singur escu, Zarifopol pare a inclina către stînga, cînd examinează raportul inegal al condamnațiilor politice, din acel moment: cei de dreapta, sancționați de închisoare calculate pe luni, cei de stînga, pe ani.

Apoliticul primează, cînd se arată insensibil față de pedepsele capitale, aplicate lui Socrate și lui Giordano Bruno, calificați imperturbabil „genii agitate” și observînd: „De obicei înțelepții se țin departe de fierberile vieții”.

A fost cazul său, dar gînditorul era politic fără să vrea, preconizînd toleranța și condamnaînd violența. Era crezul unui umanist, nu însă și al unui umanitarist. Prietenia dintre Romain Rolland și Pănaît Istrati, de pildă, e privită de sus. Fără a-l numi pe scriitorul român de limbă franceză, îl menționează însă pe acest „proletar român care a învățat franțuzește și are energia, adevărat indușoară, să scrie în această limbă atît de inospitalieră incît adeseori străinii nici nu iau seama că truda lor pentru a fi primită de dînsa e cu desăvîrșire zădărnica”.

„Indușoarea” lui Zarifopol nu menește a bine.

A doua oară, nu-i numește pe nici unul, într-o proză de condensat dispreț: „Pînă vreme după armistițiul, un muzicograf util, care are slăbiciunea onestă să se creadă romancier filozof, împreună cu un cvasi povestitor...” etc.

Romain Rolland nu era muzicograf, ci muzicolog: predase istoria muzicii la Collège de France. Cu Jean Christophe, s-ar fi crezut romancier mai curînd umanitar și pacifist, deoarece încercase, prin prietenia dintre germanul eponim și francezul Olivier, să impace dușmănia dintre cele două popoare. Acest obiectiv era respins de Zarifopol ca aliterar și anarhist.

Pe plan artistic, burghez este, după vorba lui Flaubert, „cel ce gîndește josnic”, cel lipsit de gust artistic. Antiburghezismul lui Zarifopol nu este deci social, ci pur estetic. În acest sens, burghezul e adeseori snob, simulînd doar interesul pentru artă.

PAUL ZARIFOPOL s-a remarcat mai ales prin multe lui idiosincrazii și ca atare, ca un critic prin esență negativist. Or, el a militat constant pentru autonomia artistică și pentru studiul estetic al operelor literare. Cea dintîi era dominantă în acel moment, la ambele generații ale criticii, dintre seniori Mihail Dragomirescu, Ovid Densusianu, Eugen Lovinescu și chiar Gara-

bet Ibrăileanu, care după înfăptuirea reformei agrare și-a suspendat „tărănismul” literar și a preconizat și el artă pentru artă; iar dintre cei tineri, Perpessicus, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, George Călinescu, Mihail Sebastian, Ion Biberi, Octav Șuluțiu etc.

Se putea vorbi chiar de un front comun al criticilor, dedicați în același spirit, aceleiași discipline. Numai că Zarifopol îi reproșa, fără a nominaliza, generalizînd, că acea critică lipsea de la datoria ei, nestăruind în examinarea tehnică și metodică a textelor literare, și alunecînd adesea în biografism, psihologism, istorism, filosofism. Obiecția nu era lipsită de temei. Critica și-a îndeplinit datoria principală: aceea de a despărți operele, dintre creațiile autentice și cele neautentice (din care unele făceau totuși primă pe piața literară). Nu s-a ținut însă prea strict de obligația analitică, sau dacă a făcut-o, a acordat prea puțin studiului stilistic, așa cum considera Zarifopol că se cuvenea.

Nu ne vom despărți de cel aniversat, fără a menționa maestrul pe care și l-a recunoscut în cîteva rînduri și operele lor, care l-au orientat: „...tratatul arhitectului Gottfried Semper despre originea stilurilor, încercarea sculptorului Hildebrand asupra formei în arta plastică, manualul frumuseții muzicale al lui Eduard Hauslick, notele pictorului Fromentin despre arta flamandă și cea alandeză, studiile esteticianului Conrad Fiedler asupra experienței estetice, critica dramei lui Schiller, făcută de poetul Otto Ludwig, și, nu mai puțin — poate, mai mult decît acestea toate, teoretizările artiștilor literari francezi, de la Flaubert pînă la Mallarmé”.

Școala estetică germană, așadar, și filiera modernă a artiștilor literari francezi, au stat la baza formației idelilor estetice ale lui Zarifopol. În serviciul acestora a adus un impresionant talent de polemist, cu o forță de dispreț neobișnuită, și cu o intransigență în care nu încăpea spiritul de toleranță, admirat la Anatole France, de pildă. Prietenul și editorul lui Caragiale a dus pe alt plan, lupta acestuia contra „moftului român”.

Scriitorul care a tradus din prozatori ai genului fantastic a făcut elogiu lui singur: Gustav Meyrink, autorul romanului *Golem*. A contribuit însă la opera de inițiere în dificila proză a lui Proust, cu sondaje în sintaxa lui.

Ar fi fost la Iași, un profesor dintre cei mai frecvențați. A preferat însă „profesiunea nerentabilă” a criticii și e relatat cu umor felul în care editorii postbelici îi refuzau publicarea în volum a eseurilor lui.

Și-a încheiat cariera ca redactor șef al „Revistei Fundațiilor Regale”, la recomandarea lui D. Gusti. În ziua apariției celui de al V-lea număr mensural, a expirat. Cu el a dispărut cea mai originală figură a esteticii române interbelice, partizanul și luptătorul cel mai temut pentru artă literară. Așa și-a intitulat volumul ce-l reprezintă mai bine și care a apărut la cîteva zile după moartea sa. Tot așa se cheamă și ediția excelentă, în două volume, a eseurilor lui critice, sub îngrijirea criticului și istoricului literar Alexandru Săndulescu.

Îmi cer iertare pentru evaluarea desigur insuficientă a bărbatului care a tulburat ca nici unul altul, apele literare interbelice în scopul limpezirii lor. A fost o personalitate puternică, adeseori iritantă, dar niciodată indiferentă, expresie supremă a criticismului celui mai intransigent, necruțător față de tot ce intra în conflict cu valorile inteligenței și ale frumosului.

Șerban Cioculescu

Ontologia ființei în contextul secolului

FILOSOFIA — așa cum am mai arătat cu câteva prilejuri — este o formă de expresivitate cognitivă a spiritului, dar și una a sensibilității, a stărilor și modulațiilor sale în fața lumii, a fațetelor și proceselor schimbătoare ale acesteia. Ea este, într-o ipostază a sa, o formă de expresivitate a sensibilității metamorfozată în idei, ceea ce nu înseamnă că este și o formă sensibilă, de impregnare activă, cum este arta. Așadar, deși distincte prin finalitatea și limbajele lor caracteristice, filosofia ca expresie predominantă a sensibilității spirituale și arta au o modalitate identică, aceea a antropomorfizării existenței, prin care i se conferă acesteia atribute specifice umane, este insufletită și umanizată în manifestările sale. Această formă devine atotcuprinzătoare când renunță la respectarea normelor argumentării raționale, încetează de a mai fi teorie și face din confesiunea spiritului, din mișcarea vulturilor sale într-o manieră ideatică criteriul ei suprem. Congruența sa nu este teoretică, ci provine din redarea sensibilității unui moment istoric, a unui spațiu uman, printr-o construcție singulară. Tipul de filosofie la care ne referim se situează evident în afara cunoașterii, a exprimării unor adevăruri universale, fără însă ca exponenții ei să știe sau să accepte acest fapt. Interesul său rezultă din opțiunea axiologică pe care o face — deoarece nu se subliniază deosebirile — că filosofia este o alegere semnificativă a spiritului —, din valorile prin intermediul cărora schițează atitudini culturale și umane arhetipale într-un anumit timp al istoriei. Înțelegerea acestei modalități a filosofiei este de aceea esențială pentru reconstituirea spirituală a diverselor stadii ale evoluției culturii.

Această ipostază a filosofiei cunoaște o colorată eflorescență în momentele de criză ale istoriei din secolul trecut și al nostru, în care interven procese de trecere spre noi forme de existență, se conturează stări dense de nostalgie socială, are loc o agravare a unor fenomene de alienare a condiției umane, de destrămare a cadrelor ei tradiționale. O filosofie de acest fel este printre altele metafizica ființei, cu ramura sa heideggeriană, ale cărei unde de rezonanță se pot întinde în multe alte opțiuni filosofice din variate spații culturale. Ea este una dintre expresiile spirituale ale crizei individului, a statutului său existențial în acest veac, o tentativă de a-i pătrunde sensul, de a-i reface orizontul.

Filosofia lui Heidegger se vrea o autentică revelație prin care spiritul să fie eliberat de constrângerile lumii. Ea este concepută ca o construcție ce se sustrage logicii raționale, fundamentele sale fiind stabilite nu „pe calea deducției ci printr-o degajare apofantică”¹⁾, prin intermediul relevării, al luminării spiritului. După decenii, în *Scrișoare despre umanism*, logica este considerată în mod categoric drept o măsură de judecare improprie pentru filosofie: „Această judecare seamănă cu procedeul care încearcă să aprecieze natura și aptitudinea peștelui după cât de mult este el în stare să trăiască pe uscat. Deja de mult, de prea mult timp, stă gîndirea pe uscat. Se poate numi atunci strădanie de a readuce gîndirea în elementul ei — „irationalism”?”²⁾. Cu alte cuvinte, filosofia sa se poate situa pe terenul logicii, al rațiunii, așa cum peștele nu poate fiinta pe uscat!

De aceea se poate spune că filosofia heideggeriană este prin excelență un act antropomorfic și nu unul de cunoaștere a omului. Ea este forma unei subiectivități ce se contemplă pe sine ignorând lumea din care face parte, datele ei constitutive, sursele istorice și sociale ce o impregnază. Antropomorfismul ei dominant se degajă din elementul său central, cel al ființei.

Nu se poate vorbi de un concept sau de o explicație cit de cit articulată a noțiunii de ființă în lucrările lui Heidegger — ca de altfel în întregul curent care-l folosește ca placă turnantă a ideilor sale — iar căutarea lor este o operație absolut zadarnică, nu duce nicăieri. Sint în schimb aglomerate și suprapuse accepții variate, contradictorii, cum este cea de existență și cea de transcendență, cea de om și cea de spirit. Între ele nu se pot stabili legături de implicație, o treaptă nu duce la alta, deasupra sau dedesubtul ei. Astfel în *Sein und Zeit* la o pagină se declară că „Ființa este de fiecare dată ființa unei ființări”, pentru ca ulterior să se afirme: „Ființa ca temă fundamentală a filosofiei nu este un gen al ființării, deși privește orice ființare... Ființa și structura ființei sint deasupra oricărei ființări și a oricărei determinări ontice posibile... Ființa este transcendentă prin excelență... Orice explicație a ființei ca transcendentă este cunoașterea transcendentă”³⁾. Înțelegerea legitimă de a ști cum se pot face afirmații despre ceva care este în afara oricărei determinări ontice posibile, ca și aceea despre puțină existență acestui ceva, rămân fără nici un răspuns. În cele din urmă, în pofida acestor oco-

lișuri, filosoful german ajunge la formula clasică a metafizicii, aceea că esența omului este logosul, spiritul replit în sine, iar ființa apare ca spirit. Acest sens este regăsit într-un text de mai târziu cu valoare arhetipală, pentru gândirea heideggeriană: „Omul este păstrătorul Ființei... În esența sa, care ține de istoria Ființei, omul este ființarea a cărei ființă ca existență constă în aceea că ea locuiește în apropierea Ființei. Omul este vecinul Ființei”⁴⁾.

FILOSOFIA FIINȚEI, din secolul nostru, este o tentativă de resuscitare a unor motive ale metafizicii antice, a valorilor sale, numai că ceea ce a fost la începuturile culturii filosofice o intuiție fecundă devine în contemporaneitate o expresie a inconsistenței. Termenul de ființă care în spațiul gândirii grecești avea note determinative, exprima intuiția existenței integrale, efortul de a descoperi identitatea omului ea gen, ajunge la Heidegger o abstracție vidă, o particulă-refugiu, care tinde să acopere neputința unei explicații a fenomenului uman, de a-i dezvălui articularea sa interioară și liniile lui de mișcare.

T. Adorno remarcă cu deplină îndreptățire că metafizica sau ontologia ființei n-a arătat niciodată ce este ființa. „Dar ființa — ce este ființa? Ființa este ceea ce este” Ființa tinde fatal spre o asemenea tautologie⁵⁾. Aporia este inexpugnabilă datorită pe de o parte opunerii ființei imediatității, ființării particulare, iar pe de altă parte din invocarea concretului simplu, al imediatului ca singurul generator de evidență. De aceea până la urmă „repetarea numelui simplu... ia locul oricărei instanțe critice față de ființă”.

Pentru adepții filosofiei ființei termenul îndeplinește rolul unui cuvînt magic, a cărui rostire ar deschide porțile ascunse ale metafizicii, ale luminării tuturor enigmelor umane. De fapt însă imprimarea unei dimensiuni filosofice substantivului ființă se întemeiază pe o iluzie. Substantivul ființă derivă din verbul copulativ a fi care, așa cum precizează Adorno, „...nu reprezintă el însuși ceva ontic”⁶⁾, sau, altfel spus, nu desemnează o formă a existenței. Sensul verbului este unul relațional, are o funcție predicativă în diverse judecăți, cu o semnificație determinată în fiecare dintre ele. El reprezintă forma generală a enunțării judecăților particulare. Transformarea verbului în substantiv duce la un paralogism, care schimbă o negație — aceea că momentele judecății, subiectul și predicatul, sint diferite — într-o afirmație, într-o identitate. Metamorfозa ar vrea să desemneze ceea ce este, fără a indica nici un alt atribut al acesteia.

Fascinația amăgitoare pe care o produce cuvîntul ființă este secretată de caracterul său vag, nedeterminat, de prejudecata mitică după care ceea ce nu poate fi gîndit întrucapează absolutul, ca și de aceea pentru care există cuvinte ce închid în ele esențele existenței, ale logosului, a cărui rostire deschide un nou orizont al Genezei. Oricît de expresive ar fi cuvintele, ele nu conțin și nu pot conține adevăruri! Încercarea de a face dintr-o idee a ființei, lipsită în fond de orice contur, axul unei construcții filosofice autentice este artificioasă, în împrejurările în care spiritul a determinat instrumente mai subtile și de mai mare adevăre și rigoare, pentru a reconstitui existența în diversitatea formelor sale, de a investiga și descoperi particularitățile fenomenului uman, coerența și distorsiunile în manifestările sale.

Semnificative pentru filosofia heideggeriană sint ideile sale despre existența umană. Ele se caracterizează prin răsturnarea relației dintre om și lume, aceasta fiind văzută ca o prelungire a omului. Lumea obiectuală este impregnată de trăsături umane, este pur și simplu însuflețită. Lucrurile capătă aptitudini și disponibilități, unele par animate de scopuri, desfășoară o acțiune care le-ar fi proprie, intrinsecă.

Spre deosebire de Hegel, care, ocupîndu-se de relația dintre om și unelte, surprinde, chiar dacă într-o optică răsturnată, elemente ale autoformării omului prin muncă, lucrarea lui Heidegger *Sein und Zeit* degajă impresia că obiectele și uneltele create de oameni de-a lungul istoriei s-ar fi generat de la sine, ar fi manifestarea propriei lor ființări, a aptitudinilor și disponibilităților intime ce le dețin.

Problema principală a reflecției heideggeriene despre om este aceea a autenticității și neautenticității sale, considerată drept dilema lui existențială cardinală. Ea este și aceea care oferă cheia ontologiei ființei, semnificația orizontului cultural și social pe care-l schițează, a stărilor sensibilității exprimate într-un limbaj filosofic profund mediat și abscons.

Autenticitatea și neautenticitatea omului este un leitmotiv pentru metafizica ființei în totalitatea sa. În acești termeni este receptat un fragment din problematica largă a alienării umane în societățile contemporane. În viziunea lui Heidegger omul autentic este păstrătorul, vecinul

ființei, cel care intrupează spiritul, valorile sale originare. În schimb, omul inautentic este cel ce suferă influența societății, este ființa „...absorbită în întregime de către lume și de către celălalt...”, este ființa-anonimă, conformă cu media, în care „Tot ce este original se devalorizează ca un lucru cunoscut de mult timp. Tot ceea ce a fost cucerit cu prețul efortului devine obiect de schimb.” Ca ființă-anonimă: „Fiecare este celălalt și nimeni nu este el-insuși. Ființa-anonimă... nu este nimeni”⁷⁾. Este surprinsă, neîndoielnic, criza individului, a statutului său existențial într-o ambianță care-l aplătează și-l manipulează, anulează efortul său spre singularizare originală, îl constrînge printr-o diversitate de mijloace să renunțe la el-insuși, la o conștiință și proiectie de sine distinctă. Intuirea unor stări simptomatice ale alienării individului cum sint acelea ale deznădăcinării și însingurării sale, pierderii sensului și ale devalorizării lui, ale acceptării unei vieți dominate de conformism, inerție și faticitate existențială, de imposibilitatea comunicării intersubiective, reprezintă contribuția cea mai importantă a meditațiilor heideggeriene la filosofia veacului, la dezbaterile dilemelor sale umane, în ciuda marilor lor limite.

CEA mai importantă dintre acestea în plan teoretic este desconsiderarea arbitrară a determinațiilor genului uman. Ipostazele omului, atît autenticitatea cit și neautenticitatea sa, sint produse de societate, există numai în interiorul ei. De aceea este lipsită de sens suprapunerea neautenticității cu socialitatea omului. Autenticitatea nu este dată omului, ci se conturează ca umanizare, ca formarea istorică a omului-uman, fără a nega prin aceasta prezența unor determinații permanente ale manifestării sale, sau altfel spus ale unei esențe umane.

Omul se individualizează, ajunge și poate să fie el-insuși numai în societate. Satisfacerea exigenței socratice ca omul să fie el-insuși nu este o problemă strict individuală, așa cum s-ar putea crede la prima vedere, ci depinde de o complexă coincidență între determinările sociale și cele singulare ale fiecărui om, ceea ce Socrate nu putea intui sau ști, ea dezvăluindu-se extrem de târziu pe scara evoluției cunoașterii umane.

Cealaltă limită a meditațiilor lui Heidegger, mai profundă decît cea arătată, care rezultă dintr-o receptare noncognitivă a existenței umane, se situează în plan axiologic, provine din valorile culturale și sociale propuse de reflecțiile sale. În spatele limbajului ermetic al ființei, al sensului ei, se întrevăd valori ideologice a căror semnificație nu mai este în nici un fel echivocă. Acoperită încă în Ființă și timp această semnificație se descoperă în *Introducere în metafizică*. Problema ființei nu mai este una de filosofie academică, ci una care concentrează în sine „destinul spiritual al Occidentului”, caracterizat prin sciziunea dintre ființă și gîndire, ceea ce a provocat decadenta sa spirituală. Resuscitarea ființei, dezvăluirea sensului ei, ar fi îndreptată spre refacerea măreției spiritului, constituind răspunsul la declinul Europei.

Criza Europei occidentale este văzută ca una a spiritului, a traumatizării și supliciului la care acesta a fost supus, a devalorizării și degradării formelor sale. Acestea sint vizibile în considerarea predilectă a spiritului ca raționalitate teoretică, în instrumentalizarea intelectului, adică punerea sa în serviciul unei finalități, în dominația științei și tehnicii asupra omului. Știința este unul dintre semnele că lumea spiritului ar fi devenit, prin instrumentalizarea sa, o civilizație. Ea nu poate anunța o renaștere spirituală, relevă numai stringența acută a acesteia. Filosofia se situează în afara cunoașterii științifice, de la ea poate izvorî renașterea ființei, a spiritului.

Formele de alienare umană apar astfel ca maladii ale spiritului generate cu deosebire de flagelul tehnicii care „...în ființa sa este ceva pe care omul nu o poate stăpîni”⁸⁾. O prejudecată de largă răspîndire și inerție vede în lumea secolului al XX-lea una dominată de Molohul tehnicii, adevărată forță malefică a omenirii, inspiratoarea mercantilismului și a pragmatismului, a mediocrității și platitudinii, a degringoladei marilor valori ale spiritului. Conștiința metafizică a veacului este marcată de această reacție antiindustrială, care devine o stare a sensibilității sale nostalgice, a năzuinței de restaurare a valorilor unui trecut idilizat fără temel.

NUMAI o astfel de conștiință ce nu s-a desprins de trecut poate trece cu vederea importante posibilități de umanizare pe care le-a adus cu sine multe din intruchipările tehnicii industriale. Efectele nocive nu rezultă din natura tehnicii, ci din utilizările sale economice și sociale, dintr-o funcționare specifică a procesului muncii, a relațiilor sociale. Tehnica este un

produs uman și ea poate fi dominată de oameni, cu condiția stăpînirii societății din care ea face parte.

Toate acestea sint impenetrabile pentru o viziune metafizică a ființei care nu coroborează idei și concepte, dar dă expresie stărilor unei sensibilități, sfîșiată între valorile de altădată și emergența altora, incomprehensibile pentru ea, înfricoșată de perspectiva unei istorii diferite de cea tradițională. Ea face din anxietatea existențială și claustrarea în sine, într-un orizont consolator, iluzoriu, centrul mișcărilor sale repetitive.

Refacerea autenticității omului este, de aceea, dependentă pentru filosoful german de o spiritualitate detașată de orice finalitate socială, jalonată de valori elitiste și care, în mod surprinzător, legitimează violența ca instrument al creației, pretinsul rol inouitor al național-socialismului în realizarea unei sinteze dintre tehnică și omul modern, ca și pretenția Germaniei hitleriste la dominația Europei. Aceste idei care figurează mai întîi în cursul universitar ținut în 1935 sint menținute fără nici un comentariu și la reeditarea lui sub denumirea de *Introducere în metafizică* din 1952. Dar nici mai târziu, într-un text din 1966 publicat postum, nu intervine o reevaluare a acestor idei, filosoful continuînd să susțină că fascismul german tindea să-l facă pe om să intre în relație cu esența tehnicii, aceasta într-un timp în care întreaga omenire știa că hitlerismul a reprezentat utilizarea cea mai monstruoasă a tehnicii. Singura observație critică se referă la liderii fasciști, deoarece „gîndirea acestor oameni era mult prea limitată pentru a parveni la o relație cu adevărat explicită cu ceea ce se întîmplă astăzi și era în pregătire de trei secole”⁹⁾, ceea ce în fond înseamnă o acceptare a ideii fascismului și o delimitare doar de modul ei de aplicare. Ideea fascismului este scoasă de sub incidența responsabilității istoriei, a acțiunii social-umane, atitudine a cărei semnificație nu are nevoie de nici o adăugire.

J. Habermas referindu-se la nedorința lui Heidegger de a-și corecta sau comenta aprecierile din anii fascismului arată, cu totală îndreptățire, că o asemenea atitudine nu legitimează numai „...din punctul de vedere al istoriei Ființei... eroarea personală, în loc să dea o explicație morală, dar și «eroarea» care ar fi fost puterea nazistă.” Mai mult, „poate fi interpretat asasinatul metodic a milioane de oameni, despre care astăzi nu mai ignorăm nimic, ca și cînd ar fi vorba de o eroare din punctul de vedere al istoriei Ființei înțeleasă ca destin? Nu este el crima efectivă, a acelor care, cu toată responsabilitatea, l-au comis... și expresia relei conștiințe a unui popor întreg?... Nu este oare misiunea elevată a acelor care gîndesc să facă lumină asupra actelor responsabile comise în trecut și să țină trează conștiința care trebuie avută asupra acestora?... În loc de aceasta, Heidegger publică fraza sa despre măreția și adevărul intern al nazismului...”¹⁰⁾ Este exprimat, în aceste rînduri, un adevăr a cărui valoare depășește cu mult cazul singular al lui Heidegger.

Ontologia ființei apare astfel la filosoful german ca suportul mitic al receptării crizelor, al fisurilor destrămării și primejdiilor prin care trece societatea aflată la cumpăna istoriei în secolul nostru. Ființa este punctul de sprijin al acestei viziuni, ca simbol al stabilității și fixității, fiind opus mobilității și transformabilității lumii și a omului. Citite prin această lentilă, fenomenele dezagregării și inadaptrii sociale nu sint pătrunse în dimensiunile lor istorice specifice, ci ca simptome ale destrămării lumii, ale spiritului. Metafizica tratează obiectul meditației sale fără identificarea determinațiilor sale istorice, fără constientizarea raporturilor subiectului gînditor cu acel obiect. De aici și preferința pentru un limbaj al abstracțiilor vide, ce cultivă magia cuvintelor, al neînțelegerii și transcendentului, care voadază finalitatea sa ideologică, valorile și ideile sale politice.

Filosofia lui Heidegger este o expresie a crizei individului în veacul pe care-l parcurgem, dar valorile pe care le profesează dau glas individualismului asocial și au vizat legitimarea unor forme de dominație totală la adresa oamenilor. Această incompatibilitate axiologică relevă impasul tragic al unei gîndiri, imposibilitatea sa de a re-situa omul în lume, de a contribui la afirmarea vieții și creativității umane ca valori supreme, de a fi o autentică filosofie a omului.

Rezonanța temporală, directă sau indirectă, a ideilor heideggeriene se datorează persistenței fenomenelor de alienare umană ce conturează criza individului, fluxurilor de nostalgie socială care stimulează aspirația unor spirite spre evoluție în spații ale miturilor filosofice, dar care prin claustrarea lor sint la fel de rigide și sclerozate ca și alte intrupări dogmatice din tulburătorul nostru secol.

Radu Florian

¹⁾ M. Heidegger, *L'être et le temps*, Gallimard, Paris, 1964, p. 23.

²⁾ M. Heidegger, *Scrișoare despre umanism*, în „Secolul 20”, Nr. 7—8—9/1980, București, p. 216.

³⁾ M. Heidegger, *L'être et le temps*, p. 24, 56.

⁴⁾ M. Heidegger, *Scrișoare despre umanism*, p. 236.

⁵⁾ T. Adorno, *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 62.

⁶⁾ Ibidem, p. 63, 86.

⁷⁾ M. Heidegger, *L'être et le temps*, p. 216, 159, 160.

⁸⁾ M. Heidegger, *Réponses et questions sur l'histoire et la politique*, „Mercure de France”, Paris, 1977, p. 43.

⁹⁾ Ibidem, p. 61.

¹⁰⁾ J. Habermas, *Profilis philosophiques et politiques*, Gallimard, Paris, 1974, p. 98, 99.

Spiritul avangardei

„**A** VANGARDA literară românească nu a devenit încă la noi o problemă „serioasă” de istorie literară așa cum se întâmplă în alte părți; aceasta nu se studiază riguros în manualele școlare și nici nu i s-a acordat o atenție deosebită de către critică, dacă avem în vedere faptul că, în afară de lucrarea lui Ion Pop din 1969, *Avangardismul poetic românesc* (E.p.l.) care dubla ca eveniment de referință *Antologia literaturii române de avangardă* a lui Sașa Pană, nimic nou, demn de a fi citat, nu a îmbogățit bibliografia...” De la această constatare, neîndoielnic justă, a plecat Marin Mincu în alcătuirea antologiei sale *Avangarda literară românească*. Dacă a-dăugăm lui Ion Pop pe G. Călinescu (în *Principii de estetică*), încheiem de fapt lista contribuțiilor critice, de ieri și de azi, care depășesc întinderea citorva pagini. Culegerea lui Sașa Pană, cuprinzând informații de care alții nu dispuneau în momentul respectiv, este lipsită de spirit critic. Așa încît lucrarea lui Marin Mincu reprezintă, într-o privință, o premieră, datorată unui bun cunoscător al domeniului, care a mai publicat, de altfel, acum patru ani, o antologie asemănătoare, bilingvă, în Italia, la Feltrinelli Economica, în colaborare cu Marco Cugno (*Poesia romana d'avanguardia*).

Un aspect notabil este acela că *Avangarda literară românească* nu se mai rezumă la poezie, deși textele în proză nu sînt prea numeroase (iar Urmuz figura și în versiunea italiană). Marin Mincu a urmat aici o procedură curentă în lume, unde majoritatea cercetătorilor nu mai discriminează de mult între genuri, ca să nu spun și că, atunci cînd e vorba de studii, ele au în vedere și teatrul, plastica și muzica (de exemplu, în ciuda titlului, culegerea de studii a americanului Richard Kostelanetz *The Avant-Garde Tradition in Literature* de la Prometheus Books, 1982). Incluziunea unor proze de M. Blecher și Geo Bogza mi se pare firească. Ar fi trebuit reținute chiar și citeva din primele reportaje bogziene, leșite din același spirit cu *Jurnal de chaise-longue*, sau pagini din proza lui Arghezi (mai „avangardistă” uneori decît poeziile, care, într-adevăr, nu aveau ce căuta în antologie), sau Ion Călugăru, și din teatrul lui G. Ciprian, emul declarat al lui Urmuz. Celelalte omisiuni mărturisite în *Nota asupra ediției* (Adrian Maniu, Felix Aderca, George Magheru etc.) sînt îndreptățite, ca și renunțarea la unii autori (Geo Dumitrescu etc) de după al doilea război, care apăreau în *Poesia romana d'avanguardia*.

Cu aceasta, se ridică și problema limitelor istorice ale avangardei românești. *Introducerea* ne oferă citeva sugestii interesante. Marin Mincu utilizează o disocieră a lui Umberto Eco și Angelo Guglielmi între *avangardă*, care ar avea la origine un impuls distructiv și negator, și *experimentalism*, care ar fi constructiv și integrator. Opera celei dintii ar fi conti-

Avangarda literară românească, antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, Editura Minerva, 1983.

nuată de cel din urmă. În aceste condiții, avangarda propriu-zisă se consumă înainte de mijlocul secolului, literatura contemporană ținînd (cînd ține) de experimentalism. O deosebire constă și în caracterul instituțional al avangardei, pe care nu-l regăsim în tendințele actuale care o moștenesc. În ce privește literatura română, Marin Mincu e de părere că, după 1945, „nu există alte modele decît cele avangardiste”: asistăm la o aproape neîntre-rupută recuperare a spiritului avangardei, în valuri succesive, de la generația războiului (cercul bucureștean, acela de la Sibiu) pînă la generațiile 60 și 80. Permițînd manifestarea și a altor orientări, avangardismul a fost mereu (precizează Marin Mincu) un „filtru necesar al tradiției” și a avut o „acțiune innoitoare” decisivă: „Avangarda impune definitiv o altă atitudine față de actul scriiturii, situație esențială ce se poate ușor identifica la oricare din reprezentanții omologați ai poeziei actuale” (Proza și teatrul sînt, de data aceasta, lăsate în afara discuției). La rîndul ei, avangarda istorică a avut, după Marin Mincu, două însușiri oarecum contradictorii. Pe de o parte, ea s-a manifestat de timpuriu, „prinzînd” chiar și în atmosfera dominată de tradiționalism din pragul întîiului război mondial. Revistele „Simbolul” și „Chemarea”, ale lui Tzara și Vineu, sînt contemporanele „Sămănătorului” și „Vieții românești”, deși nu au tirajele acestora, iar Macedonski anticipează cu zece ani noul spirit. Ecoul futurismului și al expresionismului a fost la noi imediat. Pe de altă parte însă, în deceniile de vîrf ale avangardei (1920—1933), fenomenul n-a fost, în literatura noastră, nici radical și nici exclusivist. Tendința cea mai puternică a fost aceea către eterogenitate și moderație. Biruința noii literaturi a rămas, așadar, relativă. O curiozitate constă și în faptul că avangardismul nostru interbelic fiind mai degrabă un experimentalism (în sensul lui Guglielmi: sintetic și constructiv), experimentalismul actual continuă evident spiritul avangarei.

ACESTEIA sînt ideile principale ale *Introducerii* (care cuprinde și citeva analize remarcabile), ele comportă unele dificultăți. Preocupat de latura istorică mai mult decît de aceea teoretică (pînă astăzi nimeni n-a repetat tentativa lui G. Călinescu de a defini poezia avangardistă stabilindu-i criteriile generale), Marin Mincu acceptă situația de fapt pe care o impune observarea operelor și manifestelor, rezistînd ispitei de a construi un model teoretic scutit de contradicții. Prima dificultate rezultă din disocieră între avangardă și experimentalism. Ea mi se pare neeficientă, mai ales în absența unei clare circumscrieri a conceptelor. Experimentul este tipic avangardist: niciodată înainte el n-a avut înțelesul pe care i-l dau avangardiștii, care nu mai văd în el doar o preparare pentru o operă desăvîrșită, ci însăși forma operei moderne, care este experimentală sau nu este deloc. Și nu e adevărat că avangarda a fost exclusiv nihilistă, mai ales la noi, unde majoritatea manifestărilor vorbesc de constructivism și de integralism. Marin Mincu însuși

subliniază acest aspect al lucrurilor. O deosebire trebuie, desigur, făcută între avangarda istorică și instituționalizată, din prima parte a secolului, și avangardism, ca spirit, care a continuat-o. Nichita Stănescu sau Mircea Cărtărescu posedă acest spirit, ca și alții, dar nu mai putem delimita astăzi o mișcare propriu-zisă de avangardă. Căutarea unor forme noi de expresie nu e exact același lucru cu avangarda, care a fost global antitraditionalistă, în vreme ce literatura contemporană nu mai are acest caracter. Marin Mincu notează că poeții contemporani se sprijină conștient pe o tradiție: fie aceea avangardistă, tot tradiție se cheamă.

E important să vedem și cum a funcționat, după 1920, antitraditionalismul. El n-a fost în practică la fel de categoric ca în teorie. A asimilat o întreagă linie de evoluție literară, aceea care a trecut din simbolism în modernismul de la „Șburătorul” lui E. Lovinescu. Și Tzara, și Vineu, și Fundoianu au avut legături (primul, mai ales la început) cu simbolismul. Moderniștii (Arghezi, Ion Barbu) s-au bucurat de preluarea publicațiilor avangardiste. O situație specială au avut la noi expresionismul și suprarealismul. Cel dintîi a alimentat literatura lui Blaga și a unor scriitori din tabără tradiționalistă: notel lui revolute, violente și naturaliste i-au fost preferate orientarea filosofică antiurbană, spaima de „civilizație” și de tehnică. Suprarealismul, la rîndul lui, a fost contestat de Voronca și de ceilalți și, cu excepția lui Gherasim Luca și D. Trost, în 1945—1948, noi n-am avut cu adevărat o poezie de sugestie suprarealistă. Rămîn futurismul și dadaismul, unul confundat o vreme cu simbolismul (prin descoperirea poeziei orasului), al doilea avînd în Urmuz un precursor și în Tzara pe cel care i-a găsit numele. De fapt, dadaismul este la noi și cea mai „prizată” dintre direcțiile avangardei: șocarea gustului mic burghez, prin modificarea tabloului de valori etice și culturale, distrugerea coerentei formale, cultivarea hazardului, nonsensului, umorului bizar și recurgerea la procedeele colajului. Din futurism vine predilecția pentru fluxul spontan de analogii și pentru tehnologia modernă (aspectul tipografic al poemului futurist este în fond, după remarcă lui L. Moholy-Nagy, o tehnologie nouă în materie de comunicație vizuală). Acestea și sînt principalele particularități ale literaturii românești de avangardă. O atitudine radicală găsim abia în anii '40 la Luca și la Trost, care înnoadă cu suprarealismul, vîd în schimbarea literaturii latura politică (antiimperialistă) și încearcă să descrie avangarda ca o revoluție permanentă, ce trebuie apărută de manierizare printr-o „dialectică a dialecticii”. Înaintea lor, majoritatea programelor au fost constructive și relativ potolite. E destul să le recitim pe ale lui Vineu, Voronca și Mihail Cosma ca să ne convin-gem. Ideea integralismului apare în „Contimporanul”, continuată de sintetismul de la „Punct”, fără ca „Unu”, „Urmuz” și celelalte publicații să mai aducă elemente absolut noi.

Unele dintre aceste observații sînt și la Marin Mincu, în alte formulări. Un pas

(teoretic) mai departe ar fi constat în descoperirea spiritului esențial al avangardei, printr-un număr de opoziții care i-au structurat din interior. Constația deschisă a tradiționalismului (și a tradiției), avangarda a căutat să inaugureze o estetică proprie, innoitoare. Richard Kostelanetz (în introducerea la antologia lui) vorbește de trei criterii de discriminare prin care am putea defini noțiunea de avangardă: depășirea convențiilor artistice curente; audiența relativ întîrziată, datorată împrejurării că impunerea unor alte criterii cere un anumit timp; generarea unor practici artistice viitoare. Astfel determinat, spiritul avangardei este un spirit de sacrificiu. Kostelanetz opune avangardismul atît decadențismului (unul deschide un ciclu istoric, celălalt îl închide), cit și academismului (care cultivă succesul și e o formă de conformism). Putem dezvolta acest model. La origine, avangardismul refuză arta de consum, pe care o devora cititorul sau spectatorul burghez, și lasă impresia că urmărește să fie un elitism estetic. Calea regală a acestui refuz o constituie tentativa de a ruina limbajul uzual al artei tradiționale: expresia gramaticală și logică, normală și normată, repede acceptabilă. De aici agresivitatea avangardei, care șochează prin dorința ei de a elibera arta de tot ceea ce o oprimă din exterior sau o condiționează din interior. Opoziția centrală, pe care o întîlnim în toate manifestele, este aceea dintre „viață” și „literatură”. Tradiționalismul sau academismul, din unghiul lor de vedere, au creat „literatură” în sensul că au limitat și codificat expresia, rupînd-o de realitate. Manifestul apărut în 1933 în *Viața imediată* e foarte limpede sub acest raport. La fel trebuie interpretate exclamațiile lui Vineu din *Manifest activist către tinerime* (1924) „Jos Arta căci s-a prostituat!” și aceea a lui Paul Sterian din *Poesia agresivă sau despre poemul reportaj* (1931) „Să vie Reporterul!” Se remarcă ușor paradoxul: elitismul proclamat ca dispreț al esteticii comode a consumatorului burghez e aparent, cită vreme avangardiștii vor să deschidă arta spre viață, spre masele de oameni. *Poezia pe care vrem să o facem?* se întreabă retoric autorii manifestului din *Viața imediată*. Și răspund: „Noi renunțăm la aceste privilegii și considerăm poezia ca pe ceva care ține mai mult de lucrurile imediate ale vieții decît de experiențe secrete de laborator, vrem să facem o poezie pentru toți oamenii, pentru miile de oameni”.

Discuția, schițată aici, ar merita să fie continuată. Antologia și studiul lui Marin Mincu ne oferă un prilej cu atît mai potrivit, cu cit, cel puțin pe o anumită latură, avangardismul joacă un rol însemnat în poezia, în proza și în teatrul contemporan. O comparație (pe care autorul o începe) între textele avangardei clasice și cele actuale ar fi, în toate privințele, necesară.

Nicolae Manolescu

Promotia '70

Diferența specifică

(O paranteză)

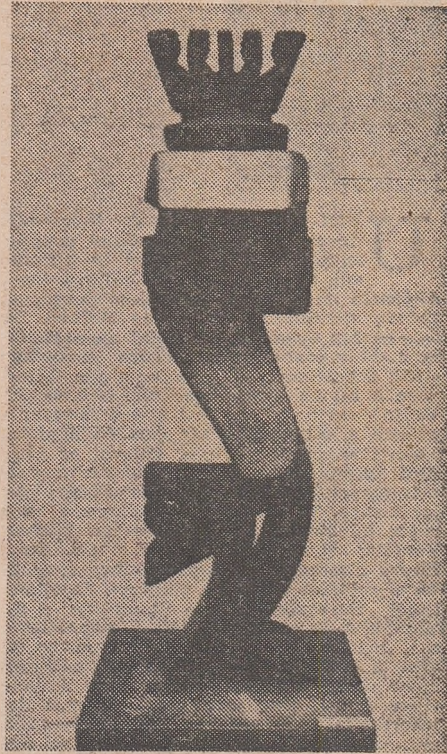
IN TRE o promoție care s-a ivit exploziv pe fondul amorfității treptate a nervului dogmatic, la finele anilor cincizeci și începutul deceniului următor, și o promoție de asemenea întempestivă însă pe fondul oboselii unei estetici reiterate terapeutice, promoția '70 și-a găsit cu discreție și calm locul în concertul literelor contemporane, suplinind vreme de aproape zece ani absența unui sentiment activ de generație printr-o atitudine relativistă față de chiar conceptul de generație și prin creditul acordat dintr-un început individualității. Cum bine se știe, pentru a readuce cit mai repede cu puțină literatura în aria specificității ei, promoția 60 a exacerbât esteticul pînă la estetism, recuperîndu-l autonomia și estompîndu-i eteronomia; operațiunea de emancipare estetică era necesarmente reclamată de nevoia revocării postulatelor sociologice din anul cincizeci și faptul că ea s-a desfășurat cu accente exclusiviste a constituit, pe de o parte, o tactică adecvată momentului iar, pe de alta, un prilej pentru promoția următoare de a se delimita de condiția inaugurală a precedentului și un pretext pentru o definire de sine prin reconcilierea esteticului cu celelalte categorii (eticul, sociologicul, politicul etc.).

Dacă e să căutăm prima marcă de personalitate a promoției '70, apoi aceasta n-ar putea fi alta decît repunerea estetice în matca rezonabilă a eteronomiei; refuzul estetismului și tendința de acoperire prin estetic a întregii realități spirituale, acordînd cenzurii ce este al său dar fără a îngădui manihelismele și exclusivismele caracterizează concepția despre literatură a acestei promoții, o concepție — spunem și altădată — relativistă, numai parțial determinată de starea de pînă atunci a literaturii, între determinantele ei intrînd și mișcarea generală de idei a vremii. Un efect al viziunii relativiste poate fi considerată, bunăoară, marea toleranță estetică a componentelor promoției, ilustrată în egală măsură de diversitatea pozițiilor estetice de pe care au fost scrise cărțile lor și de receptivitatea la innoire; după cum, tot efect al relativismului este și distanța pe care poezii, prozatorii și criticii promoției o iau față de propria lor literatură ca și de literatura altora; lipsa de complexe și de prejudecăți literare și ideologice, cu destul de puține precedente la nivel de generație în istoria noastră literară, este un fel de efect al efectului, mai bine zis o formă de manifestare a distanțării amintite; lipsa aceasta se instituie ca o a doua

marcă de personalitate a promoției. În fine, un al treilea efect al concepției relativiste ar putea fi socotită mobilitatea neobișnuită a creativității scriitorilor din această promoție; foarte atenți la ceea ce modernii înțeleg prin orizontul de așteptare al cititorului, ei evoluează schimbîndu-se aparent surprinzător sau imprevizibil, în realitate după toate regulile unei bune intuiții a mutațiilor din domeniul receptării; asta nu înseamnă că ei nu au amprentă stilistică; la o lectură critică o putem desigur detecta, cel puțin la aceia dintre ei care și-au conturat de-acum personalitatea, numai că amprenta aceasta nu se impune, ca de obicei, prin repetarea unor raporturi stilistice de la o carte la alta, ci prin diferențele stilistice de-a lungul traiectului bibliografic.

Luată împreună, repunerea estetice în matca eteronomiei rezonabile, lipsa complexelor sau prejudecăților și mobilitatea fac diferența specifică într-o eventuală definire logico-istorică a promoției '70, genul proxim fiind generația în care această promoție se integrează, o generație pe care cîndva am numit-o drept prima postlabiană, cu referire expresă la poezia din ultimii douăzeci și cinci de ani și pe care, pentru o acoperire a întregului cîmp de preocupări literare, am putea-o numi drept generația reflexului condiționat, avînd în vedere că marile diferențe dintre promoțiile ce o compun reflectă, de e să le privim cu băgare de seamă, diferențele de relief ale peisajului istoric în care cele trei promoții conținute s-au edificat și însumat ca generație literară.

Laurențiu Ulici



DAN OCTAVIAN : Sfinx
(Bienala de pictură și sculptură
1984 — sala Dalles).

Logica paradoxului

lute de picior nu poate întrece niciodată împiedicată broască? Solomon Marcus este un ghid bun în aceste probleme ce încintă și înspăimintă mintea. E un om foarte instruit și condeiul lui se mișcă ușor printre concepte. Nu cred să mă înșel descoperind în discursul matematicianului o acuitate a ideilor și o pasionalitate care trădează (vreau să spun: însușește) gândirea rece, demonstrativă. El traduce într-un limbaj simplu teorii complicate (gândirea lui Gödel, teoria mulțimilor infinite, logica trivlorică a lui Lukasiewicz...), aduce exemple din artă și inventează noi paradoxuri în marginea paradoxurilor celebre.

Voind să arate, de pildă, diferența dintre cunoașterea în extensiune și cunoașterea în intensiune, matematicianul aduce dovezi din experiența personală, iar dovezile sînt transcrise într-o mică fabulă: urmărise timp de 20 de ani cărțile lui Marin Preda și le aprecia enorm (avea, deci, o bună cunoaștere în intensiune) fără a cunoaște însă omul; era, în același timp, intrigat de modul de a vorbi, înfățișarea și gesturile unui individ care lua masa, ca și el, într-un restaurant bucureștean prin anul '70, fără să știe că vecinul de masă este una și aceeași persoană cu Marin Preda (il cunoscuse, așadar, în extensiune). De-abia mai tirziu cele două cunoașteri fuzionează și omul și opera intră în aceeași imagine. O anecdotă, un aparent paradox și o încheiere fericită.

Sînt însă altele care nu-și află atît de ușor soluția. Matematicianul cheamă atunci în sprijin marile teorii moderne, dar nici teoriile (teoria lui Cantor, de pildă) nu sînt lipsite de paradoxuri. Și ele, vorba lui Montaigne, „își pierd mințile” uneori. Solomon Marcus încearcă să le adune și să le ordoneze în categorii de dificultăți, desfăcute, la rîndul lor, în altele, într-o proliferare ce alarmează spiritul (simțul) comun. Ideea autorului este că paradoxul a pătruns în toate disciplinele spiritului și, în afara lui, nu mai putem înțelege lumea. Sfera paradoxului se întinde de la sofisme la Zenon, de la teoria relativității și la estetica teatrului. Trebuie, dar, să cunoaștem formele de manifestare și logica paradoxului, altfel sîntem pierduți, căci, avertizează Solomon Marcus: „El nu mai este un fenomen marginal și accidental, ci se situează în inima acțiunii și gândirii umane. El a devenit un mod de a înțelege lumea, fără de care nu putem explica nici modelul, nici metafora, nici umorul, nici ironia. Trebuie să învățăm să detectăm paradoxul, în marea sa varietate de

manifestări; să-l creăm, atunci cînd fără el nu putem explica un anumit proces. Paradoxul face parte din realitate; să încercăm să-l controlăm, pentru a nu fi manipulați noi de el”.

Artă pare a fi domeniul predilect de manifestare a paradoxului și, văzînd exemplele date de Solomon Marcus, ne vine să credem că arta trăiește într-un veșnic paradox și nu face decît să propună noi paradoxuri. Comedia de limbaj, teatrul în doi peri (vorba lui Sorescu), literatura, în genere, care sucește limba pentru a provoca spiritul comun se revindică dintr-o formulă a paradoxului semiotic și formula poate fi analizată în mecanisme interioare. E ceea ce face cu pricepere și subtilitate Solomon Marcus examinînd o comedie de Ion Băieșu sau un poem de Nichita Stănescu. Analiza antrenează un număr de idei din sfere diferite și intră ea însăși într-un paradox involuntar, căci este paradoxal să vezi explicat personajul Aidesus din piesa în căutarea sensului pierdut prin teoria lui Bertrand Russell, prin celebra *Grundlagen der Geometrie* din 1899 a savantului David Hilbert și, din nou, prin teoria mulțimilor a lui Cantor. Nodurile, mai puțin semnificative lui Nichita Stănescu, din volumul apărut la Cartea Românească în 1982, sînt puse în legătură cu un proces semiotic (procesul prin care poezia se autosemnează) și, în acest sens, sînt citați din nou Cantor și Russell, teorema lui Gödel, Pius Servien, Jacobson, Tudor Vianu și poetul însuși ca teoretician al metalimbajului în *Respirări*. Merge analiza astfel blindată mai departe decît slaba, nesigura intuiție a criticii literare? Dacă judecăm astfel lucrurile într-un nou și indisolubil paradox, căci Solomon Marcus nu vrea să dea judecăți de valoare și nu dorește, în nici un chip, să justifice estetic poezia. El vrea s-o cuprindă în categoriile logicii și să-i depisteze paradoxurile interioare. Matematicianul nu-și pune problema să descopere semnele din noduri, ci tocmai nodurile (aporiile) gândirii poetice ascunse în înșelătoarele semne. E căutată, cu alte cuvinte, logica neologică a poeziei asupra căreia atrăgea atenția cu o sută de ani în urmă Al. Macedonski.

REVENIND la paradoxurile artei trebuie să dăm dreptate lui Solomon Marcus: arta este prin natura ei paradoxală pentru că ea provoacă neîncetat spiritul comun și folosește o ficțiune (o minciună) ca să spună adevărul. Orice metaforă este un paradox concentrat, deoarece încearcă să frîngă o limită a gândirii și să pacifice universurile ostile. Există o categorie largă de paradoxuri retorice și

m-am mirat că Solomon Marcus, vorbind despre ele, n-a amintit de preteritiune, figura (din sfera paradoxurilor semiotice) cea mai răspîdită în textele moderne. Barthes o folosește mult în *Discursul îndrăgostit* și, în genere, în textele lui „ghibeline”. El însuși se definește, și este, ca atare, un spirit paradoxal, căci în tot ceea ce scrie se vede limpede cum omul legii este corupt sistematic de răsfățurile, aproximațiile omului de lume. Această întîlnire dă strălucire și salvează eseurile semioticianului plictisit de știința pe care a inventat-o.

Solomon Marcus reproduce un număr de fragmente lirice de Eugen Jebeleanu, Marin Sorescu, Blandiana, Nichita Stănescu, Ileana Mălăncioiu, Mircea Florin Șandru, Blaga, voind să ilustreze răspîndirea și vitalitatea paradoxului la toate nivelele și în toate stilurile poeziei. O demonstrație aproape inutilă. Eram deja împăcați cu ideea că discursul liric modern este prin excelență antinomic, incoerent cu premeditare, bizar și obscur (cum cerea Baudelaire), construit prin combinarea categoriilor negative și din armonia tensiunilor disonante, cum le-a numit un critic german. Exemplele mai produc, în plus, și o confuzie de ordin valoric. De unde se poate deduce că orice demonstrație prelungită intră în contradicție cu ea însăși. Căutînd logica paradoxului (operație pe care o întreprinde cu multă știință și acuitate intelectuală Solomon Marcus), semioticianul intră inevitabil într-o situație paradoxală. Numai poezia trage un profit din această împrejurare, căci numai ea știe să lămurească nelămuritul și să dea o expresie aporilor gândirii. Ea a descoperit de mult legea terțului acceptat și adevărul din sofismul lui Epimenide, cretanul care afirma că toți cretanii sînt mincinoși. Știința n-a reușit, îmi dau seama citînd *Paradoxul* lui Solomon Marcus, să străpungă cercul vicios al gândirii care și-a construit propriile limite. Însă discursul științei care complice și adîncește enigma logicii poate fi creator. Căci numai creația valorifică eșecurile gândirii, dîndu-le expresivitate. Știința numai le constată. Încă un paradox, poate cel mai mare: o disciplină a spiritului (literatură) care poate valoriza insolubiile spiritului.

Recapitulînd, am putea spune: logica este știința care descoperă nodurile gândirii. Poezia descoperă (inventează) semnele din noduri, oferînd astfel o leșire din paradox.

Eugen Simion

„Amintiri din copilărie” sub aripa criticii moderne

finețe a impresiilor, sensibilitatea față de planurile narative, intuiția structurii originale a *Amintirilor din copilărie* la nivelul mecanismului scriiturii. În *Proza critică*, apăsătoare autoritate a structuralismului, semioticii, retoricii normative etc. a slăbit. Ceea ce era de asimilat din direcțiile criticii mondiale actuale a fost asimilat și a devenit un bagaj interior purtat cu ușurință, îndeminare, fără crîspări.

Alegerea lui Ion Creangă a fost fericită, căci povestitorul oferă criticului un vast teren de investigație. Înarmat cum este de aceste aparate de mare precizie modernă. În cazul lui Ioan Holban aplicarea spre metodologia de ultimă oră nu este un snobism al virstei, ci, așa cum se vede din paginile cărții, o înfrigurată nevoie de a porni la o lectură nouă, proaspătă, avînd certitudinea pe care o oferă sistemele omologate deja. Este clară o simpatie autentică pentru aceste sisteme, care îi stimulează observația, neliniștitoarea nevoie de a sintetiza datele operei într-o interpretare coerentă și conformă gândirii criticii de azi. Ca în orice studiu „de început”, autorul simte dorința de a abuza de spiritul personalităților cu renume în lansarea unor ipoteze originale. Este un fel de modestie firească soldată cu un excesiv material informativ și semnul unei lăudabile probități profesionale.

Pornind de la distincția operată de Gérard Genette între *mimesis* și *diegesis*, Ioan Holban stabilește prima interesantă caracteristică originală a *Amintirilor*, care „se constituie aproape exclusiv din «scene» (secvențe evenimentale), adică forme narative cu un maxim de informații, deși cele mai «mimetice», dar prezența naratorului ca element organizator al povestirii rămîne constantă: *mimesis* și *diegesis* se regăsesc în textul scriitorului humuleștean. Demersul cognitiv al cărții, regăsirea și exprimarea ființei interioare, întoarcerea la sine prin scris, prin experiența narațiunii va impune coexistența a trei ipostaze ale eului: eul erou, eul narator și eul autor. Modalitățile de re-

constituire a trecutului (prin experiența eroului și prin cea a naratorului) sînt puse de Ioan Holban sub semnul *hipotipozei*. Această figură retorică „unește cele două voci care organizează discursul narativ astfel încît autorul nu suprapune două stadii cronologice și afective separate: nu este un prezent care vorbește despre trecut, ci un trecut care vorbește în prezent”.

În ceea ce privește calitatea de roman sau autobiografie a cărții lui Ion Creangă, criticul observă că „poetul autobiografic” se realizează la nivelul secvențelor inițiale și finale ale textului (și îl numește *matrice narativă*) și că sensul scrierii este adevărul, nu verosimilul (ca într-un roman). El polemizează cu cei care au afirmat existența unor interferențe între *Amintiri* și basme punînd accentul pe valorile contextului în care un episod asemănător îl capătă într-un basm și în *Amintiri*. Personal cred că dezlegarea problemei este mai facilă decît analiza cam pedantă a „contextului”. Este mai de presupus că Ion Creangă a prelucrat în registrul fantastic (cazul secvenței cu Chirică și gireada de griu) un episod trăit, autobiografic (istoria lui Nică Oșlobanu și lobdele de fag). Nu s-a petrecut decît o redimensionare a pactului dintre Nică și țărănul din Sasca care în *Povestea lui Stan Pășitul* a devenit pactul dintre Ipatie, Chirică și boier.

Ioan Holban întreprinde o minuțioasă disecție a nivelelor narațiunii — relevă cele două moduri esențiale de a prezenta viața: unul *obiectiv*, fundamentat de observarea gesturilor și a evenimentelor din perspectiva integratoare a eului narator, și altul *subiectiv*, sprijinit pe trăirea acțiunilor de către „eul erou”, și pledează pentru imaginea unui Creangă înzestrat cu o subtilă conștiință artistică, pe care o camufla sub o modestie ironică în fața celor ce-l socoteau scriitor popular.

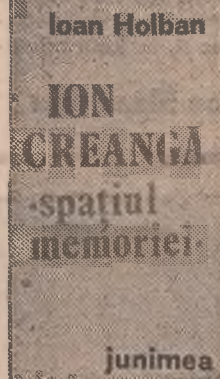
De la toate aceste observații esențiale studiul lui Ioan Holban se dezvoltă pe capitole. El face delicate și atente investigații ale „structurilor temporale”. Intrînd în hăpșurile teoriilor lecturii (Friedman, Mendilow, Grupul M., Luigi Pareyson, Edward Bullough, Paul Goodman,

Wayne C. Booth și alții) ajunge prea greoi la particularitățile *Amintirilor*. Un comentariu interesant este cel despre „matricea stilistică” și o analiză remarcabilă cea a procedurilor de „încălcare a ordinii cronologice și a retardării narațiunii” (avînd ca punct de pornire raportul dintre, ceea ce criticul numește, *prezentificare* și *istorizare*).

În capitolul „Categorii temporale”, Ioan Holban execută o comparație deosebit de fină între termenii românești ce desemnează Timpul: timp și vreme la Eminescu și Creangă. Dacă la primul timpul este „principiul absolut care guvernează întreaga devenire a cosmosului”, iar vreme este „elementul organizator al evoluției lumii fenomenale”, la Creangă timpul aparține povestirii iar vremea este alcătuită din anii copilăriei, vîrsta de aur, și se divide în *timpul amintirii*, *timpul scriiturii* și *timpul evenimentului*. Pentru fiecare criticul acordă o atenție deosebită. În capitolul final „Codul cultural” polemizează și cu cei care l-au scotocit pe Creangă un culegător de folclor (Boutière) și cu cei care l-au scotocit un „erudit” al tradiției orale (Călinescu). Statistica „citatelor” arată că „povestirea este aceea care domină în textul *Amintirilor*: este o povestire care asimilează comentariul”, după opinia lui Ioan Holban.

Oricît de pedant este criticul în soluționarea problemelor ridicate de textul scriitorului printr-o viziune modernă, studiul său n-are caracterul dificil al altor cercetări de această natură. Oricît de avid este de a introduce termeni noi care să traducă sintetic parafrazele criticii tradiționale, el oferă o analiză clară, în ansamblu, ușor sofisticată în câteva pasaje. Opera lui Creangă își dezvăluie valențele artistice, originalitatea, subtilitatea, oricît am fi de refractari metodei, cu ajutorul ei. Este desigur un studiu ce se limitează la tehnica narativă, mai puțin la universul psihologic și moral al *Amintirilor din copilărie*, dar cu instrumente de precizie și cu un netăgăduit talent în utilizarea teoriilor moderne, asimilate organic, fără ambiguități formale.

Dana Dumitriu

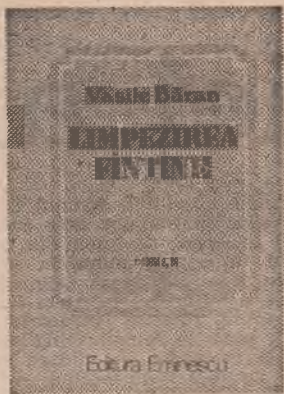


UNUL dintre cei mai înzestrați tineri critici literari din grupul ieșean care s-a impus în ultimii ani, avînd deopotrivă cultură profesională necesară, clasică și modernă, și putere imaginativă, este Ioan Holban. El este cu Ion Creangă — *Spațiul memoriei**) la a doua carte, după *Proza critică* (1983, Ed. Minerva). Cronologia aparițiilor pare a nu se suprapune celei a creației. Ultima carte ar fi trebuit s-o precedă pe cea a debutului. Este cert că la data scrierii recentului volum, autorul se afla încă într-o febră, de o nobilă tinerețe, a integrării în cel mai nou circuit al ideilor critice. El încearcă o aplicare a teoriilor lui Booth, Gérard Genette, Michel Zérafra, René Huyghe, E.J. Greimas, Pierre Fontanier, Roland Barthes, grupul M. și retorica generală, Philippe Lejeune, Luigi Pareyson, Wayne Shumaker, A.A. Mendilow, Edward Bullough, Victor Sklovski, Jean Rousset, Robert Humphrey și alții la textul scriitorului român, aducînd chiar unele sugestii de clarificare a teoriilor înseși. Este încă foarte marcat de informația aceasta doctrinară, dar se simt deja calitățile lecturii proprii a operei: o

*) Ioan Holban: *Ion Creangă — Spațiul memoriei*, Ed. Junimea, 1984

Satul și lumea

Proza



SUBINTITULATĂ roman, ca și cartea precedentă, din 1982, *Cavalerii de pe Coastă*, pe care o continuă, noua carte a lui Vasile Băran, *Limpezirea fintinii**, pare la prima vedere orice altceva numai un roman nu. Digresiunile își fac de cap, parantezele se deschid fără frînă, amintirile zburdă în voie ca mieii pe cîmpii, povestirile și poveștile își iau una altelea vorba din gură, nu ne-am obișnuit bine cu un personaj și apare un altul, apoi al treilea, al zecelea, al o sutălea, alcătuiind la un loc o mulțime ametoitoare ce dă cititorului senzația că se află într-o piață sau în oricare alt spațiu favorabil aglomerațiilor umane. Și totuși, impresia dominantă e — nu, cum ar fi fost firesc, de împrăștiere, de risipire — ci de subsumare, concentrare, unificare. Totul se adună într-un bloc, către un sens. Forța centrifugă e complexită aici de forța centripetă. Din haosul aparent al narațiunii se iese o lume viguroasă, solid constituită. Scriitorul aduce, cum se spune, un univers al său, propriu, original, „un univers oltenesc submontan”, precizează, într-o frumoasă caracterizare a volumului, tipărită pe coperta a doua, criticul Aurel Martin. Atita nu ar fi însă de ajuns pentru a justifica denumirea de roman, fie el și (doar) „memorial” (după cum se definește — corect — specia cărții, în același loc). Pe de altă parte, firul biografiei eroului-narator, al anilor copilăriei, adolescenței, tinereții sale (cuprinși între perioada ultimului război și deceniul șase care nu-l obsedează prea tare pe Vasile Băran după ce l-a obsedat pînă la exces, cu rezultate literare diferite, pe atîta) este deocamdată încă subtil, discret. Povestitorul povestește mai mult despre alții decît despre sine, ne invită să parcurgem mai degrabă medii decît stări, să ascultăm cu precădere istorii și nu confesiuni. Este fără îndoială mereu prezent și prezența lui e interesantă, dar nu ambiționează să se impună cu orice preț. Fereastră amintirii e deschisă aici mai mult spre lume decît spre suflet. Cronologia capricioasă, liberă, relatarea „la întîmplare” nu pot ascunde însă multă vreme o intenție de compoziție, o subtilă ordonare a pieselor și elementelor constitutive. Amintirile zburdă în voie ca mieii pe cîmpii dar păstorul se află în apropiere și veghează. Se repovestesc (în rezumat) întîmplările deja povestite și reapar (pentru o clipă) personaje ce păreau să fi părăsit definitiv scena narațiunii, se infiripă laitmotive și se constituie obsesii. Simbolizînd ororile războiului, înfricoșătoarele miini de lemn învelite în cauciuc ale lui Mite Mitrofan, întors mutilat de

*) Vasile Băran, *Limpezirea fintinii*, Ed. Eminescu, 1984.

pe front, se întind de mai multe ori spre noi de-a lungul lecturii amenințată parcă mereu de ele. E o mișcare ciclică premeditată, o rotire bine calculată deși abia perceptibilă a părților alcătuitoare, în haosul aparent al cărții. Această gîndire atentă a unui material ce doar pare informal, îngîmădit în dezordine, ne dă (și îi dă autorului) dreptul de a-i (a-și) numi cartea — chestiunea e de altfel secundară — un roman.

Narațiunea, ca și naratorul, pendulează între sat și oraș, între „Coasta noastră”, cum se exprimă adeseori autorul, cu impreviziunile și cu roii de localități rurale învecinate, pe de o parte, și Tirgu Jiu, în a cărui rază se află comuna natală, sau îndepărtata Capitală, Bucureștiul, pe de alta. După absolvirea celor șapte clase elementare, eroul lucrează un an ca băiat de prăvălie la un restaurant din Tirgu Jiu, proprietatea unui colonel de aviație venit infirm de pe front și a soției lui, cu mult mai tinără decît bărbatul ei, pleacă apoi la București ca să încerce să intre la o școală de ingineri de pe lângă Ministerul Căilor Ferate dar cade la examen și devine din nou băiat de prăvălie, de data aceasta în Capitală, la un magazin universal, se înapoiază în Coasta și în sfîrșit reușește la școala de contabili din Tirgu Jiu, la terminarea căreia e repartizat direct — succes invidiat de mulți — la „Federala Gorjului”. Se părea că viața tinărului își aflase făgașul dar iată că spectacolele de amatori la care participă îi insuflă dorința de a ajunge actor, renunță deci la tot și pleacă iarăși la București ca să dea acum la teatru, ratează însă examenul și face armata, unde se remarcă mai întîi ca trăgător de elită, apoi, prin reportajele pe care le scrie, la parte la un concurs literar pe care îl cîștigă și devine redactor militar; din ultimele pagini ale cărții rezultă că eroul lucrează — sîntem în anii '50 — „la una din marile reviste ale Capitalei”. Oriunde și-ar pune piciorul, el rămîne însă întotdeauna cu celălalt, în Coasta natală. Se simte în această privință și la autor o anumită ezitare, un fel de teamă de a părăsi (ca scriitor) satul. Teamă deloc justificată, paginile „despre oraș”, despre stagiile de ucenicie comercială ale băiețanului la Tirgu Jiu și la București fiind dintre cele mai bune din volum. Deocamdată, autorul, ca și eroul său, se retrage însă, după cite o incursiune (literară) urbană, prudent (o prudență antecă, s-ar zice) în sat. În aceste condiții, universul rural rămîne preponderent și în noua carte a lui Vasile Băran, deși aici — preludiul unor posibile mutații viitoare — autorul „riscă” mai mult, „evadează” mai des. Ultimele două cărți ale lui Vasile Băran (*Cavalerii de pe Coastă* și *Limpezirea fintinii*) configurează în contextul literaturii noastre contemporane despre sat încă o lume țărănească după cele create de Marin Preda, Zaharia Stancu, Nicolae Velea, Marin Sorescu și alții. O lume — și aceasta — „completă”, cu pămînt și cer, cu vii și morți (care, uneori, se prefac în fantome), cu legi, obiceiuri, mod de a vorbi, indeletniciri, cu (mulți) oameni și (multe) întîmplări. Un lup apare lîngă o turmă de oi și înhață una sub privirile copilului care le păzea și a căruia imagine — reflectează membrabil scriitorul — rămîne imprimată în creierul fiarei; un țaran se întoarce din război cu o captură neobișnuită: o parașută; un altul îngroapă în propria curte o comoară, nu de aur, ci de fier — un tanc intact abandonat de hitleriști, pe care se gîndise că o să-l valorifice el într-o zi; Burtăfeții cel tineri, „cavalerii de pe Coastă” din precedentul volum își fac apariția pentru o clipă în prezentul volum (con-

flictul pentru o mejdină cu tatăl eroului); primul accident de automobil din istoria localității este urmat de un proces și mai senzational încă decît evenimentul ce l-a provocat, în cursul căruia victima, o femeie ce părea să trăiască fericită cu bărbatul ei, este demascată că întreține relații extraconjugale. Marile evenimente istorice și procese social-politice (războiul, exproprierea, improprietărea, colectivizarea, electrificarea) sînt în evocarea lui Vasile Băran la locul lor într-un dublu sens: vreau să spun mai întîi că ele nu lipsesc, nu sînt cituși de puțin ignorate și în al doilea rînd că li se dă exact atita importanță cită și au în viața concretă, reală, de zi cu zi a oamenilor. Căci toate aceste evenimente și procese nu sînt tratate de autor (cum se mai întîmplă chiar în literatura de azi) ca niște entități exterioare, abstracte, ci sînt trecute prin mentalități, stări de spirit, conștiințe, suflete, ca și prin sita intereselor individuale, care creează pentru fiecare ins o optică aparte. Uneori chiar, scriitorul, care fuge în proza sa de clișee și de patosul factice, se referă la anumite evenimente, procese sau acțiuni doar în treacăt sau la un mod foarte aluziv, prin consecințele lor îndepărtate, absolut imprevizibile. În capitolul 21 al cărții intitulat *Electricitatea* un stilp pentru iluminatul public este descris nu ca să se glorifice electrificarea satelor, ci ca să ni se povestească cum el (stilpul), transformat ad-hoc într-un stilp al supliciuului și infamiei, i-a sugerat unui soț gelos o răzbunare cumplită: „Cu pași rari Tonie s-a apropiat de Toma zîmbind și cînd a ajuns lîngă el, ca și cum i-ar fi întins mina, a răsucit deodată frînghla, ascunsă la spate, în jurul stilpului și al trupului său. Nu i-a dat nici măcar o palmă, atita doar că l-a scuipat pe amîndoi obrazii. A fost ceva nemaivăzut în satul nostru, fiindcă Tonie l-a ținut legat de stilp pînă seara și toți cîți au trecut pe-acolo îl priveau uluiți”. În orice moment al lecturii cititorul se află, ca să spunem astfel, nu numai în tovărășia cite unui personaj ci înconjurat de cite un grup de personaje. Din marile număr al acestora menționăm, în afara lui Mite Mitrofan, cel cu antebrațe de lemn, pe ajutorul de poștaș Ion Ciolcă, pe Matache tîmplarul, pe Gînaș-fierarul, pe pictorul de icoane și pe inventatorul (jugului pentru trei boi) Pătru lui Troască, pe circiularul Gîngirone, pe femeia cîșăș Segata, pe păstorul Păpu... Cu un cap deasupra celorlalte personaje, deopotrivă prin poziția pe care o ocupă în viață și în carte, ne apare învățătorul Isaru, ajuns deputat și ministru, orator neîntrecut în regiune (dar vorbind uneori și după cum bate vîntul) și mai mult sau mai puțin protectorul fostului său elev, eroul-narator. Acesta întreține cu Isaru relații speciale, deloc simple, care se modifică de-a lungul anilor, dar nu se intrerup niciodată. Tesătura acestor relații dificile și dificil de definit reprezintă una din rețelele ce asigură unitatea și rezistența construcției epice. Evocare uneori lirică dar nicio-dată idilică, dimpotrivă, de o remarcabilă luciditate, romanul lui Vasile Băran prezintă oamenii așa cum sînt, fără a le atenua contradicțiile sau a le escamota, cînd e cazul, uritenia. Ilustrativ în acest sens este grupul bătrînilor libidinosi care pîndesc, trîntiți în iarbă, trupul unei femei tinere, comentîndu-i mișcările.

Reușita cea mai importantă a lui Vasile

Băran în acest volum ține de faptul că deși descrie am putea spune pînă la ultimul detaliu și pînă la ultimul ins un anumit sat și o anumită zonă a țării el știe să evite specificismul pltoresc și duios, Face, cu alte cuvinte, literatură, nu etnografie sentimentală. E vorba aici în același timp de un sat oltenesc submontan și de un sat ca toate satele, de viața noastră românească și de viața în care s-ar putea recunoaște orice locuitor al planetei. Prețuitorii talentului lui Vasile Băran au descoperit de mult în el un foarte bun povestitor și pe unul din puținii scriitori contemporani care, ca să zic așa, nu și-au pierdut umorul.

În cartea de față se manifestă din plin, fără a le exclude pe celelalte, o altă calitate a autorului: capacitatea de a crea viață, de a o reprezenta și sugera convingător. Sînt în *Limpezirea fintinii* pagini extraordinare, la nivelul celei mai bune proze ce se scrie astăzi la noi, pagini ce amestec prin senzația de realitate imediată, vie, compactă, adevărată pe care o transmit cititorului. Așa sînt cele care evocă fericirea tîrzie și vinovată ce îl transfigurează pur și simplu pe un Ion Ciolcă venind acum cu oile la pascut, îmbrăcat cu cioarecii de sîrbătoare, proaspăt bărbierit și mirosînd frumos a levănțică; cu puțin timp în urmă i se prăpădise nevasta (Ciolchița) și apoi își pierduse și feciorul, căzut pe front; ar fi trebuit să sufere și chiar suferă, dar iată că soarta ironică și capricioasă hotărăște ca tocmai acum trebuie să vină și ceasul lui; îndrăgostit de nora sa Sia, Ion Ciolcă gustă din paharul de aur al fericirii: „Niciodată nu fusese Ion Ciolcă mai fericit, anii din urmă îi aduseseră numai durere. Nici chiar în tinerețea lui cea mai exactă, Ion Ciolcă nu cunoscuse adevărata viață. Viața îi oferă de toate. Viața cuprinde în ea cele mai diferite plăceri, bucuriile cele mai nebanuite. Viața este atotcuprinzătoare, numai că unii știu să-i deschidă din vreme, larg, toate ușile și toate porțile, iar alții n-au șansa s-o privească decît printr-o ferăstruică. Așa se petrecuse și cu Ion Ciolcă. Acum viața tinără năvălea în odaia lui, zi și noapte, din toate părțile cu puterea unei ploii răcoare și plină de miresme. Ion Ciolcă spărsese ferăstruica, izbise în cărămizi și lăsase viața să vină la el, viața pe care nici Ciolchița, nici înfiatul n-o mai avea de mult”. Așa sînt paginile care evocă triumful amoros Săvescu-Aurelia-Negrescu, „lumea” magazinului universal al clanului Chiriacescu (în care mediul negustoresc prozaic se încarcă, enigmatic, cu mister și poezie) sau — în finalul cărții — săparea și construirea unei noi fîntîni, lucrare la care participă, practic, întreg satul.

Criticilor care vor și pot să-și as-tupe, ca Ulise, urechile la glasul de sirenă al considerentelor extraliterare (extraliterară fiind de fapt chiar și poziția literară de moment a unui autor, ca să nu mai vorbim de celelalte) și care în practica scrisului lor lasă cărțile să se confrunte singure între ele, ca și cum ar fi anonime, fără a trage cu ochiul la numele, mai mult sau mai puțin faimoase, de pe coperte, le va fi ușor și plăcut să recunoască în *Limpezirea fintinii* o carte foarte frumoasă și foarte bună și, recunoscînd-o, s-o recomande ca atare cititorilor și... criticilor.

Valeriu Cristea

PARTIDUL — centrul vital al societății noastre

(Urmare din pagina 1)

fenomenelor și aspectelor noi apărute în procesul transformării revoluționare a societății. Puternica personalitate, gîndirea prospectivă și acțiunea revoluționară a secretarului general al partidului și-au pus din plin amprenta asupra cursului dinamice, novator al edificării noii societăți în țara noastră.

Într-un permanent dialog cu țara, cu poporul, secretarul general al partidului a imprimat vieții noastre sociale un ritm revoluționar al participării active a maselor la întregul proces de edificare a societății socialiste și comuniste în România. O politică social-economică eficientă nu poate fi decît rezultatul unei gîndiri creatoare, al cărei izvor se află în participarea conștientă, dinamică și calitativă a oamenilor muncii la conducere și luarea deciziilor. În acest sens, tovarășul Nicolae Ceaușescu sublinia la plenara largită a C.C. al P.C.R. din 1-2 iunie 1982, că, „În actualul stadiu de dezvoltare a societății socialiste românești, în condițiile dezvoltării democrației socialiste, ale perfecționării cadrului democratic de participare a maselor populare la conducerea tuturor sectoarelor, partidului nostru îi revine înalta misiune de a constitui forța politică

și dinamizatoare a întregii activități economico-sociale. El reprezintă și va reprezenta în continuare centrul vital al funcționării societății noastre socialiste”. Partidul își exercită astfel efectiv rolul de conducător politic în toate sferele vieții sociale, de la producția de bunuri materiale la activitatea ideologico-educativă, de la perfecționarea relațiilor sociale la viața științifică, artistică și general culturală.

Acesta este azi Partidul Comunist Român, conducătorul încercat al luptei pentru împlinirea, de-a lungul întregii sale existențe, a idealurilor poporului din care s-a născut: centrul vital al revoluției și construcției noastre socialiste. În pragul aniversării zilei de 8 Mai, în anul jubiliar al Revoluției din August și al Congresului al XIII-lea, mărețele fapte de muncă și de gîndire creatoare intrinsechiate într-o tot mai tinără înfățișare a patriei — țară liberă, independentă și suverană, într-o continuă dezvoltare economico-socială — sînt expresia unității inestructibile dintre partid și popor, frămînd de stimă și dragoste pentru călăuzitorul inspirat al destinului românesc, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

„România literară”

Calendar

- 4.V.1902 — s-a născut Elena Iordache-Streinu.
- 4.V.1922 — s-a născut Vlađ Mușatescu.
- 4.V.1926 — s-a născut Leon Bacosky.
- 5.V.1919 — s-a născut Mihnea Gheorghiu.
- 5.V.1919 — s-a născut George Uscătescu.
- 5.V.1922 — s-a născut Dumitru Hincu.
- 5.V.1927 — s-a născut Viču Mindra.
- 5.V.1933 — s-a născut George Zarafu.
- 5.V.1940 — s-a născut Dumitru Udrea.
- 5.V.1948 — a murit Sextil Pușcariu (n. 1877).
- 6.V.1922 — s-a născut George Lăzărescu.
- 6.V.1930 — s-a născut Dorel Dorian.
- 6.V.1941 — s-a născut Paul Tutungiu.
- 6.V.1943 — s-a născut Laurențiu Ulici.
- 7.V.1920 — a murit C. Dobrogeanu-Gherea (n. 1855).
- 7.V.1925 — s-a născut G. I. Tohăneanu.
- 7.V.1931 — s-a născut Ștefan Iures.
- 7.V.1937 — a murit G. Topircanu (n. 1886).
- 7.V.1938 — a murit Octavian Goga (n. 1881).
- 8.V.1923 — s-a născut Traian Iancu.

- 8.V.1930 — s-a născut Florin Chirișescu.
- 8.V.1933 — a murit Spiridon Popescu (n. 1864).
- 8.V.1937 — s-a născut Darie Novăceanu.
- 8.V.1945 — s-a născut Antoaneta Apostol.
- 8.V.1948 — s-a născut Vasile Dan.
- 9.V.1895 — s-a născut Lucian Blaga (m. 1961).
- 9.V.1918 — a murit G. Coșbuc (n. 1866).
- 9.V.1931 — s-a născut Victor Văntu.
- 9.V.1943 — s-a născut Șterian Vicol.
- 10.V.1858 — s-a născut D. Teleanor (m. 1920).
- 10.V.1929 — s-a născut Ion Horea.
- 10.V.1929 — s-a născut Kanyadi Sándor.
- 11.V.1914 — s-a născut Emilian Nestor.
- 11.V.1924 — s-a născut Aurel Gurghianu.
- 11.V.1931 — s-a născut Laurențiu Cernet.
- 11.V.1940 — s-a născut Gheorghe Istrate.
- 11.V.1941 — s-a născut Crișu Dascălu.
- 12.V.1916 — s-a născut Constantin Ciopraga.
- 12.V.1921 — s-a născut Marin Porumbescu.
- 12.V.1933 — a murit Jean Bart (n. 1874).



ÎNȚIUL volum de versuri al Mariei Banuș, *Tara fetelor*, 1937, își păstrează, după aproape o jumătate de veac de la apariție, aceeași suavă vitalitate. Tinăra poetă aducea în cîmpul poetic autohton echivalența lirică a universului adolescentin, intrat în literatura română prin Ionel Teodoreanu cu *Ulița copilăriei*.

Coborînd spre adîncurile insondabile ale sufletului omnesc, Maria Banuș descoperea fiorul existențial al ființei umane: o tinăra se destăinuia lumii cu indubitabilă ingenuitate, printr-o confesie directă, fără reticențe. *Tara fetelor* transgresează nemijlocit o esențială experiență: despărțirea definitivă de o vîrstă fără întoarcere! Lăsarea în urmă a copilăriei, neliniștile fără nume ale adolescenței, presimțirea tulburătoare a feminității sînt lătmotivele melodice ale intrării în cel dintîi anotimp al dragostei: „Uite, mai licăre încă, alb și dulce în noapte. / Ia-i. / Ți-i întind. Sint genunchii. Tu nu-i vezi, / tremurători și plini ca două căni de lapte...” Cartea toată era în esență o variantă modernă a mitului autohton al Zburătorului.

DELICATA explorare a universului genuin prin intermediul ipostazelor individualizate constituia semnul evident al unei înzestrări lirice native ce își trimitea reflexele în remarcabila stăpînire a expresiei artistice. Maria Banuș îl citise pe R.M. Rilke. Abstracțiile căpătau inedite proprietăți materiale, comportîndu-se asemenea obiectelor: „Un gînd mi-a căzut de-a dura. / Mi s-au aprins obrăjii și gura. / I-am dezmiardat carnea șovăielnic, pufoasă, / ca un vâl de mireasă”. Gîndirea unor relații atît de libere între cuvînte o va relua pe un amplu registru Nichita Stănescu. Și nu. Întîmplător, în anul 1960, Maria Banuș clogia volumul *Sensul iubirii*: în versurile lui

Nichita Stănescu intuia o similară structură poetică.

Pe spațiul a aproape trei decenii, Maria Banuș se va întoarce cu nostalgică tonalitate emoțională spre aceeași vîrstă biologică în *Magnet*, 1962, *Metamorfoze*, 1962. *Toamă ieșeam din arenă*, 1967. *Diamantul*, 1965, reia din perspectiva maturității tema „tării fetelor”. Poeta își privește critic vîrstă lăcom trăită odinioară prin intermediul simțurilor, recreînd o realitate sincopată, selectivă, epurată de elementele accidentale. Prin ceața anilor se conturează fermecătoarea imagine a unei fete, cu ochii mari, mirați, ce descoperă, fascinată, universul. Gesturile anodine se metamorfozează în mișcări rituale; fetița de ieri se uită pe furis în oglindă, corpul este torturat de fiori necunoscuți, gîndurile urcă singele în obraji, nervii sînt încordați la maximum.

Întreg poemul este construit într-o tonalitate alb-negru, contrastele conturînd, pe de o parte, gingășia, inocența, pe de altă, „picla veche”, irespirabilă, mediul sufocant, din care adolescența se va smulge intrînd în „viață” prin două ipostaze definitorii. Întîia experiență este de natură intelectuală. *Diamantul* reflectă cristalizarea unei personalități poetice feminine în deceniul al IV-lea al veacului nostru. Aceasta este și semnificația simbolică a cerbului „cu ochi de neliniști și fum / cu diamantu-ntunecat în frunte”, alunecînd fantomatic, „cu nări fremătătoare, / sub bolta de frunze și stele-a pămîntului”, întruchipare metaforică a continuei aspirații către perfecțiune.

EXPLORAREA proceselor, stărilor și relațiilor afective constituie a doua ipostază a eului poetic. Pe nesimțite, în viața tinerei fete pătrunde nevăzuta femeie. Trăirile tensionale specifice adolescenței de ieri se întîlnesc cu împlinirile femeii îndrăgostite de azi. Dragostea rămîne tema esențială în cuprinsul căreia Maria Banuș a izbutit să dăltuiască subtile emoții sculp-

turale, cu sentimentul că prin propria sa ființă participă la eterna mișcare a vieții.

Nici *Tristan, nici Abelard* constituie în acest sens o delicată simfonie a dragostei și multe piese, gravate cu suavități, sînt antologice, ca aceste stihuri, construite prin tirzie completă atributivă, unde este strigată suferința: „Să te mai văd odată doar / cu ochi de ceață și de har / și cercul buzei, de lălea, / să-l mai atingă mina mea, / odată doar, sub pomi amari / din veacul sumbru să-mi răsari.” Mai cu seamă obsesiva prezență a bărbatului iubit rămîne copleșitoare: „Ochii tăi de apă verde, / (Apa verde lumea toată, / Străvezia transfigurată), / Clipa mea în ei se pierde. // Ce-a fost pondere dispăre / Sub un clopot de extaze. / Trupul, lung fior de raze, / Taie unde scîlbitoare”.

Îndrăgostii simbolizează întîiul cuplu uman și nu întîmplător Maria Banuș, asemenea colegelor de generație: Nina Cassian și Veronica Porumbacu, a fost fascinată de mitul originar. La *porțile raiului*, 1956, este un poem de reflecție filosofică, structurat pe sentimentul de iubire, luat într-o accepție simbolică. Exultare senzuală și spirituală, dragostea oferă umanului dreptul de a bate la porțile Edenului! În punctul de plecare, poemul va fi avut o sugestie în *Cîntarea cîntărilor* și reprezintă o notabilă încercare, în deceniul al VI-lea, de a reapropia lirismul de esența lui. Numeroase alte poeme din volumele ulterioare: *Alchimie*, *Între două priviri*, *Zîmbetul*, *Reverie de iarnă*, *Vieții*, o rugă ș.a. dezvoltă constant ideea de mare frumusețe etică: iubirea rămîne condiția primordială a tinereții spirituale!

UNIVERSUL căminului conjugal conturează în poezia Mariei Banuș o distinctă zonă a sensibilității feminine. Trăirile afective ale logodnicei, soției și mamei se împletesc cu efluxile olfactive emanate de obiecte, cu atmosfera locuinței în care așteptarea

soțului, vîrstele copilului, somnul bărbatului; inefabilul măruntelor acte cotidiene: „...aud tocătorul de lemn din bucătărie, ziarul foșnește, andrelele sună / sub degete...” — alcătuiesc elementele necesare ale echilibrului interior. Cuvintele sînt șoptite, tăcerile încărcate de semnificații, palmele femeii mîngie fața bărbatului și dragostea — sfidare aruncată zilnic rutinierii obișnuințe — este implicit asumată. Existenței pasionale îi este infuzată o nouă vitalitate: „Nimic nu mă poate smulge din brațele tale, / Căci ce sînt cînd sînt ruptă de tine?”

Ireversibilitatea temporală, acut percepută, înclucă sentimentul statorniciei: „A vîrstei melodice-și taie cale. / Supusă, o presimt și o aștept. / Cu anii, mai duos mă stringi la piept, / Mă-nvăluie mai blind brațele tale. / A noastră-l toamna largă, policromă, / Împărăția frunzelor ușoare / Și crama cu răcoare și aromă”.

Iubirea se poate regenera prin ea însăși? Cum este cu puțință frageda păstrare a flăcărilor dragostei, an de an, cînd trăiești și naști și crești copii? Întrebările sînt răscolitoare, răspunsurile nu se întrezăresc cu ușurință și deasupra versurilor fumegă chinuitoare neliniști. Secvențe lirice de spectaculoasă deschidere alternează cu stările de calmă împăcare sau cu momente de complexe arderi interioare.

UNIVERSUL căminului familiei justifică și motivează atitudinea civică a Mariei Banuș. Patosul militant, gesticulația rapsodului fac loc glasului mamei care își vede amenințate cotidienele bucurii mărunte simte viața copiilor în primejdie, ori întuiește, înspăimîntată, posibila pierdere într-o nouă conflagrație, a bărbatului iubit.

Maria Banuș avusese revelația universului social încă din ciclul *Cumpăna apelor*, cuprinzînd versuri scrise înainte, în

O profecție a esențialului



EXCEPTÎND *Cîntecul țigănești* (1941), poezia lui Miron Radu Paraschivescu ilustrează ipostaza declarativă a patetismului. Teoretic, o poetică bazată pe exploatarea raportului verbal cu un destinatar imaginar ar trece drept superficială. Practic, lirica aceasta nu face altceva decît să înfățișeze în mod direct temperamentul autorului: deschis, sociabil, aprins pentru o idee sau pentru o cauză, militant asadar. Concepția mai generală ce s-ar desprinde e într-un tot reprezentativ: poezia este act — și acțiune — existențială. E un mod al sincerității, sinceritatea fiind trăsătura esențială a vieții autentice. Poezia nu va ascunde nimic. Își va ordona conținutul și forma în funcție de ritmul vieții pe care o (re)prezintă. „La vie c'est la poésie”, scrie M.R. Paraschivescu în *Ars poetică*, poezia definitorie din *Declarația patetică* (1960). Textul e datat 1943. Ideile de acolo sînt extensibile la tot ce a scris autorul lui. Citiți invers propoziția citată, plauzibilă în ambele sensuri, și nu veți obține un argument, ci lătmotivul acestei literaturi. Cită franchețe în exteriorizarea sentimentelor, atîta poezie. Cită dăruire, atîta artă. Declarativismul, de care majoritatea versurilor s-ar vedea că sînt auzate, este o componentă structurală. Prin el se produce socializarea imortală. Aspectul are o importanță primordială pentru că sentimentele lui M.R. Paraschivescu sînt în exclusivitate sentimente în raport cu. Nimeni nu poate fi pe deplin dacă nu conține și mai ales dacă nu proclamă o atitudine.

Asemenea literatură se află la polul opus estetismului. În a spune cu simplitate *bună ziua!* e tot atîta împlinire cită găsim în cîntecul oferit colectivității — este, adică, o trăire plenară de aceeași factură. Poemul cu acest titlu rămîne unul dintre cele mai rezistente. Imaginea vehiculată de critică, a unei structuri whitmaniene, i se datorează în mare măsură. *Bună ziua!* nu „mitizează o vorbă banală”, cum spune un exeget, ci demitizează producerea actului estetic. Născută din imaterialitate („Ele singure se nasc din ce nu e”), poezia absolvă, socialmente, de singurătate. Ea singură iese în întîmpinare, are curajul unei întemeieri. Întemeierea semnificației „unanime”, re-cunoașterea — „la prise de conscience” — constă în acțiunea, „clipa unică” în care artistul scufundat în singurătate, într-una care e ontologică, se vede investit „cu o mare misiune”: „Se face atunci un mare gol, / și-o mare spaimă, străfundă, mă cuprînde. / Privesc în toate părțile: sînt singur. / Singur pe tot pămîntul, în toată lumea, / singur de la un capăt la altul al lumii, / de la-nceput și pînă la sfîrșit. / Singur ca un osîndit, ca un luptător. // Și cîntecul pornește din inima mea singur / ca o corabie cu pinze. // Despre această clipă aș vrea să vorbesc / și-apoi să ne privim în față, lămurit, / să ne zîmbim cînd ne-nîndem mina / și să ne spunem din nou și din inimă: / Bună ziua! // Ziua e bună-ntr-adevăr, / dacă lucrul ăsta se împlinește. / Cîntecu-mi umblă pe drumuri acum, pe străzi, / și toate ulițele-s pline de cîntece ca de castani; / toate aceste cînturi au fost sădite de mine, / ori de alții ca mine (n-are nici o importanță!) / sigur este că au crescut de-atunci, s-au făcut mari, / cu frunze, și flori, și fructe rotunde; / cîntecele toate, acești castani sălbatici, / cresc pe marginea tuturor drumurilor lumii / ca niște copii din flori, / ca niște prunci găsiți, fără nume, // Și eu mă întorc la ele.” Înfățișînd rezultate, cum spune altundeva, poetul e cel care se jertfește în folosul umanității. El transferă colectivității ima-

ginara sa nemurire. Este impulsul care sădește lumea în eternitate: „Nu-i nimic dacă n-am să fiu un poet celebru: / nemurirea mea nu e-n mine, ci-n ei!” Versurile acestea conțin fără îndoială punctul esențial al programului poetic afirmat.

POEZIILE publicate în 1960 sub titlul *Declarația patetică* sînt scrise între 1934—1948 și amprenta epocii se cunoaște în multe cazuri. Există chiar o tonalitate insurgentă, un radicalism al afirmației, al raportului nemijlocit prin care poetul prizează realitatea. O încredere sinceră, apoi, în vocația sa misionară, o încredere tonifiantă, pe care nimic nu o poate contrazice. Nici măcar frecvent cultivata temă a singurătății. Cu cît poezia devine mai patetică, cu atît parcă autorul ei simte mai mult nevoia de a vorbi de orgolioasa sa solitudine, un fel de întoarcere a fiului risipitor la vocația inițială. Este, acesta, și sensul reîntoarcerii la elemente. „Reîntoarcerile tirzii” la „lumina tovarășiei” invocă aceeași tensiune predilectă a comunicării în clipa privilegiată: „Pentru clipa asta a dăruirii, / pentru pașii desculți, singerați pe drumuri tirzii, / pentru unica mîngiere a vîntului, / a vorbeii calde, tovarășești, / totul e prea puțin / și viața noastră-i unica răsplătă. // Pentru lumina tovarășiei în noapte, ca o lampă, / pentru privirea limpede ca zori, / pentru vorba domoală, mîngietoare, / nici o rătăcire nu e de ajuns, / orice rătăcire este binevenită” (*Reîntoarcerea la elemente*). Între acțiune și gîndire, între viață și operă există o necesară unitate, notează poetul în jurnal, în aceeași perioadă. Rătăcirile unela sînt și ale celeilalte: e fuga programatică după nou, pentru dinamitarea inerției. „Vom numi poetul prin calitatea sa principală: o profundă sete de inovație”. Și această de- viză presupune explicitarea unui raport. Mișcarea materiei este universală. Spiritul nu o imită, ci o stimulează. Orice activitate spirituală — poezia în primul rînd — trebuie să fie o profecție a esențialului. Iar a atinge esența înseamnă a

resuscita forța „elementară” — forță, adică, aflată acolo unde elementele caută o configurație inedită.

Revoluție semnifică pentru Miron Radu Paraschivescu modalitatea radical nouă de a cuturi esențialul. Astfel trebuie privită atitudinea sa estetică, formulată explicit în anii '60. Este perioada în care prezența artistică și civică a poetului sînt făcute din plin simțită (printre altele, tre buie reamintit „suplimentul literar” de versuri și proză” al revistei „Ramuri” *Povestea vorbeii*, apărut în 1966, un spațiu deschis experimentelor ce se făceau auzite în epocă, în care au debutat și apărut semnături, astăzi, prestigioase).

În vara lui 1965, apărarea la Editura TY neretului *Versul liber*, volum într-o măsură paralel cu *Declarația patetică*, re-unind poezii scrise între 1931—1964. Poeziile nu aduc viziuni noi, ci adîncesc structura deja afirmată, nuanțînd, lărgînd cadrul inspirației sau amîntînd formulă baladescă, din a cărei ironie subțire autorul scoate însă cu totul alt gen de efect față de *Cîntecul țigănești* (v. *Balad pîguboșilor*). De la balcanismul stilizat fermecător la aparent ludica denunțare utopică „estete”. Sub masca ironicului care distilează pînă la completa nerecunoaștere grotescul inițial al imaginației (pe planeta ce „se-nvrîștește rotundă pînă axul ei ca o bilă de ruletă” trăiește eternă specie a pîguboșilor), se ascunde meditație gravă asupra rosturilor întregii prinderii artistice: „Nu vă temeți că o s pierdeți: / Eternitatea se cucerește doar în paguba clipei / Și ca să fiți cu toți victorioși, / Învățați, frații mei, să fiți: nițel pîguboși! // Fiindcă pîguboșii sînt o spetă / Internațională și interastrală. Mai pe-manentă și mai eternă decît Soarele și Luna, Buda, Brahma, Ammon Iahveh și Allah, // Tagma din care rocii vă fac parte / Toți ingerii și proc alții caăzuți și nevăzuți, / Maiakovski te, / Pe el, / Demiurgi și eroi fără moai în cosrîn voia cărora pămîntul și lumea parte”, micul inel / Vor merge mai de

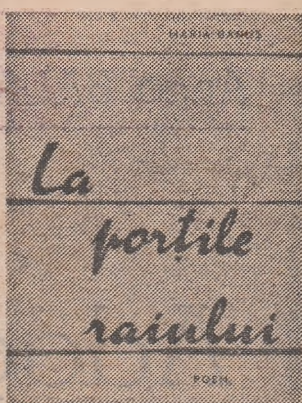
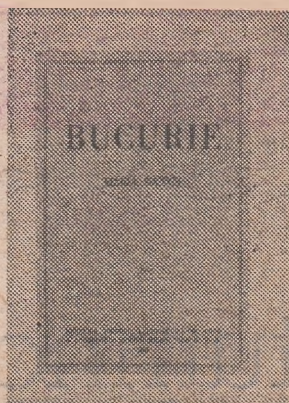
Un poem apreciabil este *Un drum în deșert*, în consonanță cu ideile spectacu-

etive

ul și imediat după cel de-al doilea război. În **Apocalips, Cees tulbure**, „Destrămare răzbat ecurile unor ne nedefinite, ce vor fi consemnate în paginile autobiografice, **Sub camu-jurnal 1943—1944**, editate în 1978. se explică de ce, ulterior, Maria Banuș-a dăruit, instinctiv, cauzei care a garanția trăinicieii climatului cas-si familial. De aici izvorăște dihoto-atitudinii : oroarea împotriva forțe-nalefice, a pericolelor ce amenință ența familiei sale și a semenilor atuziasta aderare la freamătul con-tiv al contemporaneității.

re deosebire de alți poeți care au ătuț spațiul deceniului al VI-lea, a Banuș a păstrat în editia de autor, în 1971, cele mai multe poeme din „**le Bucurie**, 1949, **Se arată lumea**, **Torentul**, 1959. Motivarea, docu-existențial al unei biografii poetice, ează constanta fidelitate față de ngerile asumate odinioară : „...poe-incluse reprezintă totuși o unitate ; efectă zbaterea unui poet prin rea zilelor și a vremurilor, înceru-lul de a prinde zvicietul unei cli-ufului unui moment, pe care l-a cu intensitate în devenirea existen-sau în tumultul prefacerilor social-ae.“ Tocmai de aceea, implicarea în a imediată i s-a părut o îndatorire : am scandat hexametri pe coapsa iu-i, / atunci cind oamenii se ridicau, fumul, la ceruri în abatoare. / Nici = nu sint, nici umilită de asta“.

ate poemele acestei perioade au e vremii. Însă de sub multe ver-lirismul răzbate adesea, spontan, păt. Iată surprinsă durerea mamei și-a pierdut copilul în bombard-a : „...n-a mai fost nimic, / nimic a decit un tipăt prelung, / decit un „negru...“ Sau Bucureștiul adoles-l : „Ca o pădure-mi amintesc ora-Copilăria-n umbre-mi învelea“. În **Mărturisire**, 1943, **Teroare**, 1944, are, 1946, sint trepte urcate spre **vorbesc, Americă** 1, 1955, poem în



subtextul căruia se ivesc sugestii din Walt Whitman. Secvențe diverse izbutesc să emoționeze cind poeta renunță la acuzele abstract impersonale, în favoarea unei voci vibrante, sentimentale, prin care se exprimă instinctul matern, temerile și năzuințele mamei, de azi și de totdeauna.

O gradatie descendenta reduce continen-tele ce plutesc „pe-oceanele-albastre, întunecate ale planetei“, asemenea unor mari frunze „de smarald“, la dimensiunile unui cămin oarecare : „...se string și se adună / ca-n basmul veșnic adevărat / al copilăriei, / se string și se adună / pină rămâne numai măduva lor, / numai o insulă mică, / un petec de curte, / un pom, o fîntină, / și-n mijloc o casă... / cu oameni, / și un cerdac împrejur“.

TOCMAI ieșeam din arenă, 1967, **Portretul din Fayum**, 1970 și **Ori-cine și Ceva**, 1972, conturează o altă ipostază lirică. Experienței senzoriale, etice și sociale, Maria Banuș îi adaugă remarcabila intensitate a trăirilor intelectuale. Nelinștea „tregerii“,

tristețea firească umană trezită de inevita-bila stingere biologică, foșnetul fluviului vieții, mereu același și totdeauna altul, transformă succesiunea generațiilor în-tr-un melancolic joc de evanescențe.

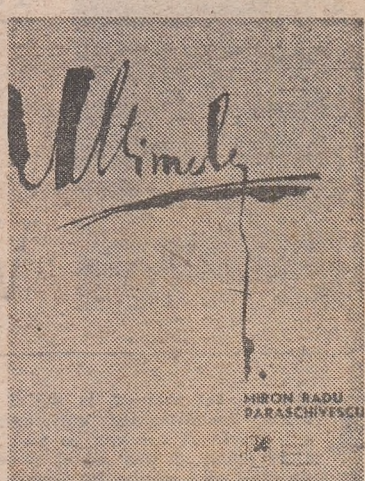
Inițial, Maria Banuș observase cum timpul încrustase pe miinile mamei o toamnă elegiacă, simbolul senectuții îm-păcate : „Pe spinarea albă a palmelor moi, obosite, / se-nlînde ușor, ruginită, / desfrunzirea, tristețea pistruiilor. / Mama e-n aer, pretutindeni, ca o toamnă stră-vezie / prin care treci, / cu pași grei, / cu privirile goale. / Abia deslușite răscruci, între căi fumurii, ireale, / sint toate încheieturile ei, / umerii triști, co-borișul lin al genunchilor“.

Acum, prezentul îi dezvăluie imposibi-litatea regenerării : „Am pierdut lîngi-mea de undă-a pădurii / Intia fragedă identitate“. Prin propria-i experiență constată dificultatea de a fi și cu mai multă pasiune își afirmă participarea la ciclul existenței : „...Încă un pic, / între nimic și nimic. / Hai, cu iubirile / să

oblojim rana, uimirile. / Să umplem cu șomoioage / geamul — e noapte și trage. / Blinda mea lumina : zimbet, privire, suflare. / Haide, încă un pic, / între ni-mic și nimic“. În același timp este vizi-bil efortul căutării unor noi raporturi în-tre conștiință și existență, ce determină cu necesitate alte motive și cadențe li-riche, într-o perpetuă căutare dramatică a sinelui. Constantă rămîne străduința poetei de a-și ridica poemele pe o simbo-listică inedită, pe o alegorie etică sau filosofică. Limbajul însuși devine emble-matic și lexicul poetic accentuează gra-vitatea cu care Maria Banuș se implică în universul concret al epocii sale.

Edificîndu-și un spațiu afectiv și idea-tic cu indiscutabile elemente individuali-zante, Maria Banuș introduce în cîmpul liric contemporan o acuitate perceptivă de excepție, prin intermediul căreia des-coperă candoarea senzualității, valorile existenței cotidiane și interpretează emo-țiile și amintirile tainice ale sufletului feminin.

Ion Bălu



și balade. Într-un foarte bun studiu cat lui M. R. Paraschivescu (postfață **oezii**, Editura Minerva, seria „Arca-1983), Ioan Adam a arătat și perfectă pență tematică dintre cele două ie. Meditație asupra condiției crea-tiv, **Un drum...** ar fi o „replică în alb, abil tensionat, la macedonskiana te de decembrie. Optica este inver-să : nu Meka primează, ci drumul spre Poetul este [...] un etern emir ce va ge la Meka, va atinge făptura dia-a poeziei, dacă va crede în deșert, lte cuvinte dacă-și va lua în serios rea“. **Drumul în deșert** este o me-ă sinonimă cu **marele gol**. Același / al solitudinii poate fi și aici sub-s. „Drumul în deșert“ este, prin imaginea preaplinului sufletească din biografie în operă, din con-a individuală în cea socială. Poetul „pină la străvezime, ființa lui e rtășită profetică colectivității. De , „drumul“ acesta e singurul nepro-tic, căci, parcurs, el corespunde arii (încheierii) marii experiențe pa-, săvîrșirii în cel mai înalt grad a i social care este existența artis-„Un drum în deșert e singurul drum ara noastră, / E singurul drum în nu ne putem gîndi la probleme, la eni și obiceiuri, / Un drum în deșert imens palat închis de jur împrejur piatră și în mijlocul căruia e-nchisă tră. / Un drum în deșert îți deschide posibilitățile, cu condiția / să crezi șert“. „Drumul în deșert“ este ra-smul dăruirii de sine.

MAI importantă este prefața la vo-lumul din 1965, **Majuscule**, un ar-gument teoretic cu multă audien-ță și putere de convingere, prin prisma căruia analizată fiind, literatura lui M. R. Paraschivescu ar deschide cite-va perspective. Se întîmplă cu acest scri-itor un lucru numai aparent ciudat ; de fapt el confirmă o regulă. Poetica propu-să atît de riguros din punct de vedere teoretic de autorul ei devansează, în timp, propriile realizări, cînd acestea nu sint de excepție. Este exact ce se întîmplă cu literatura din **Versul liber** : discursul metaliterar este cîștigător, opera de fic-țiune rămîne mai ales ilustrativă. Con-știința artistică este net superioară pro-dusului literar.

„În concepția asupra liricii, M. R. Pa-raschivescu nu excelează prin ineditul punctelor de vedere, ci prin claritatea cu care își configurează structura“ (Petru Poantă). **Versul „liber de orice vorbărie“** este tocmai atingerea tehnică a esenția-lului. El asigură cel mai potrivit cadru de manifestare subiectivității, acelei su-biectivități care se extinde precum „um-bra, prelungirea și ecoul faptelor“ (**Poe-ții**), ajungînd să fie factor ordonator, ac-țiune înrîuritoare — conștiință universală : „Ca și nuditatea, înfățișarea versului li-ber e anopimă și egalitară : sub un limbaj comun, o inimă unanimă [...] Căci emo-ția poetului și sentimentul lui se identi-fică deplin cu universalul : el e lumea în-tr-atîta cît lumea se recunoaște-n emoția lui“. Fraze într-adevăr memorabile, prin exactitatea cu care, formulînd sentențios, definesc și clasifică intenții estetice. „Versul liber“ poate fi și el interpretat

ca „drum în deșert“ : respectînd întocmai „mișcările sufletului“ („Ideea poetică va fi atunci o rezultantă firească a vieții, mai mult sugerată decît rostită“), el par-curge prin minimum de procedee maxi-mum de semnificație. Poate că poezia care ilustrează cel mai bine exigențele teoretice și practice ale versului liber este **Ora de psihologie**. Există un ritm atît de bine ordonat în conformitate cu conținutul, încît textul reușește să fie în mod egal detașat și nervos, stăpînit de sentimentalism și lucid, aspru și elegant, înflăcărat și liniștit. E „reconstituirea grafică a unui sentiment ; printre cuvinte, aparent înlănțuite la-nîmplare, el trebule să palpate ritmic și viu ca și în răsuf-la-re“. Textul poetic are „precizia negli-jență“ a vieții. Își aminteste și uită cu aceeași naturalețe, codifică și decodifică, explică și rătăcește. Observă — și mai cu seamă „restituie intact“ : „Această oră de psihologie / va fi consacrată în între-gime / pentru studiul unei stări sufletești / dintr-o anumită vîrstă. / Este vorba de acea vîrstă / și de acea stare sufletească / pe care o încercăm cei mai mulți dintre noi, / dar peste care trecem / tot cei mai mulți. // Este vorba de vîrsta cînd, / de starea sufletească în care / singele fiecă-ruia din noi e mai roșu și mai aprins / creierul fiecăruia dintre noi e mai mare și mai circumvoluționat / mușchii fiecă-ruia din noi mai puternici și mai supli / vocea fiecăruia din noi mai sfîelnică și mai personală ca niciodată / fiindcă nu căută să ne exprime decît esențialul / gestul fiecăruia din noi mai neconven-țional / fiindcă e vîrsta cînd începem să uităm ce-am învățat în copilăria / din care păstrăm doar ceea ce ni-i propriu“.

Frumusețea are întotdeauna la Miron Radu Paraschivescu un sens moral. Acesta poate fi deo-potrivă un punct forte al concep-ției și unul slab al realizării literare. Adăugată la patetismul declarativ, ideea merită circumscrisă poeticii. Sensul mor-al al frumuseții este unul și același cu forța ei. „De nu mi-ai citi-n voce / Timbrul bunătății / Cum mi-ar putea ur-mări ochii zborul păsărilor, / Căderea po-tolită a zăpezilor? // Frumusețe, de unde-ți vine puterea de a frînge stejarii? / Nu mai am nimica să-ți dau / Nicl să-ți lau ; / Operă desăvîrșită / Căreia totul i-e de prisos // Afară de muta re-cunoștință / A sufletelor ce le prelun-gești / Cînd privirile strigă / Și ochii aud“. Poezia aceasta, **Fiului meu, încheie Versul liber**. Ea sună ca o concluzie. A „prelungi sufletele“ e atributul voinței care-și ingenunchează orgoliul, pentru a se oferi semenilor. Morala funcției este-tice rezidă în eficacitatea ei : „Știm cu toții că frumusețea dispune și de o mo-dalitate de a fi violentă, chiar agresivă, și această modalitate imi pare mai eficace decît aceea de a fi armonioasă, suporta-bilă, ademenitoare și caritabilă. Vreau să spun că doar grație-forței cu care poezia (și orîșice artă, de altfel) propune lumii un anume tip de frumusețe, trebuie să-i căutăm eficiența transformatoare, capa-bilă să revoluționeze într-un fel profund și durabil conștiința și subconștientul omenesc“.

Costin Tuchilă



Anca BALACI

Adagio autumnal

TOAMNA mi s-a părut neobișnuit de lungă. Și a fost cea mai frumoasă din viața mea.

Asta poate și pentru că am privit mai mult decît oricînd, în liniște și cu luare aminte, în jur.

Aș fi vrut să opresc timpul în loc, să-mi gravez pentru totdeauna în amintire anumite momente, anumite imagini care mă copleșeau și, cu siguranță, îmi spuneam, n-aveau să se mai întoarcă.

Niciodată n-am cîntăreț pătura mal îndelung, mai pe-ndelete, decît am făcut-o atunci, împreună cu Simina, și n-am fost mai impresionat de varietatea formelor și a culorilor ei. Eram învăluți încontinuu într-o strălucire albă, curată, și-n jurul nostru totul era neclintire împăcată, odihnitoare.

Niciodată n-am privit cerul cu mai multă detașare și nu m-am confundat cu albastrul lui, nu m-am lăsat purtat în voie, într-o plutire infinită, de palele acelea de nori răzleți, sidefii, cu intru-chipări atît de fantastice și de bizare, ca-n după-amiezile cînd, întinși amîndoi pe iarbă, ne abandonam unei stări de inexprimabilă beatitudine, însoțită, ca într-o incantație tainică, de zvonul imperceptibil al gizelor, al frunzișului și al pămîntului.

Niciodată n-am asistat cu mai multă uimire la miracolul primordial al focului, ca-n serile tîrzii, ploioase, cînd ascultam îmbrățișați înaintea căminului trosnetul buștenilor incandescenti sau țiuitul tăciunilor în spuză, pe fondul discret și continuu al ploii de-afară.

Îmi spuneam: viața nu este cea obișnuită, de fiecare zi, pe care o trăiești aproape fără să-ți dai seama, ci numai

ceea ce te face să vibrezi intens și ți se pare irepetabil, clipele pe care ai vrea să ți le amintești mereu, pînă în ziua cînd îți aștepți sfîrșitul, vorbele pe care nu le-ai uitat și al căror ecou persistă îndelung în tine, actele prin care izbutești să realizezi că există, în sfîrșit, pe lume.

Îmi spuneam că orice avea să urmeze, orice avea să-mi întunece de atunci înainte existența, să-mi-o facă searbădă și fără nici un sens, putea fi mai ușor îndurat devreme ce aveau să-mi rămînă în amintire, să pot să reconstitui și să reevoc, ori de cîte ori aș fi vrut sau aș fi simțit nevoia, momentele, impresiile și sentimentele pe care le-am încercat atunci.

AM plecat într-o zi cu Simina spre unul din locurile care mi-au fost dintodeauna dragi și unde acum știu că n-am să mă mai întorc niciodată.

Soseaua, albită de un soare călduț, se desfășura uniform înaintea mașinii, al cărei zgomot vibrant pierise, se mistuise treptat în nesfîrșitul adagio secret al simfoniei aceleia autumnale.

Pe la mijlocul drumului am făcut un scurt popas. Era o căsuță de cantonier în marginea șoselei și dincolo de ea o cărare îngustă care ducea la un perete răzleț de stîncă din înaltul cărula se rostogoleau, în chip de cascadă, apele rezezi ale unui rîu de munte.

Există peste albia lui și un podeț din birne cu un parapet de lemn și ne-am oprit acolo ca să privim la picioarele noastre iureșul neobosit al apei.

Era o năvală înspumată și impetuoasă de puritate rece, revărsată peste verdele

întunecat al pietrelor acoperite cu un covor compact de mușchi.

Simina a coborît pînă-n marginea apei, apoi a pornit-o spre mijlocul ei, sîrind sprintenă de pe o piatră pe alta și căutînd cu atenție din ochi, foarte absorbîtă, punctul cel mai ferm pe care ar fi putut face pasul următor.

Scotea cite un strigăt ușor și izbucnea în ris ori de cîte ori i se părea că o să alunece sau să cadă și, dimpotrivă, izbucnea să-și mențină echilibrul și să înainteze.

Apa nu era mare, i-ar fi ajuns cel mult pînă la glezne, așa că eu rămăsesem pe pod și o priveam liniștit și amuzat de acolo, încercînd să savurez din plin locul acela încîntător, podețul și spuma apei, în care soarele făcea să strălucescă puzderie de picături argintii invadînd covorul întunecat de mușchi și, mai ales, imaginea ei, plină de grație și de tinerețe, așa cum păsea de pe o piatră pe alta.

S-a oprit la un moment dat în mijlocul rîului, s-a aplecat și-a început cu mișcări iuți, repetate, să-mi trimită un jet de stropi în evantai, dar eu eram prea departe și jetul nu mă atîngea și o înconjura în schimb pe ea cu un nimb de picături strălucitoare, ca într-un joc mirific.

Văzînd că nu mă ajunge și-a luț mișcările, devenise preocupată și, cu aceeași încordare atentă de copil pe care i-am surprins-o în atîtea alte rînduri, urmărea doar traiectoria pulverizată a apei.

Eu o priveam de pe pod și zîbeam...

Avea trăsături foarte pure, încadrate de pletele acelea bogate și întunecate, în veșnică agitație, în veșnică răzvrătire

și-ntr-un contrast superb cu spuma imaculată din jur.

Mi s-a părut mai frumoasă ca oricînd...

Era ceva de sălbăticiune în ea și totodată ceva nespus de cald și de senzual, cere-mi amintea de clipele cînd îmi înlăntula gîtul cu brațele și mă atrăgea către ea șoptindu-mi: „Vino”...

Năvala înspumată a apei, legănarea abia simțită a frunzelor mîngiate de belșugul luminii și locul acela singuratec și riul cu podețul din lemn îmi apar mereu înainte ori de cîte ori încerc să reîntresc momentele toamnei trecute.

NE-AM continuat apoi călătoria spre valea Dimboviței, pe care voiam să i-o arăt.

Ne-am abătut de la șosea pe un drum lateral și-am depășit albia apei ca să ajungem într-o poiană largă poleită cu același desfriu de aur al toamnei și-nconjurată de păduri neclintite, tăcute, solemne.

În polana aceea se aflau cîțiva bolovani uriași, ciudați și stingheri, a căror piatră veche, erodată de intemperii, poartă dăltuit adînc, de secole, același trident.

Este, se pare, semnul tătarilor și simbolul acela misterios și straniu, despre care se spune că s-ar regăsi pretutindeni și continuu pe urmele lor, pînă la Polul Sud, pune o pecete austeră pe niște vremuri tulburi și aspre.

Printre frunze fosnitoare, pe sub bolți erămii am urcat o cărare îngustă, însurubată în coasta muntelui, tot mai pierdută și mai plepșă, pînă în virf, la micul schit solitar, săpat în stîncă.

Pe un perete vertical se afla modelată imaginea unui călător. Personajul acela necunoscut uitat, în jurul căruia s-a creat cîndva legenda? Sau cavalerul trac?...

Totul mi s-a părut sfumatură, vag, incert.

Sus, la schit, ne-a răsărit înainte un călugăr, singurul suflăt viu pe piscul acela singuratec: un călugăr mărunțel, cenușiu, cu un potcap ponosit și cu niște șosete în dungii colorate, de clown în travesti.

Ne-a dat binețe clătînd din cap sfios, fără o vorbă și s-a retras pe o băncuță din lemn la umbra unui copac, iscodind-o



Tudor Dumitru SAVU

Wanda Wilhelmina

TOT vii, tot mai vii la malul Dunării, Anastasule, ești deacum om bătrîn și tot aici te vîd, ți-a albit părul și ți-a slăbit vederea, te știu de cînd erai numai un tînc și umbrai în izmene pe la Malul Rupt să cauți ouă de ciță și cuiburi de sălămizdră, iată-te acum om bătrîn și tot la apa fluviului îți duci vremea, crezi tu, biet bătrîn, că vei da de știuca împăratului?, hai nu-ți mai pierde clipele și zilele și anii și viața ta întreagă, cită mai e, știuca împăratească n-are să muște niciodată la undița ta, știu prea bine și vîd cum an de an își bate joc de așteptarea ta uscată, de fierbințeala care te cuprîndea de aceea se îndură să-ți arate spinarea sau botul dințos și tu crezi că, iată, a sosit clipa mult așteptată, ziua pe care o visezi, năluca ta, dar ea numai te întărește și te fierbe și-ți împicește mintea pînă cînd n-ai să mai poți rezista, Anastasule, știuca împăratească își scoate botul din apă și cască și mai trece astfel un an și mai trece astfel un veac, Dumnezeu ne-a dat nouă viață lungă, ne-a uitat moartea pe fundul apelor, viața adevărată ne-a dat ca să prădăm aici, ca să prădăm colea, în sus, în jos, să urcăm pe Dunăre și să coborîm după cum ne e voia, pe noi nu ne oprește nici o vamă și nici o căpitanie portuară nu ne stă în cale, răzbatem spre marile și strălucitoarele orașe ale continentului tot luînd în piept apa Dunării, de la Cantacuzina la Severin și de la Severin la Viena și chiar mai sus, apoi ne întorcem și dăm fama în fragedul puiet al Deltei, ba, ne încumetăm și în sările ape ale mării, limpezile și sările ei ape, minate și aduse spre vechi limane de ochiul farurilor din Sulina și Chilia Veche, dar tot ne întorcem, Anastasule, în dreptul Cantacuzinei, căci aici sînt ape liniștite, mai limpezi și mai liniștite ca oriunde și tocmai de aceea e bine de stat la pîndă, unde mai pui că afli aici tot

timpul lucruri stranii din ciudata viață a oamenilor,

...nicăieri în lumea pe care o cîntînd nu aflăm cîte aflăm aici, nicăieri în lumea pe care o străbatem nu se întîmplă cîte se întîmplă la Cantacuzina, ne mai pierdem și noi vremea, mai amăgim anii, în timp ce tu, Anastasule, stai pironit aici și nu-ți trece prin minte decît să-i vii de hac știucii împăratești, dar n-ai să-i vii de hac, măcar că e și ea lăcomă și nesățioasă de pește ca orice știucă, inelul ei de aur lucrește și va luci pururi în apa fluviului și în milul lui va cădea la sorocul hărăzit, nici unei minii omenestii nu-i mai este dat să-l atîngă, Wilhelm, sau cum l-o fi chemat pe împăratul neamț, a scos-o din apă pe matusa mea și s-a hotărît să-i cruce viața, i-a agățat în nări inelul de aur cu însemne împăratești gîndindu-se, probabil, că va rămîne un semn viu pe lume după moartea lui, mai viu decît viața lui, cită să fie de atunci?, cine a stat să numere anii, cine a stat să pună pe răboj veacurile?, iar tu știi toate acestea și totuși nu renunți, un pas n-ai da înapoi, tot vii pe malul fluviului și o pîndesti, e în tine o îndîrjire pe care nu o înțeleg, o îndîrjire ce nu-ți folosește la nimic, așa cum nici o viclenie și nici o șiretenie nu te pot ajuta, dar tu te încapățînezi, an după an, tot mai crezi și mai sperî că într-o bună zi vei scoate din Dunăre știuca împăratului,

...așa v-ați pomenit toți cei din neamul tău, Anastasule, urmărind știuca asta, sau poate semnul de aur al împăratului, poate numai moartea să vă tîna în loc, căci ea s-a dovedit mai tare decît toată încapățînarea voastră, decît frigurile voastre, pînă la urmă vă pune ea în laț, ai să cazi și tu la copcă, Anastasule, nu așa zic pescarii?, dar pînă atunci va mai trece o primăvară și o vară și poate încă alte primăveri și noi vom mai bate apele calde ale Deltei unde se zbîntuie puietul, nu

trebuie să te înfoi prea tare și, una-două, îți trece cite un cîrd pe sub nas, praful și pulberea se alege din el, apoi vine vara și noi luăm Dunărea în piept și căutăm ape mai reci răzbind spre inima continentului unde sînt riuri mai bune cu gildane adînci, nevăzute de ochi de om, neștiute de pescari, unde sînt cîrduri de pești care așteaptă cu viața în ei prădalnica noastră sosire, și pe ei îi împuțînam, și pe ei îi rărim, căci foamea noastră, doar știi, Anastasule, n-are margini, prindem puteri și ne-ntărim ca să putem coborî toamna în fluviu și să venim pe el în jos, să ne oprim să te vedem la Cantacuzina ca pe un unic semn că orașul nu s-a scufundat, că nu l-au luat apele, ți-am învățat toate locurile de pîndă și matusa mea știe unde și cînd să-ți mai arate coada sau spinarea, ba, citeodată, să te întărească mai tare, îți arată inelul de aur și noi vedem cum încep atunci să-ți sclipească ochii ca la vulpi, ca la vulpile care cotrobăie în toate cotloanele malurilor, îți va arăta inelul de aur și ție-ți tremură minile de fiecare dată și-n clipa aceea dăm din cozi răz-bunate căci știm tot ce se va mai întîmpla, Cantacuzina întreagă va ști pe de rost întîmplarea, te vor chema la circumia lui Vadim și-ți vor da, rînd pe rînd, cite o țuică de dade, te vor pune să istorisești și tu vei istorisi cu ochi împăienjeniti tot ce-ai văzut și nu vei minți nici o clipă, vei spune adevărul gol-goluț, adevărul-adevărat și nimeni nu te va crede, pescarii vor ride de tine și vaporenii te vor privi ca pe un biet bătrîn ieșit din minți și vor chicoti și vor ride cu gura pînă la urechi, ba, citeunul se va prefăce că te înțelege și ție, iată-te, lacrimi de bucurie îți vor da, că te poți bizui și tu pe încrederea cuiva, că cineva crede ce-ai spus tu și începi să-i mai depeni și lui cele întîmplate, larăși și larăși, tot despre știuca împăratească, te aprinzi la față și cuvintele gîlțite sugru-

gate, căci bucuria te sugusă, dar cînd vei ajunge cu povestea la inelul de aur, atunci cînd ești pe cale să găsești un singur cuvînt cu care să-i uimești pe toți și prin care să depui toată mărturia, atunci, în clipa hărăzită ție ca pe suprema victorie, vei fi luat peste picior,

...atunci va striga Filaret: „uite știuca”, tu vei sări ca ars și vei pune ochii pe Dunăre, dar pe fluviu va pluti o răgălie anume aruncată de unul dintre glumeți, hohotele lor groase umplu de-acum toată circumia lui Vadim și tu nu înțelegi pentru o clipă rostul huiidurilor și pînă la urmă cazi moale pe scaun, învins, Filaret ride înecat în vreme ce Antim aduce din port un capăt de plasă, setcă parcă e, și-o poartă prin fața ochilor și chiule și dansează cu ea ca și cu o mireasă, te ia apoi în brațe și te sărută pe obraji, ție îți curg lacrimile și n-ai cum să le oprești, nu știi de unde au izvorit, mai încerci să le spui că tu, de-adevărat, ai văzut știuca și inelul de aur, dar abia mormăi și risetele se întetesc și se ascut ca bricul, ți-ar sfîșia parcă sufletul, nici tu nu mai știi, îți vine să plîngi și plîngi și-ți vine să rizi și rizi și tu, dar plîngi mai degrabă și-i auzi spunînd că te-al îmbătat, că așa e la bătrînețe, că o țuică, două, înmoaie oasele, că ți-ai fi pierdut mai de mult mințile cum și le-au pierdut, pe rînd, toți ai tăi, mai slabi de înger, toți ai luat-o razna cîndva, zice unul dintr-un colț și tu nu mai iei seama, zice că aveți boala știucii și iar risete, ba, parcă, unul guiță, a intrat și tureul, Hazim, stă prost în fața ușii, apoi ride și el strîmb, căci pricepe, și-a părăsit taraba cu halva și cataif pentru c-a auzit scandalul din circumia, și cine i-a pus mîna, inelul în nas?, se mai aude o voce, dar tu nu mai vezi bine, mai milos din fire, Vadim îți dă o cană cu apă și tu te agăți de ea ca un inecat care vrea să scape de vîltoare și o bei pe nerăsuflăte și-ți pare o clipă că-ți vii în simțiri, dar apa e sălcie și boalcă și cînd te uiți mai bine vezi în fundul cîinii că strălucește ceva și un cuțit ți se răsucește în inimă, ai crezut că, dar nu, e doar un inel de aramă, e inelul de aramă de la setca adusă de Antim,

...și în toată vremea aceasta, Anastasule, noi stăm ascunse la debarcader sub pontonul de lemn unde sînt ancorate trei remorchere bătrîne cu tabla mîncată de rugină și cum ne-am așezat noi sub cila lor scorolită putem auzi ca printr-o pîlnie tot ce se întîmplă pe mal, matusa mea, Wanda Wilhelmina, după cum scrie în însemnul împărateesc de pe inel, se bucură nespun de tot ce ți se întîmplă, face tumbă prin apă de parcă n-ar ține în spate atîtea veacuri, clocănește cu inelul de aur tabla remorcherelor înnebunind vaporenii aflați la babord, un marangoz se sperie așa de tare încît sare pe estacadă de teamă că se scufundă remorcherul, apa se rotește într-o dană și huieste ca un anafar la înundații, nimeni nu bănuiește că

tot timpul de acolo pe Simina cu o șiretenie naivă și blajină în același timp. În coasta micului schit, pe un prag închipuit din două pietre uriașe, alăturate, se văd urmele calului lui Negru Vodă — spune legenda — așa cum s-a opintit de sus, în locul acela, înainte de a-și lua avânt ca să se lanseze, într-un salt uriaș și neverosimil, spre cimpia desfășurată până departe, pe celălalt versant.

CA să scape de amenințarea unguirilor, voievodul a trecut munții și-a venit să întemeieze Valahia, al cărei pământ îl va fi zărit pentru prima dată de sus, din locul acela.

Asta se întâmpla pe la 1291...

Apoi a murit marele Han și Europa întreagă a așteptat cu nădăjdi și cu îngrijorare, pindind aproape fiecare mișcare a temuturilor și imprevizibililor fii ai Hoordei.

Circulau ștăfete cu răvașe tainice de alianță în caz de primejdie, între vestitele și opulentele cetăți ale Levantului și ale Veneției..., se încheiau tratate ascunse între regate puternice și bogate, cavalerii cruciați își continuau pregătirile și jurămintele de fidelitate, corăbii falnice despica apele de la miazăzi căutând sprijin sau refugiu și ducând aiurea comori îndelung tănuite...

Încercam să-mi imaginez ținutul cu sute de ani în urmă când, în locul șoselei pe care se zăreau microscopice, alunecând vertiginos și nonșalant, mașinile elegante și dictatoriale ale secolului nostru, se întindeau păduri imense, de nestrăbătut, când oamenii, izolați, își lansau semnale doar sumar, prin focuri aprinse de la un deal la altul, când fiecare zvon, fiecare trosnet era o spaimă și-o veșnică amenințare.

Era ținutul bintuit într-una de nestăviliții și cruzii călăreți ai Hoordei de aur, când bieții oameni erau jefuiți, martirizați și uciși, sau, în cel mai fericit caz, duși în robie la tirgurile vestite de la Bagdad și din Sarai; când ochii femeilor erau dilatați în permanență de spaimă, ori de câte ori măsurau zarea sau cercetau atent colinele învecinate, de teama unei neașteptate sau nebanfite primejdii care le-ar fi putut despărți într-o clipă de toți cei dragi, de părinții și de copiii lor, sau le-ar fi pus în primejdie și le-ar fi curmat chiar viața; când bărbaiții stăteau într-una de strajă, ziua și noaptea pe înălțimi, ca să dea alarma la cea mai mică sclipire în soare

care-ar fi mijit departe vestind tăișul îngrozitor, la cel mai ușor nor de praf care s-ar fi iscat la orizont știrnit de copitele cailor; sau când își lipeau urechea de pământ ca să prindă, cu ascuțimea simțurilor lor atit de încercate, primejdia, răbufnirea aceea surdă, iscată în măruntaiele pământului de galopul nestăvilit al cailor și de apropierea Hoordei; când și unii și alții își ascundeau sub pământ, în bordeie oarbe, sau în scorburi, sau în vâgăuni, pușinul și umilul avut, și copiii și părinții și pe ei înșiși, fericiți uneori să li se ia tot, să li se ardă tot, și să se pustiască, numai să-și salveze viața și, uneori, mai presus de ea, libertatea...

„Eu îmi apăr sărăcia, și nevoile și neamul...” a fost poate din totdeauna deviza nemărturisită a acestui pământ, strigătul său lăuntric, sfișietor și sublim...

AM rămas mult timp acolo, sus, în tăcere, cu ochii pierduți în zări. Apoi am coborât din nou, amindoi, pe aceeași cărare șerpuită, spre vale.

Soarele apusese și se simțea pătrunzător răcoarea serii.

Deasupra noastră, pe cerul gol, se roteau neauzit păsări necunoscute, așa cum se roteau poate și atunci, când ceata înainta tăcută în urma Voievodului cu armura cernită.

— Nu mi-ar fi plăcut să trăiesc pe vremea lui Negru Vodă, a murmurat, ca și cum mi-ar fi ghicit gândurile, Simina și s-a ghemuit lângă mine, și-a petrecut într-o strinsoare înfrigurată degetele ei subțiri printre ale mele.

Iar eu m-am gândit, fără să-l spun, că primejdiile vieții pe pământ sint astăzi poate mult mai mari și mai numeroase, dar nimeni nu mai are acum, ca atunci, răgazul, sau puterea, sau chiar numai curajul disperării, ca să se ferească sau să se ascundă, cit de cit, din calea lor.

Când am ajuns jos se-ntunecase de-a-binelea. Ne-am oprit, totuși, să mai aruncăm o ultimă privire în jur...

Și a fost din nou a mea, acolo, pe una din pietrele acelea rămase fierbinți, încinse de soare și dăltuite cîndva, de foarte mult timp, cu același trident — semnul implacabil, statornic și neînțeles al tătarilor.

(Fragmente din romanul „Drum bun, Simina”, în curs de apariție la Editura Cartea Românească)

Wanda Wilhelmina e sufletul acestor lucruri, iar tu, Anastasule, chiar atunci teși din circumă cu lloa după tine, și-e rău, soarele-ți pierlește creștetul chel, parcă ești o găină plină de păduchi, îți joacă în fața ochilor chel, hop, hop, hoop, se învîrtește, se răsucesce ca-ntr-o oglindă de bilci, cînd sus, cînd jos, corabia cu care veniseră Naceadis Cota și Dafnula pare că se dă de-a berbeleacul pe Dunăre, și-e stomacul în gît și crimpele de gînd și se învîlmășesc în cap, și-ai găsit unditeile rezemate de teighea, dibul și minciogul și te-ntorci, tai plața de pește și o lei prin port agale, suflă un vînt subțire, mai răcoros, care-ți deslipește cămașa nădușită de pe trup, încă mai auzi chicoteala din circumă și în elipa asta Wanda Wilhelmina îmi face semn, plîsnește apa cu coada și se răsucesce și începem să te urmărim din ochiurile Dunării, înotăm cuminiți pe lingă mal căci de-acum știm încotro te-ndrepti, va trebui să fim la întîlnire, abia îți tirii picioarele, leși din oraș și urmezi cursul fluviului, limba și-e coclită și parcă și sufletul și s-a coclit și Wanda Wilhelmina îmi mai face un semn, are să și se arate, deci, din nou, asta poate să-ți dea putere să treci peste o zi atît de grea.

„Iată-te la malul apei, îți cauți locul și vechile însemne, arunci undița clătînindu-te de oboșeală, te așezi și aștepti și prin fața ochilor îți trece ca în vis coada Wande Wilhelmina, inelul ei de aur, te gîndești cum poate ea să cotrobăie în toate neștiutele cotloane ale Dunării, la vîrsarea atitor riuri cu ape reci sau calde, tulburi sau limpezi, cum poate ea afla dinții ce vase urcă și coboară spre Cantacuzina, cînd se pornesc inundațiile, cum poate ea și care-i adevărul despre șalupa Haricleea, scufundată cu ani în urmă, șalupa care continuă să apară noaptea și să salveze marinarii aflați la strîmtoare, Wanda Wilhelmina, șoptești tu, în timp ce oboșala te răzbește și te mai gîndești la veeurile pe care le duce ea în spate, la toate la cite a fost ea de față de-a lungul fluviului, cum trebuie ea să știe toate neamurile care au sălășluit pe aici, cum s-au stins și cum au dispărut și cum s-au născut altele, la cite mărturii ar pune jurămint Wanda Wilhelmina, îți mai vine în minte, Anastasule, cînd cînd, copil fiind, ai străbătut cimpia Bărăganului, plecaseși din Cantacuzina în căruța lui moș Potap, pe ceață, venise un octombrie grăbit, și cînd s-a ridicat ceața în miezul cerului, moș Potap zicea că o sug cocorii cu pliscurile lor tăioase, cînd s-a ridicat ceața ai văzut minunea, bobilele de apă ale ceții se lăsaseră prinse în pinzele pătânjenilor și tot Bărăganul era o pinză de pătânjen, una lingă alta, una lingă alta, mii, mii, sute de mii, cit vedeai cu ochii, curcubeie daurite în toată cimpia, dar repede te trezești, Anastasule, e adevărat, Wanda Wilhelmina e pe aproape, cine pe cine pîndește, te întrebă

și-ți vine în minte nepotul lui Petru Agap, cel căruia Dafnula i-a pus ochi de cambulă și te gîndești că el ar putea și întotdeauna unde se ascunde știuca împărătească, dar poate că nu va vrea să te ajute, cel puțin atunci, te gîndești tu, ar putea adevări în circumă la Vadim și chiar întregii Cantacuzine că Wanda Wilhelmina nu e o nălucă, nu e nălucă ta, că ea nu e născocirea ta și nu e născocirea nimănui, că ea este cu adevărat, dar, te mai gîndești, poate că nici pe el nu l-ar crede nimeni, cum să-l creadă cînd toți știu că abia vede la doi pași

...numai tu ai aflat de ochii de cambulă pe care i-a pus Dafnula și nepotul lui Agap te-a rugat eu limbă de moarte să nu suflî nimănui nici un cuvînt, altminteri îi strici angajamentul față de Dafnula și Naceadis Cota și ei s-ar putea răzbuna și i-ar putea smulge din orbite ochii de cambulă și el ar fi nevoit toată viața să nu vadă decît la doi pași, Wanda Wilhelmina a hotărît să nu și se arate decît ție și oricît te-ai chinui în viața asta, Anastasule, n-ai să mai poți convinge pe nimeni că ea există, dar a venit vremea s-o luăm din loc și trebuie să urcăm pe Dunăre, căci apa s-a încălzit prea tare în ultima vreme și ne-ar putea moleși căldura și am putea cădea în plasa vreunui pescar bicisnic, cine știe cum, căuta-vom ape mai reci unde colcăie pești tineri, în sus, pe Dunăre, la vîrsări de riuri, dar tu ia seama, Anastasule, că va fi o vară secetoasă și trebuie să te pui la adăpost, iarba se va pîrjoli, Naceadis Cota se va război cu generalul Margea și Cantacuzina își va închide portul, soarecii și chițcanii vor năpădi orașul înfometaji și ei, nepotul lui Petru Agap care vede acum tot cu ochii lui noi va și să-ți spună mai multe, iar tu, Anastasule, spre toamnă, vino tot în acest loc, Wanda Wilhelmina se întoarce spre apele calde ale Deltei și tu vei fi căutat, știuca împăratului aici va aștepta, inelul ei de aur va răsări din ape ca o flacără, ca o nepieritoare pară de foc, lucirea lui te va chema de-ar fi să te ascunzi și-n gaură de șarpe, de aceea te previn, Anastasule, să nu întirzii, Wanda Wilhelmina e răzbnătoare, te va căuta, te va căuta să se bucure de semnul pe care-l lasă peste tine anii, dar și de faptul că inelul ei de aur te ține încă în brațele vieții, asta e cea mai mare bucurie a ei, ține minte, deci, fii pregătit la începutul toamnei și vino la primul pătrar al lunii și așteaptă cu încredere, inelul de aur al Wande Wilhelmina va ține la lumină și oricîte ape vom bate de aici încolo, Anastasule, numai la tine li va fi gîndul, numai la clipa în care îți va putea arăta ca pe o vechi și nemiloasă izbîndă, ca pe o apri-gă și durioasă mărturisire, ca pe un semn adînc al unei rîni nevindecate, inelul ei de aur.



Vechi interior țărănesc

„Acele zîne ce străbat din timpurile vechi”

„Măicuță bătrîină cu briul de lînă”

APROPIATE și alăturate, dîndu-și chiar mina, precum fetele la horă, vetrele folclorice de pe tot cuprinsul țării povestesc și cîntă, mereu și mereu, nemuritoarea Românie pitorească geografia ei, de la florile cîmpului pînă la zăpada de pe crestele Carpaților, cu oamenii locurilor, cu sufletul lor cel bun, și mare; și mai povestesc aceste culori tari și rezistente ale artei populare, culori încercate și călitate prin suferințe și izbînzii, mai spun, deci, timpul care a fost, istoria și durerile ei, dorul cel aprig și de neînfîrînt de viață și muncă pașnică.

Mîna, miraculoasă și fermecătoarea mină a meșterilor și creatorilor populari, a urmat pe firul acului, gîndul și cîntecul, spre a le face linie și culoare, și formă spre învățare și păstrare din generație în generație, ca și limba și cîntecul, ca și istoria și legendele. De la ei mai întii, de la creatorii anonimi cîndva — azi în contextul culturii socialiste cunoscuți ca și pictorii și scriitorii sau muzicienii —, de la arta populară deci se poate deprinde dorul de perfecțiune, de adevăr. Fîlindcă dintotdeauna cel mai bun creatori au lăsat în truda și lucrul lor „suflet din sufletul neamului”, mărturii și semne ale spiritualității poporului.

Vatra noastră, așa cum este ea cunoscută de orice copil de țaran, vatra cu soba ei albă, proaspăt spoită cu var, cu ceanunul de fierț mămăliga și cu celelalte dichisuri, așa cum și-a făcut-o Brâncuși în inima Parisului, se află azi la loc de cinste în Muzeul de artă modernă. O priveam și-mi venea să mă așez pe scaunelul cu trei picioare, lîngă fusta lungă și largă, de dimie neagră, a mamei, ca și odinioară, pe vremea copilăriei mele. Uitasem o clipă unde eram, uitasem că vatra aceea era doar un obiect de muzeu și că ea purta mărturia vieții unui sculptor de faimă mondială. Cu o zi înainte, la Muzeul Omului mă gîndisem cu evlavie și recunoștință la arta noastră populară, la artistul anonim ce știuse să concentreze în lucrul său, emoția și cunoașterea, și năzuința unui popor. Printre atitea și atitea însemne ale culturilor și civilizațiilor adunate în acest muzeu de prin toate palatele și cotloanele Terrei, o poartă țărănească de la noi, atît de familiară și atît de sobră totuși, era o bucurie cit cerul: într-o clipă cit o durată, ea îmi vorbise prin tăcerea ei maiestruoasă despre rostul său acolo, ca reprezentantă a artei unui popor, el însuși poartă de viteji, ce a înfruntat atita amar de vreme năvălirile barbarilor. Era înaltă și frumoasă ca un imn această poartă, și pe după stîlpii ei umbrele voievozilor noștri, cu țuguiate cușme, se retrag cu plecăciune și poarta ocrotește mai departe familia, întilul sîrut al fetei, zborul ciocirliiei. „La noi sint valori vitale și izvoare limpezi”, spunea Brâncuși, respingînd ceea ce era epigonie și decadent în arta Occidentului și refăcînd firul între străvechi și modern, între rădăcini și floarea cea mai proaspătă a artei. Poate că în gestul său de a lovi cu barda direct în piatră sau lemn, acel gest încordat și hotărît, să fi fost adunate dirzenia și puterea aceea a moșilor săi țărani ce-și ciopleau sin-

guri, în ogradă, stîlpii prispei, din nou și din nou, după fiecare urgie îndurată. Nimeni nu părăsea vechea vatră, ea era invincibilă, ea era locul de întîlnire la cină, locul de tăcere și meditație. Pentru mulți comentatori, operele brâncușiene, atît de pure, atît de abstracte, de emoționale și desăvîrșite, au fost puse sub semnul misterelor, al unor legi necunoscute. Dar forța aceasta n-o fi tocmai fondul său omenesc, acel suflu mereu viu, ca al tuturor acelor români, generație după generație, ce au zidit mereu — asemenea meșterului Manole — vatra distrusă, satul și țara, sufletul și cîntecul? În istoria și cultura milenară a neamului, alături de frescele marilor bătrîni, alături de portretele voievozilor, ale martirilor transilvăneni, pînă la lupta și jertfa comuniștilor, semnele de viață și dor, năzuința de armonie, de frumos, de libertate impregnată în arta populară ne sint documente pretioase, cu atît mai mult cu cît ele s-au păstrat, regenerînd cu fiecare generație, ca și pădurea primăvara: ...Și din tînră precum ești / tot mereu întineresti”, a ritmat direct după natură, poetul anonim, și a preluat peste veacuri marele poet Eminescu, ca pe un ecou amplificat de buciune sunînd din virfuri de Carpați.

Acolo unde arheologia și alte științe istorice nu mai pot aduce mărturii, satul cu energia sa incredibilă, a refăcut mereu și mereu formele vieții inițiale, chiar atunci cînd a fost călcat, distrus, incendiat. Artă populară și folclorul și-au avut tipografia lor permanentă, instalată în suflet și transmisă prin gene. Cîntecul, pictura, filosofia au fost învățate și s-au perpetuat, ca și meștesugul țesutului, în care sentimentul fundamental este secundat de semne particulare și gust propriu.

„Măicuța bătrîină / cu briul de lînă”, iată, fără alt detaliu, o simplă și fundamentală linie aruncată pe plaiul de rai al tulburătoarei balade „Miorița”, desen etern în istoria noastră. Și în acest univers, chipul femeii-mamă, în versurile citate, pare să fie chipul dureros îndrăgit, simbolul datoriei de a trăi, de a dăinui ca obște, ca neam, ca Patrie.

În Despre România, cum era pînă la 1918, de Nicolae Iorga, citim în capitolul Spre Cîmpulung: „Și oamenii se potriveau cu această natură care nu e aspră, dar cuprinde în ea o melancolie de trecut și de părăsire. Parcă ar fi cu toții odrasle de voievozi acești bărbaiți și femei, cu prelunga față smolită, cu ochii negri, adînci, în care se zbat, peste lipsurile de astăzi, flăcările eroice. Din ființa aici a domniei au rămas strălucitele veșminte femeiești, numai din purpură și aur”.

Artă populară continuă să plecteze prin puterea simplității ei, pentru adevăr artistic, expresie a sensibilității, autenticității și prospețimii. Și, amintindu-ne din nou de lecțiile date culturii de marele Brâncuși, să precizăm că la simplitate nu se ajunge decît pe măsură ce ne apropiem de miezul lucrurilor, de sensul lor real. Niciodată nu s-a putut produce un act de cultură de valoare dacă nu a avut rădăcini în cultura populară, prima făuritoare a artelor, important factor educativ, de înînririre în perfecționarea vieții și a omului nou.

Constantina Caranfil

Discuția cu spectatorii

CONVOCAREA publicului la dezbatere asupra spectacolelor e un gest firesc, consonant cu democratismul culturii actuale și inspirat din noul concept românesc de teatralitate, care îl implică pe spectator în actul creației ca pe un copartăș. Folioasele unor atari colocvii sint multiple: artiștii aud păreri genuine, verdicte sincere; la rândul lor pot prelungi benefica înfruntare a creației prin mărturiile și clișeele ale procesului de înfăptuire a operei scenice; propun mijlocit criterii și inspiră dubii fertile ce pot clătina preconcepții. Criticii, alți specialiști, activiștii culturali se informează de la sursă asupra cerințelor estetice, permeabilității cugetelor la o formă sau alta de artă, iar dacă participă și ei, direct, adaugă o posibilitate la celelalte care modelează sensibilitatea. Oricum, nu se mai poate manifesta azi indiferență față de rezultatele unei lucrări artistice, după cum nici nu mai e suficient a-i măsura efectele exclusiv prin reacții momentane, borderouri de casă sau aplauze. Într-un dialog cu Ion Pascadi, Mikel Dufrenne stipula că estetica tradițională, perimetrată în considerații strict speculative, nu mai e în stare să rezolve unele probleme actuale și afirma că „Opera trebuie văzută și în transcendenta ei, adică în rezonanța pe care o are în cei ce o receptează”, intrucit „Analiza percepției dă adesea roade tot atât de bogate ca și investigarea creației”.

Am asistat la o discuție remarcabilă, cu activiști de partid dintr-un oraș oltean, privitoare la spectacolul cu piesa *Politica* de Theodor Mănescu. Comentatorii sceptici față de virtuțile teatrale ale piesei și de curiozitatea publicului pentru acest tip colocvial de dramaturgie ar fi aflat aici destule rațiuni care să le clatine convingerile. Convorbitorii fuseseră realmente interesați de tot ceea ce li se propusese, fie ca informație inedită sau revelație, fie ca glosare a unor evenimente știute. Autorul, prezent și el, a atras atenția că dincolo de aspectul documentar e decisivă, pentru universul operei, ficțiunea artistică, dar a fost întrebat din nou ce anume e, în piesă, element autobiografic, ce e întâmplare trăită, ori fapt atestat, pentru a se putea cunoaște astfel unele din întemeierile piesei. Iar ca să se înțeleagă mai apropiat condiția personajului principal, dramaturgul a fost rugat să formuleze un răspuns la întrebarea „Ce este un comunist?” și la aceea „Ce înseamnă atitudine comunistă într-o împrejurare dată”, discuția extinzându-se, deci, spre zone mai largi și pe subiecte mai vaste în cadrul cărora li s-a părut că autorul e abilitat să furnizeze opinii generale.

Sint oameni de teatru care încearcă uneori dezamăgirea că, în atari dezbateri, nu le e dat să asculte propoziții sintetice, ei bucurându-se în schimb dacă din sală vin spre scenă fraze convenționale, complimente înflorate, dovezi clamorose de afecțiune și atașament. Dar o percepere atentă, chiar a rostirilor ce conțin impresii elementare, poate dezvălui sentimentul veritabil produs de reprezentare și furniza un reper simptomatic pentru o stare de spirit. Opinia publică în jurul unei opere, a unei serii de opere, a unei

tradiții, e un fenomen complex și totodată fluid, ea se formează și se de-formează cu aceeași celeritate sau dificultate în raport cu un mare număr de factori, dintre care unul greu identificabil. Opinia publică nu e suma opiniilor spectatorilor — observa Maurice Descotes, în interesantul său studiu, i-aș zice roman-sociologic, *Istoria publicului*. Și nu există spectatori omogeni, fixați — adăuga —, căci în fiecare se află mai mulți, ceea ce și face ca același ins să aplaude cu egală frenezie facilități și capodopere, să exulte la montări filosofice și să se plictisească la revistă (sau invers), să aibă larghețe comprehensivă într-un anotimp teatral și cu totul alt tonus apercetiv în altă conjunctură. Dar nici nu se poate afirma că opinia publică privitoare la teatru n-ar sumariza opiniile unor indivizi cu pondere în microgrupuri, sau a unor colective, ori a unor comunități sociale.

Evident că sollicitarea acestor opinii — în dezbateri publice — e fapt operant cind are loc pe marginea unor opere definitorii. Goethe îl observa lui Eckermann că „gustul nu ți-l poți forma contemplând lucruri mediocre, ci numai privind tot ce e izbutit”. Una din marile experiențe întreprinse de obștea teatrală în ultimii ani a fost „Antologia celor mai bune spectacole cu piese românești”, un florilegiu admirabil de mari opere scenice prezentate timp de opt zile spectatorilor din Cluj-Napoca, Bistrița, Alba-Iulia, Zalău, aceștia fiind invitați să se angajeze în discuție cu artiștii și criticii. Au fost seri și nopți memorabile; am ascultat luări de poziție de o ascuțită inteligență, polemici incisive, captivante, judecăți de valoare vădind simț al frumosului, aprecieri fundamentate cu rigoare, critici de perspicacitate culturală și estetică. Uneori, chiar de excelență, ca informație asupra actualității artistice. E neîndoielnic că experiențele sistematice de acest fel — făcute și în cadrul colocviului gălățean de comedie, al festivalului brașovean de teatru contemporan, al festivalului spectacolelor pentru copii și tineret de la Piatra-Neamț și al altora — pot contribui, în timp, la sensibile modificări de perspectivă, poate și la un spor de adeziune față de teatru, sigur la găsirea gustului și orientarea receptorului. Dacă acceptăm ideea că gustul pentru teatru e totodată și un simptom al sociabilității, iar apetența pentru această artă un indice al evoluției spiritelor rezultă încă o dată că acum ne aflăm într-un stadiu înalt al mișcării teatrale românești ca relație creativă cu publicul.

Firește, e necesară tărie de cuget, uneori multă, ca să ascuți (și să accepți) criticile fără menajamente ale spectatorului și chiar erorile sale de apreciere; după cum nu e ușor să răspunzi la unele din chestiunile pe care ți le pune cu franchețe. Cine la parte însă la atari dezbateri știe că, până la urmă, răspunsul drept la câte o observație nedreaptă vine tot din sală, și că echilibrarea diagnosticelor pripite ori neconforme se face tot din sală, și că o con-vorbire din acestea, dacă e călăuzită cu luare-aminte și fără crispări inutile, îl favorizează spectatorului

cel mai fecund dialog cu sine însuși. Se stabilește o ambianță în care el, spectatorul, întreabă și se întreabă, dobîndind o stare nouă de reflexivitate în prelungirea celei luate de spectacol. Graba nesuferită a unora de a răspunde prompt sentențios de pe scenă (de la masa de pe scenă) ori cărei observații din sală stînjenește dialogul și, la drept vorbind, îl și închide. În întâlnirea cu tinăra Alice Voinescu, care-l punea unele probleme dificile privitoare la teatru, la religie, André Gide s-a apărât, la un moment dat, exclamînd „N-am răspunsuri, n-am decît întrebări”. Nu știu dacă Dumitru Radu Popescu cunoștea această replică dar e sigur că, la fel ca și colegul său francez, ca și personajele dramaturgiei pe care o practică, el s-a ferit fără premeditare și cochetării factice să formuleze replici definitive la ceea ce-l interesa pe spectatorii tineri (majoritatea, de specialitate inginerescă) participanți la discuția recentă asupra reprezentăției bucureștene cu *Acești ingeri triști*. „De ce l-ați adus pe tatăl lui Ion în piesă?” — a vrut să știe cineva. „Personajul e o întrebare” — i s-a răspuns. „Piese sunt niște organisme vii — i s-a spus altuia — nu trebuie privite în exactitatea lor, ca în matematică”. „Ați vrut să ne faceți să ridem sau să plîngem?” „N-am vrut să rideți sau să plîngeți, ci doar să cunoașteți unele esențe... Teatrul a suferit mult din cauza retoricii, a clarificărilor pină la capăt, a definițiilor definitive... Eu nu jubesc teatrul retoric și foarte clar, las anumite lucruri în ambiguitate... Să hotărască și spectatorii. Vedeți că nici finalul piesei nu e încheiat la toți nasturii... Iar

în ce vă privește, nu e cazul să fiți de acord cu ce se spune în piesă, trebuie să și polemizați cu adevărurile care nu vă plac...” Era invederat că autorul e stimulat de spectatori ca să se destăinule, să-și expună crezul artistic, concepția. Desigur, nu l-au îndemnat în primul rînd cuvintele de laudă, deși și acestea au fost rostite cu patos curat („e o piesă senzațională”, „e împotriva tuturor clișeelelor dramaturgiei, nu ne trage pe sfoară, nu ne duce de nas”, „închide în ea o mare durere umană”, „e un spectacol profund, jucat de o trupă bună, cu un regizor inteligent”), ci interogațiile agere, încercările tinerilor de a afla cheile simbolurilor, dorința lor de a cunoaște subtexte, de a ști cum își privește creațiile scriitorul, actorul, regizorul. Iar răspunsurile dramaturgului, care erau, adesea, autoînterogații, vîdind o încredere tonică în spectator, stimulau, la rîndul lor, noi întrebări.

Discuția cu spectatorii — dacă nu e formală, în rodomontade protocolare sau din obligativități administrative, ori ca debuseu al retorilor sedințieri profesioniști — e o șansă multiplă pentru oamenii de teatru de a cunoaște și de a se face mai bine înțeleși. Iar dacă se desfășoară pe marginea unei opere scenice care o merită și cu un public realmente pasionat de dezbateri — nu cu ambuscați și întîmplători — e un spectacol intelectual de amintire durabilă. Faptul că, în ultima vreme, devine un fenomen curent în multe orașe îl probează o dată în plus utilitatea.

Valentin Silvestru



Moment din spectacolul arădean *Soțul păcălit* (George Dandin) de Molière

Teatrul din Oradea

„Jolly-Joker”

de Tudor Popescu

GRATIE suculentelor sale comedii, al căror contact cu realitatea ambiantă este nemijlocit și nefalsificat, Tudor Popescu a ajuns un dramaturg de foarte mare popularitate, *Jolly-Joker* fiind una din scrierile care îl exprimă și îl reprezintă în cel mai înalt grad. Propunîndu-și o operă de salubritate socio-morală, dramaturgul manifestă față de malformațiile vieții înconjurătoare o intransigență vehementă, denunțîndu-le cu un patos civic rar întîlnit. Limbajul său nu are nimic esopic: adevărul — oricît de dezagreabil — este scos la lumină, mecanismele aberante sint demontate și explicitate, măștile scoase, anomaliile subliniate, totul fiind circumscris amintitei acțiuni de asanare publică, de pe pozițiile unei înalte conștiințe civice, puse în vibrație de sentimentul datoriei față de colectivitate, față de societate. Ca și în *Cuibul sau Concurs de frumusețe*, alte două exemplare lucrări satirice, *Jolly-Joker* surprinde în realitatea înconjurătoare situații și fenomene nocive, spre care îndreaptă un foarte ascuțit tăis critic. Personajul central al piesei, infailibilul Mincu, înțelege primul că valorile de inspectorul ce se abat peste fabrica „Aroma Carpaților” pot fi ușor deturnate de la scopurile lor reale tocmai pentru că sint multe, deci cu responsabilități mărunțite, predestinate să se obstrucționeze și să se estompeze reciproc. Inspectorii aceștia nu acționează în virtutea unei înalte responsabilități cetățenești, a unui

ideal social, ci exclusiv în virtutea instinctului de conservare, severitatea lor de paradă născîndu-se din dorința de a-și da importanță, de a se dovedi utili chiar dacă nu sint, din contra, s-ar putea spune că mai mult incurcă decît ajută, nefiind altceva decît niște excrescențe birocratice. Pentru a-i face cit mai manevrabili, Mincu le întîrește ideea utilității și autorității, îi întîmpină cu obediență și flaterie, adormindu-le cerbicia și ținîndu-i sub o atentă observație spre a le cunoaște slăbiciunile, care nu sint puține: sărăcie cu duhul, concupiscentă, înclinare spre mica sau mare ciupeală. Odată studiați, ei devin o pradă ușoară pentru isteșul și întreprindul Mincu, acesta fluturîndu-le perspectiva unui copios „punct trei la oc-dinea de zi”, a înfruptării din produsele (nu de serie) ale fabricii s.a.m.d. Reprezentînd axul și șarmul piesei, Mincu este unul din cele mai interesante și mai complexe personaje din comediografia noastră. Scopul său este unic și nedismulmat: scoaterea fabricii din impas prin repetate repuneri pe linia de plutire. Nici o replică nu lasă să se înțeleagă că ar urmări un avantaj personal, nici măcar atunci cînd exercită, vremelnice și de circumstanță, prerogativele directoriale. În schimb mijloacele utilizate sint reprobabile: slujesc unor scopuri de moment, dar întîrein și prelungesc fenomene nocive prin apelul la potemchinia și corupție.

Spectacolul realizat de Teatrul din Oradea poartă pecetea tineretii, prilejuind de-

butul pe scena profesionistă al regizorului Alexandru Darie, al interpretului principal Cristian Șofron; scenografa Maria Miu se află și ea la primii pași în profesie. Tînărul director de scenă surprinde încă din acest stadiu incipient al carierei prin personalitate și atitudine constructivă în raport cu textul. Ca orice regizor autentic, Alexandru Darie teatralizează, produce imagini scenice complementare cuvîntului, metaforizează pregnant, în registru grotesc, hiperbolizează asiduu, dar nu pierde de sub control tema spectacolului și nu agresează textul, din contră, îl slujește cu devoțiune și îi potențează caratele. Lumea descrisă, una inautentică, malformată (decorul trimite din prima clipă la o lume a hîrtiilor învechite, la o arhivă inutilă) este prin excelență birocratică iar birocrăția nu poate fi decît aberantă și dezumanizantă. Pe această idee regizorul și colaboratorii săi construiesc unitar și consecvent, e drept uneori, din dorința de a arăta tot ce știe sau din teama că ar putea să nu fie înțeles (păcatele tinereților!); în spectacol întîlnim și scene inadecvat dimensionate, ușoare dezechilibrări.

Interpretîndu-l pe Mincu, Cristian Șofron a avut de înfruntat handicapul unei „greutăți a virstei” pe care personajul o pretinde, precum și construcția complexă a acestuia. A cîștigat partida prin farmec scenic, prin investirea personajului cu o istețime nativă bine stăpînită, cu o dinamică interioară care-l pune vis-a-vis de interlocutori în postura unui șahist ce susține un simultan „blitz”. Nicolae Toma l-a jucat pe directorul Tudor cu alternanțe între sobru și comic, Eugen Harizomenov a creionat cu umor un tip de trepăduș dezorientat de sollicitări, inspectorul Gavrilă (cel ce va demonta „construcțiile” lui Mincu). Ingenios concept regizoral, a avut în Eugen Țugulea un interpret exact și expresiv, Mariana Vasile a parcurs cu bine ipostazele „trucate” ale Dorei, iar Ileana Iurciuc Vălenea a evoluat cu aplicație în flecare din cele două personaje interpretate (Zizi și Onița).

Dumitru Chirilă

Cartea de teatru

Constantin MĂCIUCA — *Viziuni și forme teatrale*, ed. Meridiane, 1983 (studii de critică și estetică a teatrelor).

Doina MODOLA — *Dramaturgia românească între 1900-1918*, ed. Dacia, 1983 (studiu critic).

Sorana COROAMĂ STANCA — *Dansul tinerilor lupi*, ed. Eminescu, 1983 (cuprinde 3 piese).

Ion ZAMFIRESCU — *Teatrul romantic european*, ed. Eminescu (col. „Masca”), 1984 (studiu de istorie a teatrelor).

Ion D. ȘERBAN — *Pensiunea doamnei Olimpia*, ed. Eminescu (col. „Teatrul comentat”), 1983 (cuprinde 7 piese).

D.R. POPESCU — *Rezervația de pelican*, ed. Cartea Românească (col. „Teatrul”), 1983 (cuprinde 8 piese).

Romulus DIACONESCU — *Dramaturgi români contemporani*, ed. Scrisul Românesc, 1983 (cuprinde 32 profiluri de dramaturgi).

Amza SĂCEANU — *Clasicii nu vor să îmbătrînescă*, ed. Meridiane, 1983 (studii despre Caragiale, Camil Petrescu, V.I. Popa, G.M. Zamfirescu și teatrul contemporan).

Mircea BRADU — *Hotărîrea*, ed. Eminescu (col. „Teatrul comentat”), 1983 (cuprinde 4 piese).

Dumitru SOLOMON — *Beția de cucută*, ed. Eminescu (col. „Teatrul comentat”), 1983 (cuprinde 8 piese).

Dimitrie ROMAN — *Balada celor doi îndrăgostiți*, ed. Eminescu (col. „Rampa”), 1983.

CORNEILLE — *Teatru*, ed. Univers (în rom. de Aurel Covaci, prefață de Romul Munteanu — ed. critică), 1983 (cuprinde 8 piese).

Ocislav Gregoril în *Moldavia Voda* tragedie expresă, ed. îngrijită, studiu introductiv și note de Lucian DRIMBA, ed. Dacia (col. „Restituiră”), 1983 (cuprinde o piesă și anexe).

Constantin CUBLEȘAN — *Teatrul — între etică și estică*, ed. Dacia (col. „Discobolul”), 1983 (studii critice).

Lia CRISAN — *Între noi doi n-a fost decît făcere*, ed. Eminescu (col. „Rampa”), 1983.

Dan TĂRCHILĂ — *Scene din viața lui Vasile Lucacu. Cetatea de piatră*, ed. Eminescu (col. „Rampa”), 1983.

MARIAN POPESCU

Coproducție

■ **IN** premieră, săptămîna trecută, pe ecranele bucureștene, **Călăuza Pană Albă** este realizat în coproducție de studiourile „D.E.F.A.-Berlin” și „Mongolkino”. Se vorbește deci (pe nemțește) despre palpitantele conflicte dintre pieile roșii și armata federală americană, unități militare care duc o campanie de exterminare a triburilor indiene, pe la sfîrșitul secolului. Acțiunea se desfășoară în vestul Munților Stîncosi; pentru a-i îndepărta de pămînturile lor, pentru ca triburile să accepte strămutarea într-o rezervă, ca- valeriștii conduși de colonelul Howard nu ezită să folosească tot felul de mijloace, printre care și „furtul”. Iankeii „sechestrează” hergheliile pieilor-roșii. Căci tribul condus de Nez Perce (adică „Nas găurit”?) posedă o splendidă herghelie. Armata federală americană se grăbește să o preia și să încerce să o ducă la loc sigur. Va găsi o călăuză care cunoaște bine acele meleaguri. Se numea Pană Albă. Dar nu era călăuză, ci ajutor de căpetenie tocmai în tribul jefuit. Americanii nu știau asta, așa că îi acordă indianului toată încrederea. Acest Pană Albă (interpretat de cunoscutul actor iugoslav Gojko Mitic, specialist în asemenea roluri), frumos, deștept, iscusit, reușește să păcălească pe federali, să readucă (să pornească) împreună cu întreaga herghelie către tribul său. Frumusețea peisajelor, frumusețea plastică a acelor mii de vite care galopează frămîntate dar ordonate, frumusețea acestui actor iugoslav (deseori prezent în aceste „western” turnate în afara spațiului american), toate acestea au un parfum de mitologie. Căci eroul, ca zeii din mitologie, lucra singur, fără nici un ajutor și reușea în cele mai complicate planuri (e drept, folosindu-se chiar de deruta militarilor în fața repetatelor atacuri ale indienilor). Iată și un al doilea element (interesant) al filmului regizat de Konrad Petzold și de Dshamjangijn Buntar: o splendidă femeie indiană, căreia americanii îi ucisese războiul, pornește în căutarea ucigașilor. Singură și ea. Fără ajutoare. Între timp îl întâlnește pe frumosul Pană Albă care simte pentru ea un generos și cast amor. Îi vedem nedespărțiți, el fiindu-i apărător împotriva miriștii militarilor. Eroul nostru, neconștient, o scapă pe femeie din atacurile lor brutale și iacome.

Filmul are un final foarte special. Vedem scena cînd el și frumoasa lui protejată (interpretată de Nazagdorshiy Batzeveg) își iau rămas bun. Nici vorbă de scene de amor, deși cei doi se iubau. Se privesc, se despart. Fără un cuvînt.

D. I. Suchianu

Proiecte repertoriale

■ **MARC ESPOSITO**, redactor șef la una din cele mai serioase reviste de cinema, „Première”, scria nu foarte demult despre filmele senzaționale care urmează să apară, în premieră mondială, în cursul anului 1984. Vom avea cele mai neașteptate filme, așa de des aminate încă mulți cred chiar că ele nici nu există. De pildă, **A fost odată o Americă** de Sergio Leone. Sau **Dune** de David Lynch, regizorul lui **Elephant man**. Sîntem în anul cînd se turnează tot soiul de filme avînd ca eroine o serie de pînă la urmă, evident, cu interpretate aflate la vîrsta rolurilor. Sîntem în anul cînd Jean-Jacques Beineix va turna în Statele Unite noua sa nebulă intitulată **Fecioara înghețată**. Tot acum se va prezenta filmul anunțat a fi cea mai frumoasă operă realizată de Coppola: **Tumble fish**; 1984 va fi și anul întoarcerii Katharine Baye și al „adevărului” debut cinematografic al lui Johnny Hollyday. Vom avea și ambițiosul film **Dream one** de Armand Signac (realizator în vîrstă de 16 ani!). Tot anul acesta pe afiș — minunea minunilor! — primul film după Proust: în acest film realizat de Volker Schlöndorff, dulcele Delon interpretează rolul aristocratului inteligent, arogant și foarte capricios, anume faimosul Charlus, care aci poartă un vesel barbișon.

D. I. S.



Cadru din filmul **Damen Tango** al regizorului Sulambek Mamilov (în imagine, Valentina Fedotova și Maria Skvorțova)

„Săptămîna tinerilor regizori sovietici”

E FLORESCENȚA numelor noi, în toate compartimentele echipelor de filmare, tot mai definitorie, în ultima vreme, pentru studiourile din U.R.S.S. (și, în deosebi, pentru „Mosfilm” unde a fost constituită chiar o „grupă de creație” specializată în debuturi), și-a găsit o elocventă ilustrare de-a lungul „Săptămîinii tinerilor regizori sovietici”. Pe afișul micro-festivalului bucureștean, desfășurat între 24 și 28 aprilie, s-au alăturat cele dintîi lung-metraje realizate de Karen Sahazarov (Noi cei din jazz), de Nikolai Lircikov (Am fost vecini), de Arkadi Sirenko (Izvorul), de Sulambek Mamilov (Damen Tango), de Ara Gabrielian în colaborare cu V. Davidov (Talisman); mozaicul peisaj cinematografic, rezultat prin reunirea acestor titluri, demonstrează afinitățile proaspetelor generații față de cele mai diverse genuri, dar și continua lor racordare la tradițiile mai vechi ori mai recente ale ecranului sovietic. Comedia muzicală **Noi cei din jazz** (1983) prelungește, cu un evident gust pentru limbajul vizual modern, drumul deschis, încă din perioada interbelică, de Grigori Aleksandrov — așa precum sublinia la conferința de presă M. P. Vlasov, profesor la V.G.I.K. (Institutul unional de cinematografie din Moscova), iar autorul filmului prezentat în spectacolul de gală (ce trăise anterior, ca regizor, și experiența satirei) nu l-a contrazis. Pelicula intră în confluență benefică de asemenea cu o pasiune relansată în varii zone geografice, de parabola **All that jazz** (1979) ori de „Și a fost jazz-ul” (1981). După cum are consonanțe cu acel fermecător **Slava iubirii** (1975) al lui Nikita Mikhalkov: o nostalgie ironică direcționează și actuala — deși de mai modestă anvergură — reconstruire de epocă, lumea anilor '20 fiind retrasă doar în fundalul numerelor instrumentale și vocale.

Continuități de felurite grade se reliefează în fiecare dintre cele cinci filme ale „Săptămîinii”; propensiunea de sorginte suksiniană (înfuzată în operele, îndrăgite și de cinefilii români, ale lui Danelia, Gubenko, Mikaelian ori Abdrășitov) se relevă și în „biografiile lăuntrice” ale regizorilor mai de curînd ieșiți de pe băncile facultăților de specialitate din Moscova,

Kiev ori Tbilisi. Într-un registru vesel colorat, **Am fost vecini**, ca și **Damen Tango** (însă amplasînd mai îndrăzneț accentele sentimentale și cele groțesti) pledează pentru dreptul la iubire al oamenilor care se apropie de pragul bătrîneții; căci ambele pelicule urmăresc, în paralel, dragostea cuplurilor tinere și pe cea a perechilor de părinți, măruntele gesturi senine ale vieții la țară în contrast cu ticurile citadine. Iar filmul **Izvorul** regăsește tot originala matcă deschisă, și pentru cea de a șaptea artă, de „ruralii noului val” (filmul avînd ca sursă mărturisită de inspirație o povestire de Evgheni Nosov, scriitor ce aparține tocmai respectivului curent literar); un impresionant poem (neferit totuși pe de-a întregul de patetism) se recompose din imaginile ritualurilor obișnuite dintr-un îndepărtat sat rusesc, țărani păstrîndu-și nealterate echilibrul și demnitatea chiar și în fața terifiantei vestii a izbucnirii celei de a doua conflagrații mondiale. În fine, cea de a cincea peliculă, **Talisman** (scenariul e semnat de cunoscuta prozatoare Viktoria Tokariova), tinde să amplifice ecoul, în genere limitat, al povestirilor dedicate vîrstei inocente, înăltîndu-l pe adolescentul erou principal pînă la altitudinea de simbol al generozității și sensibilității, al neacceptării concesiilor sau orgoliilor, aparent fără importanță în existența cotidiană.

Aducînd în prim-plan chipuri noi, interpreți dotați pentru a deveni vedete, tinerii regizori sovietici innobilează, de asemenea, genericile filmelor cu renumite statururi; astfel, de pildă, Janna Prohorenko adaugă în filmografia sa, strălucitor începută cu **Balada soldatului** (1959) de Ciurhai, **Am fost vecini** (1982), Anatoli Vasiliev, descoperit de Bondarciuk pentru a-l intruchipa de vizitiul Dimov din ecranizarea cehoviană **Stepa** (1978) este protagonist în **Damen Tango** (1983), iar Lidia Fedoseeva-Suksina apare în **Talisman** (1983). Și în acest mod, promițătoarele talente, puse inspirat în valoare de suita de proiecții programate în sala „Studio”, își mărturisesc dorința de a păstra contactul — cel puțin la nivelul aspirației — cu deja celebrii, și în spațiul internațional, confrăți de breaslă.

Ioana Creangă

Cinema

Flash-back

Fetişisme

■ **REALITĂȚILE** din viață apar pe peliculă superioare; filmul innobilează prin însăși condiția sa. Este o extraordinară dovadă de fetişism artistic. Un scaiet filmat este dintr-o dată un scaiet ales, spectatorul uită, printr-un ciudat complex de inferioritate, că mai are și țepi; persoana care se vede intrată în vizorul camerei devine o persoană privilegiată, chiar dacă, la o privire mai atentă, s-ar observa pantoful scilciat sau gulerul cămășii murdar; un interior de bucătărie englezească devine și el idilic, chiar dacă-i strîmt și pe jos se tirăsc (nevăzuți, ce-i drept) gîndacii. Tot ce se vede pe ecran capătă rang, mai mult sau mai puțin, de vedetă.

La acest complex de inferioritate în fața imaginii se adaugă obiceiul nostru de a ne lăsa epatați de ceea ce ne sparge obișnuința vizuală. Strada cu alt fel de stilpi decît ai noștri, restaurantul cu alt fel de fețe de masă, poliștii cu altă uniformă, autobuzele de altă culoare, hamalii cu alt fel de ecuson impun automat mai mult interes și poate o anumită senzație de frustrare. Chiar elementele stereotipe pînă la a se confunda total par deosebite cînd le vedem prima dată pe peliculă: autostrăzile altora par mai largi, amfiteatrele mai încăpătoare, gările și stadioanele mai rezonant gălăgioase; pentru că nu le-am mai văzut niciodată, pentru că știm că s-ar putea să nu le vedem nici în viitor, pentru că un operator iscusit știe să dea grandoare și unicitate oricărui peisaj. Este al doilea grad de fetişism al ecranului.

Acestor feluri de fetişism — amîndouă spontane, pasive — li se adaugă un al treilea, care-i fetişismul anume organizat. Cineaștul scotește că nu-i de bonton să tulbure felul atît de ceremonios de a vedea al spectatorului, și atunci fetişizează cu bună știință. Imaginea idealizată prin calitatea-i de imagine devine imagine intenționat idilică. De pe ecran vin spre spectator culori superbe, pelsaje magnifice, yachturi și hoteluri cu nume frumoase. Nodul la cravată, dunga pantalonului, albea dinților, cărarea frizurii nu lipsesc nici ele. Tot ce-i penumbră, ambiguitate, efort dispare, uzurpat de orbitorul fetişism al imaginii.

...De ne-am gîndi numai la acest **în plin soare** al lui René Clément sau la mai celebrul **Ascensor pentru eșafod** al lui Louis Malle, filme oferite în memoria dispărutului Maurice Ronet și-n care regizorii, ambii de notorietate, se întrec în a uza de infailibila formulă. Ecuația poliștii este expusă rece, cu o acuzată preocupare pentru atractivitatea cadrului, în cît la un moment dat uiiți că ești spectatorul unor drame și te lași furat de convenție cu o nepăsare hedonistă ce sugerează un joc de societate. Studiat amestec de detașare și subterfugiu, de participare și diversionism, de pretenție estetică și subtext comercial! „Citite” cu o curiozitate distrată, ca niște fapte diverse, astfel de filme îți rămîn în amintire nu atît prin întregul lor, cît prin gustul senzațional lăsat de cutare sau cutare amănunt al ambianței.

Romulus Rusan

Radio-Tv Confluența artelor

■ Dincolo de detalii, deosebite semnificative, una dintre ultimele Searate muzicale t.v. ne-a cîștigat prin spiritul de intransigentă cordialitate care a dat pregnanță punctelor de vedere ivite de-a lungul discuției. De mult așteptam, de altfel, ca Iosif Sava, apărătorul constant al valorilor muzicii „clasice”, să invite în studio pe cel ce s-a profilat în acești ani, ca apărător constant al valorilor muzicii rock, adică pe Florian Pittiș. Binecunoscind fermitatea opțiunilor celor doi protagoniști ai dezbaterii, ca și permeabilitatea fiecăruia dintre ei pentru opiniile contrare, eram pregătiți pentru o confruntare deschisă și chiar așa s-a întâmplat, **Serata** nerămînînd o întîlnire obișnuită ci o confruntare despre care putem spune fără exagerare că a fost incitantă. Atît actorul Florian Pittiș

cît și muzicologul Iosif Sava au atacat problema cu impecabilă seriozitate profesională, sprîjinindu-și afirmațiile pe argumente sau, în unele cazuri, pe exemplificări, interesați în egală măsură a „pune în scenă” o demonstrație de idei coerentă și convingătoare dar și a răspunde prin intermediul ei orizontului de așteptare caracteristic celor mai diverse categorii de telespectatori. Chemat a vorbi despre Muzica și arta actorului, Florian Pittiș a părut a fi acceptat cu entuziasm invitația și pivotul intervențiilor sale („un actor nu există fără muzică”) confirmă cele susținute de alți colegi în după-amiezele mai vechi ale emisiunii. Asemenea lor, tinărul actor de la Bulevarda a subliniat incindenta între „cheia” muzicală și dramatică a rolurilor, încercînd a dovedi cum arta sunetului

este indispensabilă rafinării tehnicii și performanțelor scenice, cum ea este nu numai foarte importantă ci absolut necesară perfecționării profesionale și morale a celor care trăiesc în teatru și pentru teatru. Asemenea lor, Pittiș s-a dovedit un fanatic al meseriei pe care o slujește: „nu visez vacanțe, visez roluri”. Un volum care să stringă radio- și televiziunile vedetelor scenei românești ar impresiona, de altfel, prin credința neabătută a tuturor într-un ideal de viață și muncă de reală noblețe și intelectualitate, iar exemplul pe care îl invocăm acum este doar unul dintre foarte multe. Solicitat a lărgi perspectiva și a trece de la imperativele propriei munci spre dinamica preferințelor muzicale ale marelui public, Pittiș a pledat pentru valabilitatea simultaneității opțiunilor: funcția cataractică sau educativă nu aparține doar muzicii preclaseice și clasice (singura „mare mu-

zică”, după formularea gazdei sale), ci și modalităților de expresie muzicală mai noi, față de care spiritul modern nu are de ce fi opac, diferitele „zone” (stiluri, direcții, compartimente) avînd în egală măsură dreptul la viață și putînd îmbogăți lumea interioară a vîrstnicilor și tinerilor ascultători. Cele 90 de minute ale Searatei au trecut cu mare repeziune și proiectul de reluare (aprofundare) a unor aspecte în viitoare emisiuni merită a fi susținut.

■ În ciclul **Biografia unei capodopere**, o recentă emisiune a fost dedicată genezei și semnificațiilor filmului lui Victor Fleming **Vrăjitorul din Oz** (autor: Cristina Corciovescu). Virtuțile vizualității sînt slujite cu mijloacele radiofoniei și experiența poate fi repetată pentru capodoperele celei de a șaptea arte.

Ioana Mălin

Telecinema

Logica patetismului

■ **ÎȘI** au și serialele soarta lor. V-aș putea da câteva exemple de seriale în cazul cărora nici măcar titlul, nici măcar alte informații utile în ce privește story-ul și istoria lor nu v-ar spune mare lucru, lăsîndu-vă mai curînd într-o stare de, să zicem, indecizie, indeterminare. Sînt însă altele (seriale) care se țin neabătut minte, din care poți oricînd să „citezi” secvențe memorabile și oameni (actori) nu mai puțin memorabili, ceea ce nu mi se pare deloc puțin.

Un **August în flăcări**, într-o inspirație reluare acum, este nu doar un serial bine făcut, ci și unul de mare altitudine a conștiinței. Senzația ce se degajă cu pregnanță ține de acel miracol care

transformă actele banale în fapte de eroism, iar pe acestea din urmă în fapt cotidian.

După cum nu este mai puțin adevărat că, așa cum „zice” serialul, n-are rost, în nici un fel, să „hulim” de astă dată manihelismul. Oamenii erau, într-adevăr, „buni” și „răi”, lipseau nuanțele, era „vremea disocierilor” tranșante, necesare atunci, mai nuanțate în exegeza de azi, e drept.

De unde se vede, încă o dată, faptul că istoria e făcută de oameni, nu de ficțiuni, nu de umbrele lor. Serialul acesta are o logică a sa de neclintit: logica unui patetism pe care istoria l-a validat mai întotdeauna în fața violenței stupide.

Aurel Bădescu

Recuperare și originalitate

LUCRĂRILE pe care **LENA CONSTANTIN** le-a grupat într-o foarte omogenă selecție în Sala „Dalles”, aducând implicit în discuție nu doar actul etalării în sine ci și premisele configurării plastice, stau sub semnul unei fertile ambiguități, deschisă interpretărilor și depunând mărturie pentru o anumită modalitate de interpretare asociativă a unor structuri recuperate. Pentru că, gândite într-o autonomie estetică și obiectuală ce se înscrie în sfera acțiunii ambientale, lucrările se află, ca statut și soluție formativă, în zona tensiunii dintre recuperare și originalitate, dintre utilizarea preexistentului și introducerea lui într-o nouă configurație, subordonată altor finalități. Fragmente din vechi costume populare, ele însele reprezentând un bogat și înfinit semnificativ spațiu iconic tradițional, sint montate, combinate, puse în dialog și deplasate ca sens structiv general, în încercarea de a demonstra că semnele gracile, cu o simbolică a lor intrinsecă, se pot dovedi apte de monumentalitate, de o nouă existență contextuală. În acest punct intervine specificul artei culte, modalitățile sale particulare de organizare sintactică și morfologică, elementele determinante fiind compoziția și cromatica. Soluțiile posibile, pornind de la datul inițial al problemei, sint relativ limitate ca formulă de combinații, permutări și aranjamente, cel puțin în domeniul raporturilor de culoare existind doar două: contrastul și acordul. Aici asistăm la reala performanță a creației de „montaje textile”, pentru că subtilitățile tonale patinate de timp se orchestrează subtil sau sonor, cu infinite pașaje și surdinizări. Bogăția cromaticii populare este sever articulată, valoarea obiectului final constă în ansamblu, prin detaliul semnificativ, lectura se face într-un continuu travling înainte-înapoi, pentru a judeca ansamblul prin particular și pentru a găsi sensul semnului discret prin problematica întregului. Recuperarea cu valoare de fructificare, originalitate în utilizarea datului inițial, expoziția Lenei Constantine se cere interpretată ca o virtuală colaborare, peste timp dar în spațiul aceleiași problematici, între anonimul artist popular, mirific demiturg și păstrător de valori ancestrale, și artistul cult, aflat la interfața dintre nevoia de regăsire a sensurilor iconografice inițiale și solicitările demersului intelectual propriu.

V. Caraman

Dialog cu Iancu Dumitrescu

Un moment românesc favorabil

— V-ați întors, recent, dintr-un turneu efectuat cu ansamblul „Hyperion” în Austria și Franța. Care au fost intențiile, argumentele (dar) și rezultatele acestei întreprinderi?

— Rezumând, aş răspunde că obligația principală pe care o avem față de cultură azi este tocmai aceea de a dimensiuna la o nouă scară impunerea valorilor compunistice românești, realizând un sincronism real, activ (nu platonice) al ideilor noastre artistice în plan universal. Lucrul mi se pare capital. Fără a cădea în nici un exces, se cuvine să repetăm că azi, în România, compunistica se află la un nivel care nu secondează cu o întârziere de un deceniu, cel puțin, marile „determinări” ale timpului, oferind o replică tardivă acestora, ci — printr-o minunată șansă, ce se ivește, probabil, o dată la un secol — determină, chiar la scară mondială, un nou traseu al devenirii muzicii, împingând destinul acesteia spre noi limanuri... Este poate de necrezut, însă perfect real: ne aflăm în muzică la nivelul la care Brâncuși impunea lumii o nouă perspectivă sculpturală în artă.

— În „Carnetele” sale Miró nota: „Să nu uit că această operă va exista și se va impune, așa că nu trebuie să cedez niciodată în discuțiile de afaceri”.

— Orice confruntare a unui compozitor român cu străinătatea este fundamentală dacă se face, conștient și creativ, din punct de vedere estetic, la timpul potrivit. Trebuie să ne batem pentru prioritățile noastre. Este timpul acestei lupte. Placiditatea, modestia rău înțeleasă n-au nici un rost, nu sint conforme nici cu spiritul epocii, nici cu caracterizează specificul exaltant al muzicii noastre. Nu numai că pentru un compozitor român impunerea propriilor idei nu îi epuizează e-

APĂRUT firesc, din necesitate istorică obiectivă, afișul politic și-a conturat destul de repede nu numai teritoriul specific, în fond existent apriori prin chiar sensul genezei sale, ci și o estetică proprie, în care dimensiunea ideologică în acțiune prevalează clar și distinct. Racordat la necesitățile imediate ale unui anumit moment de tensiune sau confruntare sau, dimpotrivă, integrându-se într-o strategie de mai lungă durată, afișul politic înseamnă simultan un semnal, o punere în alertă, dar și o formă specifică de formare și educare, de mobilizare pe termen variabil în jurul unei idei tutelare. Iată de ce existența sa nu poate fi izolată de confruntările sociale, mai ales în secolul nostru, iată de ce actualitatea sa rămâne o chestiune de esență, de fond și nu doar de conjunctură. Fiindcă, oricare ar fi tema, evenimentul, etapa căreia îi aparține și pe care o servește, dincolo de caracterul comemorativ sau festiv, mobilizator sau maieutic, afișul politic se atestă din și ilustrează necesitățile obiective ale unei societăți, problematica epocii și stadiul tensiunilor umane.

Din această perspectivă, expoziția circumscrisă prin genericul **Afișul politic** de la Galeria „Orizont” ni se pare un argument ideatic și vizual explicit, putând ilustra prin angajare și militantism sensul noțiunii și, mai ales, domeniul de existență și acțiune specific. Tema centrală, în jurul căreia se execută variațiuni ce țin de complexitatea interpretărilor provocate de chiar ideea-reper, este cea a semnificației zilei de 1 Mai. De aici un anumit ton omogenizant, detectabil nu neapărat doar prin utilizarea explicită a siglelor grafice „1 Mai”, dealtfel uneori implicită, care se datorește gravității problematicii propriu-zise și faptului că, indiferent de semnele utilizate, semantic toate lucrările se orientează către acututele întrebări contemporane. Poate cea mai frecventă și mai nuanțată relație de interdependență conceptuală se stabilește, sub semnul politicului complex, între semnificațiile zilei muncii, așa cum s-au amplificat ele în contemporaneitate, și gravele probleme ale supraviețuirii omenirii, reclamând cu imperioasă necesitate un climat de pace. Dealtfel, refăcând cronologic traseul parcurs de simbolica zilei de 1 Mai, între aspirațiile muncitorilor, imediate sau în perspectivă, și imperativul păcii ca semn tutelat al creației de bunuri materiale și spirituale există o relație organică, inextricabilă, mereu vie și actuală. Artiștii expozați au meritul de a fi pornit, cu luciditatea ce dublează priza afectivă, tocmai de la aceste date obiective, realizând o simbioză fertilă între cele două idei majore și căutând echivalențe plastice operante sub raportul simbolului și al capacității de a dialoga cu societatea. Rezultatele sint diferite sub aspectul morfologiei și sintaxei, important ni se pare faptul că ele decurg din și servesc un program politic mai larg, dedus din actualitate.

Expoziția relevă cu pregnanță ideea

Afișul politic

Afiș de
CONSTANTIN
COSTA



metaforei, a necesității de a găsi, pornind de la ceea ce înseamnă emblematicele tematice, așa cum s-a constituit în timp prin adăugarea și compulsiunea de simboluri semnificative, noi situații plastice comunicative, sinteze în același timp ilustrative pentru ideea promovată, dar și pentru stadiul actual al posibilităților de dialog cu publicul. De aici și o incontestabilă depășire a locurilor comune, a modelelor comode sau unanim cunoscute, chiar dacă siglele cu care operează graficienii se înscriu într-o mai largă arde semantică. Dar aceasta este, în fond, condiția afișului politic, utilizând un vocabular accesibil și în același timp asociativ, pentru a se obține efectul imediat de soc vizual și pe cel ulterior, de profunzime și durată. Important ni se pare modul în care se caută o nouă configurație a ideii de muncă pașnică, de construcție și solidaritate prin intermediul semnelor consacrate sau inedite, pornindu-se de la circulația lor universală și aducându-le explicit în sfera autohtonului. Căci în această expoziție, formată doar din lucrări inedite — detaliu de reținut, pentru că dovedește angajarea și preocuparea

artiștilor — asistăm la o clară definire a specificului de concepție și rostire propriu societății românești de astăzi, la o foarte distinct orizont de abordare a ideii dominante de pe pozițiile politicii specifice statului nostru. Element care, dincolo de incontestabile performanțe profesionale, acordă un plus de semnificație grupajului prezentat, acreditând cu autoritate valoarea de act politic pe care o capătă în acest moment afișul românesc, arta noastră în general.

Utilizând procedee grafice specifice, fotografia, variantele picturale, oscilând între austeritatea limbajului și bogăția cromatică, între sinteza lapidară și conexiunea plurivocă, artiștii expozați se organizează implicit într-un front ideatic omogen și larg. El se numesc: **Alexandru Bălan, Dan Radu, Nicolae Sirbu, Constantin Costa, Const. Pohrib, Corneliu Nicolae, Daniela Băleșu, Elisabeta Dumitrache, Dumitru Petrică, Sergiu Georgescu, Ana-maria Smigelschi, Marian Rondelli.**

Virgil Mocanu

pe când o exploatare continuă, exagerată duce la sărăcire, epuizare (la banalitate)...

— Să nu ne facem nici o iluzie! Ne-am născut originali, e drept, însă pentru artă, dacă nu potențăm la o mare tensiune a spiritului (cercetând, forind — cum spunem) într-un sens de perspectivă, adică spre viitor, opera noastră, șansele noastre scad. Încordarea, tenacitatea, împătimitatea în cauzele fundamentale ale muzicii (care presupun schimbări rapide de perspectivă, un flux fantastic al cercetării etc.) sint premisele reușitei în artă. Marile pasiuni — cum este pentru noi aceea față de muzica românească, nu paiseist, ci viltorologic — trebuie să dea roade mai devreme sa umai tirziu. Risipirea — dacă nu greșesc — este, probabil, însăși condiția celui ce creează!

— Asistăm la un moment favorabil — pe plan internațional — muzicii românești...

— ...un moment favorabil, cum spunem, însă nu trebuie doar să „asistăm”. Trebuie adăugate fluxului nostru de idei... tră vocație, de harul cu care am fost învestiți. Dacă astăzi, un muzicolog de renume ca Harry Halbreich, în festivalul ce-i poartă numele, la Radio France, are curajul să dea un titlu cu majuscule tipărit pe afiș ca „Roumanie, terre du neuvième ciel”, dacă prin reprezentanții ei de seamă, școala compunistică românească — totuși încă puțin cunoscută — este considerată a fi cea mai importantă a momentului, se cuvine ca noi înșine — mai maturi dintr-o asemenea confruntare — să realizăm ceea ce avem de făcut.

— Și ce trebuie făcut?

— Să producem discuri (care persistă în timp și circulă în lume), să efectuăm schimburi cu interpreți străini, dintre care numeroși sint interesați și chiar onorați să se producă în România, să facem turnee de concerte bine plasate, să elaborăm lucrări muzicologice în limbi de circulație care să impună operele noastre. Un spirit helladesc, un altul maldescian trebuie adăugate fluxului nostru de idei...

Șansele universalizării culturii muzicale românești sint acum, într-adevăr, enorme. Odată intrate în circuitul de valori (nu pe poarta din dos, ci în marile confruntări din centre ca Darmstadt, Donaueschingen, Royan), operele noastre au reușit, în fapt, introducerea specificului adine al toposului nostru, arhetipurilor, modelelor noastre auditive în arterele lumii...

— ...la care, lată, „Hyperion” — am numit prin acest cuvânt o atitudine creatoare distinctă — și-a adus din plin contribuția.

— Succesul nostru este redevabil identificării noastre într-un spațiu orfic în care am întâlnit deopotrivă marile, universalele legi ale acusticii și care ne-a deschis o poartă largă spre celelalte culturi. Pretutindeni unde am fost, concertind, conferențind, făcând emisiuni radio, — împreună cu membrii „Hyperion”-ului — impunând această direcție ce reformulează fundamentele artei printr-o perspectivă orfică — am obținut nu numai mari adevăruri, ci am creat, fără exagerare, o nouă și necunoscută încă imagine asupra muzicii noastre, afirmând-o ca o mare revelație...

În luna mai, spre exemplu, „Hyperion” va sustine două concerte de muzică românească la festivalul de muzică contemporană de la Lisabona, fiind invitat de fundația „Gulbenkian”, care s-a distins ca susținătoare a celor mai prestigioase nume din muzica ultimilor decenii: Xenakis, Lygetti, Boulez, Stockhausen.

Convorbire realizată de
Livu Dăncănu

Poezia deceniilor interbelice (II)



CIND nu este autohtonizat, sau nu modernizează autohtonismul, modernismul extrem se infățișează fie ca „ermetism”, fie ca frondă avangardistă. În primul caz, el armonizează sunurile versului daco-roman cu melosul mallarméic și valerist; în al doilea, participă la mișcarea de amploare continentală (și chiar intercontinentală) declansată prin „insurecția de la Zürich”.

Așezată de Eminescu pe propriul ei teritoriu: lirismul, tot mai strict delimitat, concomitent (dar nu totdeauna direct proporțional) cu modernizarea lui, prin realizări de speța „rondelurilor” (și unor „nopți”) macedonskiane, a „romanțelor” lui Minulescu, a „plumbului” și a „scintilelor galbene” bacoviene, prin creația lui Arghezi, Blaga, Maniu, Vinea, Philipide, de orice teritorii străine (didactic, oratoric, jurnalistic, epic), poezia românească se debarasează prin Ion Barbu și de ceea ce părea a fi însăși sursa și substanța ei, „sentimentul”, „Sinceritatea”, „confidența”, „naivitatea”, „sensibilitatea” sînt pentru acest cavaler al „lirismului absolut” proprietăți ale „poeziei lenese”, cărora el le opune „modul intelectual al lierei”. La acest mod, Barbu s-a ridicat nu pe calea indicată de Ovid Densusianu, care înțelegea prin includerea în poezie a „elementului intelectual”: „cultul pentru idei, pentru abstracțiuni”, și nici prin „poezia de cugetare” (Gedankenlyrik), ci asemenea lui Arghezi, și, mai ales, Blaga, prin înălțarea la Idee a experiențelor vitale de indiferent ce natură, inclusiv și — mai ales — a experienței simțurilor. Ce individualizează practica sa e radicalitatea concentrării limbajului, în scopul totalei „încercări” a „cercizilor agreste”, pentru ca „jocul secund”, creația, să reducă imaginea existentului la schema lui ideală, la prototip. „Mod intelectual” înseamnă, în poezia lui Ion Barbu, contemplare a esențelor, jubilație în zarea absolutului, extaz. Adică „poezie pură”.

Spre cerul poeziei pure și-au îndreptat zborul, pe traseu barbian, și alți poeți, cei mai mulți zbătîndu-se inutil într-un văzduh pe care nu-l puteau străpunge, avînd aripi prea mici, unui atingînd înălțimi respectabile, dar pînă în zonele de azur cucerite de poetul *Jocului secund* neridîndu-se nici unul. „Ermetismul” poezilor tineri din deceniul al patrulea — ca, de altfel, și al multora dintre cei din zilele noastre — e pură obscuritate: una căutată, artificială, gratuită; provocată, cum de atîtea ori s-a remarcat, prin conțonatori frastici, hiatusuri și incoerențe logice, asocieri arbitrare, metaforism silnic, formulări oraculare; prin siluirea gramaticii (construcții eliptice, inversiuni sintactice); prin vocabule rare și rarissime, îndeosebi termeni ultrasavanți, neologisme ezoterice; prin cuvinte neexistînd în nici un dicționar, create pe calea derivării năstrușnice; citeodată și prin improprietăți de termeni, prin violarea spiritului limbii. Stimulați nu de autenticul ermetism al ciclului *Uvedenrode*, ci de pseudoermetismul unor piese din ciclul titular al cărții lui Barbu, acești poeți cultivă dificultatea pentru ea însăși, și, departe de a scrie poezie de cunoaștere, se exercită adesea în pure descripții. În, voate, majoritatea cazurilor, ei nu versi-locă pentru a spune ceva, ci spun indiferent ce pentru a face versuri. Scop, și nu mijloc, versul devine în miinile unora o existență materială, solidă, tenace, de speța metalului, pe care ei o forjează trudnic, o string, o întind și o îndoale ca pe o tijă de oțel. În pofida însă a tuturor neajunsurilor cauzate lirismului de tehnicile falsului ermetism, practicanții acestora au operat în epocă oportune sterilizări discreditînd sentimentalismul indecent și toată „poezia lenesă”, abilitînd în straturi largi ale lumii literare cultul expresiei dense, gustul pentru compoziția impecabilă, contribuind concertat la esențializarea și intelectualizarea discursului poetic, la rafinarea limbajului.

Cel mai aproape de Barbu, alit prin structura cit și prin calitatea operei, e, desigur, Dan Botta. Și el a înțeles, însă, ca toți „ermeticii” generației sale, prin „absolut” absolutul perfecțiunii formale. Dan Botta și-a făcut din meșteșug aproape un scop în sine. Adesea, autorul *Eulalii*-lor e mai poet cînd meditează asupra poeziei decît atunci cînd o face: mai poet în esuri decît în versuri. Are însă, nici vorbă, și în versuri realizări — precum *Cantilena* — prin care se întrec pe sine, prin care nu rămîne doar un iscusit meșteșugar, ci devine un cîntăreț orfic.

Parnasiană e, în *Inimi sub săbii*, și poezia lui Eugen Jebeleanu, prin perfecțiunea execuției și prin răceală, expresionistă, însă, prin marea tensiune lăuntrică, iar prin concentrare, prin stilul lapidar și eliptic („Acesta seri sîni de mistere / Să-i afli sau să-i tai, de nu”, „Trează, pîrul fin de stele mușcă. / La cizme de cocoși albi crește”), „ermetică”. Autoritar dominat de inteligența artistică, lirismul e distilat în alambicuri refrigerente, uneori imobilizat în gravuri lucrute cu acvaforte. Curînd după apariția volumului lui care l-a impus, Jebeleanu s-a îndreptat către lirica militantă, devenind un reprezentant al ei, în literatura română, nu doar de primă linie, dar și de înaltă mărime. Analog a evoluat Cicerone Theodorescu, după editarea volumului de debut, în care materialul poetic, stors de tot singele, se infățișează ca bucăți de „cleștar”, glaciale. În rîndul ermeticilor

(sau ermetizanților) e așezat, de obicei, și Al. Robot, pentru „dodonismul” său. Altfel, autorul *Apocalipsului terestru* și al *Somnului singurătății* e un poet al vitalului, în linia Arghezi—Pillat—Fundoianu, întocmitor de peisaje „cu foșnet cald de vie și cu măgari ce rag”, pictor de ambianțe pitorești, mai ales dunărene, de colorit oriental. Simbolism în esență, parnasianizat, fluxul muzical din *Coloane albe*, cartea de debut a lui Vlaicu Bârna, poate fi încadrat și în ermetism, dată fiind frecvența în spațiul său a termenilor intelectuali, chiar dacă aceștia se întîlnesc, bizar, cu provincialisme din *Tara moșilor*.

Prestigiul poeziei criptice, de incantație muzicală, n-a generat în lirica românească tinăra din deceniul al patrulea doar obscuritate, doar ermetism lingvistic. De poetica „jocului secund” au beneficiat majoritatea poezilor care au debutat editorial atunci, și chiar mai înainte, și nu doar cei vizibili marcați de ea. Poezii tinere ai anilor treizeci își cenzurează (sau își vor cenzura) aproape toți efuziile sentimentale, laconizează confidențele, le ambiguizează, simplifică iconografia, uneori pînă la hieratizare sau diafanizare, reduc desenul la vigneta (Vladimir Streinu, Mihai Moșandrei, Dragoș Vrăncanu, Barbu Brezianu ș.a.).

DESENTIMENTALIZATA radical prin ermetism, poezia va fi, prin avangardism, deposeată, în sfîrșit, nemaifiind ce să i se ia altceva, chiar de ea însăși: depoetizată. Modernismul de extremă stîngă neagă principal nu numai tradiția anchilozantă, ci tradiția ca atare, orice tradiție: chiar și aceea a poetizării. Neagă nu numai literatura desuetă; neagă literatura în genere; însăși ideea de literatură. Antitraditionalism agresiv, avangardismul este, în consecință, prin definiție, și antiermetism. În timp ce poetica ermeticilor e, mai mult decît a oricăror altor artiști, o „poetică”, cea arborată de către principalele curente de avangardă e de-a dreptul o antipoetică. Ea nu exclude doar fabricarea, fabricația, artificii; exclude chiar preocuparea de artă. Dada înseamnă: „antiliteratură”, „antimuzică”, „antipictură”. Dicleul automat suprarealist se vrea organul subconștientului emancipat de orice control al conștiinței, activ în totală independență, liber de orice constrîngeri, nu numai prozodice, stilistice, compoziționale, dar chiar gramaticale și logice. Dadaismul suprimă poezia. Suprarealismul vrea poezie în afara poemului. Constructivismul, integralismul, sintetismul duc la „pictopoezie”, care nu e nici poezie, nici pictură. De aici, toate proclamările iconoclaste, toate manifestele incendiare, practicile „antipoetice” de tot felul, de aici, la noi, toate insolentele din „Contimporanul”, „Punct”, „Integral”, „unu”, „Alge” și mai cu seamă din „75 H.P.”.

Detestă avangardiștii literatura chiar atît de mult cum pretind? De ce nu o tratează, atunci, cu indiferență? Dimpotrivă, pentru avangardiști, literatura este o permanentă obsesie. Mai mult chiar, în mințile lor, totul nu e decît literatură. Alfa și omega, literatura li se infățișează ca un adevărat suflet al lumii, pervers, și ar fi suficient, după el, să fie răpusă, precum, în basme, sufletul zmeoaicei, ascuns într-o scroafă, pentru ca tot răul din univers să dispară. Literatura, în concepție avangardistă, suprarealistă îndeosebi, ține poezia captivă. Eliberată din captivitatea literarului, poezia ar deveni o forță miraculoasă în stare să schimbe întreaga existență. Preluînd această credință a lui Rimbaud, promotorii modernismului extremist atribuie poeziei putere

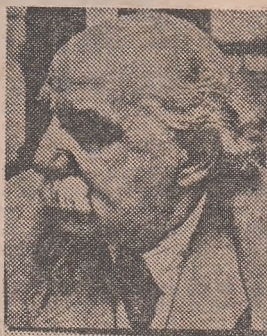
magică, instaurează o veritabilă mistică a poeziei.

„Poezie! — scrie, bunăoară, B. Fundoianu, — Cită nădejde am pus în tine; Cită certitudine oarbă, cit mesianism! Am crezut că în adevăr poți libera și răspunde acolo unde metafizica și morala și-au tras de multă vreme obloancle. Te credeam singura metodă valabilă de cunoaștere, singura rațiune a ființei de-a persevera în ființă”.

Excludînd poezii doar marcați de avangardism sau care s-au îndepărtat de el după ce, un timp, îl practicaseră (B. Fundoianu, Adrian Maniu), abstracție făcînd și de Tristan Tzara, care nu prin producția românească, oricît ar fi aceasta de predadaistă, a declanșat dadaismul, cel mai liric și mai puternic talent din mediul extremului modernism e, de departe, Ion Vinea. Dar, avangardist în vorbă, el este prea puțin, și doar incidental, și în faptă. Poemele sale ultramoderniste sînt mai puține decît degetele unei singure mîini și nu prea îl exprimă, par mai curînd jocuri ocazionale, improvizatii. Poziția lui Vinea în raport cu mișcarea de avangardă interbelică e aproximativ aceeași cu a lui Macedonski, vizavi de simbolism. A dat acestei mișcări impuls, fără a fi el însuși, cu adevărat, un poet dadaist, constructivist sau suprarealist. Tipic reprezentant al avangardei, nu numai românești, atît prin militanțismul publicistic, prin activitatea de animator, de organizator, cit și prin însăși producția lirică, este Ilarie Voronca. Îndatorată parțial poeziei lui Vinea, al cărei principal instrument e notația, metoda acestui campion al integralismului (căci metoda este) constă tocmai într-o acțiune de dezintegrate. Conglomerate de imagini, traversate sau nu de un laitmotiv, poemele lui Voronca se află la antipodul structurilor coerente, infățișîndu-se ca înregistrări de apariții simultane eteroclitice pe o rețină deformantă. Asemenea oglînzilor modificatoare, și mai mult decît ele, imaginația anamorfizează pînă la fabulos și teratologic datele realului imediat, operînd cele mai imprevizibile fuziuni, amalgamînd și contopînd regnurile, omologînd trupescul și sufletescul, concretul și abstractul.

Dintre ceilalți promotori ai mișcării de avangardă în România meritați a fi amintiți în special Ștefan Roll, Sașa Pană, Constantin Nisipeanu.

Modului spectral și buf, cordial dadaistic, grațios oniric, orientat spre fabulos, al suprarealismului, fecund mai cu seamă în paginile revistei „unu”, cultivat (acolo și în alte publicații) de către, printre alții (în afară de cei menționați): Mihail Cosma, Filip Sorsa, Dan Faur, H. Bonciu, D. Trost, V. Dobrian, Al. Dimitriu-Păușești, îi răspunde (din „Alge” dar nu numai de acolo), prin Geo Bogza, Gherasim Luca, Aurel Baranga, Paul Păun, Sesto Pals, M.R. Paraschivescu, Al. Tudor-Miu, Gellu Naum ș.a., prin poezia de inspirație socială și istorică a lui Vir-



Ion Barbu, Ion Vinea, Ștefan Roll

gil Teodorescu — întocmai ca simbolismului diafan, de realizant, „decadismul” — un alt mod: demitizant, sacrileg, polemic, fixat în realitatea imediată, reportericesc și retoric, denunțator, sarcastic. „La baza poeziei este revolta”, scria Geo Bogza, în 1931, reformulînd sentența lui Juvenal. Dacă aserțiunea lui nu e confirmată de întreaga poezie a lumii, și nici măcar de toată poezia românească de avangardă, propriul scris din „anii impotrivirii” a fost generat în cea mai mare parte de „exasperarea creatoare”.

Pe Gellu Naum îl deosebește de confrății într-un avangardism faptul că, în timp ce revolta lui Bogza, a lui Gherasim Luca și a altora urmează doar parțial canoanele suprarealismului, a lui a izbutit în expresie integral suprarealistă. Consumată, la început (*Drumețul incendiar*, 1936), în crudități de limbaj, mai cumplită decît ale oricărui alt contestatar, ea avea să se exprime, după aceea, și se exprimă pînă azi, în refuzul estetizării, refuz nu tocmai consecvent, în opțiunea pentru concretul imediat, pentru banal, pentru cotidian, devenite, totuși, vehicule ale lirismului prin relaționări insolite, prin stranietate. Unele dintre producțiile sale, nu chiar puține, fie acestea „antipoetice”, „antipoetice”, „poema în limbă pasărească”, sau „poeme balcanice”, îl situează în avangardă și pe izolatul George Măgheru.

Ce au realizat avangardiștii pozitiv? Exagerînd, s-ar putea zice că valorile create de ei contrazic avangardismul. În expresia ei radicală, mișcarea modernistă refuză orice formulă, orice convenție. În afara convențiilor și fără utilizarea unor formule nu se poate, însă, comunica nimic. Vorbirea devine pură bolboroseală. Limbajul, chiar și acela al gesturilor, e convenție. Semiotica de orice fel e convenție. În acțiunea lor distructivă, avangardiștii au putut renunța la convenții, s-au putut dispensa de „literatură”. De îndată însă ce au vrut să creeze, s-au văzut constrînși să propună formule ei înșiși. Altele decît cele consacrate, însă canonizate, la rîndul lor.

În acțiunea de demolare, avangardiștii nu se deosebesc unii de alții. În creație, însă, fiecare se realizează proporțional cu forța propriului talent. Mari opere poetice, avangarda n-a dat literaturii române. Volumele celui mai înzestrat (abstracție făcînd de Vinea) dintre avangardiștii români, Ilarie Voronca, nu posedă, nici unul, valoarea unor culegeri precum *Cuvinte potrivite*, *Flori de mușigai*, *Joe secund*, *Lîngă pămînt*, *Pe Argeș în sus*, *În marea trecere*, *Lauda somnului*, *La cumpăna apelor*, *Stînci fulgerate*, *Visuri în viațelii vremii*. Stilpii modernismului românesc din perioada interbelică sînt poeți care au inovat lirismul, substanțial, fără a nega radical poezia autohtonă anterioară, fără adoptarea ostentativă a unor atitudini de frondă.

D. Micu

„Revista de istorie și teorie literară”, nr. 1, 1984

CU un foarte bogat și interesant sumar se prezintă „Revista de istorie și teorie literară” în primul său număr din 1984. Rețin atenția studiile dedicate lui Eminescu (Ioan Holban, Gh. Ceaușescu, Zevin Rusu și Mircea Cărtărescu), Macedonski (Elena Tacciu), Reboreanu (Ov. S. Crohmălniceanu), Marin Preda (Monica Spirodon), D. R. Popescu (Andreea Vlădescu-Lupu), ca și esul despre opera lui Ernesto Sabato, semnat de Norman Manea. Alături de trei serioase contribuții din seria comparatisticii și a istoriei motivelor literare (Petr Caraman, *Un motiv alegoric în folclorul românesc și în cel polonez*, Mircea Muthu, *Înțeleptul rățător în literaturile sud-est europene*, Roxana Sorescu, H. P. Bengescu și Guy de Maupassant), de pagini inedite aparținînd lui Hugo von Hofmannsthal (comentarii I. Opreșan), C. A. Rosetti (comentarii Marin Bucur) și Michel Butor (*La Modificarea și, începînd din acest număr, Matière*

de rêves), se continuă publicarea *Tezei de doctorat* a lui Mircea Eliade și a confesiunilor lui Anton Dimitriu, dublate, acestea din urmă, de evocările lui N. Steinhardt privind atmosfera anilor 1945—47 de la R.F.R. Stancu Ilin propune o variantă, inedită, a *Poveștii poveștilor*, de Ion Creangă (urmată de puncte de vedere exprimate de Iorgu Iordan și D. Murrarușu), Pavel Tușiu face noi dezvăluiri cu privire la „Dosarul” *Scrinului negru*, Dorina Grăsoiu publică șase scrisori ale lui Mihail Sebastian către Radu Cioculescu, iar C. Popescu-Cadem aduce unele completări și rectificări la biografia lui Mircea Eliade. Rubrica „Poetica” reunește de această dată texte de Alexandru Duțu (*Compararea literară și substratul mental al culturii*) și Irina Mavrodin (*Poietică și pragmatică — o tentativă de articulare*). La întrebările „De ce scriu? În ce cred?” răspunde Leonid Dimov. Nichita Stănescu,

evocat de Zoe Dumitrescu Bușulenga, este prezent cu câteva intervenții inedite, în timp ce „Biblioteca de poezie românească”, alcătuită, în stilul său inconfundabil, de Marin Sorescu poposește acum la curtea poezilor Văcărești. Pagini inedite din corespondența lui Emil Cioran (1933—1940), însoțite de observații judici-oase, prezintă Nicolae Florescu; în cadrul aceleiași rubrici, „Restituiri”, Barbu Cioculescu comentează „Labirintul copilăriei” lui Mateiu Caragiale. Demne de atenție mai sînt intervenția polemică a lui Z. Ornea privind unele probleme ale editării clasice, considerațiile lui C. Ciopraga despre confesiune ca document și ficțiune, partea a doua a studiului lui Dim. Păcurariu dedicat barocului, precum și rubrica de recenzii susținută acum de Adrian Marino, Adrian Fochi, George Gană, Al. Melian, Dan C. Mihăilescu și Francisca Iova.

R. V.

Cînd a apărut „originalitatea?”

RASPUNSUL ni-l dă o temelnică și sugestivă incursiune în istoria ideilor întreprinsă de Roland Mortier (în cartea *L'originalité*, Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières, Geneva, Droz, 1983).

Autorul arată că problema nu s-a pus în secolele mai îndepărtate deoarece retoricele antice făceau loc „inventiei” care definea, într-un fel, aportul artistului: pornind de la un model cu un prestigiu necontestat, respectind o seamă de canoane considerate norme inspirate de adevăr, artistul contribuia cu propria lui capacitate de a inventa, de a găsi cea mai potrivită expresie. Apoi, Renașterea a pus în discuție rolul entuziasmului, acel „furor poeticus” capabil să schimbe formele acceptate; artistul a dobîndit un nou statut, întrucît aspira la glorie, deci ieșea din comun și putea să intre în nemurire. Clasicismul francez nu a încurajat evoluția modernă a conceptului de originalitate, mai ales pentru că a rămas atașat modelului antic, s-a lăsat ghidat de „natura frumoasă”: în schimb, germanii și britanicii au favorizat formarea noului categorii estetice întrucît în aceste culturi individualismul a avut un cuvînt tot mai greu de spus, tradiția clasică nu a fost puternică și deci atașamentul față de modelul antic a fost oarecum mai slab, iar „tentativa barocă” a condus spre acest deznodămînt. Impotriiva lui Gottsched care era considerat că este prea obedient față de modelul clasic francez, scriitorii germani au deschis larg problema imitației și a libertății de creație; depărtîndu-se de convențiile augustane, scriitorii britanici s-au aplecat tot mai insistent asupra capacității de creație a artistului, este drept, la început, din considerente mai mult morale, decît estetice. În felul acesta, ne spune Roland Mortier, „revoluția estetică modernă care se perpetuează pînă în zilele noastre și a ajuns să degenereze în terorismul nou-tății își are începuturile clare în secolul XVIII”.

Despre superioritatea scriitorului „original” față de scriitorul care imită și respectă cu strictețe canoanele a vorbit într-un articol despre rolul imaginației (*On Imagination*), celebrul Addison a cărui publicistică a fost imitată în multe culturi, precum în cea poloneză, și a vehiculat ideile noi, precum la sirbi și la români. Addison pleda acolo cauza individualismului, pe care o seamă de teoreticieni scoțieni o vor sluji sprijinindu-se pe forța „geniului”, care, scria Alexander Gerard în 1759, „posedă o imaginație mai puternică și mai înzestrată în a înțelege”. Young a contribuit decisiv la apariția conceptului modern, deoarece el a mers mai departe și a argumentat că originalitatea este „o expansiune a cunoașterii” și că atare o capacitate care „extinde domeniul literelor”. Pe drept cuvînt, remarcă Mortier, de aici nu mai era nevoie decît de un pas pentru a pleda autonomia beletristicii. Cu atît mai mult, cu cît Young combătea decisi imitația întrucît este asemănătoare manufacturii care produce obiecte în serie, în timp ce artistul original face unicate. Ne amintim că în clasificările clasice, pictura era considerată o meserie, iar scrisul un instrument al memoriei, avînd funcția principală de a conserva și nu de a oferi tot timpul nou-tăți. Dar Young nu promova unicitatea, deoarece îl recomanda să nu ne depărtăm de gustul anticilor. Considerațiile lui rămîneau mai mult morale decît estetice.

IDEEA de „geniu” tot mai prezentă în scrierile filosofilor a venit în sprijinul afirmării originalității moderne. Kant, de exemplu, pornea de la geniu și ajungea să acorde un loc de excepție artistului. Concomitent prestigiul modelului antic a trecut printr-un proces de eroziune și scriitorii secolului XVIII au pornit în căutarea „autenticului” cu convingerea că produce un efect artistic mai puternic asupra spectatorului decît reluarea unor exemple ilustre. Cu Herder și Rousseau asistăm la invaziunea „eului” în literatură, în timp ce Diderot aprecia că originalitatea are o acțiune regeneratoare, deoarece desface mecanismele acceptate. Concilierea a încercat-o Marmontel, autorul care a ocupat un loc atît de important în ideologia literară a lui Heliade Rădulescu, după cum ne-a demonstrat Di-

mitrie Popovici. Marmontel a considerat originalitatea „o invenție demarcată înțelept de balizele bunului simț și ale decenței”, ne spune Mortier. Și el conchide că originalitatea este o noțiune mai curînd etică decît estetică, înscriindu-se într-o viziune a lumii care favorizează schimbarea și pluralismul. Aceasta înseamnă declin al modelului antic și al imitației; de aceea, Mortier a reprodus pe coperta cărții sale celebrul tablou al lui Chardin: *Maimuța care pictează*. Dar, precizează el mai departe, opoziția Tradiție-Originalitate duce la o falsă problemă, de vreme ce „respectul superstițios al trecutului este la fel de funest ca și nevoia maniacă de a inova”.

ANALIZA inteligentă și temelnică a lui Roland Mortier ne îndreaptă spre concluzia că originalitatea a descins din individualismul favorizat de Reformă. Dar ceea ce a contribuit direct la instalarea cu autoritate a acestui concept în mentalitatea modernă mai este un fapt pe care îl aduce în lumină istoria noastră literară: anume trecerea de la oralitate la cultura tipărită. Iar liantul îl găsim în înflorirea spectaculoasă a manuscriselor literare din epoca Luminilor române, deoarece manuscrisul este puntea dintre oralitate și cartea tipărită, o punte cu atît mai plină de înțelesuri cu cît manuscrisul este mișnat. De aceea, nu are rost să afirmăm că vechii copişti făceau traduceri din Voltaire fără să menționeze numele autorului francez, „de frică să nu cadă sub blestem”, cum s-a susținut cu dulce naivitate în multe exegeze, deoarece ei redau în română o scriere ieșită din pînă unui om înțelept, interesant prin conținut și nu prin semnătură. Anonimatul uneori exasperant al copiştilor și al scrierilor traduse dovedește o altă idee despre originalitate, care înseamnă conformitatea cu un model, cu un prototip. Cuvîntul „original” apare la noi mai ales în actele administrative și are înțelesul de prototip; în *Tiganiada*, Filologos este intrigat de cuvîntul „pinară” apărut în cîntul IX și îl caută „la original”. La rîndul lui, Năstase Negrule ilustrează *Alexandria* cu chipuri care seamănă uluitor unele cu altele, fie că este vorba de macedoneni, de tătari sau de persani, în dorința evidentă de a accentua caracterul exemplar al lumii pe care o înfățișează.

ÎNTELEGEAM astfel că lumea sunetului și lumea literelor tipărite sînt altele dispuse: fiecare dintre ele este propice cite unui gen diferit de elaborare artistică, de expresie artistică proprie unei anumite mentalități. Ca să aflîm ce se găsește într-o cutie, ne spune Walter Ong (*Orality and Literacy*, 1983), nu te vei sluji nici de miros și nici de gust; poți să încerci să pipăi, dar pentru asta trebuie să pătrunzi în interior și decît să spargi cutia. Poți să încerci să luminezi interiorul, dacă pereții sînt străvezii; dar vîzul nu-ți va reda ansamblul, ci secțiuni surprinse pe rînd de către ochi. În schimb, dacă vom ciocăni în pereții cutiei, vom auzi dacă este plină sau goală și dacă e plină, cam ce fel de umplutură are. Auzul ne oferă senzații sintetice, în timp ce vîzul analizează; auzul solicită și provoacă armonie, în timp ce ochiul scrută și individualizează. Atunci cînd privim o sală de spectacol, nu obținem deîndată imaginea globală a sălii, ci percepem pe rînd șirurile de scaune, cortina, scena. Dar dacă vom închide ochii, vom avea senzația că sunetul domină spațiul. De aici, „gîndirea unifiantă” din scrierile umanștilor noștri puternic ancorată în oralitate și gîndirea analitică din operele elaborate în secolul trecut; în timp ce primii își afirmau originalitatea vorbind în numele unei tradiții, ceilalți inovau și doreau să deschidă noi perspective tradiției. Atașamentul față de valori a făcut ca anonimatul să prevaleze în faza „veche”, așa cum spiritul critic a încurajat afirmarea individuală în cea „modernă”; artistul modern a ajuns să aibă, spune Mortier, „o fobie obsesională a oricărui fel de imitație” și o „angoasă nevrotică a influenței”. Or, „originalitatea cheamă întotdeauna ca pe un complement al său universalitatea”.

Alexandru Dușu

Academia din Cairo la 50 de ani

● Academia pentru limba arabă din Cairo a sărbătorit recent 50 de ani de la înființare. Festivitățile, care au durat patru zile, s-au desfășurat sub patronajul președintelui Hosny Mubarak și au fost deschise de Mustafa Kamal Hilmi, ministru al învățămîntului și cercetării științifice. Pe lângă președintele Academiei din Cairo, Ibrahim Madkur, despre importanța evenimentului au vorbit Hosny Sabah, președintele Aca-

demiei din Damasc, și Mohammed Bahjat Al-Anari, reprezentantul Academiei din Bagdad. Festivitățile au fost onorate de asemenea de numeroși profesori, poeți, scriitori și gînditori din lumea arabă. Cu aceeași ocazie s-a ținut conferința anuală care a adoptat hotărîri în probleme lingvistice de dată recentă. Rolul Academiei pentru limba arabă din Cairo și al instituțiilor similare din alte țări ara-

be îl constituie normarea limbii arabe literare și îmbogățirea ei cu terminologia necesară în toate domeniile de activitate ale vieții contemporane. Alături de lingviștii egipteni cei mai de seamă și de marii scriitori creativi de valori literare, printre membrii Academiei s-au numărat, încă de la înființare, și unii din cei mai cunoscuți orientaliști europeni, specialiști în limba și filologia arabă.

Mario Vargas

LLOSA

Mătușa

■ **SCRIITORUL** peruan Mario Vargas Llosa este cunoscut cititorilor români doar ca autor al romanului Casa verde, publicat la noi în traducere de Editura Univers, în 1970.

S-a născut în 1936, la Arequipa, Peru. Este licențiat în filologie romanică al Universității San Marcos din Lima. A petrecut mai mulți ani la Paris, Londra și Barcelona, devenind un rafinat cunoscător al culturii și literaturii europene. A debutat în 1958 cu un volum de povestiri, Los jefes („Șefii”), răsplătit cu Premiul „Leopoldo Alas”. În 1963 apare La ciudad y los perros („Orașul și ciinii”), roman dis-

tins cu două prestigioase premii („Premio Biblioteca Breve” și „Premio de la Critica”) și tradus aproape imediat în mai multe limbi. A mai publicat: Los cachorros („Mitocanii”, 1968), Conversación en la Catedral („Conversație la Catedrală”, 1970) Pantaleón y las Visitadoras („Pantaleón și Vizitatoarele”, 1973). Talentul său scriitoricesc s-a afirmat de asemenea în domeniul critico-teoretic, realizînd două studii despre Flaubert și García Márquez.

Fragmentul de mai jos face parte din volumul La tía Julia y el escribidor, apărut în 1977. Roman autobio-

PE vremea aceea, de mult trecut, eu eram foarte tînră și locuiam împreună cu bunicii într-o vilă cu ziduri albe de pe strada Ocharrán, din cartierul Miraflores. Studiam Dreptul la Universitatea San Marcos, resemnat, cred, să-mi cîstig mai tirziu existența cu o profesiune liberală, cu toate că, în realitate, mi-ar fi plăcut mai mult să mă fac scriitor. Aveam o slujbă cu titlu pompos, salariu modest, cîștiguri ilicite și un orar elastic: director al Redacției de Informații la postul de Radio Panamericana. Aceasta însemna să rezum informațiile interesante care apăreau în ziare și să le mai machiez puțin pentru a fi citite în buletinele de știri. Redacția aflată în subordinea mea era formată dintr-un băiat cu părul totdeauna dichisit, pe numele Pascual, mare amator de catastrofe. Se transmiteau din oră în oră buletine de știri cu durata de un minut, în afara celor de la prînz și de la noaptea, care erau de cincisprezece minute, dar cum noi pregăteam mai multe odată, îmi rămînea mult timp liber, hoinăream pe străzi, beam cafele pe Colmena, mergeam uneori la cursuri sau la birourile postului Radio Central, mai animate decît cele unde lucram eu.

Cele două posturi de radio aparțineau aceluiași patron și erau vecine, pe strada Belén, foarte aproape de Piața San Martín. Nu se asemănau defel. Ca surorile din tragedie, care se nasc una plină de haruri, iar cealaltă de defecte, se distingeau mai degrabă prin contrastele dintre ele. Radio Panamericana ocupa etajul al doilea și terasa unei clădiri noi și avea, în programele, ambițiile și personalul lui, o anumită notă de cosmopolitism și snobism, pretenții de modernitate, de tinerete și de elită. Desi crainicii nu erau argentinieni (ar fi spus Pedro Camacho), meritau să fie. Se transmitea multă muzică, jazz și rock din belșug, ceva muzică clasică; undele lui erau primele care difuzau la Lima ultimele succese de la New York sau din Europa, fără a disprețui însă muzica latinoamericană, cu condiția să fie cit de cit sofisticată. Muzica națională era admisă cu circumspecție și nu depășea nivelul valsului. Programele aveau o anumită spoială intelectuală, „Biografii din trecut”, „Comentarii internaționale”, și o preocupare de a nu cădea într-o prea mare stupiditate și vulgaritate se putea observa pînă și în emisiunile mai „usurele”: concursuri de întrebări, în genul „Cine știe...” sau „Trambulina gloriei”. O dovadă a interesului cultural de la Radio Panamericana era și serviciul de informații, pe care eu și Pascual îl alimentam dintr-o mansardă din lemn, construită pe terasă, de unde se puteau vedea toate lăzile de gunoi și ochiurile din cele mai îndepărtate acoperisuri de paie din Lima. La chichineata noastră se ajungea cu un ascensor ale cărui uși aveau îngrijorătorul nărav de a se deschide înainte de vreme.

În schimb, Radio Central era înghesuit într-o clădire veche, plină de patlîos și coridoare și era de ajuns să-i auzi pe crainici abuzînd cu dezinvoltură de argou, ca să-ți dai seama de orientarea către mase, către plebe, către indigeni, a acestui post. Aici se transmiteau puține știri, marea doamnă era muzica peruană, inclusiv cea andină, și deseori se întîmpla ca artiștii indieni de la diferite teatre să participe la emisiunile cu public, la care multimea se înghesuia cu multe ore înainte de deschiderea ușilor de la sala de spectacole. Unde acest post mai răsoindeau de asemenea fiorii muzicii tropicale, mexicane și argentinie, iar programele sale erau simple, lînsite de imaginație și eficiente: „La cererea dv.”, „Serenade de ziua ta”, „Căncăni din lumea teatrului și a filmului”. Pentru postul de radio Central, piesa de rezistență, repetată și inepuizabilă, care, potrivit tuturor anchetelor, îi asigura o mare popularitate, era teatrul la microfon.

Se transmiteau cel puțin șase pe zi și mă amuza teribil să-l pîndesc pe interpret în timpul înregistrării: actori și actrițe în total declin, flămînzii și ierpe-liti, ale căror voci tîneresti, învăluitoare, cristaline, contrastau cumplit cu chipurile lor îmbătrînite, cu gurile pline de amărăciune și cu ochii lor ostentivi. „În ziua în care se va introduce televiziunea în Peru, nu le va mai rămîne altceva de făcut decît să se sinucidă”, pronostica Genaro-fiul, arătîndu-mi-l prin geamurile studioului unde, ca într-un urias acvariu, îi vedeam adunați în jurul micro-

fonului, cu textul în mină, gata să înceapă capitolul XXIV din „Familia Alvear”. Într-adevăr, ce decepție ar fi trăit gospodinele care se înduioșau auzind glasul lui Luciano Pando dacă i-ar fi văzut trupul diform și privirea sașie și ce decepție ar mai fi avut și pensionarii cărora vocea cadentată a Josefinei Sánchez le stîrnea amintirile, dacă i-ar fi cunoscut gusa, mustățile, urechile clănăuse și varicele de la picioare. Dar, pe atunci, introducerea televiziunii era încă departe și modesta subzistență a faunei teatrului radiofonic părea pentru moment asigurată.

Întotdeauna fusesem curios să aflu ce pană fabrica acele seriale care umpleau după-amiezele bunicii, toate povestirile pe care le auzeam de obicei la mătușile mele, Laura, Olga, Gaby, sau în casele multelor verisoare cînd mergeam în vizită (familia noastră miraflořină era biblică, foarte unită). Bănuiam că aceste radioteatre se importau, dar am fost surprins să aflu că cei doi Genaro, tată și fiu, nu le cumpărau din Mexic, nici din Argentina ci din Cuba. Le producea compania CMQ, un fel de imperiu radio-televiziv condus de Goar Mestre, un bărbat cu părul argintiu pe care îl vedeam uneori, în trecere prin Lima, traversînd coridoarele de la Radio Panamericana, escortat de îndatoritorii de proprietari și de privirea respectuoasă a tuturor. Tot auzîndu-i vorbind despre compania cubană CMQ pe crainicii, animatorii și operatorii de la Radio — pentru care aceasta reprezenta ceva mitic, ceea ce era Hollywood-ul de altădată — pentru cinești —, eu și Javier, în timp ce beam cafea la Bransa, sacrificam din cînd în cînd cite o bună bucată de vreme închipuîndu-ne armata de poligrafi care, acolo, în îndepărtata Havană cu palmieri, plaie paradisiace, pistolari și turiști, în birourile cu aer condiționat ale citadelei lui Goar Mestre, produceau probabil, la mașini de scris silențioase, opt ore pe zi, acel torrent de adultere, sinucideri, pasiuni, dueli, mosteniri, devotune, întîmplări și crime care, din insula din Antile, se îmbrăștia prin întreaga Americă Latină, cristalizat în glasurile unor Luciano Pando sau Josefina Sánchez, ca să-i amănească în lungile după-amieze pe buncile, mătușile verisoarele și pensionarii din fiecare țară.

Genaro-fiul cumpăra (sau, mai degrabă, CMQ vindea) teatrele radiofonice la kilogram și cu comenzi telegrafice. Mi-a spus-o el însuși, într-o seară, după ce s-a minunat cînd l-am întrebat dacă el, frații sau tatăl lui vizau textele înainte de a fi difuzate. „Tu ai fi în stare să citești șaptezeci de kilograme de hîrtie?” mi-a răspuns, privindu-mă cu o condescendență îndatoritoare, care se cuvenea condiției de intelectual pe care mi-o conferise de cînd văzuse o povestire de-a mea în Suplimentul duminical al ziarului „El Comercio”: „Calculează cît ți-ar lua. O lună? două? Cine poate consacra citeva luni de zile unui teatru radiofonic? Îi lăsăm în voia soartei și pînă acum, din fericire, făcătoarea de Minuni ne-a ajutat”. În cel mai bun caz, Genaro-fiul se informa, prin agentile de publicitate ori printre colege sau prieteni, cite țări și cu ce rezultate de popularitate cumpăraseră radioteatrul care i se oferea: în cel mai rău, se orienta după titlu sau, pur și simplu, da cu banul. Textele pentru teatrul radiofonic se vindeau la kilogram întrucît aceasta era o formulă mai puțin înșelătoare decît cea după numărul de pagini sau de cuvînte, adică era singura posibilă de verificat. „Desigur”, spunea Javier, dacă nu e timp pentru a citi toate acele cuvînte, cu atît mai puțin va fi pentru a le număra”. Îl excita ideea unui roman de saizeci și opt de kilograme și treizeci de grame, al cărui preț să fie stabilit de un cîntar, ca la carnea de vită, unt sau ouă.

Acest sistem crea însă probleme patronilor. Textele veneau pline de cubanisme pe care, cu citeva minute înainte de emisiune, însuși Luciano, Josefina și colegele lor le traduceau în peruană cum puteau (întotdeauna prost). Pe de altă parte, adesea, pe drumul de la Havana la Lima, în cala vapoarelor sau a avioanelor ori la vama, toful de hîrtie dactilografiate se deteriora și se pierdeau episoade întregi, umezeala le făcea ilizibile, se răteau, le devorau soarecii din depozitul Radioului Central. Cum acest lucru se remarcă doar în ultima clipă, cînd Genaro-tatăl împărțea textele, se iveau situații îngrijorătoare. Se rezolvau sîrîndu-se peste episodul pierdut, fără să se

Julia și scribul

grafic, cu o structură originală (capitolele în care sunt prezentați oamenii și Lima din epoca „uceniciei” sale literare și a maturizării sentimentale a viitorului scriitor sunt încadrate de povestiri „independente”, o adevărată satiră a subliteraturii la modă pe atunci în toată America Latină), Mătușa Julia și scribul s-a bucurat de un deosebit succes în întreaga lume. Chiar revista „România literară” își informa cititorii, în numărul din 22 ianuarie 1983, p. 22, că acest roman figurează în capul listei americane de best-sellers-uri pe 1982.

C. L.

sinchisească cineva, sau, în cazuri mai grave, îmbolnăvindul pentru o zi pe Luciano Pando sau pe Josefina Sánchez, ca în următoarele douăzeci și patru de ore să se poată cirpi, învia ori elimina, fără traumatisme excesive, gramele ori kilogramele dispărute. În plus, cum pretul cerut de CMQ era ridicat, era firesc ca Genaro-fiul să se simtă fericit când a descoperit existența și extraordinara înregistrare ale lui Pedro Camacho.

Îmi amintesc foarte bine ziua când mi-a vorbit despre fenomenul radiofonic, pentru că tot atunci, la ora prinzului, am văzut-o pentru prima oară pe mătușa Julia. Era sora soției unchiului Lucho și sosise cu o noapte înainte din Bolivia. Divorțată de curind, venise să se odihnească și să se refacă după esecul matrimonial. „De fapt, ca să-și caute un alt bărbat”, decretase — la o reuniune de familie — mătușa Hortensia, cea mai guralivă dintre rudele mele. În fiecare joi eu luam dejunul la unchiul Lucho și mătușa Olga și, în acea zi, am găsit toată familia încă în pijamale, dregându-se după o noapte grea, cu mijii picante și cu bere rece. Stătuseră până în zori cu proaspătă soșită și dăduseră gata numai ei trei o sticlă de whiskey. Îi dureau capul, unchiul Lucho se văita că la laboratorul lui o să fie probabil debandadă, mătușa Olga spunea că-i o rusine să pierzi nopțile, cu excepția celor de simțbătă, iar musafira, în capot, descultă și cu bigudiuri pe cap, își desfăcea geamantanul. N-a deranjat-o faptul că am văzut-o într-o asemenea toaletă, cu care nimeni n-ar fi luat-o drept o regină a frumuseții.

— Deci tu ești băiatul Doritei. Îmi spunea, stampilindu-mă cu un sărut pe obraz. Ai terminat liceul, nu?

În clipa aceea am urit-o de moarte. Pe atunci, micile mele conflicte cu familia se datorau faptului că toți se încăpăținau să mă mai trateze încă la fel ca pe un copil și nu cum eram, un bărbat în toată puterea cuvintului, de optsprezece ani. Nimic nu mă irita atita ca Marito; aveam senzația că diminutivul mă trimitea înapoi la epoca pantalonilor scurți.

— Este deja în anul al treilea la Drept și lucrează ca ziarist, i-a explicat unchiul Lucho, întinzându-i un pahar cu bere.

— Adevărul este — mă impunea mătușa Julia — că pari încă un puști, Marito.

În timpul prinzului, cu acel aer drăgăstos pe care îl adopta adultii când se adresează idiotilor sau copiilor, m-a întrebat dacă am iubită, dacă merg la petreceri, ce sport practic și m-a sfătuit cu o perversitate la care n-am sesizat dacă era din inocență sau deliberată, dar care, oricum, m-a lăsat drept în inimă, să-mi las mustața să crească, îndată ce voi fi în stare. Brunetilor le stă bine și asta îmi va spori trecerea la fete.

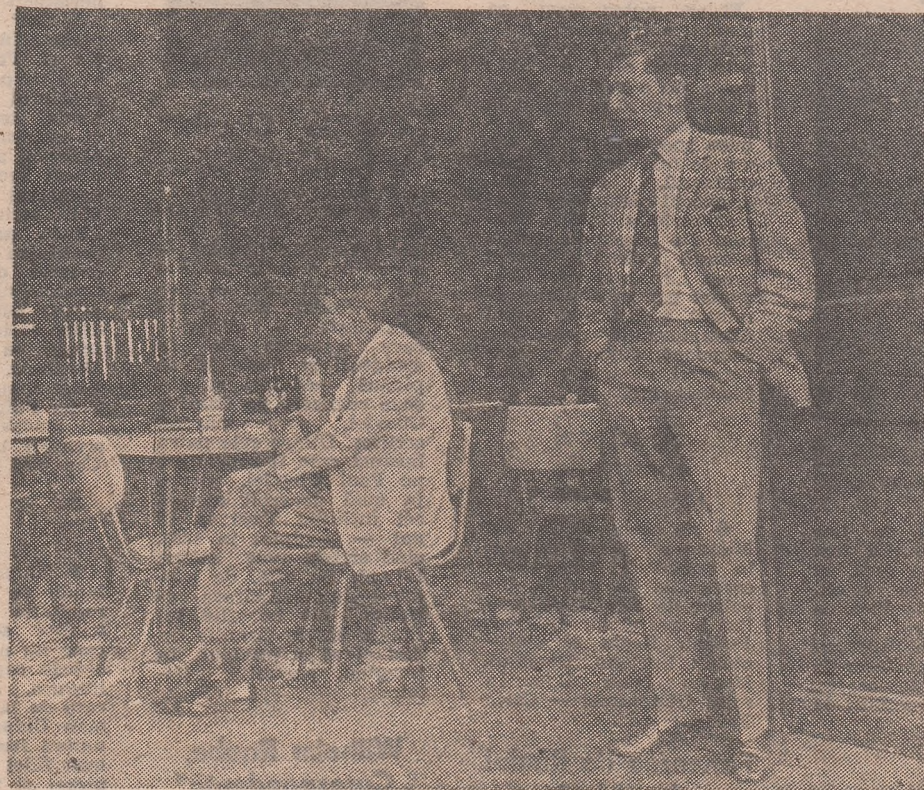
— Lui nu-i e gândul nici la fuste, nici la cheful, îi explică unchiul Lucho. E un intelectual. A publicat o povestire în suplimentul ziarului „El Comercio”.

— Bag seamă că băiatul Doritei dă de bănuț, rise mătușa Julia, iar pe mine mă cuprinsese un acces de solidaritate cu fostul ei bărbat. Am zîmbit însă și i-am cîntat în strună. În timpul mesei s-a auzit că povestească niste oribile bancuri boliviene și să mă la peste picior. La plecare, părea că dorește să-i fie iertate răutățile, pentru că mi-a spus, cu o expresie afectuoasă, să o însoțesc într-una din seri la cinema, că-i plac filmele.

AM sosit la Radio Panamericana tocmai la timp, pentru a evita ca Pascual să consacre întregul buletin de la orele trei stiri publicate de „Ultima Hora” despre o bătălie în cimp deschis, pe străzile exotice din Rawalpindi, între gropari și leproși. După ce am pregătit și buletinele de la orele patru și cinci, am plecat să beau o cafea. La intrarea de la Radio Central am dat de Genaro-fiul, într-o stare euforică. M-a tîrît de brat pînă la Bransa. „Trebuie să-ți spun ceva fantastic!” Fusese cîteva zile în capitala Boliviei, La Paz, pentru afaceri și văzuse la treabă un om multifuncțional: Pedro Camacho.

— Nu este un om, ci un trust, se corectă el, plin de admirație. Scrie toate operele dramatice care se prezintă în Bolivia și joacă în toate. Scrie toate povestirile difuzate la Radio, este regizor și june-prim în toate.

Mai mult decît fecunditatea și rolul său de factotum, îl impresionase însă popularitatea acestuia. Pentru a-l putea



Mario Vargas Llosa

vedea, la Teatrul Saavedra din La Paz, trebuise să cumpere un bilet la pret dublu, de speulă.

— Ca la coride, închipuie-ți! se minuna el. Cine a umplut vreodată o sală de teatru la Lima?

Mi-a povestit că văzuse, două zile la rînd, adolescente, adulte și bătrîne înghesuindu-se la ușa de la Radio Illimani ca să aștepte ieșirea idolului, pentru a-i cere autografe. Pe de altă parte, primise asigurări de la McCann Erickson din La Paz că radioteatrele lui Pedro Camacho se bucurau de cea mai mare audiență pe unde le boliviene, Genaro-fiul era ceea ce pe atunci începuse să se numească un patron progresist: îl interesau mai mult afacerile decît onorurile, nu era membru al Clubului National, nici nu aspira să fie, se împrietenise cu toată lumea, iar dinamismul lui devenea obositor. Fiind un om care lua decizii cu rapiditate, după vizita la Radio Illimani l-a convins pe Pedro Camacho să vină în Peru, în exilul său pentru Radio Central.

— N-a fost greu, acolo făcea foame, m-a lămurit el. O să se ocupe de teatrul radiofonic, iar eu o să-i pot da dracului pe rechinii de la CMQ.

Am încercat să-i inveninez iluziile. I-am spus că tocmai constatasem că boliviienii sînt foarte antipatici și că Pedro Camacho o să se pună rău cu toată lumea de la Radio Central. Accentul său o să zgirie urechile ascultătorilor, iar prin ignoranța lui în materie de Peru o să facă boacăne la tot pasul. Dar el zîmbea, neatîns de profetiile mele defetiste. Cu toate că nu fusese niciodată aici, Pedro Camacho îmi vorbea despre sufletul Limei ca un limean autentic, iar accentul lui era splendid, cu o pronunție catifelată, fără rîriri și sisiieli.

— Or să-l facă terci Luciano Pando și ceilalți actori, se gîndi Javier. Sau frumoasa Josefina Sánchez o să-l violeze.

NE aflam în mansardă și discutam, în vreme ce eu, schimbînd adjective și adverbe, bateam la masină stiriile din „El Comercio” și „La Prensa” pentru buletinul de la douăsprezece. Javier era cel mai bun prieten al meu și ne vedeam zilnic, fie și numai pentru o clipă, ca să constatăm că existăm. Era o ființă cu elanuri schimbătoare și contradictorii, dar întotdeauna sincere. Fusese steaua secției de literatură a Universității Catolice, unde nu se mai pomenise un student mai singurcios ca el, nici un cititor de poezie atît de lucid, nici un comentator mai subtil al textelor dificile. Toată lumea presupunea că o să-și dea licența cu o

teză strălucită, că va fi un strălucit profesor universitar și un poet sau critic la fel de strălucit. Dar, fără explicații, într-o bună zi i-a decepționat pe toți, abandonîndu-și teza la care lucra, renunțînd la literatură și la Universitatea Catolică și înscriindu-se la Universitatea San Marcos ca student la Științe Economice.

Cînd îl întreba cineva căruia fapt i se datorește acest abandon, el mărturisea (sau glumea) că teza la care lucra îi deschisese ochii. Se intitula „Proverbele lui Ricardo Palma”. Trebuise să citească Tradițiile peruane cu lupa, vinînd proverbe, și cum era constincios și riguros, reușise să umple un sertar cu fise erudite. Apoi, într-o dimineată a dat foc sertarului cu fise cu tot pe un maidan — el și cu mine am tras un dans apăs în jurul flăcărilor filologice — și a declarat că urăște literatura și că pînă și economia era preferabilă acesteia. Javier își făcea practica la Banca Centrală de Rezerve și găsea mereu un pretext să dea o fugă pînă la Radio Panamericana. Din cosmarul lui paremiologic rămăsese cu obiceiul de a-mi aplica nitam-nisam cîte o zicătoare.

M-A surprins tare mult faptul că mătușa Julia, desi era boliviencă și trăise în La Paz, nu auzise niciodată vorbindu-se de Pedro Camacho. Dar ea m-a lămurit că nu ascultase niciodată la radio vreo povestire dramatizată și nici n-a mai pus piciorul în vreun teatru de cînd interpretase rolul Crepusculului în „Danșul orelor”, cînd a terminat liceul la mamicile irlandeze. („Să nu îndrăznești să mă întrebă cîți ani sînt de atunci, Marito.”) Mergeam de la casa unchiului Lucho spre capătul bulevardului Armandariz, la cinematograful Barranco. Chiar ea îmi impusese invitația, la prînz, într-un fel cit se poate de dibaci. Era prima joi de la sosirea ei și cu toate că nu-mi suridea să fiu iarăși victima poantelor boliviene, n-am vrut să lipsesc de la dejunul săptămînal. Nădăjduiam să n-o găsesc acasă, fiindcă în ajun — în fiecare miercuri seara mergeau toți în vizită la mătușa Gaby — o auzisem pe mătușa Hortensia comunicînd, cu tonul culva care e la curent cu orice tînă:

— În prima ei săptămîna la Lima a ieșit de patru ori cu patru curtezani diferiți, dintre care unul înșurat. E dată năibii divorțata, nu glumă!

Prezentare și traducere de
Coman Lupu

Mao Dun — Opere

● Primele trei volume ale Operei lui Mao Dun, proiectate la un ansamblu de 40 de tomuri, au apărut în R.P. Chineză, marcînd împlinirea a trei ani de la moartea acestui mare scriitor. Sînt reunite în ele romanele sale din perioada 1927-1932. Alte șase volume vor cuprinde restul romanelor și nuvelele. Șapte volume vor fi consacrate eseurilor, unul pieselor de teatru, poeziilor și basmelor, cincisprezece comentariilor asupra litera-

turii chineze și universale. Celebrei autobiografii îi sînt rezervate trei volume, alte două revînd scrisorilor și jurnalelor, iar unul va fi ocupat de index și cronologie. Pentru fiecare volum a fost concepută o ilustrație alcătuită din fașsimile și fotografii, reprezentînd momente ale creației și vieții autorului. Această ediție va fi de patru ori mai amplă decît Operele editate de Mao Dun însuși la sfîrșitul anilor 1950. Mao Dun (pe

numele său adevărat Shen Yanbing) a fost președinte de onoare al Federației cercurilor literare și artistice din China și președinte al Uniunii Scriitorilor Chinezi. Pentru încurajarea creației romanești, el a înființat un premiu anual pentru cel mai bun roman, instituind un fond de 250 000 de yuani pentru fiecare ediție a importantei distincții.

„Multipli în sculptura italiană contemporană”

CA și gravurile, multiplii sînt lucrări de artă rezultate din repetarea în cîteva exemplare — niciodată numeroase — a unor creații de sculptură originală. Nu sînt reproduceri, ci replici, de obicei realizate de artistul însuși după un model inițial gîndit ca fiind apt, din punctul de vedere al structurii formale, de a fi multiplicat. Această precizare, dincolo de caracterul ei informativ, conturează profilul unei estetici particulare, din sfera design-ului. Design ca intenție doar; fiindcă vizitarea expoziției deschise la Muzeul colecțiilor de artă permite constatarea îmbucurătoare și admirativă că nu este deloc vorba despre o sculptură decorativă, de obiecte cvasi-utilitare, în sensul bibeloului artistic, ci, cea mai pură creație de sculptură „în sine”, de mici dimensiuni (dar nici foarte mici): sculptură expresivă — uneori lirică, de mărturisiri și stări de spirit, alteori constructivă, de calculat joc cu spațiul, alteori meditativă, angajînd reflecții asupra condiției umane, asociații de idei, referiri la capitele ale ilustrului trecut al sculpturii italiene.

Autorii lucrărilor expuse sînt artiști cunoscuți — unii dintre ei nume consacrate în istoria sculpturii moderne: Pietro Cascella, Pomodoro, Quinto Ghermandi, Pietro Consagra, Edgardo Mannucci, Francesco Somaini. În ultimii ani, ei au aderat la ideea „multiplilor”, fără însă a face vreo concesie ideii de popularizare, prin reducerea imaginii la nivelul divertismentului vizual.

Sculptura italiană a secolului XX a jucat un rol de seamă în evoluția gîndirii artistice contemporane, în sensul că, în avalanșa de curente și orientări ale epocii, artiștii italieni, reprezentați în oricare dintre ele, au știut să păstreze un echilibru al simțirii, al proporțiilor spirituale. Chiar atunci cînd opțiunile au mers spre un neo-baroc încărcat de elemente expresioniste, la Edgardo Paolozzi sau Edgardo Mannucci, prezent în expoziție cu un exemplar recent din seria „Ideilor”, ori la Pietro de Laurentiis, autorul „Miinii magice”. În microstructurile lui Pomodoro, dar mai ales în „matricele antropomorfice” ale lui Francesco Somaini, grija pentru construcție ca mod de a stăpîni materia în dezlănțuire resimțită drept primejdie este evidentă. Pomodoro merge, astfel, pînă acolo unde neliniștea organicului, evocată prin mici fragmente de metal fixat în răvășire, a ajuns pînă la capăt și caută adăpost în interstițiile unor structuri geometrice. La Somaini, tensiunea interioară a formelor devine ca însăși ordine care sustine materie. De un interes deosebit este „Verticala” lui Nado Canuti. Din stilizările expresioniste ale sculpturii de debut, a ajuns la construcții abstracte în care intensitățile trăirii se desfășoară ascunse, dincolo de rigoarea limbajului. Este un demers cu siguranță influențat de Brâncuși. De altfel, ecourile brâncușiene pot fi sesizate și la alții: la Copotandi și la Cappello, cu acele „forme structurale” sectionate, care amintesc și de „Pășările măiestre” și de simbolurile de pe „Poarta sărutului”.

Multe alte lucrări țin categoric de constructivism, în variante întotdeauna la fel de agreabile, de senine. Materialul predominant folosit este metalul, pe care Herbert Read îl considera, din punctul de vedere al sculpturii, semnul unei „noi virste a fierului”. Calitățile estetice ale bronzului, ale fierului și oțelului, cu varietatea de efecte oferite prin polisare, patinare ori alte procedee, sînt completate de calități de ordin practic: suplete, aptitudine pentru necesitățile multiplicării. Virtuozitatea artizanală a celor care expun în ansamblul organizat de Cvadriennale națională de Arte din Roma, în colaborare cu Institutul Italian de Cultură din București, ne scutește însă de a ne preocupa de corespondențele cu un original care, și în versiunile accesibilizate, nu și-a pierdut nimic, nici din magie, nici din perfecțiune.

Amelia Pavel



Arturo Cormossi: Micul Elias (bronz, 1977)



Dustin Hoffman pe Broadway

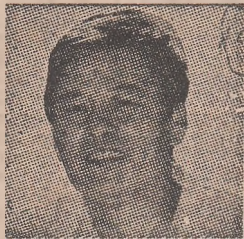


● Prezentată recent pe Broadway, cu Dustin Hoffman în rolul principal, celebra dramă a lui Arthur Miller **Moartea unui comis voiajor** a înregistrat, după 35 de ani de la premieră, un nou succes. În prima versiune, din 1949, regia Elia Kazan, rolul lui Willy Loman a

fost interpretat de Lee Cobb. Spectacolul a fost reluat o singură dată, în 1975, cu George Scott. De data aceasta însă, a precizat regizorul Michel Rudman, Dustin Hoffman realizează un spectacol de excepție. În fotografie, Dustin Hoffman alături de Arthur Miller.

„Podul Pagoda”

● Inserind în ultima sa ediție (vara, 1984) romanul **Podul Pagoda**, în care cunoscutul scriitor Gu Hua (în imagine) înfățișează consecințele „revoluției culturale” pentru populația din ținuturile sale natale, revista „Chinese Literature” publică totodată unele precizări făcute de autor însuși. „Am subliniat textul meu Un cîntec pentru oamenii de la munte, scrie Gu Hua. Eu însumi m-am născut la munte, în 1942, într-un mic sat din pădurile nordice din Wuling unde am urmat și școala. Înainte de a deveni scriitor am fost agricultor. Pînă în 1962 cînd am publicat primul meu roman, am scris numeroase texte, majoritatea înfățișînd obiceiurile și condițiile de



trai ale populației din Wuling. Am scris **Podul Pagoda** în vara anului 1981, ca un omagiu adus spiritului eroic al poporului nostru, sobrietății și devotamentului membrilor Partidului Comunist Chinez. Acum subiectul și caracterul din roman sînt de domeniul trecutului istoric. Romanul este o oglindă cu ajutorul căreia putem orîndui nu numai prezentul ci și viitorul.”

Un Hamlet insolit

● Recent, „Teatr IDR” din Zagreb (Iugoslavia) a prezentat la al IV-lea Festival Internațional al Teatrului de la Madrid un **Hamlet** cu totul aparte: spectacolul durează 36 de minute, iar interpreții sînt un fel de hibrizi de oameni și păpuși. După cum remarcă ziarul madrilen „El País” în cronică sa, tehnica e de efect, iar spectacolul — „amuzant și strălucitor”. „El ar putea servi ca mostră a tendinței neliniștitoare a teatrului, semnalată nu o dată: aceea de a reduce rolul textului și al actorului în favoarea celui ce produce spectacolul”. În cazul de față este vorba de regizorul, scenograful, creatorul costumelor și al marionetelor, Zlatko Bourek. Ca „pretext” pentru această „glumă”, pentru acest „recordatario” (rezumat pentru aducere aminte) a fost luat textul dramaturgului englez Tom Stoppard, autor al unor versiuni abreviate după Shakespeare.

Spectacol coregrafic după Fellini

● Pe scena Scalei din Milano a fost prezentat în premieră spectacolul coregrafic **La strada**, inspirat de filmul cu același nume al lui Federico Fellini. Regia și costumele: Luciano Damiani. Muzica: Nino Rota. În rolul Gelsominei — Carla Fracci.

Fancesca da Rimini la „Met”

● După 66 de ani de la ultimul spectacol — Fancesca da Rimini, de Riccardo Zandonai, a fost prezentată din nou la Metropolitan Opera sub bagheta lui James Levine. În distribuție: Renata Scottio, Plácido Domingo, Cornel Mac Neil, William Lewis. Regia: Piero Fagioni.

„Paustovski, maestru al prozei”

● Astfel se intitulează monografia cercetătoarei literare Galina Trefilova, recent apărută la editura Hudojstvennaia Literatura. Autoarea analizează, cu mijloacele stilisticii clasice și moderne, povestirile și romanele, ciclul biografic **Povestea unei vieți**, corespondența scriitorului.



„Camille Claudel”

● În timp ce editura Gallimard anunța apariția, la sfîrșitul lunii martie, a unei biografii complete **Camille Claudel** — scrisă de o strănepoată a lui Paul Claudel — muzeeul Rodin din Paris găzduiește o expoziție care reunește 50 de sculpturi și peste 20 de picturi, pasteluri și desene realizate de Camille Claudel, sora marelui scriitor. Dintre cele patru busturi care îl reprezintă pe Paul Claudel, atrage în mod deosebit atenția cel intitulat **Paul la 13 ani** — sculptat în 1881, cînd artista avea numai 17 ani. Se află, de asemenea, expuse câteva variante ale bustului lui Rodin, căreia Camille i-a fost elevă și prietenă. În imagine, portretul artistei.

Wilhelm Raabe, „Correspondență”

● La Leipzig a început editarea **Correspondenței** prozatorului german Wilhelm Raabe (1831—1910), autorul, printre altele, al romanelor **Cronica uliței Vrabiiilor**, 1857, **Pastorul foamei**, 1864. Fondul epistolar este evaluat la peste 2 000 de scrisori.

Oliver la Farge, „Jurnal”

● La New York au fost publicate mai multe pagini dintr-un **Jurnal** al etnologului și antropologului Oliver La Farge (1901—1963), autorul romanului **Laughing Boy**, 1921, care a fost încununat cu Premiul Pulitzer, 1930, roman tradus și în limba română.

Un temperament de romancier

● Jose Soler Puig (în imagine) a dobîndit de multă vreme titlul de „maestru al romanului contemporan”. A debutat în literatură la cîteva luni după triumful revoluției cubaneze cu romanul **Batalionul 1166**, pentru care, în 1966, a fost distins cu Premiul Casei Americilor. La apariția acestuia, Alejo Carpentier a întrezărit un „temperament nativ de romancier”. Au urmat romanele **În anul lui ianuarie** și **Prăbușirea**, după care timp de zece ani scriitorul nu a mai dat nimic, trezind bănuiala că talentul său a secătuit. Ulterior a reieșit că din acești zece ani, opt l-a consacrat studiului, iar doi scrierii romanului **Piinea nopții**, înfățișînd realitatea cubaneză într-unul din momentele cruciale ale istoriei sale: prima bătălie a mișcării democratice muncitorești împotriva dictaturii lui Machado. Apărut în 1975, acest roman l-a așezat pe Soler Puig în același rînd cu maeștrii săi, marii scriitori latino-americani. Cea mai recentă carte a



sa se intitulează **Toate lucrurile lumii**, o amplă și nuanțată frescă a istoriei țării sale, inspirată, după cum mărturisește Puig însuși, din marele roman al lui Garcia Marquez **Un veac de singurătate**: „O sută de ani este o cifră care a devenit magică, ea cuprinde o sută de ani, întreaga viață, întreaga istorie”. Romanul este unanim apreciat ca cea mai izbită scriere a lui Puig.

Scrisori de dragoste

● Miguel Delibes a dobîndit de multă vreme reputația solidă a unui scriitor serios, profund, care nu este dispus să cedeze capriciilor modei literare, a unui scriitor care de la primul său roman **Chiparosul aruncă o umbră lungă** (1948) a rămas fidel sie însuși, manierei și temelor proprii. Motiv pentru care fiecare nouă carte a sa este așteptată cu deosebit interes. Așa s-a întîmplat și cu cel mai recent roman, **Scrisori de dragoste ale unui crai de 60 ani**, scris în genul prozei epistolare. Cu un titlu neobișnuit pentru Delibes, despre care se știe că în general evită să vorbească despre sentimentele intime ale

omului, cartea este alcătuită exclusiv din scrisorile unui sexagenar către o femeie despre a cărei dorință de a cunoaște un bărbat a aflat dintr-un anunț publicat într-un ziar. Epistolele dezvăluie povestea întregii sale vieți, pe care și-a irosit-o — pentru că nu a simțit nici o atracție față de această profesiune — în ziaristică și, după ce a fost fidel franchismului, este obligat să se retragă la pensie odată cu instaurarea democrației Spania. Critica spaniolă a fost unanimă în elogul romanului, relevînd măiestria scriitorului în creionarea caracteristicilor psihologice.

Un premiu literar pentru Michelangelo Antonioni

● Acea popicărle de **lingă Tibru**, originalul volum de „bijuterii literare” în care marele cineast Michelangelo Antonioni (în imagine) schițează posibile subiecte de filme, pe care nu a izbutit să le realizeze, dar care l-au obsadat de-a lungul anilor, a fost distins cu premiul literar „Settembrini — Mestre” pentru cel mai bun volum de schițe pe anul 1983. Din acest volum de miniaturi care într-un fel sintetizează credo-ul artistic al cineastului, reproducem schița intitulată **Cine este el, acest al treilea ?**: „Așa se întîmplă întotdeauna: cînd termin un film, am mari dificultăți să mă gîndesc la unul nou. Dar acesta este singurul lucru care-mi rămîne și pe care știu să-l fac. Uneori mă opresc asupra



unui vers pe care l-am citit — poezia mă stimulează extraordinar. „Cine este el, acel al treilea care pășește alături ?” Cînd versul se preface în sentiment, nu e greu să faci un film din el. Acest vers din Eliot m-a tulburat nu o dată. Nu-mi dă pace acel al treilea care pășește întotdeauna alături de tine”.

Primul film în sanscrită

● Departe de a fi o limbă moartă, sanscrita este, potrivit celor mai recente date ale recensămintului, limba maternă a peste două sute de mii de indieni, și alte două sute de mii o consideră a doua lor limbă. În limba sanscrită apar peste 30 de publicații, dintre care

două cotidiene într-un tiraj de aproape 15 mii de exemplare, volume de versuri, povestiri și nuvele. De curînd a fost realizat primul film vorbit în sanscrită. El este consacrat vieții filosofului și reformatorului religios Shankara, care a trăit în secolul VIII.

„Hollywoodul lui David Niven”



● Celebru actor David Niven și-a început cariera în 1934, la Hollywood, adică în epoca de glorie a cetății americane a filmului. O carte intitulată

Hollywoodul lui Niven, proaspăt apărută, ilustrează acea perioadă și altele de după ea cu o remarcabilă serie de fotografii, înfățișîndu-l pe Niven și pe prietenii săi — Greta Garbo, Clark Gable, Humphrey Bogart și Grace Kelly — la lucru și la odihnă. Fotografiiile sînt comentate de Tom Hutchinson, care l-a cunoscut pe Niven pe cînd era o stea la începutul ascensiunii. Prefața este semnată de cel mai vechi prieten al regretatului actor, Peter Ustinov, iar fiul lui Niven, David (și el), semnează postfața.

Felicia Antip

Am citit despre...

Viața ca timp pierdut

■ ULTIMA carte citită, **O seară în oraș**, de David Walton (volum distins, în 1983, cu Premiul Flannery O'Connor pentru proza scurtă), îmi scapă printre degete, personajele și întîmplările se amestecă și se pierd într-un dans al derizoriului și în vîlmășagul unor trăiri cu atît mai insistenți și mai amănunți descrie cu cit sînt mai lipsite de vlagă și de miez. Revin asupra unor proze pentru a evita confuziile și nouă lectură este și mai consternantă, mediul și preocupările mi se par și mai artificiale, și mai găunoase.

Nu numai pentru că nu mă pot desprinde încă de obsesia lui Michael K., a tragediei lui fără ieșire. Greu de imaginat un antierou literar mai departe de experiența de viață a cititorului de indiferent unde. Nimeni nu se va identifica — e cert — cu acest nevolnic bătut de vremuri și neînțele de oameni, închis în mușenia lui și trăind sub orice limită admisibilă a trebuințelor umane, fugind nu numai de cei ce îi fac rău, ci și de cei ce îi vor binele. Dar — și aici voi prelua cuvînt cu cuvînt analiza scriitoarei Nadine Gordimer — „pe măsură ce cititorul este tot mai prins de roman, se produce un fenomen extraordinar de rar: reacția lui la evenimentele evoluează în același sens cu reacția personajului central. Este opusul identificării facile: o capacitate de a înțelege în profunzime care tinde să acapareze terenul imposibil de atins prin asimilare cu ceea ce îi este familiar”.

Cu alte cuvinte, J. M. Coetzee a izbutit, în **Viața și vremurile lui Michael K.**, să transmită, prin intermediul unui personaj care nu-l reprezintă și care nu poate deveni o proiecție a cititorului prezumat, propria lui viziune despre un univers în curs de prăbușire ca urmare a unei atitudini obtuze, stupid recalcitrante față de mersul lumii. Dezbărat de vulturile baroce, de digresiunile care mai încleau firul narațiunii în romanul lui precedent, **Așteptîndu-i pe barbari**, stilul autorului sud-african are acum o simplitate și o ilimpeze pe măsura existenței nede și crude a lui Michael K. Nu e o carte fără cusur. I s-a reproșat peșismul extrem („lagărele împrejmuite de ziduri

înalte își vor găsi totdeauna întrebuintăre” — reflectează responsabilul infirmeriei de lagăr), deși ea se încheie cu o licărire, nu de speranță, ci de vitalitate, cu ideea că, pentru a supraviețui, omul are nevoie de foarte puțin, de atîta apă cîtă încapă în cășul unei lingurițe. Dacă va avea la el cîteva semințe pe care să le semețe și să le ude cu apa pe care o va scoate din adîncul pămîntului legîndu-lîngurita de o scoară, „va putea trăi”. Sînt ultimele cuvinte ale unei cărți greu de suportat și imposibil de uitat.

Trecerea de la romancierul sud-african la tînărul prozator american David Walton este ca o cădere în nesemnificativ, un nesemnificativ pretențios și prețios, plin de sine și contorsionat. David Walton nu e un scriitor lipsit de talent și juriul care i-a acordat onorarea de a fi primul laureat al distincției înstitute în memoria prozatoarei Flannery O'Connor a apreciat, presupun, dialogurile în americana ultramodernă a erei computerelor de buzunar (un personaj colecționează rigle de calcul, care, ieșind din uzul curent, pot fi considerate aproape antichități, cam în felul fiarelor de călcat cu mangal), subtextul ironic al acestui jargon meticolos, sofisticat și imbecil. „Banalitatea vremii noastre atinge, în sfîrșit, proporții cosmice”. Această observație a unui personaj este cea mai valoroasă aserțiune din toată cartea. „Născuți în anii '40, educați în anii '60, divorțați și practicînd jogging-ul în anii '70” — cum îi definea un cronicar — eroii lui David Walton sînt pe cit de plictisiți pe atît de plicticoși. Ei sînt profesori de structuralism, arhitecți ocuind în case prezentate de marile reviste ilustrate ca modele de amenajare a interioarelor, vedete de televiziune și își definesc pedant profesiunea: „Nu, nu sînt chiar ceea ce s-ar numi o expertă în productivitate. Mă ocup cu redactarea unor programe de instruire, deși, de fapt, ceea ce am de făcut este să studiez și să reorganizez locul de muncă, astfel încît să pot concepe programul de instruire la locul de muncă schițat de mine, așa că, de fapt, s-ar putea spune că sînt expertă în productivitate”. Bani nu sînt o problemă, dar bunăstarea nu se constituie într-un cadru favorabil preocupărilor filosofice sau politice sau estetice sau morale sau măcar interesului pentru obișnuitele necazuri și bucurii ale vieții de zi cu zi. Autorul se pierde în descrierea minuțioasă a costumelor de bal mascat și a figurilor de karate, în analizarea subtililor deosebiri între calitățile drogurilor și a geometriei petrecerilor, a gimnasticii erotice și a elementelor de decor, epulă se subsumează mediului ambiant înăbușitor de „deconectant” și toate poveștile se contopesc într-o melopee a vieții îndurate ca timp pierdut.

● Germaine Dulac, Lotte Teiniger, Helen Grayson. În cîte enciclopedii sau istorii ale cinematografiei pot fi găsite aceste pioniere? Cîte cinematoci programează filmele realizate de Mary Ellen Bute, autoarea primelor filme abstracte de la începutul anilor '30 și a primelor imagini cinematografice obținute electric prin osciloscop, tehnică ce avea să constituie baza televiziunii? Și totuși aceste femei ca și multe altele au fost cunoscute în perioada în care au făcut filme. Astăzi, numărul femeilor realizatoare de filme este impresionant. Printre a-



cestea Agnès Varda și Yannick Belon (Franța), Marta Meszaros (Ungaria), Margot Benacerraf (Venezuela), Maria Luisa Bemberg (Argentina), Euzhan Paley (Martinica), aceasta a fost distinsă cu „Leul de argint” la Festivalul de la Veneția pentru filmul

Strada colibelor negre. Despre toate acestea și multe altele privind creația femeilor cinceste serie, în „Informations UNESCO”, Cecile Starr, critică cinematografică la „Saturday Review”, „Variety” și „Sight and Sound”. În 1977 ea a creat Asociația pentru schimbul de filme realizate de femei și conduce, împreună cu Barbara Rochman, un proiect de studiu asupra primelor femei realizatoare (în imagine, Claire Parker care împreună cu soțul ei, Alexandre Alekxeff, au inventat în 1932 tehnica cinematografică a desenului animat).

Evgheni Evtușenko : Totuși poezia !



● În ultimii ani Evgheni Evtușenko (în imagine) și-a încercat forțele, ce-i drept cu succes, în arte fotografică, în film (ca actor și regizor), în proză și în critică literară. Dragostea cea dintâi, poezia, rămâne însă domeniul său predilect. A publicat pînă acum 34 de volume de versuri și peste 200 de cărți în 60 de limbi i-au apărut în diferite țări. Despre rosturile literaturii și artei în lumea contemporană, despre menirea scriitorului în viața societății s-a întreținut

îndelung cu doi ziaristi sovietici, V. Pritepa și V. Komnii. Care sînt, după părerea sa, tendințele actuale ale literaturii sovietice? „În primul rînd, este evidentă tendința de sintetizare a numeroaselor forme de expresie ar-

tistică în genul respectiv. Un exemplu strălucit în acest sens este romanul lui Cinghiz Aitmatov. O zi mai lungă decît veacul, care, înfățișînd admirabil viața tîrînilor și muncitorilor, se înalță la nivelul unei sinteze filosofice, al unei metafore gigantice. Același lucru se poate spune și despre cartea lui Valentin Rasputin Trăiește și ia aminte. Aceste opere devenite, după mine, clasice, sînt o confirmare exemplară a faptului că viața de zi cu zi este ea însăși poezie și nu trebuie edulcorată”.

Biografii și memorii

● După cum se știe, statisticele interesului pentru carte situează biografiile și memoriile pe primul loc în preferințele cititorului contemporan. La capitolul noutăților în materie, notăm : în ediție gleză, biografia călăului azist de la Lyon, Klaus Barbie, scrisă de reporterul francez Ladislav de Hoyos, care l-a intervievat pe Barbie, a stat de vorbă cu membri ai familiei acestuia, a avut acces la documentele celebrului urmăritor de naști Simon Wiesenthal și a dezvăluit activitățile criminale ale lui Barbie din ascunzătoarea pe care și-o găsisse în America de Sud ; o serie de biografii

de vedete ale ecranului (Bette Davis, Merle Oberon, Marlene Dietrich, Ava Gardner, Marlon Brando, James Stewart, Raquel Welch, Walter Matthau, Carroll Baker, Steve McQueen) și ale scenei (celebra actriță Margaret Rutherford, devenită o adevărată „instituție” britanică, portretizată într-o carte semnată de fiica ei adoptivă, Dawn Langley Simmons, precum și John Gielgud, Laurence Olivier) ; diverse „vieți” de oameni politici (Dwight D. Eisenhower, Charles De Gaulle, Jawaharlal Nehru, Winston Churchill, Martin Niemöller, Chou Enlai), filoso- (Seneca, umanistul

de la curtea lui Nero de Villy Sorenson, cel care în 1978 se afla printre candidații la Premiul Nobel pentru literatură), scriitori (Byron, Oscar Wilde, Ilya Ehrenburg), muzicieni (Mozart, John Lennon), oameni de știință (Sigmund Freud, John Cockroft, Bernard Lovell) ; o serie de jurnale, corespondențe și amintiri, printre care al cincilea (și ultimul) volum al Jurnalului Virginiei Woolf, cuprinzînd perioada 1936—1941, Un prolog la autobiografia mea de V. S. Naipaul, Serisori 1931—1966 de Jean Rhys, precum și o ediție a Autobiografiei lui Benjamin Franklin.

„The Civil Wars”

● Noul spectacol The Civil Wars pe care regizorul american Bob Wilson îl va prezenta în iunie, la Los Angeles, în cadrul Olimpiadei artelor, este realizat cu concursul a 300 de actori, dansatori și cîntăreți din șase țări :

Statele Unite, Japonia, Franța, Olanda, R.F.G. și Italia. The Civil Wars va dura 9 ore și va fi alcătuit din 5 acte și 15 tablouri, iar actorii vor recita în 12 limbi. „Nu este nici comedie, nici operă, nici spectacol coregrafic — precizează Bob Wilson.

Este o construcție arhitectonică în care prezentul, trecutul și viitorul coexistă. Un spectacol care se va desfășura pe trei planuri distincte ; text, muzică și imagine, din care sper că se va putea desprinde un mesaj de pace, atât de necesară astăzi”.

Întrebări, deducții, fantezii

● LOCURILE au și ele o vîrstă ? Peisajele au puterea de a îmbătrîni ? Se trec priveștiile, apele încetează, pămîntul se mistuie ? Cu siguranță că-nu, sau, mai precis, nu pe durata privirii noastre, nu într-ait încît ochiul nostru făcut pentru mai superficială și mai grăbite desfășurări să fie în stare să observe. Munții pe care îi privesc se erodează secundă de secundă și micron pe micron, fără îndoială, dar eu nu am suficient timp pentru a vedea rezultatul acestei degradări, așa cum o efemeridă nu are destul timp pentru a înțelege că floarea aceea se va ofili.

Mă gîndisem cîndva că pentru o efemeridă, eu dormind sînt mai nemiscată decît o piatră. Dar gîndul nu ar putea fi răsturnat și dus mai departe ? Nu-s eu însămi o efemeridă pe lingă muntele din față, iar neclintirea acestuia nu e, oare, un somn scurt, înainte și după care, dincolo de marginile duratei mele, creștele sînt în stare să se miste ? Dar atunci, în acel mult mai larg univers, deținător al unor cu totul alte puncte de sprijin, „spune muntelui să meargă și muntele va umbla” nu ar mai fi o minune, ci o dimensiune, necunoscută nouă, a eternității. (Imaginația nu este însă destul de puternică pentru a susține mai mult de o clipă — clătîindu-se sub străina ei încărcătură — insuportabila imagine a unei lumi cu munții dansînd și prăpastiile plimbîndu-se.)

Deci, dacă durată mea este insuficientă pentru a sesiza deteriorarea — reală, totuși — a naturii, dacă în timpul care mi-e repartizat stîncile sînt neschimbate, piscurile la fel de mărețe, apele la fel de rezeși și brazil la fel de înalți, de unde vine senzația de evidentă împințare pe care o încerc în ultimul timp — în momentele de deprimare, mai ales — privind un peisaj ? De ce riul mi se pare nu numai mai poluat decît în copilărie — observație în mod evident obiectivă — dar și mult mai sărac, mai puțin ? De ce linia frîntă dintre cer și crește, care altădată îmi umplea ochii de inexplicabile și fericite lacrimi, îmi trezește acum un sentiment înfinit mai complicat, din care admirația și bucuria nu reprezintă decît o parte, chiar dacă importantă încă, a contemplației ? De ce ploii, care mă făcea fericită sub orice formă m-ar fi cuprins, îi pun acum condiții ca să-mi placă și prețurile ca să mă sustrag ? Nu cumva chiar ochiul meu conștient de carenta mîrginirii sale conține în sine, compensator, acest mecanism al limitei întoarse la capătul căreia stelele inesele se văd din ce în ce mai mici, mai neimportante ? Dar atunci, ceea ce văd în oglindă nu este decît tot o reducere subiectivă a strălucirii, dispărută nu din contururi, ci din pupila care le vede ? Și ce ar trebui să mă întristeze mai mult, degradarea adevărată a lucrurilor sau scepticismul cristalinelui nemişcat să-și adegăde propria strălucire strălucirii privity ? Întrebări, deducții, fantezii, deprimante sau amuzante mașinării a căror simplă prezență mai este încă o dovadă — cit de încurajatoare — că și priveștiile văzute, și ochiul meu văzător mai sînt în stare să se joace cu propriile raze.

Ana Blandiana

O prietenie paradoxală



● Într-o amplă cronică consacrată cărții autobiografice a lui Lewis Mumford, Sketches of Life (Schite de viață), redactorul șef al revistei americane „House and Garden”, Martin Filler, relevă integritatea intelectuală a marelui istoric, critic și teoretician al arhitecturii. Pentru a o ilustra, el evocă, printre altele, relația lui cu celebrul arhitect Frank Lloyd Wright, denuind-o „prietenie paradoxală”. În 1927, la doi ani după ce Mumford publicase în revista olandeză „Wendingen” un articol plin de aprecieri cu privire la opera lui Wright, criticul în vîrstă de 32 de ani a fost invitat de arhitectul în vîrstă de 60 de ani să ia împreună dejunul la Hotelul Plaza din New York. Mumford, el însuși un om sigur de sine, avea să afle cit de puternică și de captivantă era personalitatea lui Wright. Filler transcrie din cartea

autobiografică a lui Mumford relatarea acestui moment : „Nu puteai petrece nici măcar o jumătate de oră în prezența lui Wright fără ca siguranța sa interioară, alimentată de geniul său, să nu se facă simțită. Cu siguranță că dorința sa de a sta de vorbă cu mine nu fusese determinată de cuvintele mele

de laudă la adresa operei sale. Nici eu nu încercasem să fiu un discipol reverențios pentru a mă putea apropia de el... Probabil că aceasta explică de ce nu am devenit niciodată prieten apropiat... Nu a fost o lipsă de bunăvoință din partea sa — sau a mea. De fapt, la începutul anilor '30 el mi-a sugerat să mă mut la Tuliesin pentru a-l ajuta să conducă școala de acolo... Dar Wright nu putea înțelege refuzul meu de a-mi abandona pasiunea față de scris pentru a avea onoarea de a servi un geniu”. Schițe de viață este a 29-a carte publicată de Lewis Mumford. Dintre acestea, 23 continuă să fie reeditate, unele după nu mai puțin de șase decenii de la prima apariție, ceea ce este considerat un record pentru cărțile cu caracter nebeletristic. În imagine : Mumford la 24 de ani (1920), văzut de el însuși.

Gabriel García MARQUEZ

Hemingway-ul meu personal (I)



Hemingway la masa de lucru

L-AM recunoscut dintr-odată, în timp ce se plimba cu soția, Mary Welsh, pe bulevardul Saint Michel din Paris, într-o zi din ploioasă primăvară a lui 1957. Mergea pe trotuarul celălalt înspre grădina Luxemburg, și purta niște pantaloni de jeans foarte uzați, o cămașă ecosez și o șapcă de vinzător de mingi. Singurul lucru care nu părea a fi al lui erau niște ochelari cu ramă metalică, rotunzi și minusculi, care-i dădeau un aer de bunic prematur. Împlinise 58 de ani, și era enorm și sărea în ochi, dar nu dădea impresia de forță brută, pe care fără îndoială el ar fi dorit-o, pentru că avea șoldurile strîmte și picioarele puțin cam subțiri. Părea atît de viu printre staturile de cărți vechi și în torontul juvenil al Sorbonel, încît era imposibil să-ți imaginezi că-i mai lipseau doar patru ani ca să moară.

Pentru o fracțiune de secundă — așa cum mi s-a întîmplat întotdeauna — m-am simțit împărțit între cele două profesii rivale pe care le am. Nu știam dacă să-i iau un interviu sau doar să traversez strada ca să-i exprim admirația mea fără rezerve. Pentru ambele lucruri, fără îndoială, exista același mare inconvenient : eu vorbeam de pe atunci aceeași engleză rudimentară pe care am continuat s-o vorbesc întotdeauna, și nu eram nici prea sigur pe spaniola lui de toreador. Așa că nu am făcut nici unul din cele două lucruri care ar fi putut strica acel moment, ci mi-am pus miinile pînă la gură, ca Tarzan în junglă, și am strigat de pe un trotuar spre celălalt : „Maees-treeee”. Ernest Hemingway a înțeles că nu putea fi un alt maestru prin mulțimea de studenți, și s-a întors cu mina ridicată și mi-a strigat în castellană, cu o voce puțin copilărească : „Adioos, amigo”. A fost singura dată cînd l-am văzut.

Eu eram pe atunci un ziarist de douăzeci și opt de ani, cu un roman publicat și cu un premiu literar în Columbia, dar eram împotmolit și fără orizont în Paris. Cei doi mari maestri ai mei erau cei doi romancieri americani care păreau a avea cele mai puține lucruri în comun. Citi-sem tot ce publicaseră pînă atunci, dar nu ca lecturi complementare, ci exact dimpotrivă : ca pe două forme distincte și aproape exclusive de a concepe literatură. Unul dintre ei era William Faulkner, pe care nu l-am văzut niciodată cu ochii, și pe care mi-l pot imagina numai ca pe fermierul îmbrăcat în cămașă, care-și scărpină brațul, alături de doi cățeluși albi, din celebrul portret pe care i l-a făcut Cartier Bresson. Celălalt era acel bărbat efemer care tocmai îmi spu-

sese adios de pe trotuarul celălalt, și care-mi lăsase impresia că ceva se întîmplase în viața mea, și că se întîmplase pentru totdeauna.

NU știu cine a spus că noi, romancierii, citim romanele celorlalți numai ca să controlăm cum sînt scrise. Cred că e adevărat. Nu ne mulțumim cu secretele expuse pe fața paginii, ci o întoarcem pe dos, ca să-i descifrăm cusăturile. Într-un fel imposibil de explicat desfacem cartea în părțile sale esențiale și o refacem la loc atunci cînd cunoaștem misterele cea-sornicării ei personale. Această tentativă este descurajantă în cărțile lui Faulkner, pentru că el nu părea să aibă un sistem organic de scris, ci parcă mergea pe orbe-căite prin universul său biblic, ca o grămadă de capre lăsate libere într-o sticlărie. Cînd reușești să demontezi o pagină de a sa, ai impresia că-i prisoșesc resorturi și șuruburi și că va fi imposibil să-i redai din nou starea originală. Hemingway, în schimb, cu mai puțină inspirație, cu mai puțină pasiune și mai puțină nebulie, dar cu o vigoare lucidă, își lăsa șuruburile la vedere, cu capătul în afară, ca la vagoanele de cale ferată. Poate că din cauza asta Faulkner este un scriitor care a avut mult de a face cu sufletul meu, dar Hemingway este cel care a avut de a face cu profesia mea.

Nu numai datorită cărților sale, ci și pentru uluitoarele sale cunoștințe asupra aspectului artizanal al științei scrisului. În interviul istoric pe care i l-a luat ziaristul Georges Plimpton pentru „Paris Review” a arătat pentru totdeauna — împotriva conceptului romantic al creației — că sănătatea și comoditatea economică sînt potrivite scrisului, că una dintre dificultățile cele mai mari este aceea de a organiza bine cuvintele, că e bine să recitești propriile cărți cînd ți-e greu să scrii ca să-ți aduci aminte că totdeauna a fost dificil, că se poate scrie în orice parte acolo unde nu ai vizite și nici telefoane, și că nu e adevărat că gazetăria îl omoară pe scriitor, cum atîta s-a spus, ci, dimpotrivă, cu condiția să fie abandonată la timp. „Odată ce scrisul s-a convertit în

viciul principal și în cea mai mare plăcere — a spus —, doar moartea îi mai poate pune sfîrșit”. Cu alte cuvinte, lecția sa a însemnat descoperirea că lucrul de fiecare zi trebuie să fie întrerupt doar cînd se știe cum se va începe în ziua următoare. Nu cred să se fi dat vreodată un sfat mai util pentru scris. Este, nici mai mult nici mai puțin, remediul absolut împotriva fantasmelor celei mai temute de scriitori : agonia matinală în fața hîrtiei albe.

INTREAGA opera lui Hemingway demonstrează că sufletul său era genial, dar de scurtă durată. Și e de înțeles. O tensiune interioară ca a sa, supusă unei dominații tehnice atît de severe, este imposibil de susținut în lăuntru ambianței vaste și riscante a unui roman. Era o condiție personală, iar eroarea sa a fost aceea de a fi încercat să-și depășească splendidele sale limite. Din cauza asta, tot ce este superfluu se vede mai mult la el decît la alți scriitori. În schimb, ceea ce au mai bun povestirile sale este impresia pe care o lasă că le lipsește ceva, și exact asta le conferă misterul și frumusețea. Jorge Luis Borges, care este unul dintre marii scriitori ai timpului nostru, are aceleași limite, dar a avut înțelegerea de a nu le depăși.

Un singur foc al lui Francis Macomber contra leului ne învătă tot atît cit o lecție de vîntătoare, dar este și un rezumat al științei de a scrie. Într-o povestire a sa a scris că un taur de luptă, după ce trece zgîrîind pieptul toreadorului, s-a întors „ca o pisică ce dă colțul”. Cred, cu toată umilința, că această observație este una din prostiile geniale pe care numai scriitorii cel mai lucizi le pot spune. Opera lui Hemingway este plină de asemenea găselnițe simple și strălucitoare, care demonstrează pînă la ce punct s-a închistat în propria sa definiție de scriitura literară — ca icebergul — este valabilă numai dacă este susținută pe sub apă de șapte optimi din volumul său.

În românește de
Miruna Ionescu

„Shakespeare via Romania“

MĂ reîntorceam în America după aproape trei ani. Atunci, străbătând Statele Unite, înțelegem ceva din tensiunea, extraordinara tensiune ce domină această țară. Știam că viața pulsează cu vigoare și energie în toate structurile sociale, că totul este un permanent risc și o mare tentatie, că forța de a trăi a unora strângulează respirația firească a altora, că energia umană ce se eliberează în fiecare clipă poate susține un an de viață reală în parametri normali. America — o țară a contrastelor, a celor mai puternice contraste, o țară excitată de nou, plină de încredere în forțele sale proprii și stăpinită deplin de magia banului.

America e continentul ce susține o țară în care „totul e posibil“, fremătind de vitalitate, încredere, exces și vigoare. Șansa, hazardul, momentul capătă aici o valoare cu totul deosebită. Succesul, ca și prăbușirea, se pot ivi în orice clipă... De fapt, nu știam nimic despre America, și năzuiam spre a o înțelege, spre a o desluși. Timpul nu umbrise nimic din sufletul meu. Reînodam acum acea noapte, cea mai scurtă noapte din viața mea de până atunci, cînd, părăsind aeroportul internațional J.F. Kennedy în plină inserare, am primit binecuvîntarea unei noi zile într-un strălucitor miez de noapte printr-un soare înroșit de atîta umbrel, stăpîn al oceanului, pămîntului și vieții. Ce mici eram în zborul nostru încrezător de peste ape!... Uciderea nopții prin răsăritul de soare mi-a răpit gîndurile trîntindu-mă în realitate. Poate atunci mă fascinasese cel mai mult exteriorul, culoarea specială a acestei țări. Poate „alergînd“ între două oceane, flămînd de cunoștințe și inedit nu văzusem decît o reflecție a vieții și nu viața americană în întregime, cu tot ceea ce e bun și rău în ea, înălțări și surpat. Repetind experiențele, totul se decantează, se problematizează și se amplifică, idealurile ca și deziluziile se întăresc și prind contururile realului profund.

PRIN Caragiale, prin generozitatea valoroasei sale opere, am văzut și privit, am respirat și simțit lumea, înțelegîndu-mi mai bine rostul, timpul și țara. Spectacolul *Năpasta* al Teatrului Giulești ne-a pus pe umeri solia culturală de a împărtăși Elveției și Italiei, Portugaliei și R.F. Germaniei, Austriei, Ungariei și Uniunii Sovietice și, speram, Canadei ceva din sufletul și gîndul, mințea și simțirea poporului nostru. Așa a și fost înțeles și apreciat spectacolul în toate confruntările internaționale la care a participat. Filmul *Înainte de tăcere* ne-a deschis porțile Spaniei și Bulgariei, U.R.S.S.-ului și Poloniei, Ungariei și Franței, Canadei și Statelor Unite, iar *Noaptea furtunoasă*, cu tot zbuciumul rău înțeles de neprivitorii ei, mi-a înlesnit contactul cu Teatrul de artă din Moscova și în același timp m-a ajutat la acest nou drum în Statele Unite. Mulțumesc și mulțumim cu toții, actori, regizori, scenografi, Marelui Caragiale.

DUPĂ două săptămîni minunate în Canada, unde văzusem eleganța și bunul gust stăpînind întreaga atmosferă, unde cunoscusem oameni de cultură fascinați de teatrul românesc, de prestigiul său internațional, de arta regizorilor români, unde spectacolele văzute erau pecetluite de acuratețe și echilibru, de artă actoricească, de simț plastic, unde regizorul slujea profesional textul dramatic, căutînd cu evident efort calea spre dialogul cel mai dificil al artei, cel al prezentului cu eternitatea, unde oamenii doresc să ne cunoască arta, felul de a munci și a gîndi, teatrul și filmul, unde prin teatrul românesc putem fi cunoscuți și folosiți unul din telurile cele mai importante omenești, și anume conviețuirea în pace și bună înțelegere, unde ideile noastre, gîndurile noastre sînt așteptate cu respect și interes. Și noi avem și trebuie să avem un rol de aleasă pondere în acest proces de umanizare a lumii. Montréal, Ottawa, Niagara, Toronto — locuri unde teatrul se naște și este ocrotit, binecuvîntat de întreaga suflare a ținutului, locuri unde sintem așteptați pentru a arăta valoarea reală a artei românești. În cadrul Festivalului Internațional de la Quebec, manifestare primordială în domeniul teatrului — unde Caragiale putea să fie cunoscut prin spectacolele românești — am întîlnit oameni ce doresc, ce solicită comunicarea prin teatru.

LA New York, Washington, Louisvill, Chicago, Milwaukee, am trecut această primă etapă a noii mele călătorii de studiu în Statele Unite, urmînd ca în septembrie să încheiem programul Fulbright în Dallas, New-Haven (Yale University), din nou în excitanțul New York, Boston și San Francisco. Programul călătoriei mele în S.U.A. prevedea contactul cu specialiști, cu studenți americani din departamentele de teatru și film care urmau să cunoască ceva din arta românească și totodată modalitatea mea de a realiza spectacole și filme. Două experiențe au fost deosebite în această perioadă. Prima se datorește contactului nemijlocit cu teatrul american, montarea spectacolului *Richard III* de Shakespeare la University of Wisconsin din Milwaukee. Aici se adunaseră vreo treizeci de actori din toate colțurile țării (Denver și Detroit, Chicago și Houston, New York și Boston) pentru a-și da *Master-ul* în arta teatrală. Marea tentatie a acestor actori, așa cum îmi mărturiseau mai tirziu, nu era neapărat documentul, diploma, ci tocmai promisiunea Direcției teatrului de a le facilita lucrul cu regizori din Japonia și Europa. Orașul Milwaukee, de peste un milion și jumătate de locuitori, cel mai mare oraș al statului Wisconsin, așezat într-o regiune de o rară frumusețe, lingă granița cu Canada, străbătut de trei riuri ce ascund în undele lor încă istoriile vechilor indieni și stăpînit cu străncie și măreție de lacul Michigan. Milwaukee-ul are renumele unui oraș bătrîn în tinăra Americă, oraș întemeiat de coloniștii suedezi și germani și locuit în prezent de mulți americani de singe european.

Am început repetițiile la *Richard III* la sfîrșitul lui ianuarie, premiera fiind la 1 martie. Cinci săptămîni de repetiții pentru un Shakespeare. Doar atît, nici o zi în plus, nici o zi în minus. Experiența profesională și spectacolul rezultat din această experiență au fost însemnat de bogate și importante atît pentru mine, pentru actori, cit și pentru publicul și specialiștii americani. Din lipsă de spațiu încerc să sugerez doar ceva din mărturiile specialiștilor, actorilor și spectatorilor în urma premierei. Chiar în ziua primei reprezentații, pagina culturală a cotidianului „The Washington Post“ anunța sub titlul „Shakespeare via Romania“



Richard III de Shakespeare, spectacol realizat de Alexa Visarion la teatrul din Milwaukee (S.U.A.) în martie 1984

deschiderea și conceptul spectacolului meu cu *Richard III*. Richard Schechner — fondatorul director al celebrului teatru „The Performance Group“, autor printre altele al „Environmental Theatre“, „The End of Humanism“, „Essays on the Theatre“ — spunea: „Un remarcabil spectacol, o lumină în teatrul american de astăzi, un regizor strălucitor, inspirat, lucid... Jocul actorilor foarte bun. *Richard III* al lui Alexa Visarion un eveniment teatral“.

În „Chicago Tribune“: „...O producție cu *Richard III* exemplară, profundă, politică și incitantă. Unul dintre cele mai bune spectacole shakespeareene care au existat vreodată“. Directorul artistic Robert Falls al Teatrului Wisdrom Bridge din Chicago: „Capacitatea lui Visarion de a situa această piesă în mod ferm în centrul istoriei și politicii moderne a fost remarcabilă. Încă o dată mulțumesc pentru acest spectacol... jocul actorilor mi s-a părut admirabil, încheat, viu și în perfectă concordanță cu strălucita viziune a lui Alexa Visarion asupra lui *Richard III* ca incendiu al istoriei“. „The New York Times“: „...O reprezentație remarcabilă, un mare regizor care, alături de Liviu Ciulei, demonstrează vitalitatea și vigoarea teatrului românesc. Viziunea lui Alexa Visarion a fost strălucitoare. Producția cu *Richard III* — minunată“.

IATĂ cîteva din opiniile spectatorilor: Claudia Abrams: „Aceasta a fost prima mea întîlnire cu Shakespeare. Am citit piesa înainte de a o vedea. Ce deosebire și ce mult contează să o vezi jucată. Ce viu părea totul! Faptul că am văzut această piesă mi-a deschis perspective noi... A fost într-adevăr și plăcut și emoționant. Sint foarte bucuroasă că ai avut prilejul, domnule Visarion, să lucrezi la această piesă și sint convinsă că acesta este doar începutul unui drum strălucitor...“. Rosalie Horwitz: „Dragă domnule Visarion, nu știu cum să încep să-ți mulțumesc pentru plăcerea, emoția și satisfacția pe care mi le-a prilejuit remarcabilul dumitale spectacol cu *Richard III*“. Terr Anesmer: „Am văzut spectacolul *Regele Richard III* și mi-a făcut o mare plăcere. A fost captivant, cu accente comice care scoteau în evidență momentele dramatice... Decorul a fost admirabil. L-am putut completa cu imaginația mult mai bine decît dacă ar fi existat o recuzită complicată... Acum sint un pasionat iubitor de Shakespeare“. Paul Dumette: „...Deoarece n-am mai fost niciodată la teatru, nu sint în situația de a putea formula o apreciere competentă sau de a compara modul dumitale de a pune în scenă un text de Shakespeare cu ceea ce fac alții. Știu însă că faptul de a fi văzut *Richard III* mi-a deschis ochii, revelîndu-mi universul teatrului. E minunat...!“.

Dintre zecile de scrisori ale actorilor, aș cita doar cîteva. Laurie Birmingham: „...Ei bine, pentru mine, una, a fost extrem de pasionant lucrul cu Alexa Visarion. L-am urmărit pe acest om cum se mișca, cum reacționa și cum îndruma trupa și m-am simțit cuprinsă de o emoție fierbinte la gîndul muncii noastre și a mesajului pe care avem să-l împărtășim. Acum datorita mea este de a aprinde aceeași flăcără dată nouă de Alexa în alți actori, în alți regizori și în alți spectatori, de a stîrni oamenii făcîndu-i să se destope... Nu știu dacă voi fi în stare să am energia de care este nevoie pentru a face acest lucru așa cum a avut Alexa, dar acum știu că am mijloacele pentru a încerca s-o fac. Mulțumesc Alexa, lucrul cu tine și acest spectacol au însemnat o experiență incredibilă“. Stephen Pelinski (Richard al III-lea): „Alexa este o sursă inepuizabilă de creativitate, pasiune, compasiune și curaj... Este un regizor pentru actori... Sint remarcabile dragostea lui pentru umanitate și neînfricarea cu care privește înăuntrul firii omenești. Este ochiul din centrul inimii... A lucra cu Alexa este ca și cum ai învăța să sari fără plasă și ai descoperi libertatea și bucuria zborului“.

SPAȚIUL nu permite citarea celorlalte zeci de opinii legate de experiența *Richard al III-lea*. Am înțeles însă că teatrul românesc, prin regizorii care-l reprezintă în lume, a început să fie înțeles și aclamat, apreciat în adevărata lui valoare. Avem însă obligația morală de a face cunoscută lumii și dramaturgia originală, cea clasică și cea contemporană, cit și arta scenografilor și marilor noștri actori. Într-o întîlnire fericită cu binecunoscutul Anthony Quinn, acesta, după vizionarea filmelor *Înghiițorul de săbii* și *Năpasta*... spunea: „Sărut-l pe marii actori pe care am avut privilegiul să-l văd în filmele tale... sint fascinanti... sint prietenii mei, pe care îi iubesc și cărora le mulțumesc pentru marile talente care le au. Aceste filme sint artă adevărată... Sper să putem lucra împreună. Te iubesc“.

Deci, una din marile noastre bogății este și trebuie să fie și arta. Muzică și pictură, literatură și sculptură, film și teatru. America mi-a dovedit încă o dată că respectul față de națiunea română, față de spiritualitatea noastră este cultivat din plin și prin teatrul românesc. În toamnă voi încerca, alături de Shakespeare, Cehov, să lucrez în Statele Unite și un Caragiale. Unul dintre titlurile apărute în presa americană ce prezentau concepția mea la *Richard al III-lea*: „Visarion's dialogue with the world“, demonstra, prin cele spuse, că acest dialog este unul românesc.

Alexa Visarion

PREZENȚE

ROMÂNEȘTI

FRANȚA

● În orașul francez Valence a avut loc deschiderea oficială a manifestărilor dedicate sărbătoririi, în Franța, a centenarului nașterii marelui scriitor român Panait Istrati.

La ceremonie au luat cuvîntul Cristian Golietto, secretar general al Asociației *Prietenii lui Panait Istrati*, primarul orașului, Rodolphe Pesce, și ambasadorul român, Dumitru Aninoinu.

A avut loc, de asemenea, vernisajul unei expoziții de carte, cuprinzînd operele lui Panait Istrati și au fost prezentate filme realizate după opere ale scriitorului român — *Codin* și *Ciulinii Bărașanului* —, urmate de dezbateri pe marginea creației sale literare.

La manifestare au fost prezenți Georges Godebert, președintele Asociației *Prietenii lui Panait Istrati*, Henri Colpi, realizatorul filmului *Codin*, alți oameni de artă și cultură, cadre universitare, ziariști, un numeros public.

CANADA

● La Centrul cultural Harbournfront din Toronto a avut loc un festival al filmului românesc, în cadrul căruia au fost prezentate peliculele *Ion*, *Osinda*, *Concurs*, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*, *Dușos Anastasia trecea*, *Întoarcerea din iad* și *Buletin de București*. Aceleași filme participă la festivalul internațional al filmului de la Vancouver, în cursul acestei luni.

● Maurice Benoit, publicist și realizator de programe de televiziune din Montreal, a inclus în cartea sa, *Priviri asupra cotidianului* (Editura Marquise, 1984), două capitole dedicate țării noastre.

S.U.A.

● Filmul *Concurs* a fost prezentat în cadrul Festivalului internațional al filmului de la San Francisco.

U.R.S.S.

● Sub titlul *Din poezia română*, cel mai recent număr (4, 1984) al prestigioasei reviste sovietice „Inostrannaia literatura“ publică un amplu și reprezentativ grupaj de versuri semnate de Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Mircea Dinescu, Aurel Rău, Corneliu Sturzu, Virgil Mazilescu, Ioanid Romanescu. Selecția și prezentarea poezilor aparține lui Kiril Kovaldji, reputat cunosător al literaturii române, care precizează că versurile publicate relevă nivelul poeziei românești contemporane, diversitatea ei tematică. Traducerea este semnată de L. Berinski.

R. F. GERMANIA

● În editura „Suhrkamp“ a apărut, sub titlul *Die Mitte der Welt* (Centrul lumii), o culegere de eseuri despre Mircea Eliade (apărută sub îngrijirea lui Hans Peter Duerr). Printre numeroșii cercetători, din toată lumea, care își aduc contribuția (Paul Ricoeur, Ugo Bianchi, Joseph M. Kitagawa etc.), semnalăm pe E. M. Cioran (*Începuturile unei prietenii*), Constantin Noica (*Viața unui om ca trepte ale concretului. Cei șapte pași al lui Buddha*), Adrian Marino (*Mircea Eliade și secularizarea literaturii*), Eugen Simion (*Straturile textului miite*).

„România literară“

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

