

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

3

MIHAI EMINESCU

(Paginile 3, 12—13, 14—15)

Dimensiunea Eminescu

SĂRBĂTORIREA lui Eminescu la jumătatea primei luni a fiecărui an este manifestarea unei datorii de conștiință colectivă, nicidecum un ritual îndeplinit convențional și din constrângerea obișnuinței. Gravată în calendarul de suflet al unui întreg popor, data nașterii poetului național a căpătat în timp o valoare înalt simbolică, reprezentând pentru toți cei care vorbesc și gîndesc în limba română un moment de intensă apropiere și de regăsire în patria spirituală desemnată de verbul eminescian. O patrie eternă; fiindcă astfel este resimțit și înțeles Eminescu astăzi: arhitect și constructor totodată al unui univers spiritual de o neasemuită bogăție ale cărui valori fundamentale sînt valorile reprezentative ale poporului său. De aceea opera eminesciană s-a vădit a fi inepuizabilă în semnificații, fiecare epocă și fiecare moment istoric descoperindu-și cu înfinită bucurie în cuprinsul ei propria fizionomie, într-o multiplicitate ea însăși elocventă. Această înfinită deschidere a făcut și face dintr-o creație înscrisă firesc în cadrul timpului său o supremă și permanentă valoare actuală. Eminescu, opera lui și spiritul acesteia nu limitează și nu restrîng eforturile creativității naționale; dimpotrivă, le stimulează oferind perpetuu un exemplu de vibrantă căutare și de construcție de sine, temeinică, înnoitoare, în acord cu cele mai profunde năzuințe ale poporului. Nu e nimic mai străin de Eminescu și de creația lui decît mărginirea, decît închiderea mediocră, decît frînarea avînturilor; și nu este un miracol, ci o coincidență necesară din perspectiva istoriei, că nașterea lui s-a petrecut în anul ce marca jumătatea secolului în care a fost făurită România modernă, printr-un proces al cărui titanism a fost și rămîne dovada cea mai impresionantă a vitalității unei națiuni ce și-a decis energie propria soartă. Eminescu nu se putea naște în altă clipă a istoriei românești, iar creația lui păstrează vie mărturia unui timp eroic.

Nu poate fi, așadar, o întîmplare că astăzi scriitorul român cel mai comentat și cel mai invocat este Eminescu. Despre opera și despre biografia lui, arată statisticile și bibliografiile, se scrie cel mai mult; în școală, în universități, în reviste, în cataloagele editurilor este prezent cum nu e nici un alt mare creator. Nu este însă aici o simplă dovadă de prețuire; este expresia unei adînci nevoi spirituale, este reflexul concret, material, evident al dimensiunii Eminescu, atît de proprie sufletului românesc. Prețuirea valorilor este întotdeauna o datorie și înseamnă înțelegerea necesității lor, nefiind vreodată o manifestare de bunăvoință ori un lux; așa cum a fost istoric și imperios necesară nașterea lui Eminescu într-un moment cardinal al devenirii noastre naționale, e necesară prezența statornică a creației lui și a spiritului acesteia în actualitate. Și trebuie să ne reamintim că momentul în care ne aflăm reprezintă, într-adevăr, unul de vîrf în cunoașterea lui Eminescu.

Ultimii ani, îndeosebi, s-au arătat nespuse de rodnici. Monumentalul corpus al mării ediții început de Perpessicius își continuă, prin strădaniile demne de toate elogiile ale unei echipe de specialiști, apariția, chiar în zilele din urmă văzînd lumina tiparului volumul al XI-lea. Alte ediții au pus în circulație scrieri filosofice și literare deloc sau puțin știute, s-au publicat zeci de lucrări, mai vechi sau mai noi, de interpretare și comentariu, alcătuiindu-se astfel o veritabilă „bibliotecă Eminescu”, ilustrativă pentru interesul în creștere față de opera poetului național și nu mai puțin pentru nivelul de astăzi al culturii românești.

Fiindcă a vorbi despre Eminescu este echivalent cu a vorbi despre cultura și literatura română în cea mai înaltă întrupare. Numele poetului național este un îndemn și deopotrivă o pavază: certitudinea Eminescu. A-i sărbători nașterea este o nobilă datorie și o dovadă că știm să ne respectăm valorile fundamentale.

„România literară”



„Fiecare om este o întrebare pusă din nou spiritului Universului” a spus Poetul și noi simțim că prin el întrebarea pusă spiritului Universului ne-a legitimat cu un răspuns pe măsura lui și a noastră. Nu atîrnă de la cumpănă ca ea să stea drept, ci de puterea și greutatea pusă în ea. În cumpăna Lumii, puterea și greutatea genului său ne ține neclintiti încă în apropiere de nou veac și mileniu, și ne va ține, cu siguranță, și în mileniul următor.

„Eu pun destinul acestei lumi într-o inimă de om” stă scris undeva printre manuscrisele eminesciene. Inima Lui care s-a mistuit arzînd continuă să ne lumineze cu o flacără pe care o vom recunoaște întotdeauna, în adîncul inimilor, ca a noastră. Fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec; el, Poetul, este ochiul cugetului românesc deschis către eternitate, este auzul unui suflet colectiv îndreptat către muzica sferelor.

Adevărului drept că numai în cuvintele limbii tale se întîmplă să-ți amintești lucruri pe care nu le-ai învățat niciodată (pe care însă le știai în adîncul ființei dintotdeauna) îți aducem precizarea că Eminescu este cea mai frumoasă anamneză de pînă azi a limbii române. Rostind, El ne-a adus aminte însuși Rostul care ne ține, pe mine, pe tine, pe el, pe noi toți aici pe pămîntul acesta. „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost”, mie, și nouă, celor născuți după Eminescu, precum și celor născuți înainte de dînsul? Este El, Poetul a cărui vorbire o simțim solidară cu însuși rostul lucrurilor. Sensul adînc al rostirii noastre

tre întru Eminescu ține, o știm, de însăși gravitatea legilor ființei. Prin anamneza eminesciană temeiul nostru ontologic a căpătat o sacrală și nobilă dimensiune. Gîndirea eminesciană a devenit pentru noi calitate de existență, reamintire a ființei noastre profunde, și cu cit trece vremea cu alit orizonturile eminesciene se boltesc tot mai largi peste noi, în spiritualitatea noastră.

Din vaste margini și nemărginiri de gîndire pe care numai cuvîntul său le poate cuprinde, Eminescu operează în noi o transfuzie permanentă de ființă. Unduirea dorului eminescian atinge o asemenea intensitate și decizie existențială tocmai pentru că vine dintr-un miez central și original, de acolo de unde într-o coincidență miraculoasă a unicului și multiplului, spiritul creează fără încetare realul. Prin verbul său, Eminescu leagă taina de expresie, pune în acord lumina cu limbajul, face ca înseși silabele limbii române să lumineze, să devină structuri de lumină, dătătoare de sens lumii.

Ziua nașterii lui Eminescu a fost clipa de bucurie care avea să transfigureze tot ce era nestemat în forța noastră de dăinuire. Acum, la a o sută treizeci și cincea rotire a pămîntului în jurul soarelui, de la intrarea Sa în lume, Eminescu este și rămîne expresia cea mai desăvîrșită a setei noastre de înfînire și semnul neclintit al vîrtejii noastre de continuitate, permanentă și geniu.

Cezar Baltag

România literară

Director: George Ivaşcu. Redactor
şef adjunct: Ion Horea. Secretar
responsabil de redacţie: Roger Câm-
peanu

Din 7 în 7 zile

Pentru eliminarea spectrului nuclear

FĂRĂ îndoială că în aceste zile, în centrul atenţiei opiniei publice internaţionale s-a aflat întâlnirea de la Geneva între ministrul Afacerilor Externe al U.R.S.S., A.A. Gromiko, şi secretarul de stat al S.U.A., G. Shultz, care au discutat obiectul şi ţelurile viitoarelor negocieri sovieto-americane în legătură cu armele nucleare şi spaţiale. Sint probleme a căror însemnătate a fost relevată de România socialistă cu o nedezmintită consecvenţă, ţării noastre revenindu-i meritul de a fi arătat permanent, cu principialitate, că, în situaţia excepţională de gravă ce s-a creat prin exacerbarea cursei înarmărilor, glasul raţiunii, glasul lucidităţii, glasul tuturor popoarelor susţin acelaşi unic imperativ major: reluarea dialogului, înfrângerea de convorbiri şi negocieri pentru trecerea la dezarmare, la înlăturarea pericolului nuclear.

În acest sens, dînd expresie dezideratelor unanime ale poporului nostru, ca şi ale celorlalte popoare ale lumii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu declară în Mesajul său de Anul Nou: „Salutăm negocierile ce urmează să aibă loc, la începutul acestui an, între Uniunea Sovietică şi Statele Unite — şi dorim ca ele să răspundă aşteptărilor popoarelor de a deschide calea unor înţelegeri corespunzătoare în problema armamentelor nucleare şi a neutralizării Cosmosului în scopuri militare”.

Desigur, aşa cum s-a enunţat între participanţi, obiectivul întâlnirii a fost limitat, avînd, practic, caracterul unei proiecţii a voinţei şi perspectivei unui dialog, a posibilităţii şi căilor de desfăşurare a unor viitoare tratative în legătură cu înarmările nucleare. Arătînd, pe bună dreptate, că, în condiţiile în care pe plan internaţional, cu precădere în Europa, s-au acumulat probleme atât de complexe şi complicate, nu se pot face minuni şi că ar fi nerealist să se aştepte ca aceste probleme să-şi găsească soluţionarea la o întâlnire de două zile, secretarul general al partidului nostru sublinia, în acelaşi timp, necesitatea unei abordări serioase, eficiente şi responsabile a acestor probleme, în aşa fel încît dialogul de la Geneva să marcheze începutul unei etape noi, de reluare a politicii de destindere, de negocieri reale pentru dezarmare şi pace. Se poate aştepta că întâlnirea a înscris un pas pozitiv, deschizînd perspective realiste negocierilor menite să ducă la înarmările nucleare, la limitarea şi reducerea armamentelor nucleare, iar în final, la înlăturarea pericolului fundamental al popoarelor Europei şi al lumii — eliberarea de spectrul ameninţării nucleare.

În acest spirit, arătînd că discuţiile nu au fost simple, A.A. Gromiko a relevat că s-a realizat un oarecare progres în ceea ce priveşte dialogul dintre cele două ţări, un pas înainte în raport cu celelalte obiective importante care urmează să fie examinate şi în legătură cu care se cuvin a fi adoptate hotărîri de comun acord. U.R.S.S. este gata să parcurgă partea sa de drum — a declarat ministrul sovietic — exprimînd speranţa că şi S.U.A. vor face acelaşi lucru, cu conştiinţa răspunderii ce revine celor două mari state. La rândul său, G. Shultz, apreciind că întâlnirea a reprezentat un început important, a subliniat că mai rămîne o cale lungă de străbătut şi că mai există numeroase probleme dificile şi complicate de rezolvat, dar faptul că s-a reuşit să se ajungă la un acord privind noile negocieri înseamnă că există un interes comun în vederea realizării de progrese, pe calea compromisului impus de necesitatea de a se ajunge la acorduri care să răspundă preocupărilor ambelor părţi.

Într-adevăr, aşa cum se relevă şi în „Declaraţia comună”, cele două părţi au căzut de acord asupra aspectelor de conţinut, ca şi de ordin procedural ale viitoarelor negocieri, asupra obiectului şi ţelurilor acestora. Este vorba de o abordare cuprinzătoare a complexului de probleme privind rachetele cu rază medie de acţiune, armamentul nuclear strategic, armele spaţiale — toate aceste probleme urmînd a fi luate în considerare în interconexiunea lor.

ÎNTELEGERILE convenite la Geneva au fost salutate de imensa majoritate a statelor şi guvernelor, a liderilor politici din întreaga lume. În acest sens, România a apreciat aceste convorbiri ca un început pozitiv, care trebuie extins, în interesul dezarmării, al cauzei păcii.

Este începutul unui drum lung, dificil. Problemele în discuţie sînt deosebit de complexe, cu multiple implicaţii.

Cu atât mai mult, aşa cum arăta tovarăşul Nicolae Ceauşescu, interesele popoarelor continentului cer ca pe deasupra oricăror deosebiri de orînduire, de concepţii sau păreri să prevaleze strădania comună a eliminării spectrului distrugerii atomice, să se facă tot pentru crearea unei Europe unite a păcii şi colaborării. Opinia publică, toţi cei ce iubesc pacea îşi exprimă speranţa că nu se va cruşa nici un efort, de către nici o parte, că se vor manifesta voinţa politică şi responsabilitatea necesare pentru o desfăşurare constructivă, în continuare, a abordării acestor probleme, pentru ca viitoarele negocieri să ducă la apropieri ale punctelor de vedere, care să permită trecerea la măsuri concrete, la rezultate practice, la îndeplinirea efectivă şi la eliminarea primejdiei de război nuclear.

Mai mult ca oricînd se impune a nu se întreprinde nimic de natură să primejduiască începutul pozitiv înregistrat la Geneva, ci, dimpotrivă, a se acţiona pentru consolidarea şi lărgirea înţelegerilor realizate la Geneva. Aşa cum afirmă România, prin glasul autorizat al preşedintelui său, este necesar ca toate ţările continentului, şi în primul rînd cele din N.A.T.O. şi din Tratatul de la Varşovia, să-şi aducă contribuţia, în forme corespunzătoare, la procesul reluării politicii de destindere, la desfăşurarea unor negocieri temeinice, îndreptate spre pace şi dezarmare, să contribuie la o îmbunătăţire generală a relaţiilor în Europa şi în lume, de natură a favoriza eficienţa acestor negocieri.

Cronica

Viaţa literară

„Luna cărţii la sate”

● Cea de a 25-a ediţie a manifestării „Luna cărţii la sate”, cuprinsă în cadrul etapei de masă a Festivalului naţional „Cîntarea României”, sub egida Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste, în colaborare cu Uniunea Scriitorilor, Ministerul Educaţiei şi Învăţămîntului, Uniunea Centrală a Cooperativelor de Producţie, Achiziţii şi Desfăşurarea mărfurilor, şi alte instituţii centrale, se va desfăşura în intervalul 3—23 februarie.

Deschiderea ediţiei jubiliare la nivel republican va avea loc la Chişinău, organizată de Editura „Politică”, şi în comuna Măgura, judeţul Buzău, organizată de Editura „Eminescu”, — iar manifestările de încheiere a

acţiunilor, în comuna Valea Mare, judeţul Argeş, şi în comuna „Liviu Rebreanu”, judeţul Bistriţa-Năsăud, localităţi legate de viaţa şi activitatea marelui scriitor.

În perioada respectivă, vor avea loc lansări de noi volume, mese rotunde, dezbateri, simpozioane, întîlniri ale scriitorilor şi editorilor cu cititorii, manifestări legate de largă răspîndire a cărţii beletristice, agrozotehnice.

Pe plan judeţean, cu sprijinul asociaţiilor şi cenacurilor literare ale Uniunii Scriitorilor, al inspectoratelor şcolare judeţene şi altor factori, vor avea loc „zile” ale editurilor, spectacole de poezie şi muzică, concursuri, dezbateri în legătură cu cartea, expoziţii de carte etc.

Lansări de noi volume

● În librăriile din Baia Mare au fost lansate volumele „Viaţa la ţară cu şi fără tînaşe scatiu”, versuri de Ion Bursar, apărut în Editura Eminescu, şi „Iubire în septembrie”, roman de Mircea Marian, apărut în Editura „Dacia”.

Lucrările au fost prezentate de Augustin Cozmuşa.

● Volumul de proză „Patrii povestiri” de Dan Grădinaru, care a obţinut premiul de debut al Editurii „Dacia” pe anul 1984, a fost prezentat la cenacul „Nord”, din Baia Mare.

● La liceul „Cuza Vodă” din Huşi s-a desfăşurat o seară literară la care au participat elevi din cadrul cursului seral de la între-

prinderile huşene. Au citit din lucrările lor Alex. Angheluş, Theodor Codreanu, Chiriac Samoilă şi George Iruva. Cu acest prilej, a fost lansat volumul „Inscripţii în iubire”, antologie literară a cenacului „Mihail Sadoveanu”, redactată de Chiriac Samoilă.

● La Biblioteca Municipală „Mihail Sadoveanu” din Capitală a avut loc prezentarea volumului de versuri „Sub constelaţia clipei” de Elena Florea Guţu.

A luat cuvîntul criticul şi istoricul literar Nicolae Ciobanu. Au mai vorbit Marcela Popescu, Marga Dumitrescu, Const. Georgescu-Spinozza şi Petru Marinescu. Din partea bibliotecii au fost prezenţi Ion Hulea, director adjunct, şi Doina Gulea.

„Eminescu — ştiinţă — poezie”

● În cadrul colocviilor bibliotehnice organizate la Biblioteca Institutului Politehnic Bucureşti s-a desfăşurat colocviul Eminescu — ştiinţă — poezie. Au parti-

cipat Gheorghe Anca, Ion Andreiţă, Ana Blandiana, Ion Iuga, Lucia Gaspar, Edmond Nicolau, Ion Stoica şi Romulus Vulcănescu.

În spiritul colaborării

● Dr. Miloslav Krajny, consilier al Ambasadei Republicii Cehoslovace, directorul Casei de cultură a R.S.C. la Bucureşti, a făcut o vizită de lucru la Uniunea Scriitorilor. Oaspetele a fost primit de Ion Hobana, secretar, şi Teofil Bălăş, şeful Secţiei relaţii externe. Au fost discutate aspecte ale colaborării dintre cele două instituţii.

Seară literară Karel Capek

● Luni, 14 ianuarie 1985, Casa culturii Republicii Socialiste Cehoslovace din Bucureşti a organizat o seară literară dedicată scriitorului ceh Karel Capek.

După cuvîntul de deschidere rostit de dr. Miloslav Krajny, directorul Casei de cultură, a vorbit prof. Corneliu Barborică, înfăţişînd importanţa lucrărilor lui Karel Capek. În contextul literaturii universale.

Actori bucureşteni au citit apoi din opera marelui scriitor ceh.

50

● Asociaţia scriitorilor din Iaşi a organizat sărbătorirea poetului Ovidiu Genaru cu prilejul împlinirii vîrstei de 50 de ani. Au luat cuvîntul cu acest prilej Mircea Radu Iacoban şi poetul sărbătorit.

EMINESCU — 135

● Asociaţia scriitorilor din Iaşi, în colaborare cu Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă Botoşani, au organizat, în sala teatrului „Mihail Eminescu” din Botoşani, o amplă manifestare consacrată împlinirii a 135 de ani de la naşterea poetului nostru naţional. Au luat cuvîntul cu acest prilej Elena Jalbă, prim-secretar al comitetului judeţean al P.C.R. Botoşani, Mircea Radu Iacoban, secretar al Asociaţiei scriitorilor din Iaşi,

Gheorghe Jancă, preşedinte al Comitetului judeţean de cultură şi educaţie socialistă Botoşani. Au mai luat cuvîntul: Dumitru Ignat, directorul teatrului, şi Dumitru Ţigăniuc. În faţa unui numeros public a fost prezentat un emoţionant spectacol Eminescu, realizat de corul „Gavril Muzicescu” al Filarmonicii din Iaşi şi de actorul Ion Caramitru de la Teatrul „Bulandra” din Bucureşti.

Primim:

Licenţa teatrală

IMPLICîNDU-MĂ în articolul „Eternitatea comediei” semnat de V. Silvestru în nr. 1 din 3 ianuarie 1985 (cînd eu sînt „discut”, dorm, visează, am hotărîri, citesc ziarele...” şi chestiunea hipercritică a tranşată).

Deşi mărunţ, cazul în discuţie este grăitor. Un teatru poartă o piesă de comedie făcînd din ea un skeci erotoman; mă delimitez din „Contemporanul” din 21 decembrie 1984 de o asemenea viziune de o surprindere pentru mine jenantă: Valeriu Silvestru sare să apere spectacolul, încredinţînd teatrul că faptul că nu mi-a plăcut mie „nu poate decât să adauge meritele actorilor conştiinţei încă unui.” O exprimare ast de măgulitoare, că ajunge ca un lucru să nu-mi placă mie pentru că el să aibe imediat certificat de calitate, depăşeste cu mult cazul şi trimite spre o discuţie mai generală.

Cine eliberează, la urma urmei, aceste certificate indiscutabile şi pe ce criterii? — aceasta e deocamdată întrebarea. În ce măsură părerea onorabilului critic şi singura care are dreptul să stea în picioare, şi aici şi altădată, iar ceilalţi bieţi condeieri, dacă apucă să spună ceva, sînt invalidaţi de la început cu condeiul lor cu tot? Dacă ar fi să ne întemeiem pe o recomandare venită de la cel mai înalt nivel în cursul unui congres cultural, actual critic în materie de teatru ar urma să fie exercitat cu o îndreptăţire cel puţin egală de cel implicat nemijlocit în crearea dramatică, el fiind judecătorul cel mai din lăuntru al fenomenului. Nu văd, aşadar, bine, de ce actual critic, împotriva acestui recomandări, trebuie exersat exclusiv şi mereu într-un sens, ca un dictat. Nu văd de ce Valeriu Silvestru ar fi pină la urmă singurul care are dreptul să deacearnă răspîlă şi oporiri autorizate în materie de producţie teatrală, ca o instanţă de casajie.

Dar în ce sens se exersează această facultate exclusivă? — a doua întrebare. Spectacolul contestat de mine e o parafrază a celui propus de text fiindcă în el a apărut suplimentar elementul erotic, şi nu printr-o aluzie sau două ci în mod continuu, obstinat, şi nu într-o formă graţioasă, „tînerescă” ci într-una violent vulgară, scriboasă (afară doar de cazul că localizarea aparatului genital la replica: „Apoi pe dumneata, bobocule, nu are omul de unde să te apuce”, înseamnă o glumiţă tînerescă nevinovată). Spectacolul se petrece în întregime în pat („o viziune metaforică remarcabilă”), ceea ce este, cum ne explică criticul, o hiperbolă. Eu care nu înţeleg nimic din nimic, nu înţeleg nici a cui hiperbolă este: a vieţii vegetative? a domiciliului conjugal? a socie-

tăţii româneşti din secolul XIX? Dar criticul ne lămureşte că e vorba de un „univers edenic” în care cei doi soţi „discută”, dorm, visează, am hotărîri, citesc ziarele...” şi chestiunea hipercritică a tranşată).

Dar cine îndreptăţeşte căderea în grosolan? — Întrebarea a treia. Iată şi răspunsul criticului: „Exegezele regizorale-scenografice-actoriceşti moderne stabilesc îndeosebi raporturi noi între contextul istoric social al comediei şi sensibilitatea contemporană, descoperind motivaţii inedite, inserînd anumite comportamente într-o altă catenă atitudinală.” Şi aici treaba e tranşată. Dacă am „inserat anumite comportamente într-o altă catenă atitudinală” ce s-ar mai putea reproşa? Grosolană spectacolului ar fi deci rezultatul raporturilor noi între contextul social-istoric al comediei şi sensibilitatea contemporană. Pînă la urmă vulgaritatea şi deşcherea corespund, după Valeriu Silvestru, „sensibilităţii contemporane”, sînt exegeze moderne dictate de această sensibilitate. Aşadar să-l spui spectacolului că-l grosolan ca să-şi fi om care nu înţelege nimic din sensibilitatea modernă (Deşi altminteri s-ar zice că estî destul de bine plasat, printr-o întreagă operă dramatică, în această sensibilitate).

Cazul nu e nou. Toate licenţele regizorale sînt legitimate de acerbul critic de mulţi ani încoace, infidelitatea fiind singura regulă pe care domnia sa o acceptă cu uşurinţă şi în jurul căreia e întotdeauna pregătit să edifice un preţios aparat teoretic. Cu cît elongaţia spectacolului faţă de text e mai mare, cu atît e mai mare şi jubiţia sa, pentru că în forma aceasta îşi dă drumul inventivitatea regizorală al cărei primat nu oboeste să-l susţină, împotriva oricărei statornicii a spiritului piesei, pe ideea enunţată mai sus, cu „catenele atitudinale” în care „se înserează” noi comportamente. Cînd licenţa frîzează licenţozitatea, ca în cazul de care am plecat, criticul se face că nu o bagă de loc de seamă. Orice am zice, e destul de mare distanţa dintre rigorismul dogmatic şi puritan profetat de Valeriu Silvestru la începutul carierei sale, cînd era fulminant împotriva libertăţilor celor mai mărunt în materie de dogmă teatrală sau cinematografică (exemplu nu lipsesc) şi înflorirea sa liberalistă de astăzi, atît de generoasă cu licenţele regizorale fie ele şi licenţioase, şi atît de severă, sub cuvînt de modernitate, cu spiritul tradiţional al textului şi cu cei ce se încumetă să-l apere! Ciudată şi propensivă această sursă spre tot ce violentează bunul simţ, spre tot ce explodează formele. Discursul canonic, logica firească, pentru tot ce capătă semnificaţii erpice pe care el să le decripteze cu fraze de o generalitate ambiguă ca cele de mai sus, şi mai ales stăruinţa spre partea tortuoasă chiar invalidă a eroului teatral, spre impasurile şi deformităţile sale dilatate, complezenta cu jocul sofisticat, eclectic, hiperbolizat, cu tot ce ţine de un elitarism estetizant, mult prea subtil pentru condeierul care sînt.

Nu-l voi putea urma niciodată pe această cale pentru a nu risca, mergînd mai departe, să intru în confluenţă cu tendinţe similare dintr-o altă parte a

lumii. O sumă din trăsăturile amintite se găsesc şi în optica celor ce ne invalidează de peste gard cultura tradiţională şi fidelitatea faţă de text. Iată ce scrie despre el Artur Silvestru în înămurătorul şi atît de utilul său articol din „Luceafărul” din 15 decembrie 1984, intitulat „Sinteza artelor: teatru!...” „...În mistificaţia programatică a teatrului clasic regizorul e totuşi. Cultul regiei e, în mediile diversioniste, legat de acest element şi în delitatea viziunii regizorale e forma manifestare cea mai la îndemînă. A interpreta înfidel o producţie teatrală clasică presupune, mai întîi, a crea o tradiţie falaciosă pe direcţia programului actual: infidelităţile sînt o expresie a preistoriei fictive pe care diversionul o creează la propoz de absurd, deriziune şi grotesc. Apoi o infidelitate poate să dea, cu cît e mai mare, sentimentul „libertăţii de creaţie” indiferent de norma estetică, aceea care presupune totuşi adevărul la text. O, exegeză prin regie nu poate depăşi marginile pe care, în critica literară, le presupune o exegeză critică, şi cu toate acestea diversionul crede altfel”. Despre aceeaşi diversion, respectivul autor scrie că ea nu consideră nimic valoros care să nu se întemeieze pe deriziunea ideilor despre om, pe absurd, pe un umor negru, acid. Pentru ea, teatrul „este avangardist sau nu există, este anti-realist ori nu poate fi luat în considerare”. Punctele sale de preferinţă sînt parabola şi antiistorismul. Cîte ceva din aceste caracteristici nu sînt străine nici de o parte a criticii noastre de teatru şi nici de animatorul principal al curentului de „libertate de creaţie” regizorală pe lingă text, care este Valeriu Silvestru.

Se poate să nu înţeleg mare lucru din această tendinţă, cum probabil reiese şi din cele două cărţi teatrolgice pe care le-am scris, unde apreciam activitatea neobosită a preopiniei mele, nu şi direcţia ei. Nu credeam că se va ivi aşa de curînd o exemplificare atît de patentă şi o imperiile atît de zburlită (pentru că am zis scribos şi nu scribos, cum era mai european!), încît tot ce nu-mi place să capete imediat felicitări de la diagnosticianul fără greş care se vrea a fi Valeriu Silvestru. Eliminat cum sînt de la înţelegerea lucrurilor foarte subtile, cînvoc în favoarea mea tradiţia şi bunul simţ, măsura artistică, nobletea şi claritatea intenţiilor inovatoare, respectul faţă de patrimoniul constituit şi faţă de propunerea literaturii, simţindu-mă într-o oarecare măsură şi literator şi responsabil cu scriul dramatic al înaintaşilor. Nu fac profesie de pudibont, nici măcar de moralist. Nu sînt caragialeolog cu to-muri în materie. Lar năclăirea în formele joase ale erotismului cu orice preţ, ca şi exhibarea cu predilecţie a turpitudinii, grotescului, absurdului fără ieşire şi deriziunii mizerabile, nu-mi par consubstanţiale culturii noastre. Iar cît o asemenea propensune ajunge la atari proporţii şi e apărută cu o asemenea acrie, mă simt dator să zic: „Apoi cum le spui dumneata, bibicule, are omul de unde să te apuce!”.

Paul Everac

Eminescu

ÎN opera lui Eminescu, întotdeauna nemuritoare sinteză a paginilor sale a cristalizat întreaga spiritualitate a poporului român. Valoarea estetică a lumii a crescut la intensități supreme prin versurile aceleia care reprezintă, ca nimeni altul, frumusețea și adevărul românesc. Și noțiunea de absolut a fost demonstrată de meditația profundă a poetului care a aflat cheile descifrării stării de taină a universului și reprezintă, emblematic, permanenta strădanie a omului de a cunoaște și de a învinge timpul, trecerea și fragilitatea umană, prin frumusețea perenă a artei.

Magnificul său spirit creator a oferit și exemplul modelator, ridicându-se împotriva dogmelor constrângătoare, împotriva îngrădirii orizontului și cunoașterii umane, căutând răspunsuri la întrebările fundamentale ale omului. Timbrul absolut unic al acestei voci cardinale a spiritualității românești este, în același timp, vibrația vocii grave a conștiinței umane, de pretutindeni. Este vocea care, ridicându-se împotriva celor care vor să ascundă adevărul lumii, transmite voința estetică interferată de unda etică, spre finalitatea modelatoare a artei verbului, punind în centrul operei demnitatea omului și perfecțiunea sa. Drumul dramatic existențial al marelui poet român a fost luminat de încrederea în mutațiile condiției umane.

Liberul arbitru al nonconformismului eminescian, transfigurarea în artă a sufletului plurivalent al omului epocii sale l-au condiționat umanist opera, care tinde spre profilarea unui tip uman aflat într-o continuă ascensiune etică și estetică, determinată de neliniștea și energia sa creatoare. În pendulările alterne existențiale, omul nu trebuie să renunțe niciodată la demnitatea și rațiunea care îl diferențiază în întregul univers.

Exemplificând, căutând să intre în rezonanță cu undele formative ale lumii, întrebându-se permanent, Eminescu a trăit totdeauna într-o imensă combustione interioară, sub semnul stelar al permanentei voințe de reînnoire. Mereu în tumulturi, ridicându-se împotriva dogmatismului și entităților sacralizante, el a fost un exponent genial al coralității poporului român, o verigă de aur a conștiinței universale, un ecou integral al contemporaneității concentrată în structurile de cristal armonice al versurilor fără pereche.

El putea să fie un erou al gândirii, în activitatea, atât de aspră, a creatorului care străbate căi necunoscute pentru a se iniția el însuși și, apoi, a transmite oamenilor tainele profunde ale lumii și ale artei. Pentru Eminescu, orice operă de artă de valoare este în osmoză cu viața unei lumi în perpetua mișcare și transformare, o lume care se reînnoiește mereu pe drumurile sale ascensionale. Orice operă de artă de valoare este de aceea și o lecție de elevație spirituală și morală, o lecție de comportament existențial și de demnitate umană. Examen al conștiinței scriitorului, reflectare în apele lumină ale verbului, opera sintetizează universalul la unitatea psihologică a creatorului, el însuși om viu, ancorat adânc în humusul fertil al realității, înțelegând arta ca acțiune și datorie de împlinit, ca victorie a rațiunii și a frumuseții. Împotriva pesimismului invadent, împotriva a tot ce însemna marasm și stagnare, poetul caută mîngîierea în magica facultate a verbului creator, arătînd că deasupra destinului advers uman va străluci totdeauna steaua nemuritoare a artei.

VERSURILE lui Mihai Eminescu nu se înscriu în zonele unei arte celebrative, ci caută, frecvent, să demonstreze specificul formativ, caracterul implicit modelator, în special în fața tineretului, a cărui fluiditate spirituală poate să se mlădieze după tiparele pe care un scriitor aspirînd totdeauna spre perfecțiune le pune în fața setei de a cunoaște și de a reînnoi experiențe. Consacrarea existenței o poate aduce

numai cîntul propriu și încrederea în forța cuvîntului, organ al cunoașterii efectuale dar și expresie a unei dominante spirituale. În miturile moderne ale poeziei Eminescu recunoaște marea facultate a verbului de a metamorfoza condiția umană și prevalența artei cuvîntului asupra tuturor celorlalte activități ale omului, poetul fiind un modelator psihologic al tipului uman. Aspirația către concordanța între etic și estetic, setea de cunoaștere și de transmitere de idei și de forme, participarea la problemele fundamentale ale contemporaneității, încrederea în omul care poate fi, cu toată labilitatea trecerii sale în univers, farul prometeic al propriei sorți, caracterizează poezia străbătută de luminile adevărului și ale istoriei. Cele două linii semnificînd experiența și meditația converg totdeauna către punctul vernal al artei care rezolvă contradicții și antinomii, marile respirații eliberatoare de neliniști. Poezia este farul iluminant al oricărui act, ordonatoare armonică a oricărui ritm existențial.

Adevărurile poeziei sînt ale vieții dar și ale aspirației spre absolut care există în om, în creatorul care încearcă să extragă din vastele lui zăcăminte valori simbolice, reprezentative, încărcate de lumină ce nu se vor stinge niciodată.

Nu putem să nu vedem în autorul nemuritoarelor versuri pe acela care a crezut totdeauna în libertatea de a gândi și de a fi activ în apărarea omului năzuind spre desăvîrșirea sufletului și a condiției sale.

EMINESCU a putut să semnifice un mentor necesar în consolidarea conștiinței naționale a poporului român, relevînd și datele care trebuie să ordoneze rațional patria pentru a o purta către orizontul independenței și unității statale. Încrederea deplină în funcția modelatoare a artei și în virtuțile cunoașterii intelectuale l-a purtat pe Eminescu spre literatura care își propune ameliorarea condiției umane și are vasta respirație a adevărului și a modernității.

Poezia eminesciană a fost, este și va fi, totdeauna, un dialog lucid și patetic, nelipsit de intens dramatism și fervoare, cu problemele contemporaneității, dar extrăgîndu-și limfa vitală și din viziunea zilei de mîine. El a deschis porțile istoriei și artei, considerînd că omul este măsura tuturor lucrurilor, subliniînd raportul organic între creația de valori spirituale și aspirațiile vieții sociale, manifestînd o înaltă responsabilitate pentru finalitatea modelatoare a literaturii. Reprezentînd elevația conștiinței românești, învățînd în permanență de la istorie, idealul și emblema lui au fost omul liber, năzuind să contribuie prin puterea exemplificatoare a artei la creșterea și innobilarea ființei colective a Patriei. El a crezut, cu o nestrămutată, emoționantă tărie, în marile virtuți ale poporului născut pe aceste străbune, mirifice pămînturi, ale căror frumuseți le-a exaltat ca nimeni altul, cu cerul nesfîrșit, iarba și florile, marea și munții, sublima lor alternanță. El a depus o mărturie de artă supremă în fața existenței și a istoriei românești.

Numai adevărul care face din cei mulți protagoniști istoriei justifică opera creatorului, numai sigiliul lui definitiv asupra artei îi asigură caracterul eternității. Adevărul și realitatea, marile teme ale artei care nu exclud visul și transfigurarea, au fost redată de Mihai Eminescu în dimensiunile contingențelor lor cu umanitatea în mers progresiv, cu tendința de a servi modelării condiției umane.

Creînd în intensitatea unică a individualității sale nerepetabile, Mihai Eminescu este cea mai înaltă treaptă a conștiinței spiritualității poporului român, vocea lui profundă răsunînd oriunde și oriunde.

Al. Balaci



Colind întîrziat

SUB țeapăna pelerină a geniului pe care erlavia laică a așezat-o pe umerii lui Mihai Eminescu, locuiește norocul de uimire, fericire și suferință omenească hărăzit literaturii române la 15 Ianuarie 1850.

Adorația cu iz de mausoleu livresc mi se pare neavenită pentru cel mai viu și mai pămîntean scriitor român.

Romanțioasele ilustrații ale edițiilor de lux sau populare (veșnicul tînăr cu pletele răsfirate printre stele, „marile singurătăți” inghesuite de penel pe o jumătate de pagină) precum și frazele de velur preoțesc ale criticii universitare au sădit în noi imaginea rece și distantă a Luceafărului.

Dar nu fost-a oare „Luceafărul poeziei române” cel mai mare ziarist al timpului său (și al nostru) ? Nu cîntat-a oare chiar Mihai Eminescu lampa și soarelele, orașul furnicar și ragonul de clasa a treia, vinul și plopii fără soț ?!

Fost-a el marele poet romantic, dar și marele poet lucid și ironic, dar și inteligența copleșitoare pe care natura a mai îngăduit-o în acea epocă doar lui Caragiale.

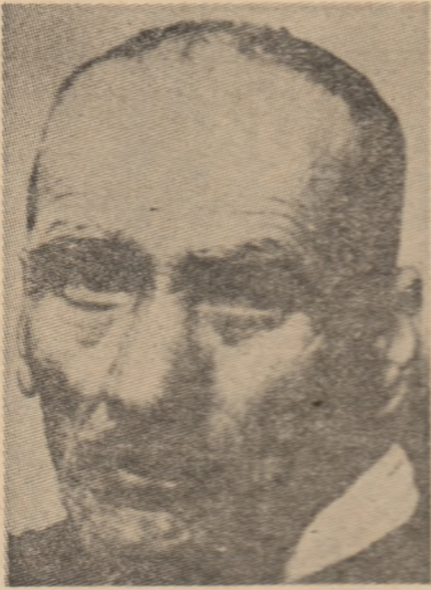
La parterul romanticului turn de fildeș în care a viețuit Mihai Eminescu se aflau cartierul Tîcăului din Iași și redacția ziarului „Timpul” din București, cîteva ulițe cu osebire plăcute mersului pe inserat al poetului, localul numit Borta rece și Biblioteca centrală din Iași, cușca sufleurului dintr-un teatru ambulant, județele pe unde a hălăduit ca inspector școlar... iar de pe crenelurile înalte se putea zări Marea Neagră tocmai din Ipotești.

O frază ruptă dintr-un cludat colind din copilărie întîrzie în mine acum cînd încerc să scriu despre Mihai Eminescu :

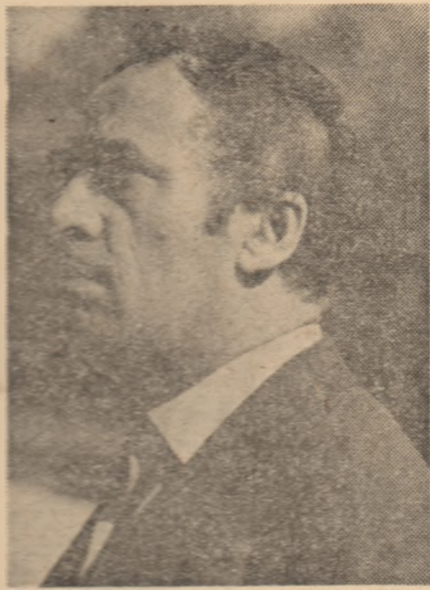
Acea piatră nestemată
ce cuprinde lumea toată
țarina pe jumătate
Bucureștiu-a treia parte...

Mircea Dinescu

Fascinația paternității



Tudor Călărășu (tatăl lui Marin Preda)



Marin Preda
Fotografie de Vasile Blendea

„Il n'y a pas des bons pères, c'est la règle”. Este o propoziție din Cuvintele lui Jean-Paul Sartre. El (tatăl) și eu (fiul) dăsem despărțiți, în orice caz, până la judecata de apoi [...], tot ceea ce am făcut, am făcut într-un anumit sens, împotriva lui”. Este o frază din jurnalul lui Eugène Ionesco. „J'écris sous l'oeil paternel” — pentru autoritară, represivă, se întelege. Este o declarație a lui Paul Cezanne. Henri Beyle și-a schimbat numele în Stendhal din ură, se spune, față de tatăl său. N-a vrut să intre cu el în istorie. Exegeții folosește, totuși, noțiunea de „boyisme” pentru a numi un tip de individualitate umană și un fenomen psicho-moral bazat pe energie, spontaneitate, individualism. Tatăl a revenit pe această cale în literatura fiului.

Sint nenumărate alte exemple de creații care detestă instituția paternității, iremediabil putredă — cum dice tot Sartre. În secolul nostru acest resentiment a devenit aproape general în literatura. Sint puțini scriitori care mai au curajul să recunoască în părinții lor (în special în tată) un model moral. Cu puțină exagerare, am putea spune că secolul al XX-lea este, din punctul de vedere al literaturii, un secol al paricidului. El începe cu declarația lui Gide („familii, vă urăsc”) și se încheie cu predicarea lui Sartre pe care am citat-o mai sus: există tați buni, aceasta este regula. Regula a fost stabilită, întâi, de Freud. Literatura n-a făcut decât să o illustreze. Sub influența psihanalizei, biografia omului de literă s-a modificat în chip radical. Ea confirmă din ce în ce mai mult premisa familială al copilului. O confirmare în două planuri: în primii ani ai copilului (jurnale, memorii) și în literatura de ficțiune. Am apăsăm brusc marii frustrați, traumatizamele (complexele) copilăriei au devenit teme literare (Tournier nu este o voce singulară în această direcție). Abia dacă mai sint cîțiva scriitori care recunosc că au avut părinți buni și o copilărie normală. William Golding mărturiseste că tatăl său a fost un om mare în circumstanțe limitate. Elias Canetti își simpatizează de asemenea, tatăl. Însă tatăl moare de tîrziu și mama acaparează iubirea copilului. Iubirea este atît de urnică (din partea copilului), încît mama nu se mai poate recășători.

Biografia revine, și în acest caz, în spațiul „romanului familial” care, după Freud, este sursa oricărui mit. Primii ani ai copilăriei sint dominați de o enormă adorație a părinților, îndeosebi a tatălui. Familia reală este identificată cu familia mitică (familia nobilă din vise și basme). Tot acum (pînă la cinci ani) apar primele impresii de ordin sexual și, odată cu ele, primele rîni ale eului („rănilor narcisice”)*). Urmează o perioadă de latență care se prelungește pînă la pubertate. În acest timp încetează dezvoltarea sexuală și copilul intră într-un somn biologic din care se trezește brusc. Relațiile sentimentale cu părinții capătă acum un conținut agresiv. Omul pare a fi singurul animal care, după o perioadă de inflorire exuberantă a sexualității, cunoaște această latență (uitare) cu efecte considerabile în sfera psihologiei, zice Freud. Victima acestui proces complex este, de regulă, tatăl. Regele din perioada miciei copilărie devine un monstru, un adversar ce trebuie doborît. Fiul începe să-și aducă aminte, rănile precoce se redeschid și miturile își schimbă radical sensul. În orice tată există un tată primordial, șeful tribului, posesiv și represiv, și în orice fiu trăiește fiul primordial care și-a ucis părințele autoritar, castrator.

Nu există, deci, tați buni. Nici fii care să uite și să ierte rănilor narcisice. Cînd ajung scriitorii, ei nu fac decît să-și exprime, vor nu vor, resentimentele, obsesiile. Un fapt este de domeniul evidenței: literatura din secolul al XX-lea demiti-

* Cf. Freud: Moise și monoteismul.

zează tatăl și mitizează mama (Proust, Sartre, Barthes, Ionesco...). Uneori tatăl moare la timp (tatăl din Cuvintele) și absența lui nu-i deloc regretată. Orfanul se simte eliberat de un complex și, deci, de obligația unui paricid. Există un bun, dar bunul este un tip caraghios, un farsor care se crede Victor Hugo. Un tată, așadar, prin substituție, un tată reitoric, personaj de comedie. Modelele sint eluate în altă parte și, adesea, scriitorul nu propune decît anti-modele. Mama iese, oricum, mai bine în literatura secolului nostru care, în esență, este o literatură a fiului. Căci, dacă ducem mai departe o sugestie din Freud, putem spune că literatura anterioară (proza secolului al XIX-lea) este, ca și vechiul testament, o literatură a tatălui. Figura dominantă, exemplară este acolo tatăl: puternic, minios, justiciar. Fiul își ia revanșa în secolul nostru în planul literaturii cel puțin. Noul lui testament stabilește o altă ordine.

MARIN PREDA este, în această privință, un spirit care merge împotriva curentului general. El este de partea tatălui, toată literatura lui e dominată de figura autoritară și exemplară a unui tată deștept și ironic ca Ilie Moromete. Într-o însemnare din Imposibila întoarcere el spune că Ilie Moromete este tatăl său și că a scris despre lumea țărănească avînd în minte o creație preexistentă: „Scriind, totdeauna am admirat ceva: o creație preexistentă, care mi-a fermecat nu numai copilăria, ci și maturitatea: eroul preferat, Moromete, care a existat în realitate, a fost tatăl meu. Acest sentiment a rămas stabil și profund pentru toată viața, și de aceea cruzimea, cit și joshicia, omorurile și spînzurările întîlnite des la Rebreanu și Sadoveanu, și existente de altfel și în viața țărănilor, nu și-au mai găsit loc și în universul meu scîldat în lumina eternă a zilei de vară. În realitate, în amintire, imi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar pînă acum nu le-am găsit un sens... Poate că nici nu-l au!”.

Preda face, aici, mai multe declarații riscante pentru psihologia și gîndirea scriitorului din secolul nostru. El și-a admirat tatăl și a făcut din el eroul preferat (fenomenul de innoabilare de care vorbește psihanaliza) nu numai în copilărie, ci și la maturitate, cînd ar fi trebuit să izbucnească în chip fatal conflictul agresiv-sexual. N-a izbucnit, fiul a continuat să fie fermecat de părințele său care, aflăm din altă parte, discuta liniștit cu sanitarul satului despre moartea iminentă a copilului bolnav de friguri: „n-o mai duce mult [...] fă-i ce trebuie că nu mai e speranță”. „Crezi? — zice tatăl cu gîndul la ceea ce reprezintă pentru familie eventuala pierdere a copilului, cum ar socoti moartea oricărei vietăți aflată în strînsă legătură cu existența sa”. Copilul, devenit matur, notează fără ranchiună, acest dialog teribil. Sentimentul său a rămas, cum ne avertizează mai sus, stabil și profund pentru toată viața. Mai mult: viziunea lui literară a fost determinată de acest sentiment: n-a dat mare atenție în cărțile sale cruzimii și joshiciei umane, nu că acestea n-ar exista în lumea țărănească, dar prozatorul nu le-a aflat încă sensul. Și, înainte de orice, există acel simbol luminos (creație preexistentă) care dă măsura lucrurilor...

Este greu de aflat în epoca noastră un alt scriitor care, ignorînd datele psihanalizei, să arate atîta fascinație față de părințele său și să facă din el, în tot ceea ce a scris, un model etic. Preda scrie, nu mai încapă îndoială, „sous l'oeil paternel”, dar în sensul bun al lucrurilor. Este cazul să ne întrebăm dacă acest tată inteligent și moral, cu acces la lumea spiritului (un țaran care știe să vadă ceea ce alții nu văd și, mai ales, știe să povestească într-un chip surprinzător) nu înseamnă mai mult decît un părinte bun. Din însemnările autobiografice ale lui

Marin Preda deducem cel puțin două lucruri:

1) tatăl său (pe numele adevărat Tudor Călărășu) simbolizează lumea țărănească în valorile ei durabile și prin ea (sau prin ele) legile naturii; țărăni se conduc după regulile care guvernează universul mare, morala lor este acordată cu o misterioasă morală naturală; tatăl reprezintă, așadar, legea care vine de departe și respectă armonia marilor cicluri („idealuri, care erau ale tatălui meu: omul să rămînă om, adică să n-o ia razna împotriva altora, să stea la plugul lui, dacă era plugar, la cîntea lui de om, dacă era om de omenie, adică iubitor de alți oameni, la cartea lui dacă era cărturar, la nevasta și copiii lui, dacă îi avea, la casa lui, dacă nu voia să se facă de ris prin hoție, trădare, beție, lene și minciună; adică să rămînă om prin tot ceea ce cîștiga sem ca să nu ne pierdem, urmînd legile naturii: cine se ridică împotriva altuia se ridică împotriva lui însuși, fiindcă omenii au descoperit de mult legea armoniei în tot ce există, din care și-au făcut legi morale...”);

2) tatăl este identificat în Moromeții, Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă, Convorbiri și în numeroase interviuri, cu naratorul ideal. Este cel care, mergînd la munte, povestește la întoarcere întîmplări senzaționale, încît copiii lui rămîn uluiți. Modul cum povestea, asta era uluitor, spune mai tirziu prozatorul. Un tată, deci, imaginativ, cu har, pregătît să facă din viață un spectacol. În toată proza lui Preda se repetă un personaj care știe să încornoreze lucrurile, ca Pațanghel din O adunare liniștită, și să provoace uimirea celor din jur. Modelul lor este Moromete, comentatorul inspirat din Poiana lui Iocan și omul de dialog (dialogul cu fiul) din volumul al II-lea al romanului. În mai toate situațiile prezentate de nulele și romanele lui Preda, un tată vorbește și, amestecat printre spectatori, un copil stă și ascultă cu incitare ceea ce spune tatăl ineputabil. Copilul, devenit matur, se apucă să scrie cărți în care povestește la rîndul lui despre tatăl său și spectacolul dat de el. Un narator simbolic și un al doilea narator (naratorul scriptural) care copiază pe primul, iată scenariul prozei lui Preda, privit din perspectiva acestei relații. Sub cel dintîi se ascunde tatăl („creație preexistentă”), în cel de-al doilea trăiește, după propria mărturisire, fiul. Tatăl (cel real: Tudor Călărășu, și cel imaginativ: Ilie Moromete) dă o măsură a lucrurilor. El apără ordinea existentă și ordinea se bazează pe legile naturale. Este un spirit stabilizator într-o lume care dă semne de neliniște. Trece printr-o dramă puternică (fuga fiilor, împușcarea loturilor de pîmînt), se înstrăinează de prietenii săi, ocolește agora (Poiana lui Iocan), apoi își revine, capătă din nou plăcerea de a pune lumea în spectacol și a se da în spectacol. Redevine, într-un cuvînt, narator. Însă istoria nu-i mai este favorabilă, legile lumii lui se tulbură. Rolul său se încheie. Moare și, odată cu el, dispare o veche civilizație țărănească.

Am scris în alt loc că Moromeții I este cartea tatălui: un tată grandios, un narator ideal, un spirit independent, o gîndire ageră și profundă care vrea să statornicească lucrurile, un Moise, în fine, care se minie cînd fiii săi se arată nerecunoscători și netrebnici: ei încalcă legile familiei și, totodată, legile existenței țărănești. Moise pune, atunci, mina pe par și pedepsește pe nesăbuiți. Pedepsă inutilă: fiii își urmează calea lor și încercarea de mai tirziu a tatălui de a-i

aduce acasă (asta vrea să spună: în credința, în legea existenței țărănești) este fără rezultat. Tatăl se retrage în tăcere, lumina dispare de pe chipul lui și, înainte de orice, tatăl curmă în el plăcerea de a povesti. Naratorul simbolic moare și narațiunea este continuată de fiul cel mic care se pregătește și el, dar în alt plan și în alt chip, să părăsească legea tatălui.

Moromeții II este cartea fiului. Fiul pune în discuție religia tatălui și vrea să impună o altă ordine a lucrurilor. Este o revoltă în planul conștiinței și consecințele ei sint tragice, în primul rînd, pentru fiu. Istoria pe care el vrea s-o servească nu se arată binevoitoare. Legile noi, mai puternice decît voința tinărului apostol, se impun și, din ciocnirea cu ele, tatăl și fiul ies înfrîinți, fiecare în felul său. Ilie Moromete și Niculae Moromete se împacă în vis (în planul imaginarului) după moartea celui dintîi. O împăcare semnificativă din mai multe puncte de vedere. Unul mi se pare esențial: despărînd eroul preferat, se produce un transfer simbolic: fiul își asumă rolul tatălui. El nu poate apăra în plan social legea vechii lumi țărănești al cărui simbol este tatăl exemplar, dar o salvează în planul imaginarului. Scrie cărți în care apare, ca un zeu luminos și tragic, un tată inteligent, convins pînă în ultima clipă a vieții lui că omul, pentru a fi fericit, trebuie să trăiască aproape de legile armoniei naturale. O moarte, așadar, socială și o naștere literară memorabilă.

CITIT din această direcție, romanul Moromeții sugerează un scenariu care, prin multe elemente, trimite la scenariul biblic. Nu știu dacă Marin Preda l-a gîndit sau în acest sens (prozatorul era, se știe, cititor atent al scrierilor sacre și în cărțile sale face în mai multe rînduri trimiteri la simbolurile biblice), dar cele două volume ale principalei opere par a urma ordinea simbolică din vechiul și noul testament. Primul volum (1955) nu-i o carte a justiției divine, ci o carte a paternității autoritare și drepte. În ea este vorba de un tată care vrea să apere o lege statornică (un sistem de valori) și de trei fii bezmetici care vor să uzurpe puterea tatălui. Pînă aici sintem încă în romanul familial al copilului așa cum îl gîndește psihanaliza. Mai există însă un fiu (și anume fiul cel mic, cel mai isteț și mai bun, cum știm și, din basme) care răscumpără vina fraților rebeli: scrie o carte în care autoritatea tatălui este restabilită. Ilie Moromete este un spirit superior. Al doilea volum, apărut după doisprezece ani (1967) nu-i, iarăși, cartea grației, ci, sub forma dialogului dintre tată și fiu, este cartea confruntării dintre o civilizație veche și o istorie confuză și grăbită. Romanul se termină cu o moarte (moartea tatălui, Ilie Moromete) și cu întoarcerea fiului (Niculae Moromete). Scenă memorabilă. Fiul, revenit acasă după o absență îndelungată, este întîmpinat de strigătul surorii sale: — Tataaaa, îșini strigătul ei înalt și curățit de orice durere, ca o chemare disperată și în același timp albă de orice nădejde, adresată unui om în viață care



Alexandru Cumpătă: Iarno



La Siliștea Nouă
Fotografie de Ion Cucu

Însă nu mai voia să audă. Scoală în sus c-a venit Nicolae! Scoală și stai cu el de vorbă, că nu l-ai mai văzut de anul trecut! Uite-l c-a venit! Se dădu apoi la o parte și Nicolae se apropie. Chipul bătrînului își pierduse orice asemănare cu cel din viață și privirea fiului nu stătu mai mult de cîteva clipe asupra lui, ca și cînd ar fi avut înainte un străin. Se aplecă, îi puse alături de frunte buchetul de flori, se întoarse și începu să coboare scările. Porni foarte decis spre poartă, chiar grăbit, de parcă ar fi vrut să plece mai repede dintr-un loc unde greșise că intrase, dar își reveni și o luă apoi spre grădină. Se uitau la el nedumeriți: unde fusese să plece (chiar vrusese să plece) acum încotro o lua? "

O moarte, de data aceasta, biologică, ireversibilă. Scenariul epic al tatălui nu se încheie însă aici. Ilie Moromete revine în cărțile ulterioare (**Marele singuratic, Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă**). Prozatorul nu vrea sau nu poate să se despartă de fantasma acestui țărăn care simbolizează o lume și o autoritate acceptată (autoritatea paternității). În **Marele singuratic** îi descrie tinerețea, în **Viața ca o pradă** înfățișează, în stil direct confesiv, despărțirea fiului adevărat (Marin Preda) de tatăl real (Tudor Călarșu). O scenă pe care am analizat-o în altă parte. Ea trebuie reamintită aici pentru că ocupă un loc important în mitologia predistă. E vorba de călătoria pe care tatăl și fiul o fac spre Cimpulung. „Nicăieri — scrie Marin Preda în capitolul al II-lea din **Viața ca o pradă** — nu a fost timp în cele o mie de pagini ale **Morometilor** să povestesc călătoria pe care a făcut-o Nicolae (erou a cărui copilărie era a mea), cu tatăl său, la vîrsta de doisprezece ani, la Cimpulung, unde dorința lui de a evada din familie și din sat trebuia să devină un fapt. În realitate această călătorie avea să se termine cu un eșec din care însă soarta mă ferea de o prăbușire“. Ca în **Morometii**, autoritatea și neliniștea tatălui se manifestă prin glas „...mă uitam la el și ca totdeauna glasul cu care îmi spunea aceste cuvinte mă făcu să înțeleg mai puțin ceea ce spunea. Cum o spunea, asta era uimitor. O veșnică surpriză“). Despărțirea adevărată vine mai tirziu, și Marin Preda o narează în capitolul al IX-lea al romanului său indirect: „și într-o zi, fără să-mi spună, tata luă hotărîrea să se despartă de mine. Era în septembrie 1940... Înainte să ajung s-o fac eu, istoria, turbure și amenințătoare, dădea buzna peste noi“... Acum tatăl își ia, cu adevărat, mina de pe umărul fiului și vrea să știe în ultimul ceas dacă fiul are sau nu ceva în capul lui. Însă fiul e de părere că „marile taine nu se dezvăluiesc nimănui“. Se grăbește să dea buzna, la rîndul lui, într-o istorie confuză și amenințătoare, fără să țină seama de avertismentele tatălui. Sentimentul tinărului Marin Preda este că destinul lui se va împlini în altă sferă de existență. Tatăl este emoționat, glasul este nesigur, fiul este detașat și ironic: „Trenul se urni și începu, lin, să părăsească gara. Tata îmi spuse cu un glas împiedicat, parcă, nesigur, pe nume, ca și cînd nu m-ar fi recunoscut, urcat cum eram, că sînt copilul lui. Își duse brațele în sus, tot cu o mișcare frîntă. Pornire tirzie de îmbrățisare care nu avusese loc, nu se gîndise din timp... Îmi repetă numele strigîndu-mă și făcu cîțiva pași pe lingă vagon, în timp ce mișcarea lină a trenului se accelera. N-am schițat nici un gest și nu i-am adresat în prima clipă nici un cuvînt. Nu-l recunoșteam nici eu... Nu știam că poartă cu el, pentru mine, astfel de ingrijorări deodată patetice, care să-i smulgă un astfel de strigăt sugrumat însoțit de o astfel de mișcare neconvinsă a brațelor, care ar fi vrut să mă apuce de-acolo de pe platformă și să mă tragă îndărăt... "

— Ei, i-am răspuns strigînd și eu, ce este? "

— Vezi... Trenul... "

Atît l-am auzit că zice și l-am pierdut din vedere pe după coana bogată a salcîmului care străjuia“.

Să nu pierdem nici noi din vedere imaginea salcîmului care străjuie peronul. Ea va trece în opera de ficțiune și va deveni un simbol cu mai multe sensuri. Tatăl, eternul tată, nu este străin de această revenire. În **Viața ca o pradă**, Marin Preda narează momentul de criză prin care trece după apariția cărții de debut. Nu poate scrie nici un rînd, se duce la

Sinaia, caută un subiect și nu află. Ajunge în pragul disperării și, deodată, îi apare în minte o schiță despre tăierea salcîmului, publicată în **Timpul** și neînclăsată în **Intîlnirea din Pămînturi**. De ce? Își dă seama după 30 de ani: „Salcîmul acela trebuia ferit, era ceva de preț, înțim, care putea fi ucis într-o carte de nuvele [...]“. Acest salcîm doborît era singura întimplare din ceea ce scrisesem la douăzeci de ani care avea legătură adincă, neștearsă, cu familia mea [...]“. Salcîmul era un cod care nu trebuia divulgat. Scena cu doborîrea lui îmi apărea acum ca o poartă pe care dacă știam s-o deschid intram pe un teritoriu în care trăia o lume miraculoasă pe care o cunoșteam și pe care o puteam povesti“...

Este aproape inutil să spun că lumea miraculoasă este lumea țărănească și că în centrul ei stă tatăl mîhnit, zice fiul (narratorul), de doborîrea aceluia salcîm. Un glas tainic spune fiului, devenit prozator, să se întoarcă la omul părăsit pe peronul străjuit de alt salcîm: „scrie și află ce s-a întîmplat; scriînd și spunînd tot despre el și despre acea amintire, o să găsești răspunsul; și dacă n-o să-l găsești, nu te neliniști; o să lași istoria cu o enigmă“... Amănunt important în existența lui Marin Preda. Tatăl îl mai ajută o dată: să iasă din starea de confuzie și neputință. Continuă să-l vegheze și să stea, acum, într-un moment decisiv, la hotarul dintre existență și ficțiune. Omul cu glasul împiedecat se pregătește să intre el însuși, cu ajutorul fiului, în alt spațiu (spațiul imaginarului) și să îmbrace hainele unui personaj celebru. Cineva pune mina pe stilou și începe să scrie: „Ilie Moromete...“. Fiul se hotărâște să divulge codul. Codul unei lîmi dominate de eterna lumină de vară. Codul tatălui, desigur.

Relația tată-fiu nu-l totdeauna idilică în literatura lui Preda. În **Risipitorii** există un părinte (tatăl doctorului Munteanu) moale și fără pregnanță de care soția, femeie energică, este dezamăgită. Cînd fiul crește, ea vrea să facă din el ceea ce n-a putut face din soț (tatăl). Ambieții ce se poate psihanaliza. Mai complexă este situația din **Cel mai iubit dintre pămînteni**. Narratorul (Victor Petrini) istorisește viața părinților săi și, din cele notate, reiese că viața în familie este un mic infern. Mama este mediocră și resemnată, tatăl evaziv și fără autoritate. O nepotrivire care se agravează și duce, în final, în revolta femeii înrăite în ura față de bărbatul lingă care a trăit o viață. Fiul își judecă aspru părinții („Revin, mamă, asupra păcatului tău de a nu fi putut iubi“). Tatăl este dur cu acest fiu rău: „Bă, uite ce e [...] Sînt oameni pe care învățatura îi face oameni! Pe tine te-a făcut un nerușinat! Numai maică-ta poate să mai creadă în îndreptarea ta, eu unul mi-am luat mina de pe tine“.

În mitologia literară a lui Preda este gestul cel mai grav: tatăl ia mina de pe umărul copilului. Asta înseamnă o despărțire definitivă, o ruptură de destin. Funcționează aici alt cod moral decît acela al lumii țărănești. Preda îl analizează cu răceala prozatorului obiectiv, voind să sugereze că viața unui cuplu fără iubire se degradează progresiv și sfîrșește în josnicie. Fiul este necrăcător cu părinții, dar nici pe el nu-l va cruța destinul. Are parte în iubirea lui de aceeași cădere... În **Cel mai iubit dintre pămînteni** mai există un tată nedemn (tatăl lui Petrică Nicolau) care, din gelozie absurdă, împiedică pe fiul său să trăiască fericit cu exigenta și imprevizibila Matilda. Mitul paternității coboară aici în grotescul senilității.

Dacă nu este o regulă că toți tatii sînt răi, nu-i nici regula că toți tatii din lume sînt buni. Preda, spre deosebire de Sartre și de majoritatea scriitorilor din secolul al XX-lea, nu crede însă că tatăl este în chip fatal castrator și că instituția paternității este iremediabil putredă. Romanul familial al copilului suferă, în cazul literaturii lui, o modificare importantă. Toate cărțile din ciclul morometian nu fac decît să nareze la infinit iubirea dintre un tată extraordinar și un fiu care îl ascultă cu fascinație.

Eugen Simion

(Eseu din volumul **Sfidarea retoricii**, în curs de apariție la Ed. Cartea Românească)

Sintezele umanistului

M I se pare întrutotul firesc ca în titlul unei cărți a lui Alexandru Balaci *) să regăsim cuvîntul **umanism**: e un termen de referință al tuturor scrierilor sale, o sinteză a crezului afirmat cu o permanentă tinerețe romantică. E, neîndoielnic, și o trasatură de temperament: indiferent dacă îl cunoști pe Alexandru Balaci numai din paginile cărților lui, din articolele publicate în presă sau — mai ales — l-ai ascultat vorbind, cu intonațiile muzicale ale vocii sale, nu se poate să nu fi fost impresionat de adîncă-i încredere în valorile creației culturale, în menirea lor de a da universului existenței umane necesara conștiință de sine.

Semnificativ, el s-a îndreptat întotdeauna spre acele momente ale istoriei culturale care dau sentimentul fundamental al certitudinii, spre marile răspintii ale istoriei ideilor a căror importanță a fost de mult recunoscută. Evident, analizele lui au condus întotdeauna la deschiderea unei noi perspective: Alexandru Balaci nu se îndreaptă spre opera marilor personalități pentru că accesul la ea ar fi mai lesnicios, pentru că investigația critică ar fi bătorit drumurile, ci tocmai pentru că are sentimentul că orizontul marilor creații oferă de fiecare dată înțelesuri noi, nebănuite. Apropierea lui de problemele esențiale ale operei are aproape întotdeauna caracterul unei pledoarii: el urmărește doar definirea valorii specifice, a unei valori despre care nu are nici o îndoială că fundamentează creația scriitorului în discuție. Nu pledează pentru existența unei valori, ci pentru înțelesurile mereu noi pe care le cuprinde ea.

De aici, tonul poetic al multor pagini de critică ale sale; despre Dante: „Poetul, domn și stăpîn pe toate posibilitățile limbii, a folosit-o, demonică și angelică, aptă de a descrie toate zburzburile fanteziei și toate prăbușirile, formînd o unitate cu poezia, pecetluită etern de uniata personalitate dantescă, de geniul artei“. În **Canțonierul** lui Petrarca, cerurile „puteau plînge afectiv asupra noii dureri umane, generată de iubire, asupra pendulării generale, asupra desperării date de imposibilitatea romantică de a atinge visurile erupînd într-un strigăt uriaș, reluat de eroi al tinereții dramatice ca Werther sau ca René, intrîndu-se ca Byron sau Leopardi“. La Boccaccio, „lumina nu coboară din Empireu, ca în **Divina Comedie**, ci din soarele care strălucește natural peste cea mai frumoasă țară a Planetei“. Tasso „este un simbol al umanității aflate pe drumurile întrebărilor, al ogîndirii clipelor care dispar ireversibil. Și muzica aeriană a versurilor sale este veșmintul cel mai pur pentru neliniștea umană“. Eminescu: „Structurile sale spirituale se dilată la infinit în încercarea de a depăși condiția umană în cea mai arzătoare rană a sa, temporalitatea. Mai mult decît alți mari romantici, el este călătorul neabătut pe itinerarul de taină al artei în căutarea nestematei unice a verbului, iar în centrul luminos al meditațiilor sale se răsfîrte totdeauna și celălalt reflex prismatic, aspirația și căutarea ultimă a adevărului“. Brăncuși: „putea să elimine învelişul pentru a ajunge la simburile central, la **nexus**, care are și iradierea de lumină a diamantului“.

Temele cărții lui Alexandru Balaci reflectă un fapt care mi se pare vrednic de interes: scriitorii italieni spre care s-a îndreptat el (unora dintre ei le-a consacrat, de-a lungul anilor, ample monografii) aparțin unor momente clar delimitate în istoria ideilor literare — Renașterea și Romanticismul. O Renaștere căreia el îi pune în lumină mai cu seamă semnificațiile deplinei umanității, ale emancipării „de conveniențe, de strîmtele prejudecăți feudale“, eliberînd

*) Alexandru Balaci, **Sinteze umaniste**, Editura Eminescu.



„cultura de tutela bisericii“. Laicizare a literaturii — în general a culturii — a cărei însemnătate nu mai implică nici o controversă. Spiritualitatea raționalistă, iată un element al marilor sinteze umaniste pe care le-a operat întotdeauna cultura.

Să mi se îngăduie, totuși, să observ că antinomia Ev Mediu-Renaștere (idee pe care am preluat-o de la filosofii secolului Luminilor) nu acoperă decît parțial realitatea culturală a epocii. Sint, de fapt, multe fapte de cultură prin care cele două momente comunică și se continuă: din transeptul de la Naumburg, enigmaticul chip al Utei, al acestei făpturi, de stranie frumusețe din secolul al XIII-lea (sculptată cam în vremea nașterii lui Dante), privește spre vremurile pe care, de fapt, le anunță. Și, tot de acolo, zîmbetul hitru al Regelindei își mărturisește lipsa oricărei tresăriri mistice. La Bamberg, o statuie ecvestră de o severă monumentalitate, înfățișează un călăreț de o surprinzătoare umanitate a atitudinii deloc pioase, mai curînd de un senin orgoliu. Să mai amintim de meșteșugarii ce trebăluiesc pe frontoanele catedralelor, fără să se sfiască de apropierea ingerilor? De veselele cortegii ale păcătoșilor care se amestecă, rîzînd, cu ingerii, fără să le pese de amenințarea Judecății de Apoi? De carnalitatea farsei și a snoavelor medievale? La urma urmelor, Renașterea nu și-a înălțat rugurile? Inchiziția, creație a Evului Mediu, nu a fost oare reorganizată la mijlocul secolului al XVI-lea și nu a devenit, mai ales în miinile iezuitilor, un organism dintre cele mai înfricoșătoare, împotrîvinduse sălbatic libertății cugetului omenesc?

O secțiune emoționantă a cărții e aceea care ni-l dezvăluie pe Alexandru Balaci ca pe un admirabil memorialist. Amintirile sale despre cei cărora le păstrează iubire și după ce despărțirea definitivă de ei s-a produs — Arghezi, Stancu, Preda — sînt scrise cu nostalgie și cu tandrețe, tristețea fiind ascunsă cu delicatețe și cu pudoare. Poate că profesorul, editorul, omul de cultură căruia i-a fost dat să cunoască atîția cohtemporani ar trebui să mediteze la publicarea unei cărți de evocări: sînt convins că darurile de povestitor ale lui Alexandru Balaci, căldura lui ne-ar da ruul dintre cele mai mișcătoare documente ale istoriei culturale din ultimele decenii.

Așa cum, în multe și felurite privințe, volumul recent tipărit la Editura Eminescu e un document al încrederii în destinul culturii, în creația umanistă a lumii, al certitudinilor unui intelectual care proclamă „splendoarea fascinantă a tuturor luminilor și culorilor“, triumful cugetului eliberat de constrîngerile. Alexandru Balaci e un romantic prin temperament și prin crezul său artistic.

Dan Grigorescu

Calendar

- 27.I.1920 — s-a născut Vladimir Ciocov.
- 27.I.1923 — s-a născut George Mărgărit (m. 1961).
- 27.I.1947 — s-a născut Vasile Sălăjan.
- 28.I.1927 — s-a născut Gheorghe Grosu.
- 28.I.1878 — s-a născut Mihail Cosma (m. 1922).
- 28.I.1932 — s-a născut Irimie Străuț.
- 29/30.I.1852 — s-a născut I. L. Caragiale (m. 1912).
- 29/30.I.1871 — s-a născut Gheorghe Brăescu (m. 1949).
- 29/30.I.1895 — s-a născut Paul Constant (m. 1981).
- 29.I.1896 — s-a născut Mihail Moșandrei.
- 30.I.1808 — s-a născut Grigore Fleșoianu (m. 1857).

- 30.I.1909 — s-a născut Ion Munteanu.
- 30.I.1915 — s-a născut Viorica Tomescu.
- 30.I.1924 — s-a născut Nagy Pál.
- 30.I.1932 — s-a născut Dinu Săraru.
- 30.I.1934 — s-a născut Hans Liebharti.
- 30.I.1946 — s-a născut Passio-naria Stoicescu.
- 30.I.1958 — a murit George A. Petre (n. 1900).
- 31.I.1843 — s-a născut Ion Bumbac (m. 1902).
- 31.I.1870 — a murit Cilibi Moise (n. 1812).
- 31.I.1926 — s-a născut Dominic Stanca (m. 1976).
- 31.I.1930 — s-a născut Marla Cosmin.
- 31.I.1931 — s-a născut Andrei Băleanu.
- 31.I.1937 — s-a născut Mircea Micu.
- 31.I.1980 — a murit Valeriu Bucuroiu (n. 1934).



Mihai BENIUC

De pe Crișuri

Venit-am flăcău de pe Crișuri
Și iată-mă-acuma bătrîn
Pe creștet cu rare frunzișuri
Cărunte, pe-un cap tot mai spin.

Dar bate, tot bate, tot bate,
De parcă ar fi codobatură
În pieptu-mi o inimă, frate,
Și nu se mai, nu se mai satură.

Și cîntă, mai cîntă, tot cîntă
De parcă-i în horă-o vioară,
Și chiuie întruna, descîntă
Și merii-ncep iarăși să-nfloară.

Ah ! pasăre fără hodină,
Nu vezi tu că florile-s vestede
Și toamna e gata să vină,
Gîndește, e timpul, oprește-te.

S-au dus și ortacele stoluri.
Tu nu ești din neamul de lebede.
Cînd simt că-s în preajmă doar goluri.
De ultimul cînt să se lepede.

Tu vezi că pe-aceste meleaguri
La poarta deschisă a somnului
În rînduri cu galbene steaguri
Așteaptă primblările domnului.

Din veacul meu

Din veacul meu trecură, deci, trei sferturi.
Al patrulea îmi vine să-l și las.
Cîte-am avut mi-ajung atîtea certuri
Și urmăriri pe-ascuns la orice pas.

Oi fi ucis, oi fi furat, ori alte
Nelegiuiri în viață-oi fi comis ?
De le-aș cunoaște barem eu incalte
Ori să se fi-ntimplat măcar în vis !

Sînt poate vinovat că m-am născut
Și-am răsucit și cite-un fir de vers.
Dar sabie eu n-am avut nici scut.
Pe uliță-n mijloc nici cînd n-am mers.

Și-acum cînd am ajuns la bătrînețe,
Cînd alții vin, mă dau mai la o parte.
Ce-i drept n-accept ca nimeni să mă-nvețe
Ce bine-i va fi lumii după moarte.

Eu mă lipsesc de-această-nvățătură,
Iar fără bucurii, de mor, nu simt nici ură.



Maria Costa : Fată din Dimbovița



Viorel Mărginean : Folclorică

Mi se pierde urma...

Copil fără astimpăr și zburdalnic
Mă cătăram în cel mai nalt copac
Privind la vineșul Codru falnic
Ori jos în apa Deznei ca-ntr-un sac.

Iar toamna urmăream în zbor cocorii
Visînd cu ei în zări să mă ridic,
Din calea lor să pun pe fugă norii
În care ei intrau ca-n lemn un ic.

S-ating voiam adeseori cu mina,
Gigantic roșu taler ca de foc,
Cînd plină răsărea pe Căpățîna
Stăpîna lună și cu ea să joc.

Dar cucul în pădure doar o dată
L-am întrebat cîți ani am de trăit ?
Iar de tăcea, cu fruntea-ngindurată
Pe mine mă-ntrebam de n-am murit !

Azi anii sînt o salbă de ineale
Ce nici nu știu prea bine cite sînt,
Dar după greutate-s ale mele
Și le tirăsc în urma-mi pe pămînt.

Și Codru-i mai bătrîn și e mai pleș,
Iar luna prin brădet abia se suie ;
Eu umblu prin desiș, să nu dau greș
Căutînd să ies la cîmp o cărăruie.

Își face luna cuib prin părul meu
Mai rar ca iarba ce-a păscut-o turma
Și chiar proptit în bită merg mai greu,
Iar după mine mi se pierde urma.

Anii

Mă desfoi de versuri ca cireșu-n curte,
Noaptea mai lungi mi-s, zilele-s mai scurte,
Și sporesc doar anii ce-i încarc în spate
Și se-mputîneză cei prinși pe-apucate...
Unde-s vremurile, vremurile bune,
Și-mi plăcea din fală mult mai mulți a spune
De cîți îi luasem eu pe-atunci pe umăr ?
Astăzi nu-mi mai place nici măcar să-i
număr.

Cînd i-aud la ușă-n iarna friguroasă
Mai că nici nu-mi vine să-i slobod în casă.

În oglinda spartă

Săruturile tale nu le uit,
Iar în oglinda spartă de mă uit,
Sînt numai niște crăpături, îmi zic,
Sînt numai crăpături și nu-i nimic.
Dar parcă totuși un fior mă-ngheață
Că poate-s totuși sbircituri pe față,
Tu față sprinteșă, tu ciută,
Mai vin-odată iar și mă sărută.

Primul sărut

Simplifică-ți vieața cu toamna-n desfrunzire
Copacii numai ramuri și văduviți de roadă,
Ca ploaia rece-n picuri mari lacrimi să mai
cadă
Pe țărna care sinu-și gătește de-ncolțire.

Dar mai așteaptă timpul să-nvăluce-n hermină
Sămînța-nscutecită de miezul poamei grase,
Să crească, primăvara, ca firul de mătase
Întîiul om pe lumea legendei vechi din țară.

Îl văd cum vlăstărește cu frunzele-i, plîpîndă
Și cu buricu-i verde vestindu-se cunună,
Apoi cum în petale, albina o cunună,
Sub soare cu suflarea de aer cald și blîndă.

O, sfîntă sărutare a primului sărut
Cu zîmbetul întîiul ce-l dăruiește vieții
În razele de aur din roua dimineții,
Fii farmecului firii eterne început !

Ploi de lumină

Nu vîntul stinge dragostele noastre
Nici focul rece-al stelelor albastre,
Ne stingem noi ca arborii-n lumini
Ce rod gingăniile-n rădăcini.

Și anii-i așteptăm să ne usuce
Ca-n cimitire cruce lingă cruce,
Cu oasele ca galbenele frunze
Ce-n tîna toamnei vor să stee-ascunse.

Flori cu miresme nu mai ținem minte
Nici dulcile săruturi dinainte,
Odaia e mai sumbră și mai joasă,
Tavanul parcă peste noi se lasă.

Și totuși cînd sîntem lingă olaltă
Se face bolta cerului mai naltă
De poți cu mina-atinge parcă luna
Și-mprăștia cînd norii vin furtuna.

La mănăstire-n zid, nu ca Manole,
Ci bulbi am îngropat de gladiole —
De-aceea primăvara în grădină
În flori se scaldă ploaia de lumină.

Crîngul de aur

Pe care ramură de vis
Sărutu-ntîi și l-ai înscris
Și s-a deschis întîia floare
Roșînd în răsărit de soare
În anii tăvăliți la vale
Pe matca văii vieții tale —
Îți mai aduci aminte oare ?

Ca păstrăvul de apă-n sus
De cite ori nu te-ai mai dus,
Pe-aceeași cale suitoare
Cu bolovani și cu răcoare,
Dar n-ai găsit aceeași stîncă
În țărmi cu vîgăuna-adîncă.

Ce vinători de capre negre
Cu săriturile alegre
Ori blonde căprioare-n fugă,
Dar poposeau la vreo irugă,
Și socoteau că e zadarnic
S-aștepți destin de două-ori darnic.

Și eu mi-aduc mai mult aminte
De-acele timpuri dinainte
De parcă n-au fost ori au fost
Și-acuma sînt doar ca stînsul rost —
Era un crîng de aur lingă,
În munții Apuseni, o stîncă.

Epigrama — gen minor?

ÎN VREMILE mai vechi sau mai noi ale clasicismului domina superstiția ierarhiei genurilor. Pe treapta cea mai înaltă trona epopeea; îi urmau tragedia, apoi comedia, abula și la coadă epigrama, altfel înțeleasă în antichitate decât în literatura secolelor precedente zilelor noastre, când și-a precizat ținta satirică. Epitaful, după cum se știe, nu-i decât o epigramă pe seama unui defunct, iar madrigalul, dimpotrivă, omagiul măgulitor (ambele pivotând pe poantă, ca și epigrama, i se subsumează). Tustrele forme ale epigramei moderne sint creații ale inteligenței spumoase, echivocind asupra polisemiei verbale, adică a înțelesurilor diferite ce le au unele cuvinte. Epigramistului i se cere așadar, pe lângă spirit, cunoașterea subtilităților limbajului, cu alte cuvinte și o certă vocație filologică.

Epigramistul, dublat de un poet sau provenind din lirică, adaugă prin câte o imagine sau o metaforă un farmec deosebit catrenelor sale, mușcatoare ori omagiale.

Aceste din cale afară de elementare precizări ne-au fost prilejuite de revista publicată de Clubul epigramistilor „Cincinat Pavelescu”, cu titlul **15 ani de epigramă**. Precedată de o temeinică prefață a președintelui Clubului, Mircea Trifu, și ilustrată cu portretele celor 126 de antologați de către spiritualul epigramist și caricaturist Al. Clenciu, cartea cu o desăvârșită prezentare grafică a apărut la finele anului trecut, în regie proprie, la Editura „Litera”. Este, în intervalul de 15 ani de experiență a clubului, a XIII-a antologie de epigrame, prima, cea din 1970, apărută „sub eșida Casel Creației Populare a municipiului București”, iar penultima, „Cascada epigramelor”, a fost distinsă cu premiul I pe țară, în cadrul Festivalului național **Cîntarea României**.

Tematica încercațiilor epigramiști ai Clubului „Cincinat Pavelescu” e foarte variată, atacînd fie moravurile omului de totdeauna, fie acelea legate de actu-

alitate, adăugînd agrementului spiritual și valoarea de document. Nu vom încerca a cuprinde largul evantai al aspectelor de acest fel, ci ne vom limita a ilustra nivelul literar atins de membrii clubului, în numai două teme: definiția plastică a epigramei și participarea acesteia la lupta pentru pace.

De Vasile Langa, din Cluj-Napoca, **Epigrama**: „Catren sprintar, străin miniei, / O-mpunsătură de tăun, / Ascunsă șarjă-a ironiei / Sub coada-l mîndră de păun”.

Somptuozitatea finalului îi asigură valoarea poetică.

Spre a sublinia un mod empiric de privire a epigramei, Laurian Ionică din Craiova, sub titlul **Epigramistul și soția**, imaginează o chemare casnică la ordine: „Cînd construiam catrene bătaioase / Un glas strident cuprinse coridorul: / — În viață sint și lucruri serioase ! / Și-aduse lingă mine-aspiratorul”.

Participarea activă a soțului la gospodărie e unul din fenomenele curente ale diviziunii muncii, nu-l așa ?

Din dinastia de epigramiști din a doua generație, Nelu Ionescu-Quintus, din Ploiești, prezent în ambele teme, consacră epigramei această definiție: „După sens și parametri / Epigrama e un meci, / Cu un «unsprezece metri» / În minutul 90 !”

Cu alte cuvinte, un „penalty” !

Unul epigramist (nenominalizat), îi relevă ineficacitatea: „Din diverse variante / În volum a selectat / Sumedenie de poante / Cu efect... întîrziat !”

În **Efectele epigramei**, Sorin George Vidoe, din Craiova, îi dezvăluie acesteia forța distructivă: „În domeniul moral / Doar cu poanta se mai poate / Ca, în mod paradoxal, / S-anulezi o... nulitate !”

Mare lucru ! se știe că există și nulități importante.

Cu rară modestie și autoironie, Constantin Aurel Drăgan din București se mortifică: „Încerc și eu să-mi fac reclamă / Cu poante tot mai epatante. /



Nu credeam să-nvăț a muri vreodată...
Restul e zgomot.

Geo Bogza

Ce-l drept, întrec în... epigramă / Și pe Virgiliu și pe Dante !”

Cititorul cultivat va sesiza ușor motivul. Îl lăsăm să-l găsească singur.

Constatînd **Aglomerarea la Clubul epigramiștilor**, Nicolae Ghițescu, din București, a găsit o soluție: „Observ o vreme că la noi / Apar epigramiști puhoi. / De-aceea-mi pare evidentă / Mutarea la... Polivalentă !”

Iată și cum își definește **Epitaful** Ionel Iacob-Bencei, din Timișoara: „Vorbe tari, dar cu măsură, / Spuse de un om cuminte; / Ultima împunsătură / Pentru cel ce n-o mai simte”.

Epitaful minciunii e semnat de Mircea Ionescu-Quintus, din Ploiești: „E-ngropată sub țărînă / Unde-ncep hîrtoapele, / Hăt departe de fîntină / Să nu-nghețe apele”.

TRECEM acum la cea de a doua temă: lupta pentru pace. „Uvertura” îi aparține aceluiași de mai sus, în **Război și pace**: „Nu-i opera lui Lev Tolstoi / Ci drama zilelor dincoace: / Pe cei ce vor un nou război / Cum să-i pufem lăsa în pace ?”

Așadar, „război războinicilor” !

Nici Nelu Ionescu-Quintus nu se lasă mai prejos: „Azi, popoarele unite / Prin voința lor tenace / Dintre lupte vor admite / Numai lupta pentru pace !”

Partizan, parcă, al filosofiei ficționale, liste a lui „ca și cum”, Eugen Pop

consemnează zvonul optimist de **La redacție**: „Știrile în trombă / Vin de-o vreme-ncoace: / Peste tot e pace ! / (Asta da, e-o bombă...)”.

De-ar fi așa !

Amintindu-și de simbolica tradiție a triburilor de piei-roșii din trecut, la încheierea păcii, Zeno Turdeanu din Cluj-Napoca recomandă **Marilor puteri**: „Deși dușman tutunului pe față / C-un gînd curat excepție aș face / Și v-aș ruga, din dragoste de viață / Fumați și voi o pipă pentru pace !”

Încheiem omagial mica antologie la cea mare, de față, cu câte o epigramă a coordonatorului și a ilustratorului frumosului volum: **Soției mele, la 30 de ani de la căsătorie**, de Mircea Trifu: „30 de ani de lupte necurmăte / Purtate calm, cu săbiile-n teacă / Mă-n-deamnă să-ți declar, de se mai poate, / Un nou război, măcar de 20”.

Amin, îi zic, cu regretul că nu voi putea participa la încheierea „războiului pașnic”, altminteri zis, la festivitatea nunții lor de aur... decât ca oală sau ulcică de toast.

Unor frumoase le dedică, în mod cominatoriu, Al. Clenciu, acest madrigal: „Prinde sîngele să-mi fiarbă / Cînd mă aflu-n preajma voastră: / De-aș avea, ca alții, barbă, / Cred c-ar deveni albastră”.

Autorul se poartă ras... Ce păcat !

Șerban Cioculescu

Filosofie și cultură

Hyperion

PENTRU un popor și pentru o cultură este un semn de maturitate spirituală ivirea unui creator de geniu care să întruchieze, în opera sa, chintesența psihică, morală și estetică, forța de creație a aceluia popor. În cazul poporului nostru, un asemenea creator de geniu a fost Mihai Eminescu. Prin opera sa, cultura română poate accede și poate pătrunde în universalitate, deoarece ea reprezintă chipul întreg și dimensiunea de adîncime a unei umanități naționale cu valorile ei mitice, cu tot ce este peren și înălțător, unic și original în alcătuirea sa intimă. Prin Eminescu, poporul român a atins treapta cea mai înaltă a conștiinței de sine. În peisajul culturii românești opera sa este ca un munte — nu numai cel mai falnic, dar și din substanța cea trainică, de fapt nemuritoare, a sufletului național. Iar coloana vertebrală a acestui munte, cu fibră aleasă de strălucirea diamantului, în jurul căreia gravitează întreaga operă, este **Luceafărul**. Iată de ce critica de specialitate a primit cu interes și aprecieri, în genere favorabile, cartea lui Virgil Cutitaru — **Metamorfозele lui Hyperion. Studiu asupra poemei „Luceafărul”** (Editura „Junimea”).

S-au emis numeroase judecăți, unele provenind de la oameni de autoritate, cu privire la originea poemei: o anume experiență de viață a poetului, basmele românești culese și tipărite de călătorul german Richard Kunisch — **Fata în grădina de aur**, Miron și frumoasa fără corp, cea dintîi versificată de Eminescu — dialogul erotic pămînt-cer, atît de răspîndit în literatura populară. Nu ne interesează aici discuția cu privire la izvoare; să reținem însă aprecierea autorului că „poe-

mul eminescian, cumuliînd multiple și diverse izvoare, rezumă cu ostentație (!) două probleme fundamentale ale spiritului uman: **creația și iubirea**”. De fapt, cred că țesătura problematică a poemului este mult mai complexă; ea reflectă o anume atitudine a omului român față de Cosmos (ar fi interesantă o analogie cu **Miorița**). Hyperion este de asemenea un **erou al cunoașterii** și un **erou al conștiinței**, cu o dublă direcționare: de la absolut spre relativ și de la relativ spre absolut, de la rațiunea pură, aspirînd către concretul existențial empiric, și de la acesta către empiriile ideilor. Cum subliniază și Virgil Cutitaru, Hyperion simbolizează posibilitatea omului de a intra în nemoarte prin creație — o creație aureolată de cunoaștere — prin dezlegarea tainelor universului, dar nu și a enigmei demiurgice care i se refuză. El analizează complexitatea personajelor care decurge tocmai din faptul că, cu excepția demiurgului — exilat în absolut — și a lui Cătălin, exilat în relativitatea și perisabilitatea empiricului, principalele personaje, Hyperion și Cătălina, nu sint ciuși de puțin lineare, ci au o natură duală, trăiesc tentații contradictorii. Cele două personaje polare sint lipsite de libertatea de alegere: **Demiurgul**, pentru că, în ordine cosmică, este **necesitate absolută**, Cătălina, întrucît personifică o altă necesitate absolută la nivelul empiricului, al pămîntescului și carnalului. Ei nici nu-și pun problema alegerii, deoarece acționează într-o direcție unică, determinată de propria lor natură. Deosebiriile sint totuși radicale; astfel, Demiurgul situat în arhitectura poemului simbolizează proiecția filosofică a întregii fabulații cuprinse în operă. El

nu are chip, este aspațial, iar spiritul său ieșînd în afara oricărei timp se află într-un vid cosmogonic unde „vre-me-a-ncearcă în zadar / Din goluri a se naște”.

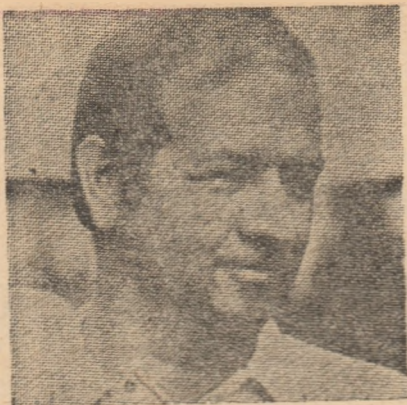
Cea mai de seamă contribuție a autorului este de a-l concepe pe Hyperion nu doar ca personajul unei poeme, ci un arhetip — cel mai important — al creației eminesciene, o adevărată cheie magică de a pătrunde și înțelege universul eminescian, un mit poetic ce-și află în acest univers numeroase ipostaze, trepte, pină la forma sublimă a **Luceafărului**. „Privită de pe culmile Luceafărului, creația eminesciană ne apare structurată simetric pe baza componentelor unui **sistem**, ale cărui elemente posedă caracterul **integralității**”. De acord cu toți exegeții operei lui Eminescu, că **Luceafărul** rezumă universul întregii sale creații, Virgil Cutitaru merge mai departe, încercînd să demonstreze, așa cum puținii au făcut-o, că „**Luceafărul** cuprinde în arhitectura sa, idei, subiecte și teme insinuate în alte poezii create de Eminescu înainte de încheierea neîmplinitei iubiri dintre Hyperion și Cătălina”. Hyperion poate lua și înfățișarea lui Dionis: „Ca înțelepciune și putere, Hyperion este superior lui Dionis, dar în fața absolutului, a Demiurgului, ei sint egali prin setea de ideal care-i nefericește, în aceeași măsură pe amîndoi”. În fond, sursa cea mai adîncă a lui Hyperion se află în chiar conștiința, sensibilitatea poetică a poetului neperceche, în măsura în care acesta transfigurează o dimensiune perenă, de adîncime, a condiției umane — aspirația către ideal, către nemurire, prin creația, fascinația absolutului. Drama sa, destinul său tragic constă în neputința de adaptare, de armonizare a idealului cu realul, a lumii sale cu lumea Cătălinei, așezată pe minciună, ipocrizie, conformism, insensibilitate axiologică, inconsecvență, tentația păcatului.

Dacă între Demiurg și Cătălin, comunicarea este cu neputință, Hyperion se situează într-o sferă intermediară prin chiar faptul că poate aspira spre o fericire simplă, omenească, renunțînd la nemurire, iar Cătălina are și ea ceva hyperionic în ființa ei, atîta timp cît este în stare să aspire către înalt și etern, atîta

timp cît e înflorată de frumusețea cerească, deși rece și îndepărtată, a lui Hyperion. Autorul acestui studiu își propune tocmai să descifreze substructurile artistice, dispuse pe o scară spiralică, direcționate și topindu-se în cele din urmă în capodopera hyperionică.

În acest sens, **Luceafărul** nu este doar o operă, alături de altele, ci Opera operelor, sinteza supremă și sublimă a întregii creații. Există ceva luciferic în aproape întreaga operă eminesciană, deoarece însăși viziunea sa poetică-filosofică fundamentală este hyperionică: Toma Nour, Ieronim, Dionis, călugărul Dan, Ioan și, firește, Cătălina sint personaje parțial hyperionice, îl anunță și-l prefigurează pe Hyperion. În orice caz, multe opere anterioare **Luceafărului** sint ca niște trepte către esența unică a acestuia și în acest sens eroii lirici pe care îi creează sau sugerează sint metamorfoze ale lui Hyperion, dezvăluie drama dar și „forța magnifică a Omului de a se împlini în fața rostogolirii necruțătoare a timpului”. Din acest unghi de vedere sint analizate nuvelele **Cezara**, **Sărmanul Dionis**, **Geniu pustiu**, poeme ca **Înger și demon**, **Povestea teiului**, cu puternice figuri romantice preocupate de origini și de misterele astrale, cu expresii tulburătoare ale **frumuseții feminine** de vis. A avea flacăra hyperionică a genului înseamnă a fi vizionar, a dispune de o forță demiurgică latentă și a te angaja pe un drum al tensiunii, al depășirii continue a tot ce ține de condiția telurică și vremelnică a omului — ceea ce presupune efort, suferință, o conștiință tragică, zbatere fantastică spre a transcende contingentul. Universul hyperionic al lui Eminescu este văzut de autor ca un imens cerc, înlăuntrul căruia se află personaje ca Euthanasius, Magul, Toma Nour, Dionis și în mijlocul căruia se află o piramidă — cu o săgeată în sus către Neant, unde se află Demiurgul, și cu o săgeată în jos, către haos, unde se află Cătălin. În virful piramidei se situează Hyperion, iar la baza ei, Cătălina. Sugestivă imagine, deoarece drama umană — cu tentațiile telurice, dar și cu nestinsul dor de ideal, cu sublimitățile ei — se desfășoară tocmai în spațiul care îl separă, dar îi și unește pe Hyperion și Cătălina.

Al. Tănase



Dimensiunea morală

SINT mai multe legături decît se vîd la suprafață între *Cina cea de taină* de Petre Sălcudeanu și romanul precedent al prozatorului, *Biblioteca din Alexandria*, cu toate deosebirile de formulă artistică ce le separă, îndeajuns de mari, acestea, pentru a-l fi făcut pe Mircea Iorgulescu să vorbească, în cronică sa, de contrarierea „flagrantă” a așteptărilor.

În *Biblioteca din Alexandria* Sălcudeanu clădea totul pe fundamente realiste, era obiectiv, decupa cu precizie, din blocurile epice, figurația umană a romanului, evenimentele, chiar dacă în jurul acestora, treptat, creștea o aură de parabolă.

În *Cina cea de taină* prozatorul este mai degrabă subiectiv, devreme ce promovează, din chiar punctul de pornire, perspectiva onirică, dilatează realul, construiește într-un spațiu narativ saturat de proiectii cosmice.

Totuși cele două romane comunică și tot Mircea Iorgulescu este acela care observă faptul: „În *Cina cea de taină* Petre Sălcudeanu continuă *Biblioteca din Alexandria*; dar ceea ce acolo se petrecea într-un spațiu izolat, într-un loc închis al suferinței și al bolii, în sanatoriul infern și purgatoriu totodată, aici se desfășoară pe întinderile fără limite ale sufletului omenesc”.

Constatăm, într-adevăr, acest element esențial de apropiere între cele două romane ale lui Sălcudeanu: și unul și celălalt prezintă lumi suferinde, lăuntrice devorate de insidioase procese dezaxatoare. În *Biblioteca din Alexandria* era vorba de boală, de răul fizic repercutat în celele al călătoriei morale a indivizilor. Dincoace, în *Cina cea de taină*, un rău moral, suspiciunea, imbolnăvește o porțiune, un segment al organismului social.

În timp, amîndouă romanele ne întorc spre același moment de răspîntie al istoriei noastre: anul '50 al secolului, convulsionați, dramatici, răsunind de vuietul prăbușirii vertiginosă a vechilor structuri, de tumultul nenumăratelor prefaceri adînci și repezi. Acestea sînt realități care pătrund masiv, implacabil în universul *Biblioteca din Alexandria*, cu toată izolarea, cu toată conditia sa de rezervă, de „loc închis”. De altfel chiar aceasta e una din ideile pe care se întemeiază romanul anterior al lui Petre Sălcudeanu: sînt împrejurări în istorie care interzic individului orice putință de abstragere, orice mod de închidere în sine, de repliere din fața invulnerărilor sociale, ele ajungîndu-l oriunde s-ar afla. Sanatoriul cu statut special, situat în munți, i-a putut părea pentru el chipul lui Petre Curtea, eroul *Biblioteca*, un loc ferit, un spațiu potrivit de retragere, dar repede va observa că și acolo funcționau mecanisme și tot spiritul vieții „de jos”, ba chiar împinse la un soi de paroxism, datorită prezenței bolii și aglomerării umane mari pe o suprafață restrînsă.

În *Cina cea de taină* sînt așezate câteva filtre înaintea înfățișării materiei sociale. Suveran e cosmarul, delirul, subitanza proiectiilor romanesci este furnizată de transcrierea unui cosmar, a mai multora, dar a căror bază, a căror rampă de lansare este bine fixată în realitățile unei epoci care este aceeași cu a lumii „obiective” din *Biblioteca*.

Nu vom urma cu discutarea în paralel a celor două romane ale lui Petre Sălcudeanu. Dar am vrut să subliniem și noi faptul că procedînd tehnic altfel decît în cartea dinainte prozatorul nu s-a mutat, cu *Cina cea de taină*, în alt timp de probleme umane. Le atacă din alte unghiuri, vine spre ele pe alte căi de acces, dar ele sînt aceleași, răsfrîng aceeași preocupare, aceeași obsesie a lui Petre Sălcudeanu pentru întimplări și vremuri pe care conștiința sa de om al scrisului nu le poate considera sub nici un motiv clasate. În multe aspecte istoria, știința istoriei vrem să spunem, s-a pronunțat asupra lor, în altele, nici ele puțin, urmează încă a se pronunța. Cînd o va face își va fi încheiat o îndatorire pentru a se dedica, firesc, alteia noi. Dar literatura nu are cum să se comporte în același fel, în genere literatura nu poate „încheia” investigarea unui interval, a unui cadru de viață umană căci materia ei, a literaturii, este de o factură ce o face inelucidabilă cu mijloacele de care se folosește istoria. Nu în sensul că realitățile ce intră în cîmpul de percepere literar sînt dintr-o speță care scapă legii istorice. Dar dacă istoria urmărește evenimentele în generalitatea lor, dacă cercetează cauzalități și procese sociale, politice, literatura le caută răsfrîngerea în destinele omenesci, în indivizi, în „cazuri”, în trăiri și afecte, condiționate istoric, desigur, și acestea, de foarte multe ori, decisiv și dramatic condiționate, cum cu deosebire în romanele lui Sălcudeanu se întîmplă, dar, încă o dată, ca întrupare a unor destine, a unor vieți de oameni așa cum ele vor fi fost în epoca lor. Iar acesta e un tărîm al ineputăbiului, fiindcă ce roman, ce vraf, oricît

de impunător, de romane ar putea să cuprindă totul, tot ce s-a petrecut, într-o epocă sau alta, pe „întinderile fără limite ale sufletului omenesc” de care vorbea Mircea Iorgulescu?

Cine evaluează numai cantitativ, deci impropriu artei, poate să ajungă la constatarea că despre o epocă anumită, mai recentă sau mai îndepărtată, despre un deceniu sau altul, obsedant sau cum vrem să-i spunem, s-a scris mult sau puțin. Dar, literar vorbind, chestiunea nu se poate pune decît din punctul de vedere al valorii: s-a scris poate prea mult, într-adevăr, despre epoca noastră imediat postbelică, dar mult într-un anume fel, adică făcîndu-se exces de șabloane remanente, de stereotipii de optică întoarsă, de un anume schematism convertit spre aparente de curaj. Dar cînd, despre același frîmțat interval, apare cîte o operă în chip esențial nouă, răscolitoare prin revelațiile de adevăr omenesc neprelucrat, prin sentimentul de adevăr al vieții pe care ni-l inculcă, mai poate fi vorba, atunci, de repetare și de inutile zăboviri în cîmpuri tematice de prea mult frecventate? Mai rezistă, într-un astfel de caz, argumentul „clasării” faptelor istorice și al epuizării șanșelor de a le reînvia literar din pricina prea deseii revenirii asupra lor?

Cina cea de taină este o carte care dovedește, ca și *Biblioteca din Alexandria*, că literatura autentică poate acționa imitat în orice teren, iar autorul ei este un scriitor pentru care criteriul „drumurilor închise” nu are temei de susținere. O spune de altfel limpede, cu adresă polemică, atunci cînd face următoarea mărturisire de credință literară: „Deseori auzi: «Cu cartea cultare s-a încheiat obsedantul deceniu, cartea cultare a închis posibilitățile de afirmare a...». Nu s-a încheiat și nu s-a închis nimic, totul rămîne deschis în literatură...” („R. lit.”, nr. 23/1982).

IN PRIVINȚA modalității noi folosite de scriitor în *Cina cea de taină*, nouă prin raportare, desigur, la realismul compact al prozei sale de pînă acum, nefisurat în vreun loc de intruziuni onirice sau fantastice, în privința aceasta deci, s-a observat, cum spuneam, că experiența lui Sălcudeanu este plină de interes și chiar șocantă. Impresionează înainte de toate prin ampleuri. Căci nu este vorba aici de prospectări, de pregătirea unei treceri spre altceva, de adopțiuni menite să coloreze altfel un stil narativ, ci de o efectivă revoluționare a felului său de a construi un roman, o operă epică. Spre a mai reveni totuși, odată, la *Biblioteca din Alexandria*, să spunem că acolo un element caracteristic era precizia liniilor și congruența faptică. Dimensiunea simbolică, existentă, nu provenea din rupturi de planuri și ambiguitate ci era un efect al stratificărilor de sensuri. Dincoace, în *Cina cea de taină*, totul fluctuează, alunecă, și definitiv este deformarea neconștientă a contururilor, cum se petrece în vis sau în delir, cu porțiuni, e adevărat, unde materia dă semne de fixare, formele se stabilizează, dar nu pentru multă vreme, fiindcă iarăși se produc decompensări. Printr-un soi de anamorfoze psihice conștiințele reflectă strîmb lumii, existențial, elementele realității concrete, figuri, obiecte, gesturi, care apar „înmulțite”, alungite, contorsionate sau voluteabile sub ochii noștri. Iată: „Partea din creierul lui Aurel ocupată să prăia chipul și personalitatea căpitanului se simțise un spasm. Ieronim se înjumătăli înăuntru și, cităva vreme, umblă printre ceilalți înjumătăliți, apoi, spre satisfacția lui Dobrin, singurul care urmărea metamor-

foza superiorului în nimic, dispărură picioarele cu bocancii grei și apoși de transpirație și odată cu dispariția bocancilor aerul se prîmeni...”.

Întreg romanul e cutureiat de asemenea viziuni convulsive și nu-i vom ascunde autrului că tot acest necurmat du-te vino între real și halucinație, că toate aceste nenumărate suprapuneri de planuri, proiecțiile de euri multiplicare și amalgamarea pînă la indistinție a viilor cu morții, a vieții cu moartea (simbolică cină cea de taină din final este o cină a spectrelor), lasă impresia unei elaborații dificile și devin, pentru cititor, citeodată, oboseitoare. Sînt atîtea fire din complicata țesătură pe care trebuie să nu le pierzi, fiindcă altfel ratezi înțelesuri esențiale ale ansamblului, încît lectura obligă la încordări ale atenției considerabile. În latura așa-zicînd, tehnică romanul prezintă aspecte excesive.

Și mai este de observat un exces, în *Cina cea de taină*, însă de alt ordin decît al procedeeilor, privind, de astă dată, un anume spirit al acestui scriitor de a-și reprezenta umanul. Dar poate că exces nu este termenul cel mai bine găsit pentru ce vrem să semnalăm: o neînduplecare, o îndirjire, să-i spunem astfel, în a înfățișa cruzimile și urîtenia vieții în cele mai detestabile aspecte, o inclementă față de cititor în a-i răni privirea cu inimaginabile grozăvii. Să dăm numai un exemplu: după impunerea lui Liviu Rogoza cadavrul e spînzurat de craca roșcovarului din ograda părintească, bătaia vîntului îl tot răsucoște pînă ce trupul se rupe de cap, e îngropat sub dealul unde se ard gunoaiele, de-acolo tatăl îl scoate, descăpăținat, și-l îngropă în cimitir, a doua zi capul îl găsește printre gunoaie dilematicul colonel Iosulică Goldstein, care scormonea cu un lemn după el, căci vrea „să vadă cum arată un dinte” pentru a-și verifica o ipoteză privind identitatea ucisului.

Sînt multe asemenea expuneri de orori, culminînd cu scenele de schingiuire din cabinetul de lucru al tortionarului Cotoaban, dar nu aspectul cantitativ ne preocupă, și nici violența imaginilor, ci faptul că ele au loc într-un spațiu de spiritualitate în care nu eram pregătiți să le întîlnim, sau, în orice caz, să le întîlnim în forme ca acestea. Ajungem la o întrebare pe care și Marin Preda, în alți termeni dar avînd un obiect asemănător, și-a pus-o: ce lume de țărani, sau de foști țărani, e aceasta? Fîndcă o lume de țărani este, sau cu ascendență imediat țărănească, fie că e vorba de chiar oamenii din sat, surprinși în atîtea ipostaze ale urii și poftei de răzbunare („Culiță avea un topor în mină și, de după poartă, îl tot amenința pe Alexandru, neîndrăznînd nici să intre, nici să plece, mai mult ațîța ulita și oamenii”), fie de fugiții în munți, fie de militarii care, cu excepția ofiterului de carieră Giurgea, de puțin timp îmbrăcaseră uniformă, iar înainte tot de la sat pleaseră.

Vom spune că e o lume țărănească smulșă din întocmirile ei pe neașteptate, răvășită de un seism social care îi surpase valorile morale pe care a stat dintodeauna, chemată sau obligată la violență de bruscările istoriei. În acest punct *Cina cea de taină* se întîlnește cu alte opere epice contemporane care abordează, cu gravitate și în toată complexitatea, realitățile satului românesc din anul '50, de la *Morometzii II* la *Fetele tăcerii* sau *Vinătoarea regală*, și nu e fără semnificație că în toate acestea climatul de violență e instalat deja ca un element natural, o stare decurgînd din împrejurările de atunci dar acceptată ca

un fapt intrat în firea lucrurilor. Un fruct al violenței / violului este și copilul ce se naște în finalul *Cinei cea de taină*: botezat Gheorghe al durerii, simbolizează perpetuarea vieții dincolo de evenimentele atroce ai căror martori am fost făcuți.

EXISTA o tensiune tragică în romanul lui Petre Sălcudeanu rezultată din faptul că toate personajele angajate în situații conflictuale cred neclintit, de oricare parte s-ar afla, în adevărul lor. Nici unul nu mistifică. Se confruntă atitudini autentice asumate. Persecutori și victime, persecutori deveniți victime, cu toții cred în adevărul lor, acționează cu patimă în numele și pentru impunerea lui. O deosebire este de făcut totuși. Unii caută argumente în sprijinul poziției lor, simt nevoia să-și motiveze lor înșile actele întreprinse, sînt încercați de îndoile, cîțiva dintre ei, pînă la sfîșiere lăuntrice, verifică ipoteze și compară soluții. Alții cred însă fără a cerceta și acționează cu o intransigență care admite victimizarea unui nevinovat ca preț al atingerii țelurilor pedepsitoare („...decît să scape un dușman alături de un nevinovat, afirmă unul, dintre aceștia, mai bine să crape și nevinovatul și dușmanul”). Cei din prima categorie, al căror principal exponent este colonelul Iosulică, sînt deliberativi și citeodată arguțioși în susținerile lor, cîntăresc faptele pînă la anularea oricărei posibilități de a lua o decizie. Pînă la urmă îndoiala ajunge pentru unii o țintă în sine, iar pentru Iosulică Goldstein chiar o voluptate („bucuria lăuntrică a nesigurății”, un mod aparte de satisfacere interioară din care decurg modificări de comportament ce nedumeresc pe cei din jur. „În cele citeva zile de cînd începuse să aibă îndoile se schimbase aproape cu desăvîrșire; nu mai trecea încruntat pe lângă oameni. Se pomenise ou o zi înainte, de amiază, cînd căldura soarelui, puternică, îl lovea în moalele capului, saluînd un sergent, și nu numai că nu se supără de această falsă subordonare, dar îl liniști cu propria lui mină pe subofiterul năucit de spaimă; da, el, Iosulică, de citeva zile era altfel”. Prozatorul surprinde aici un proces subtil. Starea de bine lăuntric generată de apariția îndoielor corespunde unei instinctive încercări de plasare a celui în cauză pe teren moral. Am îndoile, înseamnă că reacționez în virtutea legii morale, a acelei legi morale care înainte de orice considerent nu poate lăsa să fie pedepsit un nevinovat. Deci, contrar celuiilalt principiu, enunțat ceva mai sus, pot admite că e mai bine să scape nepedepsit un vinovat decît, în locul acestuia, sau chiar odată cu el, să plătească cineva fără vină. Că Iosulică se oarește la faza îndoielilor, că nu duce pînă la capăt acțiunea sa limpezitoare în favoarea adevărului, acesta e un lucru care face din demersul său numai o tentativă de resure a dimensiunii morale, o aproximare a drumului către morală și nu o așezare definitivă în cuprinsurile ei.

„Intransigenții”, „inflexibili”, cei nici o clipă frecvențați de dubii îl au ca prototip în roman pe Dobrin, acest fanatic al birocrăției concentrare, personaj kafkian prin anumite trăsături, amintind pe acel straniu ofiter din *Colonia penitenciară*, minuitorul fabulos-sinistrei masini de execuție. Asemeni aceluia, Dobrin are și el o „operă” și un „regat” în care domnește absolut: uriașă peșteră a dosarelor „din care stalactitele și stalagmitele fuseseră tăiate ca rafturile să fie înălțate cit mai sus”, amenajată meticuloasă în toate compartimentele, dispunînd de o groată specială a „proceselor”, etc. Ideea nebunească de a săpa muntele pe dedesubt pentru a ajunge la legionarii fugiți este a sa („Ajungem direct la cuibul lor, evitînd capcanele și cursele de tot felul”), măsurînd aprinderea unei conștiințe impermeabile la argumentele logice. Cei ca Dobrin, odată fixați la o convingere, nu numai că resping pătimaș orice alternativă la ea, dar consideră înacceptabilă „dăunătoare”, și, în ultimă instanță, dușmănoasă, fie și punerea ca ipoteză a posibilității de a fi în eroare. Din grupul militarilor și Achim este astfel, căci el e acela care îl reproșează lui Iosulică: „de ce vrei să-mi bagi în suflet îndoile de care nu am nevoie?”

Semnificativ este însă că nu de la cei care se îndoiesc de toate și care consideră, ca Iosulică Goldstein, că „acolo unde nu există îndoială, nu există adevăr” porneste suspiciunea, suspectarea tuturor de a fi „dușmani strecurati”. Suspiciunea porneste tocmai de la cei care nu au îndoile, de la cei împietriți în convingerile lor fără suportul argumentelor. Și în primul rînd de la Dobrin, promotorul și agentul ei zelos de răspîndire. Odată instalată, această maldie morală acționează distrugător și fără alegere. Îi cad victimă toți întreg grupul.

Sînt multe linii tematice demne de urmărit în cartea complexă a lui Petre Sălcudeanu, iar noi ne-am oprit în aceste însemnări doar la citeva. Arătînd drama unui timp anume, *Cina cea de taină* pledază într-adevăr, prin revers, pentru încredere, pentru nealterarea omenescului prin suspiciune și fanaticism.



Gheorghe Ioniță : Peisaj

G. Dimisianu

O lume de citit

NU mai știu cine, inventând ipostazele asasinului din romanul polițist, ajungea la concluzia că singura rămasă deocamdată teoretică, și de realizarea căreia putem lega îndreptățite speranțe de originalitate, ar fi aceea în care asasinul este cititorul însuși. **Un Burgtheater provincial** este un roman scris de cititor. Am fost tentat să pun între ghilimele participiul, dar am renunțat, **et pour cause!** Într-un **Cuvînt înainte**, după ce se referă la apariția în prim-planul literaturii moderne a Cititorului (beneficiar al declinului Autorului), Livius Ciocărlie spune că romanul său „nu este lipsit de legătură cu noua stare de lucruri, de vreme ce autorul nu este scriitor în toată puterea cuvîntului, ci este cititor” și adaugă cu privire la metoda folosită: „Autorul-cititor a avut la îndemînă felurite scrieri tipărite sau private pe care le-a tratat în chip felurit. Reproducîndu-le fragmentar, le-a ordonat după ideea lui. Le-a parafrazat, le-a comentat le-a rescris, din cînd în cînd adăugînd altele în spiritul lor. Intenția lui, nicidecum modestă, n-a fost să întocmească o colecție: a vrut să construiască un soi de cronică, un soi de roman”. Experiența este nouă și interesantă. Ea are însă două laturi. **Un Burgtheater provincial** este, dintr-un punct de vedere, un roman nefectiv, în care toate textele puse cap la cap sînt adevărate și nelitigate. Așa ar fi arătat **Scrinul negru** al lui G. Călinescu, dacă autorul lui s-ar fi mărginit să reproducă într-o ordine anumite scrisorile și celelalte acte descoperite în mobila cumpărată la Talcio, în loc să le româneze, cum a și procedat mai tîrziu Cornelia Ștefănescu, tipărind dosarul cărții. Deși genul nefectiv n-a prins la noi, există cîteva romane în care transfigurarea e minimă. Pe cealaltă latură, romanul lui Livius Ciocărlie nu are, după cîte știu, precedente. E vorba nu doar de a colecționa documente, ci de a le utiliza conștient într-un anumit fel, mîinzînd pe expresivitatea involuntară. (E amuzant, dar și instructiv, să observăm, în această ordine de idei, că romanul lui Livius Ciocărlie pare menit să illustreze teza expresivității involutare formulată de Eugen Negrici, la fel cum **Solștițiul tulburat** al lui Paul Georgescu îmi oferea exemplul cel mai neechivoc de roman „cronic.”) Un roman fără ficțiune rămîne un reportaj superior. Dar **Burgtheaterul provincial** este, în fond, altceva, și anume un roman scris din unghiul cititorului, care speculează capacitatea expresivă a celor mai variate texte. A citi e aproape sinonim în acest caz cu a scrie. Decuparea și ordonarea textelor țin de lectură. Citîndu-le, autorul „scrie” romanul. Spunem de obicei că textul unei cărți este o lume rotundă și finită. Aici, înaintea cărții, avem o lume — în scrisori, acte, jurnale, cronici etc. — pe care o privim ca pe un text infinit și fragmentar: o lume de citit.

Autorul-cititor își asumă două sarcini imediat evidente: el selectează și ordonează vastul material. Romanul rezultă din această dublă operație. De unde provin textele, ne spune Livius Ciocărlie însuși în **Cuvîntul înainte**. E vorba de unele cronici turcești referitoare la Țările Române și, mai exact, la Banat, din secolele 15—18, apoi de cîteva culegeri de documente, studii, genealogii mai vechi și mai noi, în fine, de gazete de epocă, acte, scrisori, fotografii, jurnale intime, memorii, caiete de școală și așa mai departe. Umblînd cu foarfecele în acest maldăr de hîrtii, autorul a decupat ce i s-a părut mai interesant și a ordonat totul cronologic, printr-o alternanță savantă de perspective. Există și o altă ordine, nu din capul locului sesizabilă, care constă într-o restrîngere treptată a cîmpului de vedere. Din marile planuri așa-zicînd istorice, (de exemplu asediile succesive ale Timișoarei de către turci, austrieci și unguri), se desprind numeroase destine individuale, biografii, evenimente mărunte, cotidiene, din al căror nod încilcit autorul va trage spre sfîrșit doar puține fire, pe acelea care alcătuiesc țesătura vieții proprii familiei. Textul lumii pare, privit de aproape, aleatoriu. Marele desen din covor rămîne ascuns. Splendoarea acestui spectacol constă tocmai în alianța de necesar și de întîmplător, de previzibil și de imprevizibil. Nu se poate închipui o mai mare densitate de evenimente istorice și cotidiene obținută cu ajutorul foarfecelor. Războaiele și adulterele, exodurile unor întregi populații și crimele pasionale, foametea din cetățile asediate și reportajul unei partide de fotbal între clase de clevi, interogatoriile sub tortură și „dragă mamă mică, îți mulțumesc pentru cele trimise”: cilindrul cu două rînduri de ace al mașinii de tricatat se învîrtește continuu.

Livius Ciocărlie, **Un Burgtheater provincial**, Ed. Cartea Românească, 1984.

CA treia sarcină asumată de autorul-cititor scapă ochiului neatent, deși ea mi se pare de departe cea mai importantă. Ea revine, la drept vorbind, criticului pitit în cititor. E vorba de a dubla lectura de o teorie a lecturii. **Un Burgtheater provincial** conține și o teorie a lecturii și implică o literatură. Cititorul inocent de romane nu observă niciodată din ce este făcut romanul. Impresia lui e așa-zicînd globală și contează pe o verosimilitate de ansamblu. În realitate, se știe, orice roman are o rețetă precisă de fabricație, pe care o învederează sau, mai deseori, o ascunde. Romanul realist din secolul XIX, care pare încă unora foarte „natural”, are rețetele lui, doar că nevedibile. El pare de exemplu să conțină o înregistrare fidelă și amănunțită a realității. Că nu e la mijloc decît o iluzie, ne-o dovedește, între alții, Livius Ciocărlie, atunci cînd, în capitolul 48 al romanului său, exploatează la maximum acest procedeu al înregistrării. Rezultatul e paradoxal: impresia noastră, cînd citim, nu e de realitate copiată, adevărată, ci de acumulare halucinantă de detalii. Experiența aceasta atrage atenția asupra faptului că sensul se datorează totdeauna în romanul realist sau naturalist unei epurări grijulii a realului, și nicidecum transcrierii lui. Realul transcris, ca în **Un Burgtheater provincial** sau ca în romanele lui Robbe-Grillet din deceniul al șaptelea, nu face impresie de verosimil, ci de aberant. Notarea absolut tuturor detaliilor conduce proza spre un text infinit și înțelgibil, ca un peisaj privit cu lupa. Structurile epice tradiționale sînt macrofizice, nu infinitesimale, ca acelea dintr-o parte a prozei moderne. O structură infinitesimală apare, în ochii cititorului lui Balzac sau Tolstol, ca lipsită de orice sens: „Tivul de jos al mătăsii, gleznele, papucii, umărul, gîtul, curbura sinilor, părul peste obraz, s-a aplecat, a pus cutia în lădiță, umbra picioarelor sub tiv, cînd s-a aplecat, s-a ridicat, mătasea întinsă pe pîntec, a pîșit prin cameră către un colț umbrat. Umbra pe zid. A mers prin

cameră, mătasea acum galbenă, tivul sub glezne, forma corpului prin țesătura luminată, spatele, linia picioarelor, brațele, linia picioarelor, brațele goale, părul scurt, a stîns”. Cu aceste fragede fraze se încheie romanul. În **Epilog** e produs un fragment de epistolă către autor referitor la Camil Petrescu și la faptul că memoriile și scrisorile din **Patul lui Procust** „nu sînt documente reale, ci confecționate”. Corespondentul adaugă: „Punctul acesta în care vă despărțiți cred că va trebui gîndit foarte mult de cititor, dacă acela va vrea să simtă și timpul ce desparte cartea Dumneavoastră de aceea a lui C.P., și puntea ce le leagă”. Iată un alt aspect considerabil, Camil Petrescu a inovat mai mult decît oricare romancier interbelic. În primul rînd, introducînd în ficțiune documente reale. Faptul de a le fi confecționat uneori el însuși mi se pare mai puțin însemnat decît ideea de a asambla un roman din mărturii și relatări diverse, contradictorii. Livius Ciocărlie face un pas mai departe recurgînd la documente neconfecționate. Dar deosebirea aceasta e totuși secundară în raport cu o asemănare, care constituie, cred eu, lecția veritabilă oferită de Camil Petrescu, și anume aceea a modificării relației dintre semnificativ și nesemnificativ în materie de fapte romanești. Tot romanul tradițional era dominat de ideea semnificativului, ca și teatrul sau, în general, literatura. Cu pușca cehoviană atîrnată în pănoplă în actul întîi al piesei trebuie neapărat să se tragă în actul al cincilea. Camil Petrescu se numără printre cei dintîi scriitori moderni care au combătut această opinie. El a redat drept de existență accidentalului. Nu tot ce se petrece în viață este semnificativ: o literatură realistă trebuie să țină cont de acest lucru. Livius Ciocărlie împinge la limită în romanul său principiul camilpetrescian al aleatorului. Acesta e, în definitiv, și paradoxul unui roman tălat din foarfece ca **Un Burgtheater provincial**: de a nu transforma selecția și ordinea, din care și-a făcut principiul fundamental, într-o

țiranie a semnificativului, de a lăsa joc liber întîmplării și hazardului.

Latura de metaroman a cărții lui Livius Ciocărlie o apropie de literatura tirgovîștenilor. M.H. Simionescu e menționat sub inițiale în **Epilog**, iar memoriei lui Radu Petrescu romanul îi este dedicat direct, cum aflăm din **Cuvîntul înainte**. Înrudirea cu cărțile lui Costache Olăreanu nu mai trebuie, nici ea, demonstrată. La cele spuse mai înainte, pot adăuga și că **Un Burgtheater provincial** reprezintă o veritabilă colecție de stiluri (narativ, istoric, cronicăresc, descriptiv, epistolar, gazetăresc, administrativ-juridic, reportericesc etc.) și de maniere de a scrie sau de a vorbi (infantila, orală, argotică etc.). Capitolele 42 și 43 conțin exemple de scriitură epistolară și, respectiv, de conversație. Un alt capitol culege fapte diverse din ziare. Și așa mai departe. Romanul este extraordinar de proaspăt și de sugestiv, scris cu scripitoare inteligentă, care pe mulți va delecta, prin originalitatea lui. L-am citit cu plăcere, chiar dacă, trebuie să recunosc, mai sîrînd pe ici-pe colo cite un paragraf sau cite o pagină (și anume acele pagini care constau în enumerări, liste, nomenclaturi; în dorința lui de a descompune textul romanesc în părți constitutive, autorul coboară uneori la elemente infraliterare, adică fără semnificație în sine, cum sînt fonemele sau morfemele; în limbă; sau, renunțînd la ordinea clasică de semnificație, propune o alta, prin simplă alăturare, ceea ce face ca procedul să ni-l evoce pe cel din **Tara de Kutu**, unde realitatea era regrupată după criterii utilitare): ca toate textele de acest fel, nu se poate citi decît pe sîrîte. Dar, vorba lui Roland Barthes: norocul e că nu sîrîm de fiecare dată aceleași pasaje.

Nicolae Manolescu

PROMOȚIA '70

Aspirația și gestul

● UN fantezist cu debit baroc și fan-dări ironice, mare degustător de licori lexicale și ocupant statornic al unei rezerve speciale în „spitalul amorului” este bănăteanul GHEORGHE AZAP (n. 1939); **Maria, o caterincă zbuciumată** (1975), **Boceluța cu plîpînde** (1977), **Ețelera** (1979), **Cîntece strengărești** (1981), **Cuibșorul nostru de năcînd** (1982) sînt titluri (de cărți) ca niște buletine de identitate. Nu amorul este tema suverană a poeziilor, ci suferința din amor, mai precis, natura de perpetuă realitate potențială a iubirii, niciodată însă realizată plenar, stînd mereu sub semnul lui „dacă ar fi fost”, din pricina unei nepotriviri bizare și fără soluție între poet și fără-de-numărul partenerelor de încercare; o nepotrivire recunoscută de la început, pusă pe seama prea expresivei mobilități feminine și declarată cu un fel de mindrie ironică și fatalistă: „Ce să facem? Sîntem două atitudini bifurcate. / Cum ar fi Lope de Vega și Sofocle par-egzemplu; / / Văi ce mare oesbire ne-a pîlit și ce păcat e / Că pierdem pe totdeauna un amor atît de amplu”; voluptatea denunțării eșecului amoros e concurată doar de voluptatea limbajului „ghibaci”, plin de arhaisme, neologisme, localisme, cuvinte argotice, mustind de oralitate și tras în versuri de o abilită și totodată severă geometrie.

Originalitatea de fond a poeziilor lui Azap stă în dubla situare a eului liric în raport cu tema lirică: o aspirație de Hyperion divulgată sau cantonată într-un comportament, gestic și lingvistic, de Mitică; veleitatea romantică nu părăsește nici o clipă gîndirea poetului, după cum nici gestul sugubăz ori bagatelizant, ironic și autoironic, nu-l părăsește vreo clipă comportamentul; el cultivă angoasa romantică și ironia aferentă în ritmuri de postumă eminesciană („Nu de mult fusesem, iarăși, gîlbejit precum bolnavii-s: / Căci mă părăsise altă prea-suavă rară avis; / (Pasămite, dacă și-asta s-a încumetat să zboare, / Nu-l din cele sedentare ci din alea migratoare) // Și, din cli-pa-n care dînsa nu a mai voit să stele, / Eram gata să alunec spre Cimpia Elizee; / Neavînd un alt vehicol socotisem, bunăoară, / Cum că pot ajunge-acolo cu o grîndă și o sfoară // D'apoi cite alde d'astea de la dragoste se-ntîmplă // / Unii, cit al zice pește, își fac vreo butuoară-n timplă / Sau își dau de-a berbealeacul de pe stîncile înainte, / Ori înghit cu lăco-

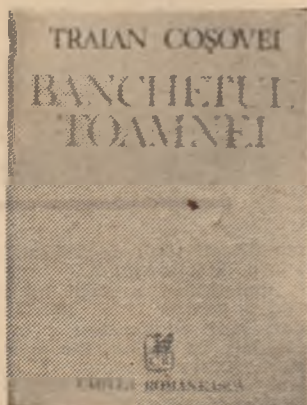
mie hapuri de tranchilizante // Nu-l deșagă șmecheria, deznădejdea cînd te-nha-ță. / Poți să nici mai vrei lumina într-o bună dimineată / Căci te-ncearc-un soi de lene și-ai dormi măcar o mie; / Crede-ți-mă pătîmisem o atare șmecherie... // Eh! și iar se strică timpul, și sînt singur, și mi-e jele; / Nu se mai întoarce nimeni lîngă lacrimile mele; / Norii gîresc Pleiade; ploile desfundă solul; / Vîntul fiecărei frunze îi mîncîncă peti-olul... // Și cum iar mi-e dor de-o tîncă, și cum toate-n preajmă fade-s, / Mă tot bîntuie o pohtă să îl vizitez pe Hades; / Mai ales că într-acolo se găsește bat-o vîna, / Proaspătă ca o răchită, legendara Proserpina”, dar nu ezită să-și procure preilejuri de miticizare sub oblăduirea tempo-ului minulescian, cu un plus de frivolitate și retorisme de „studinte în drept și publicist” („Dă-mi, draga mea, mai dă-mi: că sînt AVAR! / Dă-mi ul-trascuța și oricare por! / Dă-mi un zulf, să-l culc în buzunar! / Dă-mi fermoarul tău tulburător! / Dă-mi! că sînt lacom și că am bacil! / Dă-mi deștele! / Dă-mi poza ta! / Dă-mi tot! / Dă-mi mu-gurii aceia infantili! / Dă-mi șansa să ajung lîngă compot! / Dă-mi important-ță-n timp ce te salut! / Dă-mi poznele în care te complici! / Dă-mi chiar și apa-n care te-ai lăut! / Dă-mi de acolo! / Dă-mi și de aici! // Dă-mi pîrieta lu-ferului pur! / Dă-mi scriciobul ce urcă pîn' la zei! / Dă-mi pe dai-boj; / nu mă-nvătă să fur! / Mai dă-mi o dată sau măcar de trei!”); nu există text în care Hyperion și Mitică să nu coabiteze ca aversul și reversul unei monede, „cap” sau „pajură”? depinde de starea de moment a poetului; de cele mai multe ori cade „Mitică” dar asta nu înseamnă că „Hyperion” e absent, înseamnă doar că e bine ascuns sub prezența celui-alt; a-cestă întîmpinare oximoronică a neîmplinirii erotice, producătoare, în genere, de efecte comice are, în cazul lui Azap, rostul de a relativiza ambele componente deodată, căci, alăturîndu-le cu bună știință, punîndu-le să dialogheze fără ca de de fapt să se înțeleagă, poetul pare că ne face cu ochiul, ca un actor care vrea să fie crezut în rolurile pe care le joacă, dar vrea să fie crezut și în pielea netransmi-sibilă a propriului destin; vizător incurabil („și iar mă face visul semeț ca un șelc”) și cutreierat de înconfort („e seară, sînt sceptic, mi-e frică”), el practică, te-

rapeutic pentru sine, delectant pentru cititor, hazul de necaz; cînd nu e nici Hyperion și nici Mitică, adică atunci cînd își ia înîmă-n dinți și își întoarce cu adevărat privirea spre sine, renunțînd la voluptatea suferinței din amor, ca și la „ghibăciile” villoneste, îl descoperim, cu surpriză, lupînd și sperînd sub steag bacovian ca în antologicul poem **Ninge**: „Ninge urit; ninge maro; ninge scalen. / Din nou calic, sînt și silhul, și iar mi-e rău. / Beau și fumez, pînă devin etero-gen, / Ca un poet, fără de trup, de la Bacău. // Ninge posac, și diletant, ninge murdar. / Satu-l pustiu, somnul s-a dus, focul s-a stîns. / Oile plîng; crugu-i obs-cur; lupul apar; / Iarna de-acum face hibrizi, cu dinadins. / Ninge căznit; ninge jegos; fulgi jerpeliți. / Nu mai cunosc — nu mai produc — nici un chiolhan. / Dreptu-i al tău, dragoste-n veci, să mă exiți: / Pînă la briu, pînă la gît, pînă-n tavan. // Ninge mahmur; ninge-n zigzag; ninge străin; / Tîmplele dor; ochii-i des-tup; inima-i grea. / Încă puțin încă pu-țin încă puțin / Sper să rezist, pînă-n colțesti, IARBĂ A MEA”; dar exemplele de acest fel sînt puține, poetul arătîndu-se deosebit de prudent cu structura sa de adîncime.

Dispoziția lingvistică neobișnuită a poetului face ca originalitatea de fond a poeziilor sale să reverbereze în planul expresiei, mai cu seamă prin formațiunile semantice surprinzătoare al căror principiu de organizare este contrastul, fie el pur lexical (un neologism pus într-o aglomerare de arhaisme sau regionalisme, o metaforă banală lîngă una socantă, cuvinte de uz casnic alături de cuvinte par-fumate etc.), fie sintactic și semantic; complementul atitudinii ironice, care aici parodiază, iar al tensiunii „oximoronică” de fond, interferența prefigurațiilor de sur-să livrescă și a oralității umoristice; lip-sește însă poetului simțul măsurii, din care motiv face deseori concesii versifi-cării lejere, cronicii rimate și verbiozității, defecte de disciplină care nu-l îmo-le-dică, totuși, să probeze, chiar și în tex-tele frivole ori excesiv glumete, o imagi-nație asociativ lexicală ieșită din comun; travestindu-și aspirația romantică într-o gestică miticistă, Gheorghe Azap își alin-ță remarcabilul talent cu mireasma de-ționarului limbii române, vindecîndu-se prin ea de singurătate.

Laurențiu Ulici

Anotimpul interior



INTIILE volume de versuri ale lui Traian Coșovei: **Oceanul**. Cînd mă grăbeam spre mare. Pe urmele voastre și Informația ereditară, toate apărute în deceniul al VII-lea, stau sub benefica înfrîurire a lui Walt Whitman și Geo Bogza. De la poetul Firelor de iarbă, Traian Coșovei a preluat patosul elogierii marilor realizări ale progresului și ale minții umane; de la Geo Bogza, a deprins fantezia enormă, transfiguratoare și știința formelor afective de superlativ absolut: „urîșă, primejdioasă temeritate”, „fantastica piatră de încercare”, „urîșă, sfîntă, nepieritoare îmbrățișare”, „Această mindră, strălucitoare vale” ș.a.

Considerată ani de-a rîndul perechea sincronică a reportajului, poezia lui Traian Coșovei s-a distanțat constant în deceniul următor de înclinația către stări emoționale proeminente, năzuind spre o pregnantă individualizare. Reflexivitatea se accentuează treptat în **Lauda fluviului, Tutorul drumurilor, La țărnuț cu lună, proces firesc**, pe măsură ce poetul a intuit că materia și timpul, spațiul și istoria își dezvăluie semnificațiile profunde numai dacă sînt supuse unei gravitații metaforice, apte să evocă omul și destinul lui. Patetismul a făcut loc pateticului, jubilația excesivă a fost înlocuită cu

străduința de a descifra dincolo de aparențe relațiile ascunse dintre fenomene.

În acest sens, **Banchetul toamnei** *) înscrie un moment de referință în evoluția liricii lui Traian Coșovei. Semnele schimbării le-a întrezărit poetul însuși: „Sperind, așteptînd / urzînd într-una iluzii / obosit, sărăcit și visînd / spiritul meu se odihnește / se adaugă sieși — / crește din nou / din seceta sa...”. (Sperind, așteptînd).

Titlul volumului este emblematic. Substantivul „banchet” sugerează obligatoria participare la un festin, la sărbătoarea „toamnei”, anotimpul maturității biologice, timpul favorabil coborîrii spre camerele adîncului, ireversibil, adîncul său și al celorlalți. Singur la masa de lucru, „schimnic”, poetul simte cum se string în jurul său, lăuntric și din afară, elementele: „Dealuri dragi, nesfîrșite văi, splendide poduri, / șesuri fermecate, lanuri răsărite, păsări, plopi, ostroave, / tainice păduri, fluviu, mare, valuri și orașe, scumpe constelații, / sate adorate, sfînte așezări în răstăriștele cele mai uitate...”.

Întreagă prima secțiune a volumului se întoarce astfel într-o meditație, prin intermediul propriei biografii, asupra umanului. În fiecare element există o semnificație, fiecare lucru vorbește despre om. În toate, poetul descoperă o vibrație subiectivă. Mai întîi, copilăria, „Raiul din care / am fost alungat — și uitat”, se naște din nou în imagine, într-o Dobroge de vis și legendă, de lumină și mister, în sadoveniana „Țară de dincolo de negură”, „pămîntul cel mai plin / cu cele mai ciudate oseminte” (**Pămînturile de lingă inimă**).

După reportajul lui Geo Bogza, **Dobrogea, Dobrogea**, servențele lirice din **Banchetul** rămîn o patetică evocare a amănunțimii și fascinanelor ținuturi dintre Dunăre și mare. Există aici și un elogiu al materiei, oprit însă în

*) Traian Coșovei, **Banchetul toamnei**, Editura Cartea Românească, 1984.

pragul convergenței umanului cu elementele naturii, dar reluat, sub sugestia lui Lucian Blaga, în **Seară la mare**: „Ascult, încolțit, desperatele valuri pe mare, / strigătele ultimelor zburătoare; / aud ale portului mii de motoare — / sau ascult / complicatele angrenaje de roți dințate / ale destinelor mele, / mușcîndu-se între ele, căutîndu-mă / scrișnînd, scăpărînd, amănunțit, amenințătoare...”.

Dobrogea reinvie în flăcările solare ale verii, în podgoriile toamnei (**Pămînturile de lingă inimă**), sub viscolul „urîșă, curat” și al „zăpezilor imaculate” (**Viscolul**), sub îmbrățișarea furtunii (**Ploaia în acoperișul părintesc**), scaldată sub razele astrului nocturn (**Luna, luna...**), sau cu cerul brădat de stolurile păsărilor, primăvara (**Se întorc cocorii**!).

În acest peisaj se întrușește statuile de fum ale evocării: locuința copilăriei, spre care se întoarce mereu în vis (**Casa părintescă**), amintirea părinților: **Vrednic, născoc pescarul, Numai Mama**, răscolitoarea dragoste fraternă: **Laudă vouă — dragoste vouă, Baladă pentru frate** și prinde consistență decalogul etiic adresat fiului, **Acelui, care, pe drept, adevărat**, „testament” arghezian, însă mai apăsător moralizator.

O vibrantă încălătorie emoțională respiră elegia **Daimonul nostru, Nichituș** și mai cu seamă poemul închinat lui Geo Bogza, maiestuoasă odă a prieteniei. Confuzia de planuri, indistincția dintre operă și om dezvăluie o autentică și înalt poetică venerație: „Geo Bogza — Mahatma — Paznic de Far, Cartea Oltului — / Cîntec de dragoste, cîntec de viață și de nemurire! / Împotrivire urîșă — Tu, viscol urîș, ocrotitor / împotriva tuturor viscolor...”.

MULTELE poeme de dragoste din a doua secțiune a volumului stau sub aceeași suavă confuzie de planuri. Femeia iubită, **Ayasofya**, „privighetoarea lumii”, „adorata aceasta / atît aidoma

cîntecelor ei / și ascunzînd în ea întreg universul”, **Boztorgai**, gingașul nume tăresc al vrăbiei, pasăre „curată, simplă, sfîntă făgăduință” și **Necunoscuta**, „fata cu păr lung”, o „copilă / între realitate și vis” se string deopotrivă într-o ființă unică: „Lumina, soarele, aurul după amiezii de vară, / în singurătatea ferestrei, / în șoapta salci-milor treziți din somn, / cînd ai intrat tu... / liniștită, ocrotitoare, umplînd casa — gingașă și atotputernică, hotărîtoare — / umplîndu-mă pe totdeauna” (**Soare în singurătatea ferestrei**). Printr-o inepuizabilă sinonimie, Traian Coșovei revine obsesiv asupra aceluiași motive, ca și cum, odată rostite, cuvintele s-ar dovedi înapte să contureze trăirile lăuntrice, iar poemul însuși ar fi copia palidă a celui visat.

În viziunea poetului, femeia iubită constituie o chintesență a totului, cum numai la Ion Vineanu, în poema **Abece-dar**, mai întîlnim sintetizată o atît de completă imagine a însușirilor și calităților eternului feminin. Pentru Traian Coșovei, femeia iubită simbolizează principiul vieții: **În tăcere, Noaptea de vineri, Cine este, Memen, Cionatini**; farmecul: **Întîlnire, Cîntec din urmă, De departe, ascultînd**; rațiunea de a fi a omului: **Noapte cumplită, Riul, Pagină albă, Tandrețe**; echilibrul sufleteșc: **Echinocliul de toamnă, Singur în noaptea învierii, Cina de taină, Elegie, Seară de iarnă**.

În sfîrșit, iubita este creația artistică însăși, „sublima artă”. Poemele au fost scrise din spaima de a nu pierde „ce-am trăit noi ca într-un vis”, dar și din mărturisită speranță: „să mai trăim încă o dată marele vis” (**De tine m-am rugat**).

Poezia toată, prin porii căreia trec febra așteptării, teama, plînsul, îndoiala, încrederea, noaptea, dimineața, lumina, fericirea și nostalgia depărtărilor, oscilează între rogatio și encomion, între psalm și epitalam.

Ion Bălu



VASILE BĂRAN a lansat la noi un gen ultrascort: „microsoioanele satirice”. În **DEX**, cuvîntul „microsion” este explicat astfel: „Disc muzical de calitate superioară care are șanțul de înregistrare extrem de fin și care permite înregistrări și audii de lungă durată”. Autorul și-a definit, deci, propriile producții și a făcut-o cu exactitate, deoarece textele sale de numai cîteva rînduri sînt, într-adevăr, concise, reușind să cuprindă într-un text foarte redus ca proporții neașteptat de multe semnificații.

Multă vreme, microsoioanele lui Vasile Băran au stat risipite prin reviste (și prin văzduh, intrucît autorul, înzestrat cu darul oralității, le improvizează adeseori pentru amuzamentul celor din jur). Era la mijloc prejudecata, acceptată tacit și de Vasile Băran, că adevărata creație în proză o reprezintă romanul. Iată însă că de curînd, la îndemnul unor prieteni, el și-a adunat compunerile miniaturale într-un volum. **Sub cerul umbrelei mele** *), constituit din trei părți: **Microsoioane, Microșifte, Microteatrul**. Deși selecția nu este foarte riguroasă, în sumar figurînd și destule bucăți simpliste, avem plăcutul

*) Vasile Băran, **Sub cerul umbrelei mele**, Ed. Cartea Românească, 1984.

În cîteva cuvinte

prilej să constatăm că textele „mini” compuse de-a lungul timpului de Vasile Băran configurează o atitudine și impun un stil ușor de recunoscut. Ele aparțin unui moralist modern, care se exprimă indirect, prin instanțarea din viața de zi cu zi, cu valoare de parabolă, și care își temperează sarcasmul prin spirit ludic, printr-un sentiment al relativității normelor de existență. În aceasta constă, de altfel, și valoarea prozei ultrascorte a lui Vasile Băran: el este un moralist care nu moralizează, îngăduindu-și doar să declanșeze blîțuri spirituale sau de observație și lăsîndu-ne pe noi, cititorii, să deliberăm. Să deliberăm și, dacă avem vocație de judecători, să pronunțăm o sentință.

Este evident că pe autor îl mobilizează — în descrierea scenelor respective — nu atît dorința de a aduce binele pe pămînt, cît o plăcere de a anima personaje, de a schița dialoguri, de a crea un mic spectacol. Plăcerea aceasta ține de temperament; cine îl cunoaște pe Vasile Băran știe ce energie neobișnuită cheltuiește el pentru a menține, într-un grup, o continuă stare de participare afectivă, un fel de avînt fără motiv. Povestește, întreabă, răspunde unor întrebări puse altora și, în general, ca directorul unei orchestre care ar rămîne mereu în urmă, se străduiește să accelereze ritmul întregului concert. Această aptitudine de animator este sesizabilă în volumul **Sub cerul umbrelei mele**. Este sesizabilă, mai ales, în realizarea dialogurilor care, deși sînt extrem de alerte, ca un schimb de mingi de ping-pong, mai și reușesc să ne dea o sugestie în legătură cu caracterul și chiar cu înfățișarea personajelor. Iată un exemplu:

— Îți vine, deci, o idee.
— Nu-mi vine...
— Să presupunem.
— Degeaba presupui.
— Să presupunem că...
— Trenba, dumitale.
— Asadar, îți vine o idee...
— Nu-mi vine, fratele meu, lasă-mă în pace.”

Cu mijloace extrem de sumare, autorul izbutește să ne facă să ne imaginăm foarte bine situația: primul personaj,

generos și puțin naiv, frează de dorința colaborării; al doilea, apatic, disprețuitor, ridică agasat din umeri. Putem merge cu presupunerile și mai departe: primul este sanguin, cu părul vilvoi și face gesturi precipitate; al doilea, uscățiv, aproape chel, stă țepăn și privește cu ochii imobili. Recunoaștem în această artă a dialogului ceva din lecția lui I. L. Caragiale.

Alteori, o întreagă dramă este rezumată în cîteva schimburi de replici:

— Nu te mai duci pe la fiică-ta?
— Nu, nu mă mai duc.
— De ce?
— M-a înlocuit.
— Pe tine? Ca mamă? Nu se poate!

Cu ce?
— Cu o mașină de spălat.”
Răspunsurile mamei rănite sufletește sînt reduse la maximum, exprimînd o lipsă de elan și, în același timp, o dorință de apărare în fața curiozității agresive a interlocutoarei sale. Iar aceasta ne apare insufletită de o vervă indecentă, insuportabilă.

Ideea cu mașina de spălat nu reprezintă o noutate, a existat o anecdotă pe această temă care a circulat cu cîțiva ani în urmă. Dar Vasile Băran i-a dat, în varianta sa, o vibrație dramatică. Receptivitatea sa față de ceea ce s-ar putea numi „folclorul citadin” este meritorie, intrucît avem în momentul de față o considerabilă cantitate de creație umoristică anonimă care circulează exclusiv pe cale orală și care cuprinde adevărate bijuterii ale genului, neînregistrate de nici o lucrare (Nichita Stănescu, cu intuiția sa artistică, începuse la un moment dat o rubrică de „bancuri repovestite” și gestul său ar trebui să ne convingă asupra importanței rezervelor de valoare literară din aceste producții aparent insignifiante). Însușindu-și cu promptitudine expresiile, glumele, obsesiile aflate „la ordinea zilei”, prelucrîndu-le ingenios, Vasile Băran se definește și ca un Anton Pann contemporan cu noi.

Spuneam că dorința sa de spectacol se manifestă nu numai prin descrierea unor servențe dinamice din viața de zi cu zi, ci și prin înclinația către joc. Lui Vasile Băran îi plac paradoxurile, răsturnările de

situații. Unele dintre lapidarele sale proze au turnura unor epigrame:

„N-avea decît o singură cămașă și o multime de dorințe. Acum are o multime de cămași și o singură dorință: să aibă cît mai multe cămași.” Sau:
„El juca rolul lui Romeo, ea pe-al Julietei.

În cele din urmă s-au căsătorit și, deci, s-au sinucis.”

În sfîrșit, mai trebuie remarcată tenta de fantastic care apare în unele bucăți, în special în „microșifte”. În una dintre ele, de exemplu, intitulată **Ocotire**, autorul povestește sarcastic cum într-o casă se aduce un pian și cum stăpînii casei îl îmbracă într-o husă, fără să-l mai scoată vreodată de acolo. Înțelegem ironia dar, dincolo de ironie, ne impresionează modul cum ni se prezintă această situație. Pianul apare ca un animal mare și sfios adus dintr-o pădure: „Pianul ocupa aproape un sfert din spațiul holului, dar el părea acum ghemuit, și parcă privea cu teamă celelalte lucruri: o masă cu patru scaune, un dulap, o ladă cu sifoane, un frigider, o mașină de spălat rufe...”; „Și se dușea la un atelier de huse și cumpărare o husă mare, din foaie de cort și-l înveliră, și-l strînseser picioarele cu sfori.” În cele din urmă rămînem cu vaga senzație că s-a comis un asasinat.

În alte bucăți, fantasticul devine însuși modul de exprimare, pierzîndu-și capacitatea de a-l neliniști pe cititor și fiind înțeles de către acesta ca o regulă a jocului: „Asistentul suferea enorm din cauza profesorului, un tip peste măsură de complicat care, în cele mai neașteptate momente, ori rîdea, ori țipa. Trecearea asta de la o stare extremă la altă stare extremă l-a iritat atît de mult încît s-a hotărît să admită propunerea de a se preface în iepure pentru patru zile.” Etc.

Trebuie să admitem, deci, că folosindu-se de numai cîteva cuvinte, Vasile Băran reușește adeseori să ne surprindă, să ne incinte, să ne emoționeze. Să facă, deci, literatură.

Alex. Ștefănescu

Baia de real



OBSERVAȚIE mai veche pe care am făcut-o într-un studiu despre Geo Bogza ne îndeamnă să reafirmăm că scriitorii cu o personalitate literară marcantă nu pot face reportaj în accepția tradițională pe care o are această noțiune deoarece realul, spre care merg din dorință de a-l cuprinde, de a-l înregistra cu fidelitate, va sfîrși inevitabil în ficțiune. În aceste cazuri, rolul principal nu îl va mai juca evenimentul ci subiectul creator auto-contemplându-se în relația sa cu acel eveniment, oglindindu-se, cu alte cuvinte, în acesta pentru a se regăsi, pentru a-și verifica emoțiile pure. La rîndul lor, paginile se metamorfozează subit în conștiințe ardente de jurnal, cristalizează în nuclee de roman, secvență de teatru sau poezie. Sintagma „reportaj literar” a fost inventată în definitiv pentru a marca acest compromis: al unei literaturi în facere ce-și dezvăluie ca atare peisajul convulsiv, odată cu explicita foame de experiență a scriitorului acreditat în conștiința publică prin talent și stil, dar cu rezerve de viață matură, articulate într-o concepție personală, încă insuficientă.

Scrisori din linia întâi*) poate fi citită de aceea ca o suită de confidențe revelatoare pentru personalitatea creatoare a Sânzianei Pop, ca o carte de reportaje

*) Sânziana Pop, *Scrisori din linia întâi*, Editura Eminescu, 1984.

oferită drept preambul al unui viitor roman, ca un jurnal de călătorie prin geografia spirituală a patriei, ca un mod de căutare programatică a oamenilor de excepție ai prezentului — a secretului lor românesc! — sau ca o declarație de atașament și dragoste față de Transilvania, spațiul natal și formativ al autoarei. Această dragoste pentru „trupul fierbinte al Transilvaniei” se convertește de altfel în pagini impecabile, de o rigoare și limpezime clasică. *Adio, dragostea mea, Rugăciune pentru cartofi, Autoportret cu cer, Lecția de normal, Ordinul soarelui, Centrul lumii există*, reconstituirea călătoriei lui Eminescu în Transilvania (*Comete magice*) invitind la redescoperirea unor sensuri adinci, uitate, calbură, prin cadența lor impresionantă, ca o lecție despre unitate și patriotism. Sânziana Pop nu uită să ne amintească în fiecare clipă că adevărurile ei nu pot fi despărțite de acelea ale marilor înaintași, de învățații legendari ai Transilvaniei, mituri intelectuale ce întrețin viu fluxul de idei, foamea de cultură și demnitatea celui mai simplu om din inima Transilvaniei.

În itinerarul spre oameni, în baia voluntară, programatică de real, Sânziana Pop este imorevizibilă, șocantă, gesturile ei nu se potrivește cu tiparele contrafăcute puse în circulație de reporteri dezumanizați de rutină, atenți numai la fapte și aproape deloc la prezențele umane, la psihologii sau ceea ce s-ar putea numi „complexitatea organismului psihic”. Pariul autoarei în convorbirile cu cei intervievați este fixarea rapidă a gestului elocvent, a reacției aproape insesizabile dar cu o semnificație esențială, definitorie. Grăbită totuși să găsească în cit mai scurt timp cheia spre umanitatea sovăitoare din fata ei, autoarea se drapează uneori într-o exaltare — chiar dacă demitizatoare, generoasă, participativă — care amenință să uniformizeze prezențele, psihologieile sau imorevizibilitățile disecțiilor in vivo. Nu intimidător va înregistra cu onestitate intelectuală o inedită atitudine a celor abordați: circumspecția minerilor, a constructorilor de hidrocentrale, a țărănilor chiar, suspicioși față de atenția exagerată pe care vine să le-o acorde, pentru câteva ore sau minute, scriitorul din Capitală, retractilitatea lor, față de ceea ce ar putea suna a frazeologie lozincardă sau a demagogie senti-

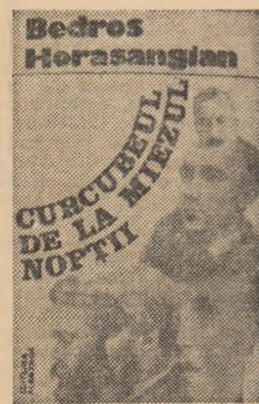
mentală. Fisura se produce inevitabil, aproape, pentru că adevărurile unora diferă, nu de puține ori, de ale altora. La Lotru autoarea se extaziază înaintea peisajului grandios, a celor ce scriu, spune ea, istoria, dar sala plină de oameni este înghețată. „Cei ce scriu istoria” nu mai doresc lecții de extaz despre istorie, ci pur și simplu o poezie de dragoste. Este un moment în care reporterul scrie pagini de roman social în cel mai curat sens al cuvîntului. Alteori, monologul interior cotopește oamenii, peisajele, întâmplările ca o iarbă luxuriantă a simțirii — pădurea tropicală a imaginației artistice în care romanciera își face drum căutîndu-și personajele zămislite din impactul vieții cu propria ei imaginație. Dialogurile expresive, dramatice, formează punțile dintre lumile de simțire și gândire ce se confruntă pe suportul unui temperament exploziv, provocînd limitele. Emoția aruncată asupra oamenilor are sensul unei înobilări, a unei sustrageri din imperiul neantului devorator din lipsă de semnificație. Pretutindeni autoarea vrea de altfel să descopere o semnificație și ce efort, adeseori, în fixarea aceluși sens, firicel de sens unde vede rațiunea de a exista a unor insule umane izolate sau pur și simplu îngropate în uitare. Această umanizare prin acordare de sens este poate cea mai nobilă și mai emoționantă dimensiune a textelor din această carte ce-și propune să fixeze un crîmpei din geografia în mișcare a lumii de azi. Lucru rar pentru că, după cum spuneam, nu factologia interesează ci suprasensul ei cultural și sufletec. Emoția exersată poate fi considerată un mecanism prin care tot ceea ce vine în atingere cu sensibilitatea artistică se absoarbe în literatură.

Totuși, nu arareori, pe marile șantiere dilema ia locul optimismului constructivist fără măsură. În aceste împrejurări Sânziana Pop vrea să măsoare nu numai ceea ce s-a construit de civilizația tehnologică a acestui sfîrșit de secol ci și ce s-a distrus pentru totdeauna din patrimoniul milenar al naturii. Omul agresînd natura în entuziasmul lui lipsit de o perspectivă ecologică, omul crezînd că o poate corecta în loc să se integreze armonios în natură, existînd în alianță cu ea; omul agresînd natura dar agresîndu-și prin acest act propria șansă de su-

praviețuire într-un spațiu placentar, lată câteva teme tulburătoare ale cărții de față. Același contrast guvernează și prezențele mai mult sau mai puțin epice ale cărții. Alături de figurile eroice, acelea care construiesc prin efortul lor lumea de azi reprimîndu-și înaintea reporterului curios propria viață interioară, nu sînt puține împrejurările în care personalitatea, sensibilitatea scriitoarei descoperă singurătatea alienantă a celor ce construiesc înfruntînd stihiele naturii (*Cum se scrie istoria*), mizeria morală a minciunii debitate pentru a mărturisi despre ceea ce nu există (*Portret de adolescent cu griu*), sărăcia demnă a țărănilor de munte, lupta lor uriașă adeseori pentru supraviețuire (*Centrul lumii există*), foamea de artă a intelectualilor provinciei (*Monolog sub reflector*), eroismul medicilor de spital confrunțați cu greutăți inexplicabile în condițiile vieții normale (*Scrisori din linia întâi*) sau acela al dascălilor de excepție luptînd cu indiferența față de frumos, față de artă (*Pictorii din Vulturești*).

Sensibilă și justiciară, Sânziana Pop pare că rostește prin paginile acestei cărți un avertisment din tranșeele instabilei linii întâi a luptei omului pentru existență: și anume că starea de încordare neomenească a „liniei întâi” poate epulza, poate distruge dacă această „linie întâi” din suflete nu este atentă și la frumusețea, la bucuriile vieții. În timp de pace nu se mai moare atît fizic „în linia întâi” dar se poate muri sufletește. Umanitatea din „linia întâi”, demonstrează autoarea, are nevoie de frumos, de bogăția cunoașterii reflexive și a creației, de ocrotire directă, de înțelegere, pentru că „în linia întâi”, alături de cei ce înfruntă stihiele naturii sau trudesec pentru a ne da cele necesare vieții, Sânziana Pop include și munții, și apele patriei, și cerul, și pădurile ei inegalabile.

Mirela Roznoveanu



IN 1981, cînd a apărut, antologia de proză scurtă contemporană *Arhipelag* ilustra și revela, în intenție măcar, existența unui fenomen literar mai mult îngăduit decît legitimat, oricum periferic și trecut în general sub tăcere. Cîțiva ani mai tîrziu, printr-o cuprinzătoare „panoramă” alcătuită de Cornel Regman (*Nuvela și povestirea românească în deceniul opt*) și publicată tot la Editura Eminescu, se făcea un mare pas mai departe în direcția recunoașterii și acceptării a ceea ce părise a fi, doar puțină vreme înainte, oarecum *underground*, insolit și, de ce nu?, insolent. Fiindcă într-un context literar dominat de un interes ca și exclusiv pentru romane era aproape o insolență să se scrie (și să se observe că, totuși, se scrie) proză scurtă. Dar modificările de atitudine (eventual) așteptate nu s-au petrecut, proza scurtă e privită tot ca un bastard. Acest regim îi prieste însă, „arhipelagul” său e în expansiune, îmbogățindu-se continuu cu noi insule. Unele (*Proiecte de trecut* de Ana Blandiana) sînt opera unor scriitori cunoscuți ce refuză somnolența rutinei și renta prestigiilor

Arhipelag în expansiune

clștigate într-o clipă de noroc și inspirație; altele (volumul colectiv *Desant '83*) sînt expresia unor elanuri tinerești programatic innoitoare; încă mai numeroase sînt cele descoperite (intemperate) de exploratori izolați și consecvenți (Alexandru Vlad, Adriana Bittel, Tudor Octavian, Daniela Crăsnaru, Ioan Grosan, Dan Petrescu, N. Cristache, Tudor Dumitru Savu ș.a.).

Acum, acestora din urmă li se adaugă Bedros Horasangian, autor aflat la prima lui carte*), nu totuși foarte tînăr, fiindcă după vîrstă ține de „promoția” lui Mihai Sin și Eugen Uricaru, literar fiind însă un *self-made man*, un navigator solitar și îndrîjit. Primul capitol al volumului său poartă de altfel în exergă acest citat-înviație la călătorie scos — ce surpriză! — din staticul, introspectivul Anton Holban: „În orice om se găsește o veleitate de a porni în lume și a descoperi un continent”. Al doilea capitol se deschide cu un motto din Paul Zărețopol, de asemenea relativ la un voiaj, accentul stînd însă pe ideea de descoperire („În vagon. O doamnă tînără vorbește unui domn cărunt despre Einstein. Domnul întreabă cam leneș ce a descoperit Einstein. Doamna se miră și explică. Trenul urie tare.”), iar al treilea cu un scurt fragment din *Jurnalul* lui Pallady, aici detașîndu-se noțiunea de cotidian: „„Ah! Cit este viața de cotidiană”. Să fi spus așa ceva la vîrsta lui! (Mort la 28 de ani). (Scipire de geniu). Jules Laforgue. Primit de la Las. 20. Rest 150. A reținut nudul mare pe fotoliu (albastru) 150”.

Călătorie-descoperire-cotidian: sînt termeni cheie pentru înțelegerea prozei lui Bedros Horasangian, o proză în același timp plină de vitalitate și foarte rafinată, robustă și de o admirabilă finețe. Cartea însăși este construită cu migală și fervoare, fiind armonizată cu un desăvîrșit simț muzical pînă în cele mai mici

*) Bedros Horasangian, *Curcubeul de la miezul nopții*, Ed. Albatros, 1984

amănunte: dialogul celor trei motto-uri, pe care l-am scos în evidență mai înainte, este una dintre probele cele mai vizibile. O compoziție riguroasă și extrem de elaborată, comparabilă sub acest aspect cu arta lui Radu Petrescu, este pusă în slujba unui elan viguros și irezistibil — „e vorba de un dialog de care ai atîta nevoie, cu tine însuși pînă la urmă, cu oamenii, un strigăt, o frumoasă reptilă, o frînghie ce te ține legat de viață și de lume. Strigă. Scrie, dacă nu mai poți. Scrie”. Scrișul absoarbe tensiunile: dar pentru a le da formă, pentru a le autoriza, înregistra și elibera. Textul din care am citat, o „secvență” dintr-un șir mai lung, se cheamă *Opțiunea finală*. Pentru autorul acestei cărți totul e de scris, iar descrierea este întreprinsă cu o rivnă flaubertiană („Oare cum ar fi scris Flaubert la persoana întâi? Sau dacă ar fi stat la bloc?” — se întreabă naratorul așa, parcă tam-nisam, pe la jumătatea unui episod, *Goana după lauri*, dintr-un palpitant serial intitulat *Viața în marile orașe*). Fiindcă nu este vorba, în prozele lui Bedros Horasangian, de ceea ce în chip obișnuit se numește „aducerea cotidianului în literatură”, nici de literaturizarea cotidianului: ci de asocierea uluitoare și totuși deloc extravagantă a cotidianului cu literatura și, prin extensiune, cu arta și cu tot ceea ce ține de artă în genere, inclusiv elementele oarecum marginale. Sensul acestor asocieri este diferit de la un caz la altul: ironice uneori, patetice altădată, cînd grotesți și cînd înălțătoare, au însă în comun puterea de a deschide o perspectivă mereu surprinzătoare. Un funcționar conștiincios și ordonat, om singular și cu tabletiuri din care nu iese, descoperă că în apartamentul său a pătruns un șoricel. Incepe, mai mult în joacă, o adevărată campanie împotriva intrusului (capcane, otrăvuri etc.), de care îl leagă însă și o vagă afecțiune. Cînd e aproape să renunțe la vinătoare, găsește micul animal căzut în cada de baie. Omul se sperie, ia furtunul de la duș și dă drumul apei fierbinți. În acest punct, naratorul precizează: „Șoricelul era deja amestecat, abia se mai mișca. Așa ceva a văzut și la televizor. Pomple-

rii. Jetul puternic de apă. Oamenii alergînd, împrăștiindu-se în toate direcțiile. Fugind”. Baia funcționarului celibatar devine, brusc, una din marile scene ale lumii... Cînd un alt personaj călătorește cu avionul, pămîntul i se pare a fi „un ecran de televizor” și insul așteaptă „dintr-o clipă în alta să audă vocea crainicului de la «Orizont științific» explicînd cite ceva despre viață și materie”. O fată aproape bătrînă, soră medicală la un sanatoriu, stă la fereastră și citește „nuvele de Dürrenmatt”; un automobil rămîne în pană, șoferul, un bărbat plăcut, vine și cere ceva, apoi pleacă pentru a nu mai reveni vreodată, deși eroina așteaptă „cu înfrigurare” să vină un mesaj de la necunoscut. *Pana de automobil* nu are nici o urmă în proza lui Bedros Horasangian, a cărei consistență provine din orchestrarea savantă a unor elemente disparate, situate în planuri diferite, ca în această alăturare de replici ascultate în locuri „cu lume multă”, în autobuz, în magazine, la birou („A avut și organe, dar s-au terminat pe la patru... Aduce la Gostat în fiecare zi... A avut și pepsi dar trebuie să vii de pînă la douăsprezece ca să mai apuci... Du unde, dacă ești la slujbă? Ar trebui vorbit cu deputatu ca să bage organe de porc și după amiază... Unde ați găsit lămii?... Mulțumesc, știu că mereu aduce acolo, dar mi-e peste mină... Ce să facem noi ăștia, care n-avem pensionari în casă?... Am luat și eu niște tacumuri, ce era să fac...”). Între Urlați și Giurgiu ori între Zimnicea și Alexandria, pe o bicicletă printre „Dacii” și TIR-uri, într-un lan de secară unde „nu mai doarme nimeni” dar pe lingă care trece o căruță cu nomazi agresivi, ascultînd „chitara lui Bob Dylan în trenul plin cu nave-tiști” și „prelucrînd realul și imaginația într-un fericit chip creator”, Bedros Horasangian călătorește și descoperă, în oceanul cotidianului, o lume a sa, un univers coerent și inedit literar, de o coplesitoare forță. E, cu alte cuvinte, un scriitor adevărat — iar cartea lui este o revelație. Un debut strălucit!

Mircea Iorgulescu



Sculptură de Gh. Anghel

MIHAI EMINESCU

Receptarea operei. Aspecte metodologice

■ **PRECUM** cititorii noștri au luat cunoștință, din corespondența semnată în pag. 24 a numărului 51/1984 de către Ion Dodu Bălan, între 3-5 decembrie 1984, la Accademia di Romania din Roma s-au desfășurat lucrările colocviului Aspecte și probleme ale receptării operei literare: Momentul Eminescu, care s-a bucurat de o numeroasă și semnificativă participare.

Publicăm — în acest număr consacrat celor 135 de ani de la nașterea lui Eminescu — comunicările (cu unele prescurtări) prezentate la Colocviu de către Adrian Marino, Eugen Todoran și Valeriu Răpeanu.

NU s-a scris încă un studiu sistematic al receptării operei lui Eminescu și, bineînțeles, o asemenea lucrare nu poate fi întreprinsă în cadrul unei scurte comunicări. Un astfel de studiu ar trebui să cuprindă, în primul rând, două mari compartimente consacrate receptării străine și românești a operei poetului. Ele urmează traiectorii foarte diferite deoarece — putem a ne exprima chiar în sensul esteticii receptării — „orizontul” receptiei, „orizontul așteptării” celor două receptări de care vorbește Hans Robert Jauss, este diferit. Acest prim capitol ar studia opere importante, printre care, în primul rând, *Mihail Eminescu o dell'Assoluto* (1961), al eminentei specialiste Rosa del Conte, dar și lucrări franceze, germane, maghiare și altele, orientarea, frecvența și motivarea traducerilor, reacțiile publicistice etc. Un studiu consacrat acestei probleme — dificil, fără îndoială, — ar cere o deosebită competență și o foarte solidă formare comparatistă.

Dar nici studiul receptiei românești al lui Eminescu nu este deloc simplu. Nu s-ar putea spune că noțiunea de „receptare literară”, fie și într-o accepție, empirică, n-a fost cunoscută și aplicată și în critica românească. În primul rând în legătură cu Eminescu. De altfel, fenomenul „receptării” nu este, de fapt, decît un dat empiric, evident, pe care Jauss și școala sa l-au sistematizat și adîncit, dar nu și descoperit. Încă din 1889, în articolul său *Eminescu și poezia* lui, Titu Maiorescu își explică „adîncă impresie ce a produs-o opera lui asupra tuturor” prin faptul că „el îl rezumă pe toți”, fenomen deci tipic de receptie. Ideea de receptare sau „selectare”, cum îi spunea, stă la baza esteticii, în bună parte sociologice, a lui G. Ibrăileanu (*Opera literară a domnului Vlahuță*, 1912). Și Tudor Vianu interpretează memorialistica despre Eminescu (a lui I. Slavici) prin faptul că „reprezentă punctul de vedere a renumitei societăți literare”, Junimea, deci unghiul său de receptie (*Opere*, 2, p. 138). Sub influența comparatismului tradițional, Tudor Vianu înțelegea noțiunea de receptare și ca „studiu influențelor”. Atunci cînd G. Călinescu atrăgea atenția că incorectitudinile formale ale lui Eminescu au „îzbit pe contemporani și i-au nemulțumit în chip sincer” (*Opera lui M.E.*, IV, p. 219), el scoate în evidență tot un fenomen de tipul „receptiei”. În sfîrșit, pentru a da un ultim exemplu, problema receptării moderne este pusă în mod deschis, programatic, în discuție și în contrast cu modelul dat de Maiorescu.

Nu este greu de observat că în toate aceste propoziții și teze critice, simple în aparență, este închisă și într-un fel chiar anticipată, fie și într-un mod elementar, o întregă problematică a esteticii receptării: și dimensiunea sa istorică și istoria receptărilor ale unui autor, și receptarea în funcție a așa-zisului *Erwartungshorizont*, „orizontul așteptării”, constituit din trei factori, după Jauss: experiența prealabilă a publicului despre genul lite-

rar în discuție, forma și tematica operei anterioare a cărei cunoștință este presupusă a fi fost cunoscută, și opoziția dintre limbajul poetic și limbajul practic, respectiv între lumea imaginară și realitatea cotidiană confruntată în opera supusă receptării. Numai că, după cum vom vedea imediat, această schemă de bază, întemăiată de fapt doar pe prioritatea, dacă nu chiar pe exclusivitatea criteriilor pur estetice, nu se aplică integral receptării operei lui Eminescu. În cazul său, intervin și alți factori: culturali, sociali și ideologici, psihologici-subiectivi.

De fapt, dacă privim cu oarecare atenție, observăm că doar teza despre „schimbarea de orizont” (*Horizontwandel*) și despre „distanța estetică” (*ästhetische Distanz*), ca sursă a valorii estetice, se verifică din plin în considerațiile critice despre Eminescu. Ele corespund, într-adevăr, reacțiilor care definesc aceste fenomene: „Succesul spontan, respingerea sau scandalul (de fapt „șocul”, *Shockierung*), aprobarea indivizilor izolați, înțelegerea progresivă sau întîrziată.” Despre succes imediat, dar și de „respingere” sau „scandal”, se poate vorbi pe drept cuvînt și în legătură cu receptia lui Eminescu (să ne reamintim de opiniile lui Aron Densușianu sau ale canonicului I. Grama), ca și ale lui Al. Macedonski, de altfel.)

În estetica receptării — faptul este cunoscut — criteriul „noutății” joacă un rol esențial și el funcționează din plin și în critica eminesciană chiar de la primul săi pași. Nu mai insistăm acum asupra faptului că estetica receptării preia, sub acest aspect, „tezele” formalismului rus și oeb despre „evoluția literară”. O operă este apreciată pozitiv atunci cînd transformă structura precedentă sau introduce o ruptură, o mutație, în seria sa istorică, și negativ atunci cînd doar repetă, continuă, imită. Într-un articol ulterior studiului său programatic la care am făcut deja referință, Hans Robert Jauss recunoaște artele trei funcțiuni: de a justifica normele prin adaptare la ideologia dominantă, de a transgresa normele, prin funcția sa inovatoare și de a crea norme. Este ceea ce se întîmplă, în esență, și cu Eminescu. El justifică încă din primele comentarii critice care-i sînt consacrate o serie de teze ideologice dominante (estetica genului, impersonalitatea artei, pesimismul și cauzele sale etc.), transgresează o serie de norme, fie clasice, fie specifice stadiului anterior al poeziei române, prin totalitatea inovațiilor sale (aspectul așa zicînd de „șoc” al receptiei sale) și creează norme, așa numitul „curent eminescian”, producător de epigoni, de fenomene de pastişă și imitație. Dintre acestea, critica românească a reținut cu prioritate și în mod constant mai ales funcția inovatoare a poeziei eminesciene. Chiar atunci cînd în discuție intervin și factori ideologici, criteriul noutății funcționează nu mai puțin și în acest caz. S-ar putea deduce de aici că în estetica receptării ar trebui să intervină o ierarhizare a criteriilor receptării, obiecție care i-a mai fost, de altfel, adusă.

INCĂ din articolul din 1889 al lui Titu Maiorescu se putea vedea cum funcționează principiul „distanțării estetice” și al „transgresării”, respectiv al „inovației”, la nivelul epocii: rima lui Eminescu este — uneori — „surprinzătoare” (estetica „surprizei” va face o mare carieră în formalism și estetica literară a avangardei), „inovația lui Eminescu în privința rimei” este insistenț elogiată, ca și singularizarea, ru-

perea seriei istorice. Principiul este formulat de Maiorescu: „Nu au existat, nu vor exista în poezia română versuri mai frumoase ca acestea” (se dau citate din *Ce te legeni codrule, La mijloc de codru des, Doina, Codrule, codrulele*). Exagerarea însăși este o expresie a surprizei noutății, a efectului de „șoc” al acestei poezii. Ea se repetă cu o formulă și mai modernă, în studiul *Curentul eminescian*, din 1901 al lui G. Ibrăileanu, unde apare chiar și ideea de mutație estetică: „El e așa de mare față de predecesorii săi, încît nu mai poate fi vorba de o „evoluție” a literaturii, ci de o săritură”. „De acum înainte, literatura devine artistică...”

Se poate de altfel observa că receptarea originalității poeziei eminesciene se face în mod sincron, sau post sincron, cu descoperirea succesivă a noilor curente poetice. Vom avea în felul acesta un Eminescu „simbolist”, la criticii simbolismului românesc N. Davidescu, precum și un Eminescu „poet dificil”, în perioada de succes a poeziei obscure, ermetice, valéry-ste, la Vladimir Streinu. În toate aceste împrejurări, caracterizarea sau — mai precis — revalorificarea, redescoperirea poeziei lui Eminescu se face conform noilor canoane critico-estetice, prin reintegrare într-un nou „orizont” literar. Dar și dîncolo de aceste exemplificări, oarecum extreme, și G. Călinescu constată că principiile esteticii clasice sînt contrazise sistematic de Eminescu. El are chiar intuiția poeziei „în stare genuină, pură” (*Opera lui M.E.*, IV, p. 224), anterioară conștiinței canoanelor formale, idee care va fi reluată și de alții.

Un întreg eseu critic (adevărată demonstrație de rebeliune împotriva normelor receptării „academice” fixată de Maiorescu) va fi construit ulterior pe antiteza sistematică dintre ideea de „ton original” și „sensibilitate pură” a poeziei eminesciene și supunerea la normele maioreștiene invinuite de a fi sterilizată această poezie prin supunerea sa la „poetica aceea de clasicități formale”. Este opoziția, cunoscută, dintre Eminescu „pluton” și cel „neptunian”.

Generalizînd într-o oarecare măsură această experiență a criticii literare românești, s-ar putea spune că procesul de receptie este refractar nu numai „noutății” poetice evidente, de concepție sau formulă, dar chiar și lirismului spontan, autentic, concret, germinativ, neincadrabil încă unor categorii estetice sau clarificabile conceptual. Acestea ar reprezenta pragul oricărei receptări posibile. Poate fi reținut în aceeași ordine de idei că estetica receptării, pentru a funcționa, are neapărată nevoie de programe, teorii literare, de la care să pornească și care să-i exemplifice dialectica dintre noile și vechile norme ce stau la baza întregului său mecanism.

Dar noutatea poeziei eminesciene este receptată și valorificată de critica literară și la alt nivel, în chiar spiritul esteticii receptării, care vede în noutate nu numai o categorie estetică, ci și una istorică. Aparțin acestui din urmă nivel totalitatea coordonatelor culturale, sociale și ideologice ale unei opere și este de observat că poeziei lui Eminescu i se recunoște prioritate, deci „inovație”, pe toate aceste planuri.

Cei ce urmăresc mișcarea de idei a publicisticii noastre critice actuale știu — fără îndoială — de marele succes al ideii de „sincronism”, „protocronism” și celelalte. Însă mai puțin știu — și mă refer în primul rînd la criticii și eminescologii români — că primul teoretician al sincronismului literar românesc este același Titu Maiorescu, al cărui exemplu este oferit tocmai de poezia lui Eminescu. El aparține *Diracției nouă în poezia și proza română* (1872), care se caracterizează, între altele, „prin înțelegerea idealilor ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene”. Aceași formă de receptare apare și în articolul din 1889, unde principiul de bază rămîne identic:

„Aspirarea generației noastre spre cultura occidentală”. De unde și concluzia: „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturii europene de astăzi”. Situația aceeași timp istorică, dar și culturală totodată estetică, în perspectiva unei opere recunoscute ca „nouă” pe toate planurile. Astfel de fenomene de receptare sînt de natură să corecteze radicalismul estetic al lui Jauss. Transgresarea melor — în funcție de care se produce receptarea sau respingerea unui autor — este nu numai de natură estetică dar de ordin istoric-cultural, cum dovedește foarte limpede chiar exemplul amintit.

SCOATAREA în evidență a factorilor sociali și ideologici, foarte activi și în receptarea lui Eminescu, vine să confirme necesitatea aceluiași largiri și nuanțări a schemei de bază a „esteticii receptării”. Poate citat mai întîl faptul că însăși perspectiva este prezentată de Gherea primului care o introduce în critica românească — drept o „noutate” critico-metodologică. Dar și întregul sens al întîlnirii lui (și cam prolixului) său studiu din 1889 despre Eminescu este asociat nu mai puțin unor situații ideologice noi, pe care opera poetului nostru le exprimă: conflictul dintre idealism și pesimism, dintr-o parte, și „înfrîngerea” conservatoare ale mediului în care trăia, de altă parte. Receptarea lui Eminescu se face deci printr-o astfel de grilă socio-ideologică, radical opusă și proclamată superioră perspectivei estetice: „Înălțime morală și ideală a tendințelor lui e mai prejos decît înălțimea artistică”. Dar receptie totuși, ierarhizată în funcție de criterii supra sau extraestetice. „Iesul social al operei poetice” de o parte, „însemnătatea ei estetică” de alta. Dînciere, de fapt pur teoretică, deoarece Gherea își dă bine seama că „este puțină putîntă să vorbim de una, fără a atînge și pe cealaltă”.

Pot deci exista „orizonturi ale așteptării” care nu se reduc doar la experiența și cunoștințele literare, convenții ale genurilor și stilului, la un sistem de norme estetice. În mod evident, estetica receptării privilegiază criteriile extraliterare, neglijează aproape complet interferențele extraliterare. Ibrăileanu, în *Curentul eminescian*, urmează o direcție diametral opusă, care presupune, în cazul său, și polemică directă cu adepții criteriului estetic. Al. Vlahuță susține în *Curentul Eminescu* (1890) că întreaga putere a contagiunii a eminescianismului se explică prin „influența fascinantă a cuvintelor rimelor maestrului”. Or, în realitate, tot pleacă de la un fenomen de consonanță morală și socială, de „recunoaștere” — deci — încă o dată — de pură „receptie”, prin „înrudire sufletească”, „pesimism”, coincidențe de „simțiri”, „fond” etc. Cînd acestea dispar, curentul eminescian „moare”. Receptia deci începează. Însă numai cea socială și morală, căci cea critico-literară continuă pînă azi.

Este un bun exemplu de disociere posibilă între mai multe straturi și modalități ale receptiei: „succesul”, bazat pe valori „colective” și „reprezentative” (etice, morale, ideologice) și receptarea funcție de criterii „personale” și de „selectivitate”. Acestea din urmă pot fi calitative sau statistice foarte reduse, și totuși, de fapt, doar criteriile „selective” asigură permanența și continuitatea receptiei, deoarece sînt oricînd posibile deci funcționale. Predominanța sau exclusivitatea criteriului social duce la teorie perimării în funcție de caducitatea mediului social exprimat. Jauss, citează după R. Escarpit, cazul lui Molière: la noi s-ar putea aminti o teorie riguros identică și mult anterioară (deci „protocronică”) a lui Lovinescu despre Caragiale. În realitate, o adevărată personalitate literară este atît de bogată încît oferă oricînd posibilitatea de a fi „lectată” pe o latură sau alta. Polivalența textului, polisemia literaturii pleacă, de fapt, de la același principiu.

Idem, op. cit., 179.

SCU

dologice

Că nu se poate vorbi în legătură cu M. Eminescu — și de altfel despre nici un alt poet din lume — de o recepție pur „literară” sau „estetică” (raportul dintre aceste criterii și toate celelalte este net în defavoarea lor) o dovedește și un alt exemplu. Chiar atunci când analiza se desfășoară într-un plan pur literar, precum în capitolul despre opera eminesciană din *Historia literaturii române de la origini până în prezent* (1941) de G. Călinescu, titlul adoptat: *Poetul național*, tinde prin totalitatea conotațiilor sale să sugereze o interpretare ideologică. Ea este postmaioresciană, deși unele caracterizări o prevestesc: Eminescu „reprezintă un sentiment național sau umanitar”, „el trăiește de acum înainte în viața poporului său” etc. Ideea „poetului național” a depășit în orice caz în importanță ideea „formei frumoase”. Bineînțeles, una nu exclude pe alta, după cum poți să fii conservator sub raport ideologic și să apreciezi noutatea sub raport estetic. Astăzi de constatări au făcut și alți critici ai esteticii receptării, care au demonstrat până la evidență că nu există un „orizont al așteptării” uniform al unei epoci.

Unele implicații istorico-literare ale esteticii receptării sînt, în sfîrșit, de menționat, cu atât mai mult cu cît Jauss opune în mod fundamental istoria literară speculativei, teoretice, *Literaturwissenschaft*. Este bine cunoscută teza sa despre confruntarea permanentă dintre noile și vechile canoane literare sau despre încadrarea operelor literare în serii corespunzătoare. Intemeierea și dezvoltarea istoriei literare românești care, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut, s-a făcut sub semnul pozitivismului (bibliografie, culegere de texte, publicări de documente, descriptivism neutru etc) nu putea avea, deocamdată, astfel de preocupări de ordinul „receptiei”. Mai mult, Eminescu a fost integral confiscat de istoria literară factologică, socotit ca un domeniu exclusiv și absolut. Tentativele de a scoate, totuși, pe Eminescu din zona documentului pur, întreprinse mai întîi de Tudor Vianu, în *Poezia lui Eminescu* (1930), apoi de G. Călinescu, în *Viața și Opera lui Eminescu*, s-au lovit de rezistență violentă a „oamenilor de știință” de tipul G. Bogdan-Duică, în cazul celui dintîi, I. E. Torouțiu, D. Murărașu și alții, în cel de al doilea. *Post-fața la Viața lui Mihai Eminescu* rezumă cu claritate întreaga dispută.

Cu toate acestea, unele intuiții ale unor istorici literari români se apropie și uneori chiar anticipă, într-o oarecare măsură, metodologia istoriografică a lui Jauss. Iată, de pildă, problema încadrării poeziei lui Eminescu într-o „serie” istorică. Maioreșcu însuși o considera un început de „serie” sub forma: „Punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vîșmintului cugetării românești”. Ulterior, încadrarea serială ia o puternică dezvoltare la Tudor Vianu, plin de raportări tematice și tipologice, și într-o măsură și mai evidentă la G. Călinescu, în toate studiile sale eminesciene, și, într-o formă rezumată, concentrată, în „teza” sa inedită, *Avatarii faraonului Tlă* (ed. D. Vatamaniuc), Iași, 1939. La G. Călinescu se observă foarte bine procedeul încadrării comparatiste în serii exclusiv tipologice, atunci cînd el vorbește, în legătură cu Eminescu, de Ariosto, Bojardo, Swift și de mulți, mulți alții, despre care nu există nici un indiciu documentar că poetul i-ar fi cunoscut. Dar încadrarea în astfel de serii tematice este posibilă prin procedeul comparatist al paralelismelor, tipologiei, invariantelor. Uneori „seria” se transformă într-un adevărat finalism, atunci cînd, Eminescu, într-o postumă, ar face, după un alt critic, „aluzii ce prevestesc *Pașii profetului*” de Lucian Blaga. Toate aceste date, foarte rezumativ prezentate, verifică din plin ipoteza de bază: considerarea operei lui Eminescu din perspectiva „esteticii receptării” este nu numai posibilă dar și pe deplin îndreptățită și plină de sugestii ce se cer doar reluate, adincite și sistematizate.

Adrian Marino



Funcțiile axiale ale sensului poetic

M. EMINESCU, prin universul poeziei sale, este unul din poezii romantice al literaturii române, cel mai mare, într-un romantism european tirziu, pentru că literatura germană în care el se forma era încă una romantică, dominată de romantismul filosofic al idealismului postkantian, cu toate consecințele relației dintre literatură și filosofie. După îndrăznețele sisteme romantice ale postkantienilor: Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, filosofia depășește limitele cunoașterii raționale, prin includerea unor forme de imaginație specifice literaturii, care, sub influența filosofiei, devine ea însăși o formă a filosofiei, nu însă fără a se evita paradoxul blestemului kantian în înfruntarea limitelor cunoașterii, în filosofie, ca și în poezie.

Totuși, Eminescu, chiar prin romantismul său, este și un poet modern, pentru că, mai întîi, modernismul, în ciuda opoziției lui față de romantism, nu este decît ultima consecință a romantismului, și, în al doilea rînd, pentru că epoca în care poetul se forma era una în care modernismul, conținut în germene de romantism, își definea propriile sale structuri, în continuarea romantismului, într-un fel de „dublă” evoluție, post romantică și modernistă. Opera poetului o putem citi cu această semnificație a structurii poetice, cu motivarea teoretică pe care o găsim în propriile lui considerații despre esența poeziei, la rîndul lor puse în concordanță cu teoriile moderne despre structura operei poetice, pentru a le aplica apoi, cu titlu de exemplificare, propriei lui poezii.

În anul cînd o întreagă literatură națională a fost creată de scriitorii „duhului național”, Eminescu, cu interes pentru folclor în direcția începută de istorismul și folclorismul european, spunea în unul din studiile sale din tinerețe despre *Stringerea literaturii noastre populare*:

„E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmele, în obiceiuri numai obiceiurile, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decît manifestarea palpabilă, simțită, a unei idei oarecare. Ce face de exemplu istoricul cu mitul? Îl lasă cum e, ori îl citează mecanic în compendii sau de istorie, pentru a face din el jucării mnemotehnice pentru copii? Nimica mai puțin decît asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, care ca atare sînt minciune, și arată cum că mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o,

că-i ții minte forma și că poți s-o simți în zugrăveala pe hirtie, ci aceasta trebuie citită și înțeleasă. Trecînd la obiceiuri e iarăși sigur că ele numai în degenerare devin numai simple formalități. Primitive, ele sînt expresiunea exterioară a unui profund învățămînt sau a unei profunde idei interne”.

În adevăr, literatura originală creată de scriitorii „duhului național”, cît timp ea se limita numai la formă și la formulă, nu și la ideea internă ce trebuia înțeleasă, rămînea o simplă zugrăveală pe hirtie, o imitație și o adaptare de teme folclorice și, cum va arăta criticul timpului, T. Maiorescu, ea era de-a dreptul primejdioasă ca „formă”, cînd amenința să ia locul „fundamentului dinlăuntru”, cum numea el „spiritul național” al culturii.

Pentru înțelegerea operei lui Eminescu din această proiectie ideologică a „duhului național” ca „idee internă” în „forme” culturale naționale, avem în vedere mai întîi teoria lui despre modalitatea artistică a valorificării folclorului în literatura națională, prin relația dintre *idee* și *imagine* în opera poetică, mai cu seamă de reținut astăzi, după un secol de la susținerea ei, pentru că ea se dezvoltă în direcția ieșirii din romantism, pe un drum ce pornește din ceea ce chiar romantismul conținea ca modernism, atît în creația poezilor, cît și în interpretarea filosofilor, căci relația modernă dintre *idee* și *imagine* este doar o altă terminologie pentru relația romantică dintre *filosofie* și *poezie*.

Poezia modernă, spunea Fr. Schlegel în cel mai deplin sens romantic, este mai prejos decît cea veche pentru că modernilor le lipsește o mitologie care să-i exprime spiritul lăuntric, de unde și necesitatea unei reînvieri a miturilor antice în spiritul modern al filosofiei, pe care poezia o împlinea. În schimb, Hegel, inversînd termenii relației, susține că mitul nu este un mijloc potrivit pentru exprimarea filosofică a ideii, tocmai pentru că el nu este decît o expresie poetică, iar poezia, ca și arta în general, împiedică dezvoltarea spiritului din el însuși: semnificația mitului, adevărat, este în general gîndirea, dar în vechile și adevăratele mituri gîndirea încă n-a fost prezentată în forma sa pură. Cu totul opus lui Hegel, Schelling respinge interpretarea filosofică a mitului altfel decît prin propria lui idee, cuprinsă în propria ei imagine, cu un cuvînt, exclude din imaginea mitică rolul de mediator al ideii, rolul de alegorie, și o pune sub semnul simbolului, model

autonom cu sensuri specifice gîndirii pentru evoluția spiritului ca mod de gîndire filosofică.

In acest context teoretic de filosofie romantică situăm și teoria lui Eminescu despre mitul înțeles ca simbol, ca hieroglifă, care trebuie înțeles nu numai ca formă, ci și în ideea lui, pe care forma o implică, după metoda pe care, folosind terminologia lui Schelling, am numi-o „tautegorică”, sau „imago-genică”, și care avea în vedere geneza ideii în imagine, în mitul ca poezie, sau „manifestațiunea sensibilă a unei idei oarecare”, cum o numea poetul, și fără de care mitul rămîne numai o formă, o formulă, într-un compendiu de istorie. Teoria poetului o astfel de metodă indică, într-o terminologie specifică epocii lui, dar pe care o putem pune într-o terminologie adecvată cerințelor epocii noastre pentru definirea structurii poeziei prin relația dintre *idee* și *imagine*. În articolul citat, spune poetul mai departe:

„Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci din contră are să încînteze o idee poetică în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile — numai cum că aceste imagini trebuie să constituie halna unei idei, căci ele altfel sînt colorii amestecate fără înțeles... Ideea e sufletul și acest suflet poartă în sine ca inerentă deja cugetarea corpului său...sufletul, ideea unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său, astfel cum cauza poartă în sine o urmare neapărată a ei”.

Confruntată cu teoriile moderne despre relația dintre *idee* și *imagine* în poezia simbolică prin structură, în tradiția modelelor arhetipale ale mitului, se vede că Eminescu, în plină filosofie romantică, susținea o teorie care limita valorificarea *ideii* în dauna *imaginii*, ca modalitate a gîndirii poetice. Este direcția în care, din romantism, care conținea în germene modernismul, se va dezvolta teoria despre esența poeziei moderne. Dezbaterea acestei relații „interioare” a *ideii* și *imaginii* în structura poeziei moderne este o problemă centrală a semioticii contemporane.

Aplicînd această terminologie la poetica funcțiilor axiale ale sensului în gîndirea poetică, pe care Eminescu le stabilea în

Eugen Todoran

(Continuare în pag. 14)



„Epigonii” — o interpretare

CIND Mihail Eminescu a trimis „Convorbirilor literare” poemul *Epigonii*, publicat de revista ieșeană în numărul său din 15 august 1870, numele sau apărea de patru ani în paginile publicațiilor românești. Dar *Epigonii* nu era prima producție eminesciană pe care „Convorbirile” o tipăreau sub semnătura tinărului poet pe atunci în vîrstă de douăzeci de ani și care din toamna lui 1869 se afla la Viena. Cu cîteva luni înainte, mai precis la 15 aprilie 1870, cea mai importantă revistă a vremii și care marca etapa hotărîtoare a procesului modernizării literaturii române, conferindu-i dimensiunea autonomiei estetice, publicase *Venere și Madona* care, așa cum va arăta Persepolis, stîrnise „entuziasmul tuturor junimistilor”. Chiar dacă amintirile lui Iacob Negruzzi cu privire la reacția cercului junimist au fost puse în unele privințe sub semnul întrebării, nu ne putem în nici un caz îndoi de emoția descoperirii în teancul de scrisori mai mult sau mai puțin anonime a unei alte vibrații lirice. Radical alta, deosebită de tot ceea ce se scrisese și se scria pînă atunci. Deosebită — spunea N. Iorga — chiar de principile „noii direcții”, deoarece prin *Venere și Madona* „poeziei reflexive i se opunea aceea a fanteziei dezlănțuite, a celei mai neînfrinate fantezii. Logica poetică se opunea logicii abstracte”. Dacă această opoziție era doar subînțeleasă și în orice caz nesemnificativă de junimiști, în schimb *Epigonii* aveau să mărturisească direct admirația lui Eminescu pentru acea direcție poetică față de care noul curent se delimitase în mod categoric prin articolele lui Titu Maiorescu. A devenit un loc comun citarea fragmentului din amintirile lui Iacob Negruzzi în care se spune că poezia a stîrnit „un mare efect în societatea noastră din cauza frumuseții versurilor și originalității cugetării”, animatorul junimist subliniind că „în fond nu era cu puțință să nu ne unim cu părerile lui Eminescu”. După cum sint prea bine cunoscute rîndurile din scrisoarea lui Eminescu în care precizează că laudele „pentru poezi” ca Bolliac, Mureșanu și Eliade nu sînt pentru meritul intern al lucrărilor lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră cu care lucrau ei... Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmale sale.”

De data aceasta nu mai era vorba de o deosebire imolitică a poeziei față de doctrina junimistă, ci de o afirmare explicită a unei alte credințe. N. Iorga considera că prin acest poem „Eminescu lua atitudinea cea mai hotărîtă contra osîndirii marii literaturi de instinct, de încredere, de avînt al trecutului, oricît de stîngace i-ar fi fost încă formele”. Subliniază oă în *Epigonii*, imnul înălțat vechii literaturi are acest sens și adaugă că „în sine, poemul nu se poate înțelege”. N. Iorga are dreptate. Dar are dreptate nu în sensul pe care el îl dădea poemului în care vedea o polemică directă, imediată cu Titu Maiorescu și o expresie directă legată de evenimentele biografiei scriitorului, ci în sensul conferit de G. Călinescu întregii literaturi eminesciene: „Eminescu e cel mai tradițional poet, absorbînd toate elementele și cele mai mărunte, ale literaturii anterioare. Toate temele lui ies din tradiția românească.”

Încadrarea poemului în aria de referință și în contextul de influențe al literaturii universale, raportul metaforelor care cu timpul s-au transformat în adevărate caracterizări critice, ca valoare a celor elogiati, ca și sursele autotone ale poeziei au fost practic elucidate și nu văd ce s-ar mai putea aduce nou mai ales după apariția ediției critice aparținînd regretatului D. Murașu, apărută în urmă cu trei ani.

ÎNTREBAREA pe care ne-o punem este în ce măsură *Epigonii* reprezintă un început sau un sfîrșit, un manifest programatic menit să deschidă un drum sau încheierea unei etape a creației lui și a celor dinaintea lui. Toate acele elogi care au surprins atunci și după aceea, toate acele înscrisuri într-o constelație de valori a unor persoane de tot modeste și, în orice caz, fără însemnătate constituie oare un act de adevărată intelectuală sau numai un gest de afecțiune? Inclîn către cea de a doua ipoteză, pentru că Eminescu,

chiar de la douăzeci de ani, chiar hrănit de sursele învățămîntului și literaturii naționale, chiar păstrînd încă vie amintirea dascălilor săi, chiar fiind implicat în evenimente de răsunset național nu vădea o asemenea confuzie a valorilor cum ne poate părea prima parte a *Epigonilor*. Eminescu nu se solidariza cu fiecare în parte din cei evocați, unii numai pentru ciudătenia firii lor, ci cu sensul și finalitatea unei literaturi care îl precedase. Mai cu seamă că cei evocați, în afara lui Vasile Alecsandri, încetaseră să mai existe ca scriitori sau deveniseră exact inversul a ceea ce ei fuseseră odată. Nu cred că la șaptesprezece ani, cînd publica în „Familia” oda intitulată *La Heliade*, avea altă convingere decît cea exprimată zece ani mai tîrziu: „Aproape tot ce a făcut Ioan Heliade, modestul învățător de la Sf. Sava, a fost caricat de Heliade Rădulescu”. Dar versurile din *Epigonii* prefigurează acest adevăr. Cînd în 1869 publica poezia *La moartea principelui Stirbey*, citise oare poezia lui Dimitrie Bolintineanu, dedicată aceluiași personalități a istoriei noastre și apărută trei ani mai devreme, și din care Persepolis reproduce asemenea strofe în notele ediției sale?

„Te-ai întors în țară după nouă ani
Să mai vezi nepoții marilor Romani
Să cunoști progresul care ei făcură
În artă, în știință, în literatură.”

Chiar dacă Eminescu nu a cunoscut aceste versuri, a citit asemenea versuri care nu erau singulare în perioada elaborării poemului *Epigonii*. Și cu care el nu putea să fie solidar. Poezii — cei mai de seamă din cei numiți de Eminescu — au fost barzii unei perioade a istoriei, dar au încetat a mai fi ca atare în momentul în care idealurile pentru care ei luptaseră, și anume Unirea Principatelor, și actele de justiție socială au devenit o realitate. S-a întîmplat un fapt ciudat dar real: toți acești poeți care și-au identificat nu numai viața ci și opera cu evenimentele care au deschis orizonturile României moderne, la a căror pregătire suflătească au avut un rol însemnat, prin versuri cu un caracter dominant de manifest, au încetat să mai fie scriitori după aceea. *Epigonii* apare în momentul în care această poezie a contingentului și a conjuncturii intrase într-o evidentă criză, producea reversul și chiar caricatura ei. Pînă la *Epigonii* și Eminescu practica o poezie de jubilație retorică (*La Bucovina, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*) sau de celebrare a unor contemporani (Aron Pumnul, Ion Heliade-Rădulescu, Barbu Știrbei). *Epigonii* potența la un nivel artistic ideatice motivele și situațiile fundamentale ale poeziei românești așa cum era înțeleasă de înaintașii săi, dar la un nivel artistic pe care nici unul din ei nu reușiseră să-l atingă. Omagiul nu însemna o acceptare și în nici un caz acreditarea modului în care aceștia înțelegeau poezia, ci a faptului că aceștia credeau în poezia scrisă de ei. Pentru că oricît

obiecții ar întîmpina definițiile eminesciene și oricîtă retorică ar conține prima parte, nimeni nu poate nega faptul că poemul marca chiar în partea lui, să-i spunem „didactică”, o distanță netă între modul cum se scria pînă atunci și cum Eminescu scria începînd din această poezie-manifest.

DUPĂ opinia mea, *Epigonii* reprezintă una din cele mai elocvente expresii ale dialecticii gîndirii eminesciene: negația prin afirmație, despărțirea de un trecut nu aruncînd asupra-l vîlul negru, ci încununîndu-l cu ghirlandele recunoștinței. Pentru că ideea esențială din scrisoarea către Iacob Negruzzi, reluată de altfel și în poezie, idee în numele căreia afirmă superioritatea generației vechi asupra celei noi, era credința acestora în ceea ce scriau și nu valoarea operei lor.

În cadrul colocviului Eminescu desfășurat în luna decembrie la Roma, și unde a fost prezentat textul acestei comunicări, profesoara Andrea Roman de la Universitatea din Padova a emis cu privire la *Epigonii* o teză radicală. Urmind metodele psihanalitice, cercetarea respectivă propunea o viziune care poate surprinde pe toți cei deprinși a vedea în *Epigonii* expresia însăși a ideii de continuitate în literatura română: în elogiul adresat înaintașilor, Eminescu exprima contrariul de ceea ce spunea, și anume dorința de a se elibera de tutela predecesorilor sau, într-un limbaj specific freudian, „revolta împotriva părinților”. Cînd comunicarea va fi publicată, vom vedea pînă unde această ipoteză poate fi acceptată. Ceea ce însă ne relevă o nouă lectură a poemului e faptul că — așa cum spuneam — de parte de a constituit o adeziune de circumstanță, ea marchează o adevărată „despărțire a apelor”, încheierea unui drum atît pentru autor cît și pentru poezia română. Pentru autor, deoarece de-acum înainte poezia de inspirație istorică a lui Eminescu nu va mai fi nici jubilație și nu va mai celebra personalitatea unor contemporani. Poezia sa de inspirație istorică, deși pornește, precum în *Serisoarea a III-a*, de la persoane și evenimente atestate, nu ilustrează doar un moment al istoriei naționale, ci sensul acestei istorii. Versurile au căpătat adevărate valori emblematice care se desprind din „scenariul” poeziei, transformîndu-se în simboluri ce exprimă adevăruri esențiale. Poezia sa devine istorică în sensul descris atît de amplu de G. Călinescu, încît în ceea ce a implinit și mai ales în ceea ce a plănuît, în pagini încheiate, dar mai ales în pagini schitate, putem spune că alcătuiesc o adevărată mitologie istorică românească. De aceea tot ceea ce Eminescu a trăit cu un asemenea caracter după *Epigonii* are față de istorie un caracter de dependență relativă, ajungînd ca uneori evenimentul și istoria să fie mai degrabă un pretext, un impuls, un punct de pornire.

În creuzetul acesta, Eminescu chema și retopcea totul: de la datele istoriei

pînă la proiecțiile legendare pentru a extrage esența istoriei, filosofia existenței unui popor exprimată numai de un personaj, dar care nu rămînea doar al lui. În același timp, însă, *Epigonii* marchează un moment în evoluția poeziei românești, momentul în care celebrarea evenimentului nu mai reprezintă un scop în sine, finalitatea însăși a actului poetic, ci meditația asupra istoriei, crearea unei adevărate mitologii naționale. Această viziune este conținută în chiar elogiul pe care Eminescu îl face în *Epigonii* poezilor a căror creație a fost legată în mod intim de evenimentele destul de recente ale istoriei, identificîndu-și poezia cu fapte hotărîtoare din trecutul apropiat. Nu o dată ai impresia că prin ceea ce spune despre ei Eminescu începe să clădească propria sa viziune asupra istoriei. E drept, Andrei Mureșanu e numit „preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet”. Dar e evident cum în fiecare vers și strofă, în fiecare definiție Eminescu realizează o mișcare de translație către eternitate, către categoriile fundamentale, către secolele pe care le vede într-o continuă mișcare. Grigore Alexandrescu descrie „eternitatea din ruina unui an”, Mureșanu „chiamă piatra să învie, smulge mîntul durerea”, Alecsandri „străbate secolele” și deșteaptă „dorul țării străbune”, evocă a „istoriei minune”. E drept, în strofele dedicate „regelui poeziei”, Eminescu numește „vremea lui Ștefan cel Mare”, dar Mușatinii erau pentru el ceea ce au fost pentru Wagner, Nibelungii. De aceea profesia sa de credință nu o aflăm numai în partea a doua a poemului, ci și în strofele în care evocă atitudinea înaintașilor săi față de istorie. Din aceste versuri întrevădem concepția sa despre artist și trecut, în aceste versuri istoria devine o categorie, confundîndu-se cu natura țării. Aș spune că prin hiperbolizarea unor trăsături ale poezilor omagiați, Eminescu prefigurează viziunea sa asupra istoriei. Din acest punct de vedere, *Epigonii*, încheind un drum, reprezintă o prefață. Pentru că Eminescu n-a mai privit idealul național legat de eveniment. El, care avea viziunea grandioasă, monumentală, asupra istoriei, nu va fi unul din cîntăreții războiului de Independență, al căruia bard va fi Vasile Alecsandri, reprezentînd o generație romantică dinaintea lui.

Epigonii marchează deci piatra fundamentală a procesului de continuitate, manifestul organicității unei culturi, programul vizionar al desăvîrșirii unui ideal prin contribuția tuturor generațiilor, dar în același timp și placa turantă a creației eminesciene. El nu rupea — așa cum se întîmplă de obicei — cu cei ce au fost înaintea lui, ci cu generația lui. Exagerînd meritele celor dintii, el nu-l urma decît într-o singură atitudine, în credința în ceea ce scria el.

Pe cînd Shakespeare credea în fantasmale plămîuirilor sale, Eminescu credea în realitatea istoriei naționale milenare, căreia — cel dintii, el — i-a restituit dimensiunile mitologice.

Valeriu Răpeanu

Funcțiile axiale ale sensului poetic

(Urmare din pagina 13)

relația dintre idee și imagine în mitul poetic, observăm în primul rînd că poetul respingea concepția clasică despre metaforă, care reducea sensul secundar al imaginii la sensul primar al ideii. Și în al doilea rînd observăm că dacă poezia, cum spune el, nu are să descifreze, ci din contră, are să încifreze o idee în simbolurile imaginilor sensibile, acel încă „nespus” prin cuvînt, ca idee, în proiecția lui din axa sintagmatică a discursului pe axa paradigmatică a asociațiilor, este ceea ce Eminescu numește „ideea internă” a simbolului, cea pe care nu o putem „descifra” din imagine, imaginea fiind o „încifrare” de sens, adică un sens pus sub semn, „plus”, care de fapt, ca idee, pentru imaginea sensibilă este un sens „minus”. Ne găsim aici, așadar, exact în miezul teoriei moderne despre poezie, susținută și ea pe structura modernă a poeziei, în opoziție cu teoria clasică, susținută la rîndul ei de o structură clasică a poeziei.

Schema eminesciană exprimă scoaterea sensului metaforei din opoziția tradițională: termen propriu sau principal și termen figurat sau secundar, dominantă în limbajul logic, abstract, și printr-un proces de investire de sens în cuvînt, de „încifrare”, cum îi zice Eminescu, îi dă cuvîntului posibilitatea de semnificare, de „simbolizare”, cum tot el îi zice, proprie limbajului poetic concret și astfel, pe scara valorilor limbajului, locul ideii poate fi luat de imagine. Dar din această schemă nu deducem, totuși, că prin funcția paradigmatică a imaginii, în presiunea asupra planului sintagmatic al ideii, ar exista un punct anume unde ideea să dispară în multiplicitatea sensurilor stratificate ale asociațiilor imaginii, pentru că, așa cum am recunoscut și cel mai mari adversari ai discursului teoretic în poezie, ideea acunsă în imagine nu înseamnă lipsa de idee a imaginii, ci doar un anumit fel de a gîndi ideea prin imagine,

chiar și cînd metafora devine, la limita inteligibilității ei, substratul unei absențe. Concepția modernă despre poezie respinge numai ideea dată dinainte, pe care imaginea nu trebuie decît să o expune, nu și ideea implicată în imagine. În comparația limbii cu o foaie de hîrtie cu două fețe inseparabile, într-o uniune indisolubilă a semnificativului cu semnificatul, se menține totuși o separație, pentru că trebuie să întoarcem foaia pentru a cunoaște fețele, după cum în „procesul de concretizare a abstractului” numit de G. Bachelard „transacțiune”, imaginația este limitată de anumite constrîngerii naționale, într-un „sistem de imagini”, în care „presiunea paradigmatică” determină în structura imaginărilor o adevărată „reverie”, și tocmai astfel metafora nu mai este ceva de domeniul „secundarului”, ci devine a structură de ordinul „primarului”.

Cu aceasta intrăm în interpretarea fenomenologică a funcțiilor axiale ale sensului poetic. Pentru fenomenologii „forța imaginantă” pe axa paradigmaticului este „eidosul”, într-un „cogito” al asocierii și disocierii între idee și imagine în gîndirea poetică, adică o structură internă a ideii prin imaginea care îi dă sens, gîndindu-o. Sau, ca să folosim termenul lui Eminescu, este „ideea internă” a imaginilor, fără de care acestea rămîn fără înțeles. O idee care poartă în sine ca inerentă deja cugetarea corpului său, a imaginii sensibile. Metoda fenomenologică este o descriere a structurii interioare, a „eidosului”, care, ca „forță” imaginantă într-un „tot” interior al gîndirii, dă semnificație lucrurilor care se organizează prin el într-un „tot” imaginat al „lunii” poetului. O metodă care, adecvată fiind structurii poeziei moderne, o putem aplica pentru explorarea orizontului interior al poeziei lui Eminescu, ca poezie modernă, plecînd de la enunțul teoretic al lui privitor la funcțiile sensului în gîndirea poetică.

UN profil al lui Eminescu ca poet modern făceam într-un alt articol (*Eminescu, dincolo de romantism, poet modern*, Colocviul „Eminescu după Eminescu”, Universitatea din Paris, 1975, Ed. Junimea, 1978). Reținem aici, pentru interpretarea propusă, ideea că poetul modern, înălțînd rupea dintre eu și lumea reală, păstrată de romantici prin „ruptura” imaginarului, are sentimentul reintegrării lumii într-o unitate, a cărei conștiință el o primește într-o „aventură poetică” prin care se întrevăde o nouă relație între eu și lume, una de profunzime, prin puterea cuvîntului de a „construi” prin propriile sale virtuți o lume a „întregului”, cum simbolul o revela în gîndirea omului arhaic, în „marile imagini” ale lumii. La Eminescu, din acest punct de vedere, „marile imagini” sînt numai „rădăcinile” gîndirii poetice, din care cresc sensurile „poetice”, ca orizont interior al poeziei, într-o multiplicitate de „elemente” construite prin virtuțile limbajului poetic ca o lume a „întregului”. Sînt imaginile care în modelul mitic arhaic aveau un sens ontogenetic și cărora primii filosofi ai „naturii”, odată cu alegorizarea miturilor arhaice, au căutat să le dea înțelesul logic al principiilor sau elementelor: Apa, Focul, Aerul, Pămîntul, și cărora poetul modern încearcă să le restituie, prin funcția simbolică a imaginii, semnificația lor primară, prin dublarea naturii universului cu natura umană: Apa, ca „început” este pentru el „eterna pace”, aerul, în perspectiva cosmică a cerului, este „nostalgia infinitului”, focul ca ardere universală a firii, este „îubirea” iar pămîntul, ca natură care se naște și moare în ciclurile cosmice, este „viața trecătoare”. Iar pe al doilea plan, corespunzătoare acestora vor fi geografia universului și istoria umană, privite ca aspecte particulare de viață, într-o privire a lor spre sensurile „originare” ale existenței. Toată poezia lui Eminescu se „deschide” de aici, într-o geneză a gîndirii poetice.

Am schițat acest profil pentru privirea poeziei lui Eminescu prin unitatea structurală a imaginilor în viziunea verticală-



Statuia lui Eminescu la Constanța

FIECARE lectură a celor doi poeți ne prilejuieste în paralel tot atâtea reflecții poetologice. Am relevat într-un șir de exegeze anterioare unele teme, motive și simboluri comune lui Eminescu și Ovidiu, precum: „stricarea mașinii lumii”, prezentă în **Epigonii, Iacul**, captat nu rareori în imagini asemănătoare — ca spațiu închis, opus deschiderii mării, thalassice, frecventă și aceasta la Eminescu, dar neasumată de geniul ovidian, în același spirit, „Copila” romanticului Eminescu este aproape un calc (involuntar sau voluntar) al faimoasei **puella** ovidiene căreia ambii li atasează calitatea de **docta** — inițiată sau dispusă să se inițieze în tainele iubirii, precum Cătălina **Luceafărului**. „Cintecul cel etern neisprăvit” sună ca o replică modernă — opinăm — a celui **carmen perpetuum** al lui Ovidiu.

Ne propunem să relevăm câteva aspecte noi ce țin de familiaritatea spirituală a celor doi poeți, elegiaci înainte de toate — „martiri” amindoi ai „pajului Cupidon”.

Epistolografia erotică latină desăvârșită de geniul lui Ovidiu, mai ales în **Heroides** sale — colecție de scrisori ale cuplurilor legendare de amorezi și continuată apoi în **Triste** și **Pontice**, în elegiile adre-

CONVERGENȚE ȘI AFINITĂȚI POETICE

EMINESCU și OVIDIU

sate soției de poetul din Pont, își găsește un corespondent în răvașul amoros al fiului de domn, erou și el, transcris de Eminescu în **Serisoarea III**. Inserția acestor stihuri într-un poem epistolar de o mai amplă respirație trădează pentru un ochi atent aceeași modalitate de a-și reprezenta funcția epistolei erotice ca mijloc de comunicare la amindoi poeții a ceea ce ar fi avut de rostit autorul (dacă nu s-ar fi sfiit) prin viu grai. „Din carte” (= „scrisoare” — n.n.), nu din gură — așa sună un hemistih ovidian (**Pontice**, I, 7, 2) care se acoperă aidoma cu înțelesul și expresia răvașului eminescian susmenționat: „De din vale de Rovine / Grăim, Doamnă, către Tine / Nu din gură, ci din carte / Că ne ești așa departe...”.

Dorul românesc, în expresia eminesciană, izvodit din străfundurile ethosului și pathosului popular, își află un străvechi atestat în acel **desiderium**, adeseori marcat la Ovidiu, în exilul tomitan, departe de Roma, de accentele emoționante ale **dorului de țară**, cum citim în răscolitoarea scrisoare către Rufinus: „Cu ce-i vrăște oare pe toți pământul țării, / De nu-l mai poate nimeni de-a pururea uita” (**Pontice**, I, 3, 35—36), versuri pe care le-ar fi subscris integral genialul și „înalt-visătorul” bard carpatin. Mai mult, sublinierile nostalgice din epistola adresată de Ovidiu, tot din țara geților, soției, Fabiei (**Triste**, III, 3), cu toate disocierile pe care le comportă, se inscriu ca „doringele din urmă” ale îndureratului și însinguratului poet latin, întocmai ca „testamentul” eminescian din **Mai am un singur dor** („Supremum desiderium”).

Imaginea exilatului Ovidiu n-a încetat să-l tulbure pe poetul român care a și redat în graiul traco-romanesc un distih în temă, extrem de semnificativ, vizând însingurarea și abandonarea surghiunitului; chiar și termenul în sine („exilați în stinți bătrâne” — „exilat în stințe sure”) din **Memento mori** și din alte locuri ne îndreaptă cu gândul și la destinul amar al poetului latin.

Dar nu numai elegiacul, ci și Ovidiu inegalabilul plâsmuitor de mituri este avut în vedere de Eminescu, atunci când poetizează adesea pe marginea „mitelor”, cind condeieul măiestrit zugrăvește imaginile „urieșești” (frecvente și în proza eminesciană strămutate din Ovidiu, dar și din folclor), ceea ce se traduce la ambii cu „fantasticele”, deci miticele reprezentări ale realității captate în poezie. În context, și toposul **inmărmurit**, atât de specific eminescian își află poate corespondentul în multitudinea redării de către Ovidiu a mediului „marmorean” — înghețului perpetuu ce-i obsedează ființa umană și artistică. Mărturie în același sens stă și tratarea mitului **Pygmalion**, fixat pentru prima oară în poezia lumii

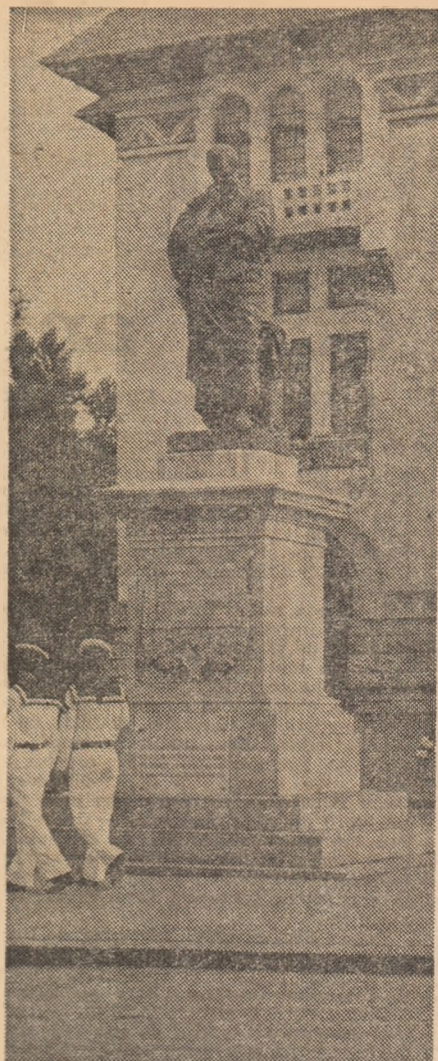
de autorul **Metamorfozelor**, în toată complexitatea lui, și răsfrînt — cum am arătat cu alt prilej, cu mijloace artistice moderne, în tulburătorul lied eminescian **Apari să dai lumină**, exact pe același motiv ovidian.

În registrul erotic, romanticul clasicizant Eminescu se întâlnește nu de puține ori cu clasicul Ovidiu, precursor — cum a relevat și G. Călinescu — al stării de spirit romantice.

Venus Anadyomene — cîntată de Eminescu — Venera „ieșită din spuma mării” este o imagine comună amindurora (v. Ovidiu, **Triste**, II, 527—528; cf. **Pontice**, IV, 1, 29—30); poezia se definește la amindoi ca un „voluptos joc de icoane”, iar **Cupidon** adesea în reprezentările lor urzește mereu al „dragostei război”, ca în catrena eminesciană, de transparentă inspirație populară, din postumele **Strigături**, unde chipul lui **Amor** ne este înfățișat cu atributele lui specific ovidiene, precum în distihul următor: „Tolba dragostei de aur, / Dar săgeata-i otrăvită-i”. Contextul versurilor lui Eminescu din care am citat mai sus se configurează, ca un admirabil comentariu, — tot șagălnic, ca și la Ovidiu în **Amoruri** — predilect însă și la alți elegiaci ai Romei: Catul, Tibul, Propertiu, fixat de ei în formula **militat omnis amans** („iubețul luptă necurmat”).

Dar celor doi „captivi” ai lui Eros nu putea să le scape nici momentul dureros sădit în suflet de marea aventură erotică. **Amorul e la poetul nostru „prilej pentru durere”** — la confratele latin „toate sînt numai semne de dureros amor” (**Triste**, IV, 3, 28), marcat în răstimpuri la amindoi de efectul cataractic al **plînsului**, al **lacrimii** — „și-n plîns e-o desfătare” — cum se exprimă poetul latin în aceeași epistolă adresată din surghiuni soției.

Condiția poetului, purtător la Eminescu al „cîntului cel etern neisprăvit” (**carmen perpetuum** al lui Ovidiu) este determinată la ambii de sacralitatea orică a actului creator. Ovidiu, în exil, nu încetează să se lase subjugat și mingiat de „avîntu-acela sacru”, de „sfînta poezie” ce i-a pecetluit, ca și lui Eminescu, destinul de om și de artist. La ambii incolțește însă în răstimpuri și grava interogație asupra acestei „trude” ce li se pare „vană” (**studium inutile**) și chiar „fatală” — îndeosebi în cazul lui Ovidiu. Aici ei găsesc și accentele comune ale frustrării: „Ah, de cite ori voit-am ca să spînzur lira-n cui” — ceea ce sună ca o replică peste milenii la versurile dintr-o epistolă tomitană a lui Ovidiu (**Triste**, V, 12, 45 și urm.). Tot ca un însemn al frustrării, subsumată „mizeriei comune” — cu note schopenhaueriene, la Eminescu — se inscrie la ambii imaginea orică a „brațului întins în deșert”.



Statuia lui Ovidiu la Constanța

Ar fi de cercetat și polivalența semantică a „norocului” eminescian, implicat în ethosul nostru popular, confruntat cu înțelesurile lui multiple și la Ovidiu, așa cum transpar ele într-o elegie pontică adresată „unui amic necredincios” (IV, 3, 31 și urm.).

Sistemul de convergențe și afinități, schițat doar aici, la cei doi barzi ai amorului se cere completat, chiar și fugar, cu sensurile atât de apropiate ce le atribuie „artei”, strămutată de ei în plan social, în jocul „astuților” la Eminescu, dar și reținută în panoplia „plăcerilor șirete”. Termenul **ars**, în înțelesul atât de rafinat și plurivalent din textele ovidiene (meșteșugire, ingeniozitate alături de viclesug) — preluat și de Goethe — concordă cu cel eminescian din **Glossă**: „Și-nțelegi din a lor artă / Ce e rău și ce e bine” — și din alte locuri.

Candoarea este elementul, datul primordial al poeziei, ne sugerează mereu Ovidiu și Eminescu; arta însă este bivalentă, complement și opoziție al ei — și reprezintă la ambii teritorii infinitele „meșteșugiri”, al „incifrării”, dar și al „descifrării” tuturor valențelor, opțiunilor și tribulațiilor omenești.

Grigore Tănăsescu

tații sensului poetic, după principiul relației reciproce între imaginile lumii și interioritatea unificatoare a sufletului poetului, într-o viziune în care, prin legea armoniei universale, a cosmosului, imaginile lumii se întâlnesc la rîndul lor în lucrurile mari ca și în cele mici, într-o ordine cu care eul poetului intră în relație după legile analogiei universale. Avîndu-și începutul într-un „romantism dus pînă la capăt”, prin interiorizarea universului în imaginea poetică, mitul modern al poeziei este o structură de adîncime a sensului, care se constituie într-un nod poetic central, susținut de simbol și de mit, o viziune în care **totul** participă la „tot”, după legea armoniei universale, în care fiecare lucru conține o parte din fiecare lucru, dar într-o formă în care **totul** nu este niciodată „totul”, acesta fiind numai un „centru” al reprezentării poetului după legea analogiei universale. „Centrul” lumii este astfel „eul” poetului, prin care imaginile se nasc unele din altele în „ideea internă”, cum o numește Eminescu, ca dintr-un simbur generator, într-o operă „deschisă”, organizîndu-se într-un orizont propriu care este **lumea** poetului, și care se deschide, prin orizontul său interior, spre lumea altor poeți.

Cum este posibilă această deschidere a lumii poetului spre lumea altor poeți, de la ideea internă a operei plecînd, este ultima problemă asupra căreia Eminescu reflectează în teoria lui despre dezvoltarea „dinlăuntru în afară” a „ideii interne”, pe care poezia are să o incizeze în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile. Expresia: „sufletul, ideea unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său”, ne duce spre filosofia lui Hegel, după care „Ideea” cuprinde „forma”, așa cum simburile de ghindă cuprind stejarul întreg. Deci forma ține de idee, nu doar ca o haină de corp, pentru că virtual cuprinsă în idee, precum stejarul în simburile de ghindă, ea este una cu ideea, forma și ideea cresc împreună, precum trunchiul și scoarța copacului, și

de aceea cuvîntul poetic „ascunde” ideea în imagine, pentru ca aceasta, la rîndul ei, să „reveleze” prin ea însăși ideea.

Dar dacă aceasta este regula poeziei în general, după concepția modernă, că prin ideea internă se explică expresia formei ca o realizare unică în felul ei, pe ce se întemeiază, în ultimă analiză, „forța imaginantă” a gândirii poetice în „sistemul de imagini” al reveriei poetice? Admițînd, după poetica modernă, că în structura antropologică a imaginarului **mitul** este stratul de adîncime al sensului poetic, prin care **totul** participă la „tot”, după legea armoniei universale, Eminescu merge mai departe decît Hegel în teoria lui despre dezvoltarea „dinlăuntru în afară” a „ideii interne” pe care poezia are să o incizeze în simbolurile și hieroglifele imaginilor sensibile, după legea analogiei universale. În locul „dispariției” artei prin eliberarea din formele ei a „spiritului filosofic”, cum Hegel o prevedea în dialectica formelor culturale, Eminescu avea în vedere o „creștere” a artei dintr-un fundament lăuntric al ei, în formele ei de expresie simbolică a unui „învățămînt”, cu care el identifica „spiritul” înțeles ca „idee etern poetică”, simbolizată în imagini determinate în mod necesar de sufletul propriu al poporului în condițiile istorice ale dezvoltării lui:

„Această dezvoltare dinlăuntru în afară, această axiomă care face din sufletul propriu soarta proprie a omului, astfel încît întîmplări, fapte și influențe nu emană din împrejurări externe și neprevăzute care puteau să se întîmple și altfel ci numai din suflet ca singur izvor, astfel încît toată acțiunea e un rezultat al predispoziției naturale și trebuie să se întîmple astfel cum se întîmplă și nicidecum altfel... Materialul în care se sensibilizează ideea etern poetică sînt imaginile — nu însă imaginile tuturor popoarelor, ci ale aceluia la care ele se sensibilizează. Tropii unei națiuni

agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vîntori ori de păstori. Sub ce imagini va îmbrăca unul simțămîntul etern al amorului și sub ce imagini celălalt, decît numai prin acele pe care le posedă? Acest mod de cugetare care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii unei poezii, constituie naționalitatea ei”.

Prin această argumentare teoretică a „duhului național” în literatură, se vede că Eminescu aplică regula „proporției” sau a „simetriei” prin analogia dintre „ideea internă” a operei literare și „ideea etern poetică” a literaturii, care face ca orice operă, în condițiile literaturii căreia aparține, să se dezvolte într-un sistem propriu al regimului imaginarului. „Ideea internă” fiind sensul fără de care imaginile sînt „colori amestecate fără înțeles”, în sistemul de imagini al artei ea este „idee etern poetică”, „axioma” dată ca un „învățămînt” profund pe care poetul, adept și el al „spiritului poporului” în literatura originală, susținut pe „fundamentul lăuntric” al culturii naționale, îl descoperea în „naționalitatea” formelor în care el se exprimă.

În acest fel teoria „ideii interne” a artei, inclusă într-o teorie a „învățămîntului” culturii în care ea se creează, este în ultimă analiză o teorie a limbii ca mijloc de expresie a ideii în imaginile sensibile ale gândirii poetice. De la W. Humboldt, pe care și Maiorescu îl cita, pleacă această explicare a relației dintre „idee” și „formă” în procesul psihic al comunicării prin mijloacele limbii, care în aspectul intern al structurii ei este amprenta gândirii, și care, determinată în mod necesar de sufletul propriu al poporului, este opera comună și continuă a unei comunități sociale. Limba este, după Humboldt, un „organ al ființei interioare”, fiecare popor avînd sistemul intern al limbii sale, și dacă din acesta se deduce principiul colectivității în formele de expresie ale limbii, ele nu pot fi de-

cît corespunzătoare principiului lor intern, deci specific „spiritului” poporului care vorbește limba. Este o concepție lingvistică ce implică și o anumită filosofie a istoriei, inclusiv a culturii în care ea se manifestă, și care permite să se vadă axa pentru susținerea forței creatoare a națiunilor, prin tot ceea ce se exprimă în limbă: „În ea însăși, limba nu este o operă făcută (**Ergon**), ci o activitate în curs de a se face (**Energiea**). Astfel, adevărata sa definiție nu poate fi decît genetică”.

În acest sens nu poate fi decît „genetică” și definiția poeziei ca expresie lingvistică a „spiritului poporului” care o creează în sistemul intern al culturii sale naționale, cum ar spune Eminescu, ca „dezvoltare dinlăuntru înafară” a ideii, prin care materialul imaginilor pentru sensibilizarea ei este „corpul” ce constituie „naționalitatea” poeziei. Prin această regulă a proporției, trecînd de la artă la cultură, poetul a dat o explicație a modului în care lumea unui poet se deschide, prin orizontul său interior, spre lumea altor poeți. Sau altfel spus, a explicat cum un poet este mai „universal” cînd el este mai „național”.

Eminescu, în baza propriei lui teorii despre structurarea „ideii interne” în imaginile poeziei, în poezia sa este un poet modern, în a cărui putere de imaginație descoperim, într-un fel de creștere, dincolo de romantismul său, forma primordială a poeziei de totdeauna, într-un fel de geneză a gândirii poetice în care el, ca poet modern, este un întemeietor de limbaj poetic. În literatura noastră el rămîne poetul etern, a cărui gândire, în bătăile unui clopot ce răsună în trecerea timpului, rămîne aceeași, între viață și moarte: „Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă, căci între amîndouă stă neclintita limbă”.

Eugen Todoran



Cinci ani

ACUM cinci ani, Dinu Săraru mă întreba, în stilul său jovial-volubil, „Ce-ai zice dumneata dacă aș înființa un teatru mai mic decât Teatrul Mic?” „M-aș bucura” — i-am răspuns. „Și cum crezi că l-am putea boteza?” „Știu și eu? Poate... Teatrul Mitiel”. „Află că l-am și numit „Teatrul Foarte Mic” și-l deschidem în toamnă, pe Bulevardul Republicii, aproape de Piața Rosetti”.

Chiar așa s-a și întâmplat. Dintr-o sală ce părea improprie (fiind și la etaj) și un magazin de sticlărie (la parter) a ieșit un teatru în toată legea, original ca factură și intim ca atmosferă, care, de o jumătate de deceniu, e implantat cu autoritate în peisajul artistic al Capitalei. E frate cu cel din Sărandar. Are funcție de studio, aici dându-se premiere pe țară ale unor autori români notabili, de la Paul Everac la Radu F. Alexandru, prezentându-se piese noi de o mare originalitate — de la **Politica** lui Theodor Mănescu la **Miriiala** lui Paul Cornel Chitic — făcându-se și unele încercări mai puțin relevante, dar oricum în spiritul de tentativă caracteristic unui atare loc.

Tot ca Studio, adică laborator de lucru, s-a impus Teatrul Foarte Mic înlesnind unor tineri regizori și scenografi valoroși să creeze cu fantezie liberă și mijloace moderne edificii scenice insolite, să modeleze imaginativ spațiul de joc — altfel destul de diform — să caute echivalențe spectaculare expresive pentru felurite texte. Dragoș Galgoțiu (lucrând însă pe scrieri minore sau încă neconcluzente), Silviu Purcărete, Cristian Hadjiculea și Octavian Dîbrov, Vittorio Hotier, Anca Păslaru, Wanda Boveanu, Cătălina Iacob, Liliana Bățăguș, Mihaela Dulea, alături de experimentații Adriana Leonescu, Doina Levintă, Virgil Luscov au asigurat un tonus creativ remarcabil lăcașului.

În materie repertorială au fost și șovăieli, s-au reprezentat piese străine lipsite de însemnătate, de autori obscuri (Robert Patrick, Denise Chalem, John Cromwell, William Gibson, Natașa Tanska), rar echilibrate de cite o opțiune notabilă (Aldo Nicolaș, Peter Turrini), rămânând regizorilor și admirabililor actori ai trupelor să înalte reprezentății în care, nu o dată, uitai piesa ca să poți privi luxurianta desfășurare a talentelor. Dacă e vorba de așa-zisele „recitaluri în doi”, apoi autorii români — de la Dumitru Radu Popescu și Teodor Mazilu, la Ion Băieșu și Tudor Popescu — au lucrări mult mai substanțiale și mai actuale decât seria celor de mai sus, după cum a demonstrat-o chiar Teatrul (frate) Mic, cu Paul Everac și Ecaterina Oproiu.

Oricum însă, și așa, publicul nu și-a precupetit aplauzele (și afecțiunea cea mai caldă) pentru pleiada de interpreți — de la Leopoldina Bălanuță la Rodica Negrea, de la Olga Tudorache la Florin Călinescu, de la Irina Răchiteanu-Șirianu la Dan Condurache. Iar critica a apreciat — cînd era de apreciat — cu cea mai afa-bilă generozitate. Dealtfel nu puține premii au încununat realizările obținute sub această streșină.

Să-i urăm Teatrului Foarte Mic (care n-a fost și nu e deloc mărunț) o viață lungă și îmbelsugată în izbinzi, cit mai multe lansări de autori tineri, un repertoriu de piese originale și străine de anvergură, consecvență în atitudinea-i politică și conservarea ambianței de veritabil lăcaș de artă teatrală românească modernă.

V.S.



Din spectacolele de succes ale Teatrului Foarte Mic: **Miriiala**, piesă de Paul Cornel Chitic, pusă în scenă de Cristian Hadjiculea

Început de an la Studioul studentesc

STUDIOUL de teatru al Institutului „I.L. Caragiale” a prezentat, ca început al stagiunii sale, două spectacole foarte diferite ca orientare artistică, importanță repertorială și grad de dificultate pentru viitorii actori profesioniști. Este, cred, un motiv de uimire — în sensul propriu al cuvîntului — să vezi, pe afiș, alături de un text important al dramaturgului Adrian Dohotaru (**Anchetă asupra unui tânăr care n-a făcut nimic**), un musical după scene de commedia dell'arte (**Dragostea pusă la-n-cercare**).

Spectacolul cu piesa lui Adrian Dohotaru este realizat de studenții anului IV actorie (clasa prof. univ. Dem Rădulescu, asist. Dragoș Galgoțiu). Într-un spațiu dominat în planul din spate de silueta casei, cu puține obiecte pe scenă, evoluția anchetei Reporterului e dezbărată de retorica obișnuită unui astfel de efort interogativ. Întrebările sale sînt puse nu de pe poziția aparent superioară a „celui care întreabă”, ci mai ales din postura celui care se întreabă întrebînd. Talentul dramaturgului Adrian Dohotaru, concurat de alerte intruziuni în cotidian — consecință a profesiei de gazetar — a concentrat în această piesă reale virtuți introspective. Drama lui Patriciu, tînărul care „n-a făcut nimic”, este, la suprafață, supusă unui proces de „reconstituire”. Reporterul vrea să știe cine e, ce e Patriciu. Va întreba familia, alți cunoscuți, inclusiv o fostă profesoară a lui Patriciu. Va avea repetate discuții chiar cu tînărul care a provocat neliniștea opiniei publice. Căci, mai întotdeauna, apariția și manifestarea unei energii intelectual-afective care nu se supune normelor general-admise pare să sperie, devine inacceptabilă tocmai din cauza neobișnuitului pe care îl susține.

Interpreții personajelor acestei lumi mai mult sau mai puțin debusolate de periplusul tînărului „care n-a făcut nimic” concretizează cu finețe stadiile neînțelegerii — de la opacitate la evaziva comprehensiune. Remarcabilă mi s-a părut în spectacol tonalitatea înfruntării umane care revelă dinamica unui raport existențial între **acasă** și **în lume**. Tinerii interpreți — care sînt cu mult sub vîrsta personajelor (Teodor Corban — Tatăl, Maria Roxana Ionescu — Mama) — reușesc să determine credibilitatea unei stări de joc dificile. Mai predispus la schematism, rolul Tatălui este descifrat din citeva schițe de mișcare și mimică de către Teodor Corban, în timp ce Maria Roxana Ionescu asigură o căldură, o umanitate complexă rolului Mamei. Mala Morgenstern

dovedește o priză foarte convingătoare a unui personaj (Adriana), deloc liniar, în timp ce Georgeta Burdujan interpretează previzibil rolul Dana.

Patriciu este interpretat de Dan Puric. Alura ea, vocea bine stăpînită, o anume nonșalanță a mișcării în scenă reconstituie o individualitate umană dibuind încă în tainițele propriului eu. Interpretarea este deplin convingătoare prin firescul principalelor faze ale stării personajului — umor trist, avînt nestînjit, resemnare, acuză, visare etc. Dan Puric este secondat de Noni Schwartz în rolul Reporterului. Spun secondat, pentru că există o relație scenică între cele două personaje care transcende simpla legătură creată de pozițiile lor: anchetat-reporter. Noni Schwartz dă o încălțătură reflexivă personajului, de altă natură decât cea revelată de Dan Puric. Constantin Cotimanis (Dan) împrumută personajului său o anume maturitate neexploatată artistic în mod suficient. Mircea Rusu (Vadim) funcționează ca un „insert” ușor comic, cu valențele specifice ale expectativei, în timp ce Olimpia Niculescu (Doamna Vasilescu) dă viață notabil schiței (de efect psihanalitic) profesoarei ultragiutate, iar Manuela Ciucur este o Ioană caracterizînd alt registru afectiv al lui Patriciu. Nu se poate să nu remarc — aparte de efortul actoricesc, în ansamblu, demn de laudă (profesorul și regizorul Ion Cojar contribuie și el la reușită prin rolul medicului) — viziunea regizorală (Dem Rădulescu, Dragoș Galgoțiu) a spectacolului, care impune o interpretare unitară, destul de profundă, sobră, cu măsură în analiza raporturilor umane. E un examen pe care îndrăznesc să cred că unii studenți l-au absolvit.

Dragostea pusă la-n-cercare este un scenariu al studentului Sandu Mihai Gruiă după scene din commedia dell'arte. El a provocat un spectacol de formulă apăsător, atractivă, uneori estradistică. La baza promovării spectacolului a stat, probabil, ideea unui examen de altă natură decât cel analizat mai sus — al musicalului. S-a crezut că scene de commedia dell'arte ar fi cele mai indicate pentru o montare în care muzica, dansul, „cupletele”, „poantele” și-ar găsi locul firesc. Că rit-

murile și temele muzicale aparțin unor zone estetice foarte diferite, că textura și convenția specifică tipurilor din commedia dell'arte sînt contrariate de adăsurile de altă natură — toate acestea par să nu fi descurajat regia (lect. univ. Sergiu Dan Pop) care argumentează, în programul spectacolului — prin rapelul la istoria și teoria speciei — ideea de spectacol propusă. Pedagogic, această idee e seducătoare; pentru a oferi studenților posibilități multiple de joc (actorie, dans, cînt) se recurge la acea specie care a încorporat toate aceste modalități ludice. Parțial, dă rezultate bune dacă acceptăm „oferta” („spectacol sincretic experimental”). În ansamblu, sincretismul, aici, nu mai devine, cred, revelator pentru posibilitățile artistice, actoricești ale interpreților. Funcționînd ca „tipuri fixe”, Pantalone, Grazziano, Capitano, Arlecchino ș. a., ei sînt, în spectacolul studentesc zburlalnic, depun un efort motric remarcabil pentru a experimenta o formulă spectacolică destul de compozită, plăcută unui public mai puțin al teatrului cit, mai degrabă, datat altor plăceri spectaculare. Ne cucerește verva, dar ne jenează alăturarea dadaistă de procedee. Improvizatia se face mai puțin simțită, cîștig de cauză avînd partitura muzicală și momentele cîntate. Spectacol de grup, dar și de evidențiere a celebrelor personaje, **Dragostea pusă la-n-cercare** nu dă sincretismului dorit fundamentarea estetică și teatrală necesară. Ideea — la care nu trebuie să se renunțe — reclamă un scenariu mai solid, concentrat, de extracție mai mult teatral-dramaturgică și mai puțin... divertismentală, fiind vorba de un examen de artă teatrală.

Apar în spectacol studenți de la cursurile de zi și de la seral (anul IV și II) care susțin cu dăruire partiturile îndreptate: unii cu o înzestrare evidentă, precum Claudiu Stănescu, Florin Chiriac, Noni Schwartz, Irmila Irmia Baboi, alții permițînd doar o simplă impresie, precum Sandu Mihai Gruiă, Angel Rababoc, Petre Panait, Iuliana Ciugulea Andrei, Natașa Raab Guțul, Cristina Opreanu, Georgeta Burdujan.

Marian Popescu



Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic de Adrian Dohotaru cunoaște o remarcabilă reprezentare la Studioul Institutului „I. L. Caragiale”. Interpreți, studenții-actori ai clasei prof. Dem Rădulescu (asistent Dragoș Galgoțiu). În prim plan, protagonistul, tînărul Dan Puric.

probă pentru conștiință. În fața căruia toți cedează pînă la urmă din proprie inițiativă sau forțați de împrejurări. Eroii se coalescează și-l ucid pe urmăritorul justițiar. Odată personajul „incomod” înălțurat și criminalul de război descoperit în persoana celui mai umil dintre pasageri — un preot (cărora toți i-au făcut confesiuni) sîntem puși în fața unei adevărate lovitură de maestru pregătită cu răbdare de scriitoare. Nu vom dezvălui însă surpriza.

Rodica Ojog-Brașoveanu stăpînește legile scenei. Există în piesa ei un anume retorism și o dezinvoltură care dezechilibrează în unele momente planurile. Trama coboară în demonstrație, se instaură false tensiuni, lucrurile iau o întorsătură neverosimilă. În ciuda acestor lipsuri autoarea reușește să adune în final firele acțiunii și să le subordoneze ansamblului. Dialogul este viu și spontan, povestea capătă sens, tensiunea polițistă a dramel acționează asupra spectacolului menținîndu-i trează atenția.

Spectacolul Teatrului Giulești are nerv și fluentă. Regizorul Mihail Stan depășește în bună măsură dificultățile convenției dramatice (acțiunea se întîmplă

într-un avion) și carențele de construcție. În decorul funcțional al Eugeniei Bassa-Crișmaru, actorii Anca Ledunca, Corado Negreanu, Agatha Nicolau, Ion Pavlescu, Mihail Stan, portretizează cu aplomb, dînd personalitate eroilor. Înfruntarea dintre personaje capătă dramatism și autenticitate. Ei conferă deasemenea un halou de mister întîmplărilor, derutînd publicul, distrăgîndu-l de la surpriza din final. Deosebit de expresive sînt momentele de tăcere ale lui Ion Pavlescu. În ciuda interpretării corecte, Sabin Făgărășanu (Bătrînul) și Paul Ioachim (Preotul) datorită inaderenței la structura întîmă a rolurilor, atenuază polii de tensiune ai piesei. Evoluția unilaterală, minată de pitoresc și un anume patetism, a interpreților Athena Demetriadi, Nicolae Ivănescu și Mugur Arvunescu dau personajelor intruchipate o anume inconsistență. Identificăm cu greu în persoana scriitorului pe asasinul piloților. Jocul teatral al actorului Adrian Vișan, cu stridențe în voce și ținută face gestul eroului său incredibil. Reprezentația se urmărește cu interes. Un debut dramatic de bun augur.

Ludmila Patlanjoglu

„Talisman“

FILMUL despre adolescență, regizat de Ara Gabrielian în colaborare cu V. Davidov, după un scenariu scris de Viktoria Tolstiova, are un subiect foarte original. E vorba de un „Talisman“, dar nu de un obiect neînsușit menit să poarte noroc, de o amuletă, ci de o ființă vie în carne și oase. Tânărului Sașa Diukin i-a rămas porecla de „Talisman“, dată de maică-sa, fiindcă la nașterea lui părinții s-au căsătorit, au primit casă, iar mama lui și-a luat doctoratul. Tatăl i-a părăsit, dar a rămas cu apartamentul și cu doctoratul. Are vreo șaptesprezece ani. E înalt, expresiv, sensibil, cam neformat fizic și psihic. Bineînțeles e îndrăgostit — de Mașa, colega lui, amor nefericit, fiindcă ea iubeste pe vedeta clasei. Eroul filmului e mereu prins pe picior greșit de profesori, mai ales pentru lipsa de atenție. În restul vieții cea de toate zilele, e perfect: îndatoritor, săritor, cuvințos, vrednic. Cu mama — foarte ocupată — se comportă ca o „mamă“; face piața, o ceartă că se obosește prea tare cu lucrările științifice, că nu face gimnastică și nu iese la aer curat. Față de colegi nu are nici un atu — sportiv, spre exemplu —, dar firea lui bună l-a ajutat să-și creeze un renume nițel supranatural: acela de talisman, de făcător, prin simplă prezență, de mici — sau mari — bucurii, garantate. În mare măsură se ajută singur. Scena în care își ajută o colegă să-și recupereze un disc cu „ABBA“ de la o prietenă care refuză categoric să i-l restituie e și nostimă și „cheie“: cunoscând-o bine pe preopinată, îi oferă un cordon cu emblema „Lec“, contra restituirii discului, cu obligația de a nu scoate o vorbă despre schimb. „Minunea“ reușește de minune, reputația lui de talisman se consolidează, dar făcându-și socoteala, descoperă că e singurul care a pierdut ceva: cureaua. Începe să fie solicitat și de oameni în toată firea pentru rezolvarea unor probleme foarte variate: un amor complicat sau obținerea unei mobile mai speciale. În primul caz e vorba de o îndrăgostită în vîrstă de patruzeci și trei de ani, bine conservată, ajunsă în pragul căsătoriei cu un bărbat care o iubeste, mai tânăr ca ea, căruia i-a ascuns acest lucru. Misiunea Diuk, cum îi spun colegii, e să se ducă la miliție și să obțină modificarea datei de naștere, înscrisă în buletin. După o altă scenă plină de haz, la miliție, unde află că solicitanții comiterea unei grave infracțiuni, se întoarce la cucoană pe care o găsește fericită. Urmind sfatul lui, îi mărturisise iubitului adevărul, care nu modificase defel dragostea lui. În al doilea, o vecină, mama unei colege, îi cere să procure un dormitor „Tower“ (la care patul e cu zăbrele metalice) pentru niște prieteni din provincie. Se gîndește să refuze, dar nu poate pentru că reputația lui e în joc și, mai ales, pentru că vestea ajunge la Mașa, amorul lui nefericit.

Lucrurile se lămuresc după o discuție între mamă și fiu care, pe lângă dragostea firească care-i unește, se înțeleg de minune și sînt foarte apropiată. El îi mărturisește tema că la prima rată se va descoperi că nu e un veritabil talisman. Mama lui, cu vorbe simple dar foarte profunde, îi face să înțeleagă că binele trebuie făcut fără să aștepti ceva în schimb. E greu, binele — spre deosebire de rău — se învață greu, trebuie timp și putere, dar merită osteneala, pentru că dă naștere unui lanț al binelui: binele naște bine.

Pe lângă subiectul atât de original, filmul mai are și alte calități. Mai întii, o bunăcuvîntă generală. Apoi, dialogurile sînt spirituale, iar umorul care străbate tot filmul e de bună calitate.

D. I. Suchianu



În premieră, în această săptămînă, filmul **Fapt divers** scris de Ioan Grigorescu și regizat de Andrei Blaier (în imagine actorii Ilarion Ciobanu și Răzvan Popa)

„Filmar“

PENTRU scriitorul Romulus Rusan cinematograful a devenit mai mult decît o banală pasiune secundară: o adevărată nouă specialitate; și chiar încă mai mult: o a doua lume, o a doua „realitate“. În care Romulus Rusan — eruditul sa în materie de film e impresionant — trăiește, s-ar zice, aproape tot atît cît în lumea noastră obișnuită și care parcă nu ezită uneori (a făcut-o cel puțin o dată) să imprumute biografiei sale secvențe dramatice, senzaționale. Noua carte dedicată de Romulus Rusan, după **Arta fără muză** din 1980, filmului (și filmelor), iscuit intitulată, cu un cuvînt inventat probabil chiar de autor, **Filmar** (*), reprezintă în primul rînd o cascadă copleșitoare de capodopere, sau, oricum, de pelucle ce au însemnat „ceva“ de-a lungul timpului (Singurul regret pe care ni-l dă această carte este că o citim pe fondul unei palide prezențe a celei de a șaptea arte pe micile și marile ecrane). Ceea ce metodicele flash-back-uri săptămînale din „România literară“ lăsaau doar să se întrevadă, acum se vede limpede: avem nu numai o succesiune (însușire) de cronici, ci și o privire de ansamblu, vastă, autoritară.

Romulus Rusan face nu numai critică de film, ci și istoria filmului. El se referă în permanență la perioade, curente, generații, stiluri, școli naționale; el vorbește — admirabil — despre „marele mut“; și despre primejdiile sonorului; despre „intuiul care a vrut să facă filmului o baie de viață“ (Stroheim), despre neorealismul italian și cel francez („Neorealismul italian se consuma în așteptarea fericirii, cel francez după epuizarea ei“), despre relația dintre filmul ceh și „noul val“, despre filmul australian sau brazilian etc.

Cronicile la zeci și sute de filme, competente, serioase, atente deopotrivă la „conținut“ și „formă“ — cronicile lui Romulus Rusan sînt caligrafiate cu o mîgăla ce-și trădează uneori efortul — cuprind la rîndul lor o puzderie de observații și caracterizări strălucite: „personajul lui Buster Keaton trăiește în același plan cu o lume complet neconcordanță, de a cărei neasemănare refuză să ia act“; Nevski al lui Eisenstein și Prokofiev e un „bulet eroic“; în **Hoșii de biciclete** (De Sica) „sub aparența sa de „reportaj reconstituit“ zace o structură de tragedie antică“; Visconti e un „ambasador al genului în a șaptea artă“; la Fellini „sufletul strecurat în satiră trage mai greu la cîntar decît neutralitatea ratot filmului e de bună calitate.

*) Romulus Rusan, **Filmar**, Ed. Eminescu, 1984

portului voit obiectiv“; Buñuel e un moralist dar „unul care ajunge la concluzie pe căile subtile ale artei“; Dickens este „cel care a dat, prin ecranizările făcute după el, unul din stilurile filmului englez“; „Totul, la Mizoguchi, urmează linia orizontală, totul pare că se prosternă și se umilește în fața atotputerniciei sorții“; Elia Petri (**Clasa muncitoare merge în paradis**) face „film de actualitate în cel mai nesăbuit înțeles al cuvîntului: adică filmează fenomenul înainte de a se fi decantat“; „Călina roșie e o capodoperă populară, un miracol de echilibru“; în **Concursul** său din 1963, Forman aplică procedeul „suprasaturării de urit“; Victor Iliu „a învins solitar“; în **Speranța** lui Șerban Creangă „istoria coboară din posteritate în concretul de fiecare zi“; lui Mircea Daneliuc îi este proprie o „combativitate prin ricoșeu“ ș.a.

În **Filmar**, Romulus Rusan face însă și mai mult decît atît (adică decît critică și istorie cinematografică): critica critică (de film) și chiar, în treacăt, critică literară (Camus, Ibsen, Agărbiceanu, Camil Petrescu); portrete (Agatha Christie e de pildă „această mare doamnă a misterelor“ iar David Niven — „un gentleman care nu face caz de sine“) și mărturisiri autobiografice încălzitoare, umanizînd cronica de specialitate (proiectele Bogza din tinerețe puse la cale cu niște prieteni în cadrul unui cineclub); discuții despre condiția filmului (ironizîndu-i în chip spiritual clișeele și observînd — cu umor — psihologia spectatorului cinematografic), despre relația acestuia cu literatura, propunînd termenul de „tălmacire“ în locul celui de „ecranizare“, „căci e vorba în fond de transpunerea într-o altă limbă a unui miez literar“; meditează pe marginea unor probleme privind nu doar „arta fără muză“, ci și celelalte arte, protejate (mai mult sau mai puțin) de muze, arta, cultura în general. Despre cîteva din aceste probleme, precum: autenticitate și sinceritate, statutul capodoperei, rolul personajelor secundare, despre miracolul de care se dovedește capabilă numai arta, aceea de a exprima întregul prin parte (miracol numit tehnic sinecdochă) sau despre relația dintre amatorism și creație („Amatorul Robert Flaherty devine peste noapte părinte al cinematografului“), Romulus Rusan spune lucruri subtile și drepte. Aceste reflecții constituie, poate, latura cea mai interesantă a cărții, amintindu-ne că autorul ei e un scriitor.

Valeriu Cristea

Cinema

Flash-back

Termeni de comparație

■ **DACĂ**, paradoxal, firescul filmului de păpuși se naște, cum am văzut, tocmai din înfrîngerea unei convenții, dificultatea începe cînd, dată fiind enorma densitate de muncă de care vorbeam, se încearcă o combinație a păpușilor cu actorii reali. Atunci, în fața adevărului, artificialul se demască, lipsa de spontaneitate jignește demnitatea privitorului, tot ce ține de păpuși pare o complicație inutilă. Un excelent exemplu de ceea ce se petrece, psihologic vorbind, ni-l oferă tocmai un film de Trnka, **Privighetoarea împăratului**: basmul andersenian în care pasărea adevărată ce-l distrează, cîntînd, pe copilul încoronat este înlocuită cu una automată, făcînd ca melodia (muncă cu caznă, la prima) să se transforme în șlagăr, să cedeze momentul unic al artei confortului facil al stereotipiei.

Se va fi gîndit, oare, artistul la similitudinea perfectă ce apare între basmul acesta și condiția artei sale? Nu-i, oare, filmul de păpuși o jucărie mecanică în stare să reproducă orice suferință, orice poveste, orice „cîntec“? Nu pătrunde el, de fapt, dincolo de realitate, aducînd-o însă în raza credibilității confortabile? Și, dacă-i așa, de ce nu va fi sesizat regizorul că introducerea actorilor naturali (copii care visează tot ce se întîmplă în basmul propriu-zis) contrazice veridicitatea atît de costisitoare, punînd-o în fața unui termen de comparație dezavantajos? Efortul tehnic își demască dedesubturile, lipsa de spontaneitate devine — comparativ — agasantă, basmul își pierde, odată cu credibilitatea, capacitatea de iradiere. Cei doi actori minori și neprofesioniști fac să pălească arta de bijutier a tehnicienilor, nenumărați, care însuflă viață statuiilor de lemn. Concurența e dezastruoasă, căci — în fața vieții — efortul de a o imita pare o superbie, un kitsch, o zădărnice, în genul acelor picturi cu timbre, sculpturi din rădăcini sau muzici din pahare.

N-am făcut paralela pentru a descuraja această „a opta artă“ (cum fusese numită în timpurile ei de glorie), ci pentru a sublinia, prin absurd, cît de fragilă este arta aceasta muzeu, „ale cărei personaje nu mor niciodată, ci ajung pe o poliță“, și pentru a convinge spectatorul din mine că-i este dator cu o răbdare și cu o înțelegere față de infirmitatea ei, pe care le vor fi avut autorii înșiși.

Căci, oricum, te cutremuri, ieșind de la un film de șaptezeci-optzeci de minute, la gîndul că pentru el s-au compus o jumătate de milion de imagini dispare.

Romulus Rusan

Radio-tv.

■ Și în acest an, radioul și televiziunea au coordonat un program Eminescu, respectînd și îmbogățind o tradiție care s-a constituit, cu un firesc care nu poate decît să ne emoționeze după atîtea decenii, încă de la primele inițiative ale instituției. Să ne amintim că la 4 noiembrie 1928 (a patra zi de existență a postului radiofonic la noi), cea dintîi emisiune literară a fost, evident, una de lecturi din Eminescu, pentru că, în vara următoare, cei 40 de ani de la moartea poetului sînt fie evocați printr-un montaj **Luceafărul** (interpretat de George Vrăcă, R. Bulfincksi, V. Valentineanu, I. Voicu, Lilly Popovici, muzică de C. C. Nottara), iar în 1931 — 1932 s-a difuzat fragmente din **Bogdan-Drăgoș**. Recitaluri, lecturi, dramatizări, exegeze eminesciene continuă a figura constant în program, pentru că, după 1960, redacțiile radiofonice sînt continue o asemenea experiență și să găsească noi „formule“

Eminesciana

de prezentare și analiză a creației poetului nostru național. Primul spectacol al Studioului de poezie (martie 1961) a fost, astfel, dedicat lui Eminescu, beneficiînd de un dens cuvînt introductiv rostit de Tudor Vianu și de interpretări remarcabile, printre care **Luceafărul** în viziunea lui George Vrăcă. El a fost urmat în timp de numeroase alte recitaluri reunind pe cei mai de seamă actori români și nu o dată invitați prestigioși de peste hotare. În 1969, **Eminesciana** a transmis seară de seară integrala operei poetice eminesciene (antume și postume) iar Ziua Eminescu a avut, la 15 iunie, o interesantă și complexă alcătuire, în 1964, prima **Ediție radiofonică** rezervă lui Eminescu 20 de emisiuni, iar 11 ani mai tîrziu, a doua **Ediție** ajunge la 52 de transmisii de mare ecou în conștiința publică, determinînd chiar organizarea unei sesiuni științifice a Academiei R.S.R. — **Mihai Eminescu** într-o ediție vorbită. Să adăugăm alte

zeci, sute de emisiuni incluse în alte cicluri radiofonice și să evocăm ceea ce constituie la fiecare ascultare sau recitaluri un prilej de înaltă bucurie intelectuală: înregistrările **Fonotecii de aur**.

■ Nici aceste zile de ianuarie 1985 nu au făcut excepție de la regulă și dacă ar fi să alegem între multele prezențe Eminescu în program (**Moment poetic**, **Biografia unei capodopere**, **La sugestia dvs.**, recitaluri radio și t.v. etc.) ne-am opri la două spectacole din seara lui 15 ianuarie: la radio, **Cezara** (regia artistică Cristian Munteanu) și la televiziune, **Bogdan-Drăgoș** (regia artistică Mihai Dimiu, regia t.v. Cornel Todea), o reconstituire istorică armonizînd sonorile eminesciene cu vibrația dramatică shakespeariană, spectacol dominat de actorul Adrian Pintea.

Ioana Mălin

Telecinema

■ **ACEL** „Nota 7“ văzut mai zilele trecute (și care nu era decît un episod necunoscut încă nouă din „Lucas Tanner“ — ul difuzat săptămînal acum cîțiva ani) merita să fie privit cu atenție, fiindcă nu constituia altceva decît o remarcabilă, exemplară lecție despre cum se alcătuiește o schemă pentru un scenariu și despre cum, apoi, pe această bază, se poate realiza un film-schemă (altii, mai răi, îi spun de-a dreptul „schematic“) bine pus la punct, „încheiat la toți nasturii“, făcut „la meserie“, incît începi să te întreb, la un moment dat, ce haz ar avea să îi reproșezi ceva, adică să îl iei în serios?

Nu spun toate acestea cu ironie. Episodul era realmente instructiv și captivant ca demonstrație de virtuozitate (o virtuozitate la scară mică, e drept, artizanală) în conceperea și în-

Mic tratat schematic

trebuințarea practică a schemei. Poate spune cineva că nu există pedagog de felul și cu idelle lui Lucas? Poate sustine cineva că nu există liceeni precum cei din acest episod? Poate contesta cineva realitatea unor animozități ascunse sau vizibile între pedagogii înșiși. Între liceenii înșiși sau între pedagogii și liceenii? Poate cineva să se împotrivească ferm gîndului că dificultățile acestea (plus altele, de ordin mai general și, oricum, mai complexe) sînt finalmente depășite? Dacă ar face-o, ar însemna că este un sceptic sau, mai știu, un cinic. Cui îi convine să treacă drept sceptic sau cinic? Iată prima abilitate și, poate, cel mai important și eficient „șantaj psihologic“ exercitat de schemă asupra spectatorului. Spectator ce riscă de multe ori să îi cadă victimă, din cel puțin două

motive: întii pentru că schema (mă refer tot timpul la cea bine, inteligent alcătuită) este o selecție riguroasă dirijată a acelor, și numai a acelor variante de epic și de comportament psihologic utile demonstrației, ceea ce dă iluzia verosimilității; și, în al doilea rînd, pentru că schema, astfel propusă, este „tradusă“ apoi în limbajul respectiv (al filmului, în cazul de față), cu acuratețe, profesionalism, fără gafe, ceea ce, iarăși, contribuie în bună măsură la iluzia verosimilității.

Iar dacă ne gîndim bine, împrejurarea aceasta ar putea produce următoarea întrebare: cum se explică faptul că schema dă uneori (dacă nu cumva deseori) impresia că realitatea însăși este o schemă?

Aurel Bădescu



Paula Tudor : Lalele

Simeza

■ UN cuplu de artiști deja maturi, consacrați prin intervenția lor distinctă, până la un punct chiar spectaculoasă, în teritoriul atit de mobil al tapiseriei ca element de ambient — VIORELA MIHĂESCU și VINTILĂ MIHĂESCU — expun de data aceasta grafică, în intenția manifestă nu de a-și renega prima pasiune ci de a-i adăuga, prin extrapolare, o nouă dimensiune. De aici rezultă un context aparte, cum spuneam, nu total rupt de antecedente — cel puțin pentru Viorela Mihăescu, lucrind pe suporturi textile — ci doar orientat către preocupări conceptuale și procedee iconice mai greu de realizat ca performanță în tapiserie. Căci, în mod vizibil, cei doi se preocupă în această etapă de o redactare cit mai aplicată asupra subtilităților tehnice și a virtuozității artistice, ca o încercare programată de repunere în drepturi a unor recuperări nostalgice din precedente ce mizau pe magia formei atent analizate și pe fascinația obiectului restituit ca un dublu fidel. În acest punct trebuie să operăm o distincție de esență, dincolo de morfologia utilizată de cei doi, pentru a delimita tendința abstract-gestuală detectabilă în iconografia Vioarei Mihăescu, mizind pe alegerea și forța gestului eliberator de energii și pe „disecarea” unor posibile structuri telurice — asemănările sau racordurile nu trebuie forțate, chiar dacă ele există ca intenție și punct de sprijin — imaginea rezultată căutind o valoare plastică autonomă, nu fără permanentă grijă pentru efectul optic atractiv. Obiectele rezultate mărturisesc vocația ambientală originară, funcția lor tinzind să realizeze o compensație activă între valorile expresive autonome și cele decorative, cu incontestabilă acuratețe și acoperire profesională, punctul actual fiind cel al însumării unor experiențe anterioare, limitate ca problematică și acțiune, astăzi extinse îndrăzneț și demonstrind capacitatea de a compune și sensibiliza o suprafață mare cu semnele

unel lumi înfinit explorabile în dimensiunea sa fantastică. O aceeași preocupare pentru mari puneri în scenă, aluzive și simbolice ca o ecuație cu necunoscute variabile, se detectează și la celălalt membru al tandemului, Vintilă Mihăescu, elementul definitiv, poate și inhibant până la un punct, fiind cel al pasiunii pentru descrierea minuțioasă, datorată de subtile delicii, a unui detaliu ce se doarește cheia și soluția întregului semnificativ. Artistul se eliberează în acest fel de rigori sintezei, inerente unui domeniu cum este cel al texturilor, fără a renunța total și declarat la o intrinsecă dimensiune decorativă, în sensul efectului general al imaginii ca situație conceptuală pusă în context ambiental, dar mizind conștient și cu incontestabilă virtuozitate pe unele specificități ale graficii, orizontul tutelar fiind cel al fantasticului benefic, pasionant și incitind la o receptare „în trepte”, ceea ce justifică și prestigiul detaliului în ansamblul iconografiei. În totul, expunerea de la „Simeza” are tinută, atrage, incită, mărturisește calitățile celor doi artiști, ca și o deplasare pe un front mai larg către zone interdisciplinare, singura întrebare care plutește în aer fiind cea a raportului real dintre implicare și virtuozitate, dintre obsesie și profesionalismul însușit, ceea ce rămîne o problemă acută a întregii arte contemporane.

Galeriile Municipiului

■ O artă de pasiune și sinceritate, cu mijloace care presupun participare prin chiar premisa adoptată, etalează cei doi pictori reușiți într-o confruntare favorabilă cu publicul bucureștean. PAULA TUDOR și PAUL TUDOR, ambii componenți ai activității cenacului din Slatina. Genul proximal al expoziției ar fi, din acest unghi, cel al preluării și valorificării tradiției autohtone de pictură practică prin contactul cu natura, impresionistă până la un punct, în sensul prevalenței motivului figurativ și al lucrului cu materia cromatică. Atenți la mutațiile petrecute în acest orizont, atit de fertil în realitate, deși s-a vorbit mereu despre epuizarea lui, cei doi artiști se integrează într-un flux stilistic mai larg, păstrându-și dreptul la originalitate în ciuda

cimpului tematic tradițional: peisaj, natură statică, portret. Paula Tudor, preocupată programat de „viața tăcută” a florilor ce făceau fama școlii flamando-olandeze de secol XVII, pictează o lume fascinantă prin ineditul detaliului și finețea descrierii, cea a florilor. De la dimensiunea redusă a piesei de interior, artista a trecut la compuneri mai mari, în care spațiul intră în dialog cu grupajul formelor, instituind un fel de mister intim al comunicării prin afect, de unde și incontestabila capacitate de comunicare a lucrărilor cu receptorul. Prețiozități cromatice și o undă de nostalgie, calmul imaterial, aproape, al atmosferelor luminoase, gracilitatea scriiturii spațiale și insolitul unui accident optic fac din arta Paul Tudor un lucru de substanță emoțională, deschis evoluției către profunzimi de conținut și picturalitate. O mutație vizibilă s-a produs și în arta lui Paul Tudor, în sensul renunțării, poate pentru o regrupare a mijloacelor și o revizuire a conceptelor, la universul de suprarealism feeric practicat în peisajele citadine, recuperatoare de atmosfere vetust-patriarhale din tirgurile de odinioară, în favoarea peisajului natural, plin de forță și foarte ferm construit ca raporturi tonale și perspectivă cromatică. Aici pictorul se dovedește apt de mari și sonore compuneri, aducind un sentiment ușor dramatic în interpretarea teluricului și a monumentalității întrînseci, o stăpânire a formei și o decizie a tușei care îl recomandă pentru o direcție de expresivitate și energie cromatică. Gracile, cu ascunsă viață dominată de lirismul funciar al investițiilor artistice, florile pot constitui un capitol de calitate, dar nu esențial, pentru un artist care poate interpreta atit de personal un peisaj, sau trata un portret ca pe un studiu complex de pictură și psihologie. Pentru că, stăpânind construcția și desenul, Paul Tudor se dovedește un subtil portretist, pe o linie clasicizantă ca investiția interioară, cu o cromatică surdinizată și caldă, specificitatea constind în modul de a transforma ochii în deschideri virtuale către un interior bogat în nuanțe sufletești. Expoziția celor doi confirmă un „pariu critic” anterior și, mai ales, receptivitatea artistilor față de problemele esențiale, de fond, pe care actul creației le ridică în fața celor dotați și serioși.



Paul Tudor : Pălăria roșie

Teatrul „Foarte Mic”

■ În șirul de manifestări de o bună cotă valorică patronate de „Teatrul Mic”, expoziția unei artiste complete cum este CLAUDIA ȘERBAN reprezintă o reușită certă. Sint expuse acum picturi și ceramică, lucrări ce poartă amprenta unei dotări generoase și în același timp atent cenzurată de un spirit analitic intransigent, criteriul calității funcționind deplin și creator în selectarea pieselor prezentate. Cunoscută deja prin ceramica ei, care a participat și la manifestări internaționale, Claudia Șerban pictează cu egal talent și cu un incontestabil simț al implicării în substanța imaginii. Tot ceea ce reține din realitatea imediată, peisaje de o frustă frumusețe, are suportul unei participări afective totale, ceea ce, pe lângă virtuțile profesionale, conferă acea valoare emoțională în absența căreia judecățile se operează „la rece”, rămânind și ele în aceeași zonă sufletească. Este în aceste tablouri o lumină aparte, o solaritate totală și o bucurie a materiei vili ce provine din comuniunea cu natura și nu doar din studiul ei detașat și incident. De altfel, tot rod al contactului cu motivul concret și al implicării în esența sa, este și ceramica, dedusă din precedentele culturii arhaice autohtone, cu amintiri din marile repere arheologice — Cucuteni, Vădastra, Hamangia — dar adusă la stadiul modernității prin interpretări de volume și decoruri, prin tehnologii subtile și de efect estetic incontestabil. Căutind o concluzie, am spune că pasiunea lucrului cu materia și talentul sincer caracterizează arta Cludiei Șerban, creator discret și dotat.



Claudia Șerban :

„Peisaj”



Natură statică

Virgil Mocanu

MUZICĂ

Momente dirijorale

CITIVA dintre tinerii șefi de orchestră, evidențiați în ultimii ani, au convins de la primele apariții printr-o foarte bună pregătire muzicală, elasticitate a viziunii, dezinvoltură, cultură. Personalitatea lor este indubitabilă. Dintr-o mai largă serie, m-aș opri în mod special la Cristian Mandeal, Modest Cichirdan, Cristian Brâncuși, fără să-i uit, desigur, pe Horia Andreescu, de care am vorbit cu altă ocazie, sau pe Ovidiu Bălan. Înainte de a încerca un succint portret, trebuie notată contribuția decisivă în formarea mai multor promoții de dirijori pe care și-a adus-o profesorul Constantin Bugeanu. Cu atit mai mult cu cit C. Mandeal, H. Andreescu și C. Brâncuși sint elevii săi cei mai reprezentativi.

O particularitate reiese hotărât, unește conceptual arta interpretativă a dirijorilor din „noul val”. Este exact acea trăsătură proprie — cu nuanțele personale de rigoare — marilor șefi de orchestră, sintetizată de o frază a lui George Enescu: „eu cînt ce e scris, dar încerc să redau tot ce e scris.” Mutatis mutandis, e aserțiunea limpede a fidelității față de spiritul muzicii dirijate, de conținutul adinc ce se „desfășoară” în formă, construcție, detaliu structural sau de orchestrație, atmosferă etc. Concentrata fidelitate față de „ființa” spirituală și tehnică a partiturii nu exclude viziunea. Dimpotrivă: tot atita originalitate cită profundă înțelegere, de la stabilirea planurilor mari, a sensului mișcării simfonice până la cele mai subtile componente.

Exemplul cel mai potrivit pentru a ilus-

tra individualitatea „noului val” este fără îndoială Cristian Mandeal, dirijor la Filarmonica din Cluj-Napoca. Peste subiectivitate și suspiciuni, o certitudine ce nu ar apăsa pe umerii nici unui semnatar: Cristian Mandeal este marele dirijor de azi. Energie și reverie tandră, eruptiv și abisal — alchimist fanatic, topind în clo-cot incandescent, stă la pupitrul, utopizind. Utopia prelungirii sunetului în zvircolirea unei eternități fulgurante. Între grație și demonism, o întreagă scară de nuanțe se înălță, se „sacrifică” pentru a desluși semnificația înaltă a fiecărei arcuiri melodice, a fiecărui ritm sau structură armonică. Simfonia IV „Romantica” de Bruckner, înregistrată și pe disc, prima simfonie de Mahler (cu Orchestra Radio), bijuteriile interpretative de pe discul cu Uverturi celebre din opere (greu să alegi și totuși: uverturile la Ruslan și Ludmila, Mireasa vindută, Wilhelm Tell), spectacolele dirijate la Opera din București, cu Aida și Madame Butterfly, alcătuiesc o sumară listă. Cea mai recentă apariție la Ateneu, cu Simfonia-poem „Manfred” de Ceikovski, a fost un triumf. Gestul byronian, romanticismul contorsionat, damațiunea și rostirea ei, ca o pendulare între abis și înălțare — mesajul ceikovskian refăcut de Mandeal cu o putere de expresie extraordinară. El a „strîns” cit se poate prima parte, Lento lugubre, în dezvoltarea căreia mulți interpreți pierd tocmai ritmul interior. Privirea dirijorului avea și ea, ceva demonic, cerind hipnotic accent, pasionale și construind un final extatic, asemănător ca intensitate cu „în-

fernală orgie” din palatul lui Arlman, în ultima mișcare. Puterea misterioasă de comunicare cu forțele infernale, proprie eroului byronian caracterizat muzical de Ceikovski, devenea o facultate magică a dirijorului însuși. Transparența suflătorilor de lemn, în Scherzo, violciunea lor spirituală erau organic asimilate de sugestia pur vizuală a tabloului („arcul curcubeului solar, întins peste torentul unei cascade”), iar scena bucolică a părut îndelung gîndită pentru a evidenția dramatismul efectului: în plină „relaxare”, patru trompete readuc brusc, sfîșietor, motivul lui Manfred. E parcă o smulgere din vremelnica „fericire” — e însăși pronunțarea vocalei providențiale a suferinței. Lucru cert, sub bagheta lui Mandeal marea muzică își împlineste întotdeauna vocația demiurgică de ultimă, supremă esențializare a spiritului. Înțeles astfel, actul artistic devine actul eroic al conștiinței de sine.

Pe Modest Cichirdan, care activează la Filarmonica din Botoșani, l-aș evoca aici, de asemeni prin ultimele sale evoluții bucureștene, într-un concert încheiat entuziasmant cu Simfonia a VII-a în re minor de Antonin Dvorak, apoi în altul, foarte recent, cu Simfonia a V-a de Beethoven. Atmosfera întunecată a primei, frămîntarea ascunsă, contrastele — nu puține — din Adagio, dramatismul finalului au fost subliniate riguros de un dirijor sobru în gesturi, foarte sensibil, stăpînind întru totul marile planuri sonore. M. Cichirdan a deslușit și redat minutios elementele de originalitate ale stilului lui Dvorak într-o simfonie în care influența lui Brahms este destul de puternică —, plasticitatea expresiei, bogată în nuanțe cromatice, în efecte instrumentale de o robustețe particulară muzicii compozitorului ceh. În versiunea Simfoniei în do minor am remarcat acu-

ratceța stilistică a șefului de orchestră, o anume elasticitate în realizarea tensiunii dramatice și, parcă, lirism ușor interogativ în tratarea părților mediane, unde singurul reproș posibil ar consta în micul lungimi (trenări mai mult) în Andante și finalul Scherzo-ului, cînd coardele adorm scoțind „încet de sub arcuș acordul de la bemol”, cum spunea Berlioz. Lăudabilă construcția lui Modest Cichirdan, care a știut să evite, cu interiorizare tragică, multe exagerări ale execuției motivului inițial, al destinului, atacat fără false accente, păstrînd intensitatea culminantă pe ansamblu pentru tema detunătoare care izbucnește în do major.

Compozitor și dirijor, Cristian Brâncuși este autorul unei frumoase versiuni discografice a Coppellei (fragmente) cu Orchestra de cameră „Paul Constantinescu” din Ploiești. Selecția din baletul lui Léo Delibes permite etalarea calităților tinărului dirijor: siguranța frazării, ritm, rafinament, expresivitate, sinceritate. Muzica aceasta spumoasă, fără mari profunzimi dar cuceritoare prin luminozitatea ei, ca o reverie învinsă de rațiune, și-a găsit în Cristian Brâncuși un sensibil interpret. Orchestra bogată, cu folosirea frecventă a suflătorilor și a percuției, nedepășind niciodată tăietura elegantă, ca o îmbinare de multe culori făcută însă cu gust și pricepere desăvîrșite — toate aceste elemente specifice muzicii franceze reies cu prisosință. Dovadă de maturitate artistică: într-o partitură care poate „corupe” prin strălucire, prospețime, spectaculozitate, Cristian Brâncuși vede mereu motivația internă a fiecărui detaliu, știe să sensibilizeze în consens cu atmosfera generală intervențiile solistice.

Costin Tuchilă

Judecăți și prejudecăți pe Acropole

DIMINEAȚA, cînd am urcat pe Acropole, era un cer înorat. Plu-tea chiar o amenințare de ploaie. Am observat atunci că sub un cer fără soare, enigmatice mor aici parțial ori stau ascunse, paralizate, ca șopirlele. Dispar penumbrelor, iar sacralul e recucerit de profan. Din fericire, mai tîrziu cerul s-a limpezit și stîncă Acropolei a început să ardă ca o flacără cenușie.

M-am așezat pe una din pietrele care umplu esplanada din fața Parthenonului și privesc. În depărtare, prin lumina prăfuită, se distinge, amăgitoare aproape, linia neregulată și umedă a mării. În jurul colinei, chiparoșii pilpile funebru sub ora imobilă și secetoasă a amiezii, amintindu-mi că prima oară cînd am venit aici eram tînăr și dispus să văd în miracolul Parthenonului un prilej de incintă. Acum nu mai sînt propriu-zis un pelerin. Chiar îmi pun problema dacă nu cumva atîta literatură pioasă despre Acropole nu ne împinge în facilități, făcîndu-ne să admirăm Parthenonul fără să ne mai întrebăm de ce, cum se întîmplă cu atîtea monumente pe care lumea s-a deprins să le admire doar fiindcă sînt celebre. Există o dictatură a celebrității de care e greu să scapi fără să-i plătești într-un fel sau altul tribut. Încît literatura evlavioasă despre Acropole poate izbuti ceea ce barbaria n-a reușit: să reducă marmura Parthenonului la mușenie. Nici un superlativ nu este cruțat cînd e vorba de această colină sacră, o Mecca a idealului clasic, dar între atîtea exclamații admirative riscăm să nu mai auzim murmurul Parthenonului însuși.

Altădată, cu o sinceră jubilație, am văzut în Parthenon un triumf pur al esteticii. Acum am repetat de cîteva ori o experiență care mă face să nu mai fiu atît de senin în judecățile mele. De fapt, o experiență extrem de simplă. M-am apropiat și m-am depărtat, apoi m-am apropiat iarăși. Astfel, m-am convins că templul nu mai e același cînd e privit de la baza coloanelor. Eleganța ansamblului se risipește și ai impresia că te afli lingă o citadelă, nu lingă un sanctuar. Cicatricele oribile mutilăză coloanele, dar nu ele, ci aspectul masiv, copleșitor pe care-l capătă de aproape Parthenonul îl transformă din profesor de estetică în profesor de istorie și morală. Descoperi brusc că, deși între lupta de la Salamina și ridicarea Parthenonului trecuseră treizeci și trei de ani, constructorii n-o uitaseră și că, înainte de a fi un strigăt al perfecțiunii, el este strigătul, în marmură, al victoriei de la Salamina.

În apropiere, se mai vede zidul lui Temistocle, ridicat în grabă sub amenințarea invaziei. Zid făcut nu de artiști, ci de luptători, cu unica dorință de a-l construi cit mai repede, cit mai înalt și cit mai solid. Nu e de mirare că nu există nici o preocupare estetică în el. Cu Parthenonul, lucrurile s-au petrecut, aparent, exact invers. El a fost ridicat nu de luptători, ci de artiști. Au dispărut urgența, panica și teama. A triumfat arta. Nobilă, armonioasă și, privită de departe, senină. Numai cînd te apropii, caz pe gînduri.

Mi-am adus aminte ce spunea Schopenhauer despre înțelepciune: „Să nu iubim, să nu urim: iată jumătatea oricărei înțelepciuni. Să nu spui nimic și să nu crezi în nimic: iată cealaltă jumătate“. E

o idee despre înțelepciune pe care am înțeles-o și pe stradă, practică cu abnegație de unii și transformată în rețetă de viață, la care simt că nu mă pot ridica. Pot cel mult să recunosc că nu sînt făcut pentru ură, fără să văd în asta o virtute. Dar să nu iubesc nimic? Să nu spun nimic? Să nu cred în nimic? Destinul meu, se pare, e să fiu iremediabil un neînțelept. Mă consolez spunîndu-mi că indifferența nu poate fi niciodată un mod de a te detașa de rău, ci de a-l ajuta să existe și mă întorc, reconciliat astfel cu mine însumi, de la Schopenhauer la greci care aveau o cu totul altă părere despre înțelepciune. Tîșnind din capul lui Zeus, zeita înțelepciunii, Atena, era îmbrăcată în armură și a scos un strigăt care, se zice, a cutremurat și cerul și pămîntul. În cele mai multe reprezentări, ea se sprijină, gînditoare, pe lance. Ce deosebire între o asemenea imagine și trestia gînditoare a lui Pascal! Adevărată glorie a culturii grecești este poate mai ales aceasta, că a unit spiritul și curajul. Mai tîrziu, înțelepciunea a devenit un cuvînt confuz, dar Eschil a luptat la Salamina parcă anume pentru a arăta că locul artei e, în calitate de combatant, în tabăra libertății, împotriva barbariei. Încă o dată amintea greacă e clară. Lumina în care și-a scris tragediile Sofocle se revărsa peste cancelurile ascuțite ca un tăis de sabie din coloanele Parthenonului pentru a risipi o prejudecată. Artiștii care au ridicat Parthenonul erau și luptători. Iar la Salamina se confruntaseră nu doar două oști, ci o trufie care credea că omul este măsura tuturor lucrurilor. Și numai fiindcă s-a grăbit să confunde înțelepciunea cu seninătatea, secolul nostru nu se întreabă în fiecare dimineață cum ar fi arătat lumea dacă Xerxes ar fi biruit la Salamina.

De cînd am văzut ultima oară Parthenonul s-au întîmplat destule lucruri care defid logica și totuși îmi place să cred că escaladarea Acropolei poate fi mai importantă decît escaladarea Everestului; cei care au urcat pe Everest au ajuns la 8880 de metri; cei care urcă pe Acropole ajung, cu puțin noroc, la ei înșiși. În consecință, privesc coloanele Parthenonului convins că epilogul Salaminelor nu poate fi, în mod logic, niciodată altul. Fără încredere nelimitată în spirit, tot ce a fost smuls morții ar trebui să fie restituit. De altfel, sub cerul cald atenian sînt martorul unui paradox. Ruinat, Parthenonul este totuși întreg. Mai mult, ruinele nu fac decît să accentueze întregul. Ele ne obligă să umplem singuri, cu imaginația, golurile, să fim nu simpli privitori, ci și constructori ai Parthenonului. În plus, ne dezvăluie că Parthenonul este nu geometrie fericită, ci flacără, iar flacăra nu poate fi mutilată. În ciuda devastărilor suferite, el arde neclintit într-o lume în care, se zice, „toate curg“. E poate puțin mai calcat de soare. Mai umbrît de ploaie. Mai obosit în tăcerea perfecțiunii sale. În rest, flacăra lui aridă e la fel de pură ca lancea de care se sprijină fantoma gînditoare a Atenei între legendă și istorie, ca înțelepții lui Rembrandt între lumină și umbră. Mai e nevoie să adaug că în aceste condiții, așa cum nu există o singură Salamina, nu există un singur Parthenon? că fiecare completează golurile cu ceea ce poate și vrea să așeze în ele? Dar acesta nu e decît un paradox în plus. Căci Malraux avea dreptate, cultura nu se moștenește. Ea se cucerește. Venim aici pentru a reconstrui, fiecare, Parthenonul, nu pentru a-l admira. Venim pentru a da viață acestor pietre moarte care, privite de aproape, strigă un adevăr, că, în clipa următoare, cînd ne retragem cîteva pași, să murmură adevărul însuși, vorbindu-ne despre totul și în primul rînd despre faptul că există ceva ce scapă puterii celor care distrug: în momentul cînd omul nu mai poate iubi lumea așa cum e, o poate iubi așa cum ar trebui să fie.

O RĂSTURNARE DE OPTICĂ

IN vizita sa pe Acropole, Pausanias descrie pe larg Erechtheonul și menționează numai în trecere Parthenonul. Ceea ce ne intrigă și ne îndeamnă să dăm preferințelor sale proporțiile unei adevărate gafe. Cum a putut tocmai un grec, și încă un grec cultivat, care voia să facă „Descrierea Eladei“, să treacă fără să vibreze pe lingă Parthenon? Aceasta întîmplîndu-se în secolul al II-lea al erei noastre, prin urmare cînd pe Acropole Parthenonul se înalta în întreaga sa splendoare! Era cumva Pausanias mai puțin sensibil decît pelerinii de azi pe Acropole? Greu de crezut, deși textele sale impun mai mult prin rigoare decît prin lirism.

Pentru a-l înțelege pe Pausanias, e nevoie să ne amintim că Parthenonul era atunci altceva decît azi. El era mai mult o casă sacră decît o operă de artă, rostul său fiind să adăpostească statuia criselefantină a Atenei și tezaurul zeiței. Templul, în interior, se compunea din două părți. În una se afla statuia lui Fidias, în cealaltă tezaurul Atenei, păzit de fecioarele din serviciul zeiței, care locuiau chiar în Parthenon. Apoi, Parthenonul era, mitologic și istoric, mai puțin important decît Erechtheonul care adăporea cele mai vechi vestigii ale cetății. Înlăuntrul Erechtheonului se vedea urma tridentului lui Poseidon. Tot acolo se păstra măslinele sacru dăruit de zeita Atena; măsline ars



Acropole – Parthenonul

cînd persii au incendiat templele Acropolei; atenienii l-au văzut carbonizat, dar o legendă pretindea că din el a crescut, de doi coți, o ramură nouă în aceeași zi în care măslinele a fost ars. Și tot în Erechtheon se găsea statuia cea mai venerată, cea a Atenei sculptată în lemn de măsline, căreia areforele îi aduceau în fiecare an un peplos de în țesut de ele. Cecrops, născut, se zice, din solul însuși al Atenei, era tot în Erechtheon reprezentat cu un tors uman și o coadă de șarpe. Apoi, la Erechtheon nu erau admise sacrificiile de animale în onoarea zeilor. Ofrandele constau acolo numai în prăjituri.

Așadar, pentru cei vechi Erechtheonul, nu Parthenonul reprezenta inima Acropolei. Azi, preferințele s-au schimbat. Cel care urcă pe Acropole trec în grabă pe lingă coloanele zvelte, ionice, mai subțiri și elegante ale Erechtheonului, fascinați de sobrele, masivele coloane dorice din Parthenon. Dacă anticii deveneau lirici la Erechtheon, rugăciunile pe Acropole se murmură azi în fața ruinelor Parthenonului. De ce această schimbare? Fiindcă divinitatea marmurei s-a umanizat aici prin grave vicisitudini și ne-a devenit astfel mai apropiată? Ar fi o consolare să iubim Parthenonul ca reproș mut. Sau ca pedagogie. Din stinca greoaie și rudimentară, piatra atinge în coloane limbajul filosofiei. Pe un spațiu mic, natura învață să viseze și să gîndească. Dar mă tem că printre rinjele care au schimonosit nu o dată obrazul acestui secol, fervoarea pentru surisul senin și nobil al Parthenonului e prea des o chestiune de modă sau o frumoasă minciună de excursie. Destul se grăbesc să facă fotografiile de rigoare și să clameze ceea ce ar trebui să spună doar tăcerea. Dacă armele zeiței înțelepciunii ruginesc în rumoarea acestor incintări de circumstanță, inutilitatea pelerinajului pe Acropole e un fapt împlinit. Rețeta (ironică sau nu) a înțelepciunii recomandate de Schopenhauer își așteaptă zelatorii. Și în acest caz, adevărata catastrofă nu stă în cea ce se vede cu ochiul liber, în ruinele Parthenonului, ci în degradarea părerilor despre înțelepciune.

CEA DE A DOUA FAȚĂ A ACROPOLEI

DIN valurile de turiști care se rostogolesc aici, numai o parte coboară în muzeul Acropolei, iar dintre cei care coboară unii o fac fără convingere, că și cum toată emoția de care au fost capabili a ars afară între coloanele Parthenonului. Ei dau impresia că plătesc biletul suplimentar acestei descinderi numai pentru a spune că au văzut tot ce era de văzut și traversează sălile subterane relaxați, cu un soi de apatie discretă. Puțini ajung să constate că în acest muzeu se află o altă față a lumii grecești.

Una care arată mai întîi cit de cumplită a fost furia persilor cînd, intrînd în Atena părăsită de Temistocle, au masacrat și incendiat statuile și sanctuarele de pe Acropole. Întorși de la Salamina, atenienii au strîns sfîrșimăturile și le-au înmormîntat în pămîntul pietros al colinei, de unde au fost scoase la lumină abia spre sfîrșitul secolului trecut. Muzeul de-acum e un coșmar reconstruit din resturi. Sînt coloane și sculpturi zdrobite sau mutilate,

fragmente de argilă, de tuf poros și de marmură. Dintr-un centaur n-au mai rămas decît o parte din corp și coada. Ceva mai departe, un cal enorm prăbușit, cu două miini fără trup prinse de el. Apoi un călăreț din care n-au rămas decît picioarele. Un ciine din suita zeiței Artemis. Un fronton de marmură pe care Atena strivește un gigant. Sfîncși cu labele sfîrșimate, o parte dintr-un șarpe uriaș vopsit în verde și cu ochii roșii, totul schilodit cu furie, într-o oră de singe și cenușă.

După aceea descoperi uimit că în acest coșmar aproape toate figurile surid. Un suris ce desfide masacrul sau il transcende, un suris dinlăuntrul istoriei și în același timp din afara ei, un suris care luminează fața arhaică a lumii grecești, și care a dispărut în timpul lui Fidias („Salamina a luat surisul statuiilor“, spun ghizii), un suris care intimidează, răzbună și iartă. El înghină parcă printre sfîrșimături o melodie din aurora timpurilor helenice, ca și cum măslinele sacru ar înmuguri printre pietre, iar zeii primitivi n-au fost arși de incendii, ci numai de brutalitatea soarelui atenian. Surisul, zicea Alain, este perfecțiunea risului; pentru că în orice ris există o neliniște, în vreme ce în suris totul se destinde. Celebrele kore sînt așezate în semicerc în jurul zeiței Atena care stă, decapitată, pe jîltul ei de marmură. Sînt zece; fecioare de marmură, strînse într-un conclave, așteptînd cu un suris fin, malițios, plecarea indiscreților vizitatori ai muzeului pentru a-și relua discuția începută acum cîteva milenii sau pentru a-și oferi ofrandele zeiței decapitate. Timpul a uzat culorile, a transformat albastrul într-un verde ciudat, a atenuat roșul purpuriu de pe buze și a ros ornamentele de pe veșmintele de sîrbătoare, dar nici securile persilor, nici timpul n-au slujit surisul care plutește în colțul buzelor și iradiază pe fețele tinerelor purtătoare de ofrande, pîrînd să spună că există ceva mai durabil decît barbariile, incendiile și uitarea. Ce? Acesta e secretul lor. Ochii fierși, de piatră, văd parcă lucruri pe care noi nu le observăm și sfîrșim prin a ne simți în preajma tinerelor kore niște intruși. Le privesc și nu știu ce să cred. De fapt, nu știu ce să cred despre Iertare. Dacă e o eroare sau o virtute, o slăbiciune sau o dovadă de forță.

Un sfînx arhaic, un monstru cu surisul cînd aproape afectuos, cînd sarcastic, stă de gardă lingă fragmentele de statui zdrobite. E sculptat în piatră poroasă, are o coafură savantă, elegantă chiar, și la origine a fost, se pare, pictat. Are nasul spart și bărbia sfîrșimată. Dar în ochi îi lucește parcă o ironie. Ca și cum ar ști că Atena invinsă îl obseda pe Alexandru cel Mare în deșerturile Asiei sau că aroganța lui Xerxes s-a izbit de o civilizație a interogației. Mă gîndesc la ideea lui Pascal că omul este totdeauna mai nobil decît ceea ce îl ucide. La Salamina, unde, într-una din tabere, istoria a crezut că forța e totul, sfînxul acesta a fost poate, o clipă, înfricoșat. Apoi, privind stelele care ardeau deasupra, a înțeles că incendiatorii Acropolei vor dispărea în neant, cu morminte cu tot, și că tot ce va rămîne pe urma lor va fi un suris. Surisul lui. Surisul artei.

Octavian Paler



Acropole – Erechtheonul. Tribuna cariatidelor (Fotografii din albumul Elada de Ion Miclea)

Expresionismul epistolar



ÎN Muzeul de artă modernă Louisiana din Copenhaga, într-o expoziție temporară cu expresionism (dintre care nu lipseau Kirchner, Felixmüller, Morgner, Gotsch, Beckmann, Dix, Kretschmar, Pedersen, Sorensen, Alechinsky...), citeva desene de Ernst Barlach mi-au atras în mod deosebit atenția, păind să constituie o adevărată emblemă a genului: „Erst Krieg, dann Frieden, Strassenecke in Warschau, Der heilige Krieg, Sturmangriff. Expresie nemijlocită, strigăt, furtună interioară, nerv. Cum se împacă atât de neașteptat esența cu gestul aparent nesemnificativ, „universalitate” existenței cu subiectivitatea evidentă a privirii artistului, de unde dramatismul, teatralitatea chiar, și în același timp emoția, sfioșia liniilor retractile parcă, asemenea unor stamine gata să se ascundă? Privit și numai în trecut, Barlach stăruiește în trebări, captivează. Personalitate complexă, literat și artist plastic, a fost atât de mult comentat, încât nu mai poți avea încredere decât în propriile sale mărturisiri. Traducerea scrisorilor lui Barlach reprezintă de aceea modul cel mai direct și mai sigur de acces la „tainele” creației sale, un instrument de lucru indispensabil deopotrivă criticului literar și criticului de artă, o lectură „deconstruind” personalitatea artistică asemenea unui jurnal.

Scrisorile lui Barlach sunt nu numai un registru cronologic de întâmplări, o analiză egocentrică, un mod de expansiune și dispersiune a personalității, un serial al idealurilor, temerilor, nereușitelor, al criticii la adresa timpului, un mod de evaziune din timp, de eliberare interioară, de „spargere” a granițelor personalității închise, o adresare, o întoarcere spre semenii, ci mai ales felul cel mai natural de a analiza problemele creației, un laborator de transformare a realității în ficțiune, de filtrare a filosofiei și experienței de viață. Așa cum în jurnalul lui Rilke apar direct poezii, la fel expresionismul epistolar al lui Barlach pare a fi materia primă pentru creația sa plastică și dramatică (un fel de ecou al cuvintelor lui Mallarmé: „tout au monde existe pour aboutir à un livre”). Crezurile artistice, exprimate epistolar, primesc un plus de căldură, o direcție mult mai convingătoare — precum, de pildă, aceste cuvinte dintr-o scrisoare către Rainhard Piper (28.12.1911): „Din punct de vedere artistic limba mea maternă este figura ome-nescă, mediul ambiant, obiectul în care

* Ernst Barlach, Scrisori, selecție, traducere și note de Radu Berceanu, Cuvint înainte de Dan Grigorescu, Ed. Meridiane, 1984.

sau de pe urma căruia omul trăiește, pătimește, se bucură, simte sau gîndește. Din asta nu pot ieși. Nici cu o artă-esperanto nu pot fi de acord. Vulgarul, cele comune oamenilor, simțămintele lor ancestrale, tocmai acestea sînt marile sentimente, cele veșnice. Implicat mă simt în ce a pățit omul și ce e el în stare să pătimească, în marea sa, în viața sa (cu miturile și viitorul ei); micile mele sensibilități ori senzațiile foarte personale n-au nici o importanță, nu sînt decît capricii dacă ies din sfera umanului. Omul ca eu trebuie să fie interesat, cu egoismul său, în cele sublimite ori josnice...” Sau, într-o scrisoare către Karl Barlach: „Desenele de pe front ale artiștilor sînt lipsite de nerv și de-a dreptul plicticoase. Mă gîndesc că trăirea nu se petrece în ochi, ci în suflet. Se cern o multime de noțiuni — asta cred — se produce o nouă viziune interioară, o pricere a autenticului, adică a valorilor și adevărurilor vieții”.

Magia lecturii, alchimia formării artistice transpune aproape în fiecare text, cu precizie indicînd pentru istoria literară: „Goethe mi-a oferit cea mai voioasă viziune asupra lumii și a trebuirilor omenești, astfel încît îl voi avea întruina cu mine pe drumul vieții mele, pînă la ultima suflare. O forțată de simțete lasorite îmi apare dinaintea ochilor, simt cum domnește îngăduința, o lumină blîndă vîd, o lumină ce-ți încălzește inima. Orice s-ar spune, chiar dacă e și cîștit negat, Goethe îmi ajunge la ureche de parcă s-ar auzi o muzică de dincolo de nori, nu una misterioasă, ci una care sună așa cum soarele strălucește”. Despre Theodor Däubler: „Textele sale au asupra mea efectul unei traducerii și numai arareori... pot să-l citesc fără să le transpun în adevărata mea germană”. Despre Maupassant, Zola, Heine, Grimm... Lecturile transformă în singurarea în care trăia Barlach la Götrow într-un freamăt intelectual, un concert de voci prietenoase. Într-o istorie universală a formărilor intelectuale, așa cum o visa Herder, scrisorile lui Barlach s-ar situa într-un punct în care conflictul între spirit și viață era deja puternic marcat. Tulburările istoriei întilnesc în artist un spirit lucid, critic dar în același timp aproape detașat, de un calm superior: „Fără îndoială că pentru a tulbura diferitele mele ocazii de lucru se folosește o știre potrivit căreia lucrările mele, precum și ale altor artiști (Dix, Kokoschka etc.) sînt eliminate din muzeul de la Weimar (degenerare și de rasă inferioară)...” — Aș fi foarte greu să stabilești adevărul?... În caz că e adevărat nu vreau să află motivele, întrucît îmi sînt mult prea cunoscute. E vorba, asadar, de un simț foarte clar ce nu poate fi ascuns nici mie, nici tie” (Către Richard Engelmann, 1.12.1930).

Excelenta selecție datorată lui Radu Berceanu, ca și traducerea vioaie, demnă de orice „roman epistolar”, notele și studiul introductiv (în care Dan Grigorescu demonstrează apartenența la expresionism a lui Barlach prin inclinație temperamentală — „nu din modă, ci din necesitate”, cum spunea Julius Bab) reconstituie nu numai o puternică personalitate artistică, o mare figură europeană ci, în același timp, apasă sub microscop o epocă din care se pot trage în continuare numeroase învățături.

Grete Tartler

„Caietele Panait Istrati” nr. 29

● În ultimul număr pe anul trecut al publicației franceze „Cahiers des amis de Panait Istrati” se continuă reproducerea unor dintre textele prezentate cu prilejul sărbătoririi centenarului nașterii lui Panait Istrati la UNESCO și la Colocviul internațional de la Nisa. Este publicată astfel, într-o formă restrînsă, alocuțiunea lui Roger Dadoun la UNESCO (Umanismul radical al lui Panait Istrati), prin care actualitatea marelui scriitor este susținută cu argumente incontestabile, furnizate de o nouă înțelegere a operei și de o lectură ea însăși actuală. „[...] să marcăm — notează Roger Dadoun — amplitudinea extremă, anvergura extraordinară care dau operei, textului lui Istrati suflul său particular, o cuprindere și o acuitate de viziune iluminatoare. Rădăcină a vieții, rădăcină a morții: de la rădăcinile omului se alimentează opera lui Istrati, aici ne conduce ea, aceasta ne dezvăluie, în intrupări pline de sevă, în împrejurări concrete imediat sensibile. Umanism radical — lată cum s-ar putea califica originalitatea viziunii asupra omului pe care o propune Istrati. Dar dacă el recunoaște și admite că natura poate funcționa astfel, pînă la demență, deriziune și absurd, cu această întrucușare între moarte și via-

ță, între Thanatos și Eros, el refuză, în schimb, societății dreptul de a urma un astfel de joc și de a se folosi de el pentru a asigura puterea celor tari asupra celor slabi, a bogățiilor asupra săracilor. El revendică și luptă pentru o societate în care omul să se bucure de mai multă libertate, valoare supremă, și de dreptate, valoare centrală”. Nu mai puțin interesantă este comunicarea lui Maurice Zinovieff, reprezentant al Comisariatului general al limbii franceze, despre Panait Istrati și limba franceză, unde se pune în valoare contribuția „strălucită” a scriitorului român la îmbogățirea francității (se cuvine să menționăm că M. Zinovieff este coautorul unei documentate și utile lucrări despre Peisajul lingvistic al României, publicată la Paris în 1980). Revista mai conține de asemenea un extras dintr-un articol publicat de Ioan Grigorescu în revista „Lumea” (nr. 22, 24 mai 1984), precum și o suită de informații despre difuziunea operei lui Istrati în Franța și în România, în acest context semnalandu-se că scriitorul figurează de acum înainte în Micul Larousse Ilustrat (1985), ca și apariția la Editura Minerva din București a volumelor Chira Chiralina (bilingv) și Neranțula.

M.I.



Manuel SCORZA:

— Acum îmi ceri să nu mă încred în tine?

— Ei, nici așa, pară Santiago.

— Eu aș vrea un păhărel de rachiu peruan, însă dat fiindcă sîntem unde sîntem și nu unde trebuie să fim, mă mulțumesc cu un vin.

— Două beaujolais, comandă Santiago.

Nicolás îl privi drept în ochi, puse mina dreaptă pe umărul lui Santiago și îl întrebă cu blîndețe:

— Ce-i cu tine, bătrîne? De ce nu vii la sedințe? De ce nu respecti ultimele directive? În ajunul întoarcerii noastre în Peru, Mișcarea nu poate să-și permită să-și lase, după cum nu poate permite nimănui astfel de iresponsabilități. Și spun iresponsabilități numai pentru moment. Și fiindcă sîntem prieteni... Direcția Națională m-a însărcinat să clarific cazul tău, să-ți cer să iei o hotărîre. Însă înainte de a-ți vorbi în calitate de conducător, aș vrea să-ți vorbesc, dacă îmi îngădui, ca un prieten bun ce ți-am fost întotdeauna. Știi bine că disciplina este baza organizației noastre și știi, de asemenea, că disciplina nu exclude, ci încurajează frăția. Nu ești primul și nici ultimul n-ai să fii. Cu toții trăim crize spirituale, de conștiință, afective, ideologice, sentimentale, cum vrei să le spui mai bine. Știi asta la fel ca și mine. Aceste crize devin mai acute exact înainte de a porni la luptă. Noi plecăm nu numai spre Peru, ci poate chiar spre moarte, ceea ce de asemenea știi...

Nicolás crezu — și se bucură — că deslusește din nou în ochii lui Santiago privirea, hotărîrea tovarășului. Fără să-și desprindă privirea de la el sorbi o înghițitură de beaujolais — Santiago și-l terminase pe al lui — și urmă:

— În ajunul oricărei expediții ne simțim, cum e și firesc, nervoși. Îți amintești de Tomasito, dominicanul acela cît o namilă și timid care nu știa niciodată unde să-și pună minile?

— Îmi amintesc: inteligent, studios, marxist-leninist bine pregătit, tovarăș adevărat...

— Era curajos?

— Ei, cum să nu!

— Și cu toate acestea, Santiago, îți amintești de noaptea în care ne-am întîlnit cu el la barul acela în Havana? Tomasito căuta cu disperare o femeie, dar nu ca să-și petreacă noaptea cu ea, ci ca să-i facă un copil. Nu știa că se prăpădea de frică. În confuzia lui de moment simtea că odrasla imaginată avea să-l prelungească dincolo de moartea pe care el o presupunea inevitabilă și apropiată. Însă pe urmă și-a revenit, s-a îmbarcat și s-a purtat eroic.

— A murit eroic, vrei să spui.

— Ce vrei, acolo s-a infiltrat C.I.A. Dictatorul Trujillo cunoștea dinainte ora și locul debarcării. Îi aștepta...

— Și i-a făcut pilaf, îl întrerupse Santiago. N-a rămas unul viu.

— Ei și? se ofensă Nicolás. Oare moartea unui combatant înseamnă dispariția lui? Pentru ce sîntem pregătiți, dacă nu pentru a înfrunta moartea și pentru a muri dacă este nevoie, știind că odată și odată, mai devreme sau mai tîrziu, moartea noastră va fi viată celorlalți?

— Encore deux beaujolais, ceru Santiago.

GLASUL lui Nicolás deveni din nou fraternal:

— Ce-i cu tine, bătrîne? Noi ne cunoaștem de cînd eram în Tineretul Comunist. Am trăit împreună ilegalitatea, împreună am crezut după aceea că linia Partidului e greșită, am ieșit împreună din Partid, împreună am intrat în Mișcare, împreună am venit la Paris. N-o să ne mințim acum. Ai vreo neînțelegere cu Conducerea ori cu linia politică?

Santiago sorbi dintr-o dată vinul ce mai rămăsese pe fundul celui de-al doilea pahar. Îl privi cu seninătate pe Nicolás.

— Nu e o chestiune ideologică, iar dacă am vreo neînțelegere, aceasta este oricum secundară. Sigur este că n-am să merg cu voi în Peru...

— Cu voi, ai zis? Voi? Tu și cu mine, tu și cu tovarășii nu mai sîntem noi?

— Cum ai auzit, frățioare. Eu nu mă duc să mor cu voi.

— Și dacă mori, ce, Santiago? Toți trebuie să murim. Problema nu este să mori, ci să alegi moartea.

— De ce să nu aleg viața, Nicolás. Dar dacă adevăratul revoluționar poate să înfruntă adevărata revoluție numai trăind, în viață și cu viață?

— Un om nou cu eficiență nouă?

— Da, da.

Nicolás îl mîngie pe cap, îl trase cu duioșie de păr:

— Dar cine altul e omul acesta dacă nu revoluționarul? Și tu îl știi, Santiago. Omul Nou va înfrunghia toate visurile istoriei, absolut toate, inclusiv pe cele ale anarhismului. Însă Omul Nou nu se va putea naște decît din ruina și cenușa Omului Vechi.

— Eu nu pot să aștept, Nicolás.

Nicolás stătu să asculte și stătu și mai mult pînă să-i răspundă:

— Ba da, ai să aștepti, Santiago! Știu că ai depășești criza prin care treci

● CE mare pierdere a reprezentat moartea (la finele anului trecut, într-un accident de avion, la Madrid) a lui Manuel Scorza își dau seama cititorii săi de pe toate meridianele, însă mai ales locuitorii înaltei platurii andine, a căror viață nu numai că-a evocat-o, dar a și încercat s-o schimbe în modul cel mai direct. Manuel Scorza a fost un revoluționar în sensul deplin, adică neobișnuit, al cuvîntului. Nu numai că eroii săi au fost luați din viață, dar scriitorul însuși a intervenit eroic în viața lor; Hector Chacón — alias Nictalopul — din Bat tobele pentru Rancas a ieșit din închisoare pentru că... a intrat în romanul lui Scorza. Exilul nu l-a îndepărtat pe scriitor de oamenii de pe cordilieră și cu primul prilej îngăduit a alergat să-i regăsească. Tentativa de restabilire în Peru n-a izbutit, însă. După aceea experiență, Scorza își trimitea o scrisoare în paginile căreia dezamăgirea era depășită, totuși, de speranță. Scria, în încheiere, citind: „Nevăzută e vîntul care îndoaie arborii”.

Ultimul său roman La Danza Inmóvil (Plaza & Janes, Barcelona, 1983) își alege drept cadru al acțiunii Parisul, locul ultimului îndelungat sejur al scriitorului. Dar referința obsedantă rămîne Peru-ul. Am ales din cuprins un fragment esențial: e vorba de o înfruntare de opinii în legătură cu sensul revoluției. Drama opțiunii revoluționare a preocupat pe foarte mulți scriitori, unii dintre ei de cea mai bună calitate. Nu-mi amintesc s-o fi întîlnit la vreunul dintre ei tratată în linia mai simplă și mai pure decît aici, mai dezbrătată de timp și de loc, mai exemplară, adică mai actuală. Totul sau aproape totul e spus în cîteva pagini. Putem fi unul sau altul dintre protagoniști, putem — dacă putem — hotărî într-un fel sau într-altul. Și chiar dacă nu putem, n-am citit aceste pagini degeaba.

Să nu uităm că ele au fost scrise de un scriitor de profesie revoluționar.

SOARELE, ah, soarele exploda pe mesele de pe terasa cafenelei din Boulevard Voltaire. Dinlăuntrul, Nicolás zări figura îngîndurată a lui Santiago. Acesta intră, îl căută printre mese, nu-l găsi. Se așeză lîngă Nicolás și, fără să-l observe, dispăru îndărătul unui „Le Monde”. Nicolás zîmbi fără a face nici o mișcare: cînd i s-a făcut propunerea era în stare să doboîndească pînă și această crasi-invizibilitate pe care ani și ani de luptă clandestină o imprimă anumitor cadre. Însă ochii unui cadru bun știu să vadă pe cineva oricît de bine ar simula contrariul. De ce nu-l vedea Santiago? Nicolás îl observă fără să clipească măcar. Simți neliniștea lui Santiago după cît răsfoia de repede paginile ziarului, aprinzînd și stingînd exagerat de multe țigări, lungindu-și gîtul spre ușă și gîndi: „Ramiro are dreptate”.

— Frățioare, al o misiune foarte delicată aici la Paris. E vorba de Santiago...

— Îți stau la dispoziție, Ramiro.

Nicolás îl cerceta pe Santiago rezemat de spătarul scaunului. Ochii lui recăpătara o clipă căldura prieteniei — atîția ani de frăție în luptă! — ca apoi, amintindu-și ezitățile acestuia, să se asprească din nou.

— Sînteți amabil, un foc? Întrebă în spaniolă.

Santiago se întoarse surprins. Dură mult pînă să-și recomună zîmbetul:

— Te-am așteptat ceva, spuse, și apropiindu-se de masa lui Nicolás, se așeză cu spatele la ușă.

„Efectiv se întîmplă ceva cu el — gîndi Nicolás — un cadru instruit nu se așează niciodată cu spatele la o ușă”.

— Precise ai crezut că n-am să vin, spuse Santiago.

— De ce spui asta...? Se pare că eu am mai multă încredere în tine decît ai tu, Santiago, tu știi bine că eu prefer să cred în cineva și să mă înșel, decît să am dreptate cu cine cred.

— Un revoluționar nu trebuie să se încreadă niciodată, Nicolás.

„Dansul nemișcat”

acum și-ai să vii cu noi. Noi sintem militanți, noi nu avem o viață ca toți ceilalți, noi rămânem datorii unei cauze și pentru această cauză ne supunem unei discipline. Mișcarea noastră nu este un tren din care poate cobori oricine, oricind pofteste, în orice gară.

Și indulcindu-și glasul :
— Dar, ia spune-mi drept, ce se întimplă cu tine, frate! Laș nu te-am văzut niciodată. De ce nu vrei să vii...?

Santiago îl privi cu o mutră de copil nevinovat, lipsit de apărare.

— Rămîn fiindcă iubesc o femeie așa cum n-am iubit niciodată pe nimeni și rămîn cu femeia pe care o iubesc, mănțelegi?

— Pentru o femeie? rămase Nicolás deconcentrat.

— Da, pentru o femeie. O fe-me-ie. Parcă n-ai fi auzit cuvîntul acesta în viața ta. Nu mă mir. Parcă pentru tine a contat dragostea vreodată! Tu ai trăit întotdeauna pentru Partid și prin Partid.

Nicolás încercă să nu se supere.

— O fe-me-ie, repetă ca unul care se gîndește. Da, am auzit și eu înainte cuvîntul acesta. După cum am auzit și altele. Unele pe care tu poate că le-ai uitat : e-li-be-ra-re-na-țio-na-lă...

Izbuti să zîmbească :

— Santiago, dar de cînd revoluția și dragostea sînt contradictorii? Dragostea ta, orice dragoste, lupta ta, lupta noastră, sînt carne din același trup, sînge din același sînge. Să alegi între dragoste și revoluție e o falsă dilemă. Nu e nimic de ales, sînt unul și același lucru...

— Nu și pentru mine, Nicolás.

— Nu înțeleg.

— E simplu. Iubesc o femeie și vreau să trăiesc cu ea. E clar? Vreau să trăiesc! De aceea rămîn. Numai cei vii au femeie, morții nu... Acum vîd lucruri pe care înainte nu le vedeam.

— Chiar și anarhismul, Santiago. Toate visurile istoriei! Omul Nou va înțelege că dragostea și fericirea sînt lucruri realmente subversive. Dar acest om nu s-a născut. Nu trăim în prezent, ci în trecut. Iar între trecut și viitor este o groapă. Poate că groapa aceasta va putea fi umplută cu cadavrele noastre. Așa va fi să fie pentru că peste cadavrele noastre va trebui să treacă Umanitatea.

— Pentru mine actul cu adevărat revoluționar nu este să mori, ci să trăiești, Nicolás...

— Chiar dacă pentru a trăi trebuie să renunți la luptă?

— Chiar și așa... Eu...

Nicolás i-o tăie scurt :

— Tovarășe, eu nu sînt aici ca să ascult povești despre cum ai fost imbrobodit. Sînt aici ca să-ți amintesc că Mișcarea te-a scos din Perù, că Mișcarea a cheltuit ce-a cheltuit ca să te antreneze, că ai cunoscut-o pe această femeie datorită fantului că Mișcarea te-a stabilit temporar în Paris. Tu ai o obligație ineluctabilă față de noi. Și nu numai față de noi. Tu însuși ai convins pe mulți dintre tovarășii care astăzi sînt în drum spre front. Ce crezi că vor simți ei cînd vor înțelege că tu, tocmai tu, ai dezertat...?

— Nu sînt un dezertor, Nicolás. Dezertor as fi dacă aș lăsa Parisul, viața și dragostea ce le am în Paris...

— Dar nu pentru ei. Pentru tovarășii acestia, și nu numai pentru ei, tu n-ai să fii nici măcar un dezertor : vei fi un trădător... Arăți rău : te găsesc foarte schimbat. Întîlnirea cu femeia aceasta, cu femeia ta, cu siguranță că te-a dat peste cap. Însă insist, știu că vei depăși acest moment. Ai să-ți recapeteți liniștea și ai să înțelegi că te trădezi pe tine însuși. Nimeni nu poate să fie deplin fericit cită vreme ceilalți continuă să fie nefericiți. Nu poate exista nici o insulă de fericire în mijlocul unui ocean de crime și de barbarie.

Nicolás își termină dintr-o sorbitură vinul și comandă în spaniolă :

— Încă un vin...! Chiar fără a consulta Direcția Națională, iubite Santiago, și avînd în vedere antecedentele tale fără pată, îmi asum riscul de a te autoriza să mai rămii un timp la Paris, cit vei avea nevoie pentru a redeveni cel care ești cu adevărat. Cel de-al doilea contingent al nostru pleacă peste treizeci de zile. Rămii la Paris, trăiește-ți viața cu femeia ta, reflectează mai bine iar apoi indeplinește-ți datoria. Femeia ta, dacă este cu adevărat femeia ta, va putea să te reintîlnească acolo. Noi...

— Nu-mi fă promisiuni, Nicolás. Eu știu ce sînt aceste promisiuni. Toată viața le-am făcut și eu. Iar ceea ce este și mai rău : am trăit din promisiune în promisiune. Părinții îmi promiteau o bomboană, un bilet la cinema. Acum Mișcarea îmi promite că mă voi întîlni cu femeia mea după ce vom învinge. Îmi promite că-mi dă mine ceea ce eu am azi. Dar eu sînt sătul să mi se confie prezentul în numele viitorului. Sătul să aștept paradisuri din ce în ce mai îndepărtate.

— „Pretexte pentru a nu lupta vor fi întotdeauna ; în toate epocile și în toate împrejurările se vor găsi pretexte pentru a nu participa la luptă...”, își aminti Nicolás.

— Cunoșc fraza asta, spuse Santiago.

— Bineînțeles că o cunoști! Și o cunoști și pe asta : „Lupta noastră ne dă prilejul de a ne transforma în revoluționari iar a fi revoluționar înseamnă a atinge treapta cea mai înaltă a speciei umane și a dobîndi numele de om...” Și știi continuarea : „Cei care nu pot atinge nici unul din aceste stadii trebuie s-o spună și să părăsească lupta”.

— Să te sacrifici e ușor, Nicolás. Sîntem obișnuiți să o facem. Greutatea, eroismul este să trăiești.

— Desigur, Santiago, ai dreptate : mai greu decît să înfrunți o armată represivă în muntii peruani și mai eroic este să rămii la Paris între picioarele unei muieri... Ascultă-mă bine, camarade. Tu nu ești aici ca să mă lămurești pe mine. Tu ești aici ca eu să te absolv de obligațiile ce le ai. To nu vrei să dezertezi, tu vrei să te îndepărtezi. Dar n-o să trăiești, cu aprobarea noastră, cum crezi tu, plenitudinea egoistă a unui amor. Nu! Dacă nu poți să mai fii un revoluționar, dacă nu poți să mai fii, trebuie să recunoști acest lucru, trebuie s-o spui și să părăsești lupta. Și ai s-o faci, dacă o faci, cu toată conștiința...

BAU din nou.

— Cred că lucrul cel mai rău ce l se poate întimpla unui om este să fie împușcat ca trădător și să moară gîndindu-se că cei care îl împușcă au dreptate.

— Dacă voi așa credeți, că sînt un trădător — și eu cunosc sancțiunea —, executați-mă. Prefer să mor ca un nebun decît să trăiesc ca un nebun.

Dădu la o parte, zîmbind, cele două pahare de vin :

— De ce bei atîta, Nicolás, tu n-ai băut niciodată! Te neliniștește ceva? Oare moartea mea a fost hotărîtă și vottul tău a fost favorabil? Știi cînd s-a născut sufletul, Nicolás?

— Nu, dar știu cînd s-a născut exploatarea.

— Dar cînd s-a născut sufletul nu știi? Și poate că ar fi bine să știi înainte de a-l lichida pe al meu. Am să-ți spun : pînă acum cincizeci de mii de ani, omul își părăsea morții în orice loc : îl lăsa pradă vremii și vulturilor. Într-o bună zi însă, a hotărît să le sape morminte, să-i îngroape și să-i redea pămîntului. Acelasi om și-a dăltuit minunatele lui spaime în caverne. Din aceste spalme primordiale, din aceste simboluri e făcută carnea sufletului omenesc. Nici o moarte nu va putea ucide sufletul acesta...

Îl apucă pe Nicolás de iacheietura mîinii și cu glas îngroșat, cu ochii strălucind de dulceață și de ură, îi spuse :

— Nicolás, o revoluție care este numai revoluție nu e revoluție. Umanitatea, umanitatea noastră este atît de barbară, atît de primitivă, atît de crudă, incît pentru a se ridica din noroi n-are nevoie de una, ci de o mie de revoluții, de o revoluție infinită.

— Nu-ți ajunge revoluția aceasta pentru care mor milioane de oameni și pentru care noi luptăm din tinerete?

— Nu, nu-mi ajunge! Revoluția politică elimină doar puroiul din afară. Însă poate ea să modifice ce este. Afară dacă nu modifică și ce este înăuntru?

— Santiago, i-o reteză Nicolás, cere două sticle de vin. Ca în Peru : una pentru tine, alta pentru mine...

— Înainte de a părăsi Europa. În timpul celui de-al doilea război mondial, unul din cei mai mari poeți ai timpului nostru a spus : „Plec căci dragostea e mai urgentă decît războiul”. Era poet și era revoluționar...

— Nu era, gingăvi Nicolás, era un rahat. Dacă toți oamenii ar fi gîndit ca el, ar fi cîștigat Hitler, iar acum n-ar mai exista urmă de oameni...

Santiago făcu un gest de compătimire :

— Iar te înșeli, bătrîne. Dacă toți oamenii și-ar fi dat seama că dragostea e întotdeauna mai urgentă decît războiul, un nebun ca Hitler n-ar fi luat niciodată puțerea și n-ar fi izbucnit războiul niciodată.

— Iartă-mă, frățioare, dar iar bați cîmpii. Hitler nu era un nebun care a luat puterea fiindcă oamenii au crezut așa sau așa. Hitler a fost consecința logică și inevitabilă a unei situații economice și politice concrete, iar războiul a fost unica ieșire a unei lumi fără ieșire.

Îl privi cu asprime. Cu glas și mai aspru spuse :

— Santiago, îți ordon să pleci în Perù. Ai să pleci în trei zile. Cu grupul lui Mario. Dacă nu pleci, cunoști consecințele!

In românește de
Angela Martin

(Fragmente din romanul *Dansul nemișcat*)

Din lirica elvețiană

Charles MOUCHET



■ Născut la Geneva, la 21 martie 1920, Charles Mouchet se stinge din viață tot la Geneva, la 25 iunie 1979. Alături de Vahe Godel, Albert Py, Gilbert Trolliet, Georges Haldas și alți scriitori de marcă este, timp de un deceniu și jumătate (1953—1968), unul dintre animatorii revistei și mișcării literare *Jeune Poésie*. Membru al Societății scriitorilor elvețieni, al Societății scriitorilor genezezi, al P.E.N. clubului internațional, al Asociației școlilor particulare din Geneva, Charles Mouchet a fost distins în anul 1976 cu Premiul Blondel pentru poezie.

Din opera sa menționăm: *Le Mot Poésie* (Cuvîntul poezie), 1953, *Dix-sept Poemes écrits à la Craie* (Șaptesprezece poeme scrise cu creta), 1955, *Débris* (Ruine), 1958, *Morte ou Vive* (Moartă sau vie), eseu poetic, 1969, *Marches* (Marșuri), povestire, 1973, *Arabesques I* (Arabescuri I) roman, 1975, *Le Sens* (Sensul), poezii, 1977 — publicate în timpul vieții; și dintre postume: *Arabesques II*, 1980, *Arabesques III*, 1983.

Prezentăm, în tălmăcirea noastră, cîteva din poeziile sale, odată cu poemul omagial semnat de Ana Simon, cunoscută cititorilor „României literare”.

ASUPRA CUVINTULUI ADEVĂR

Ciocnirea dialectică
pune-n mișcare adevărul

Chipul sălbatic
al adevărului zîmbește uneori,
cu lacrimi în ochi

Adevăr, frumusețe, puritate.
Totul se-nlănțuie: ceea ce este
cel mai frumos (cel mai pur)
este și cel mai adevărat

MARLENE

Pe strada Etuves
din Geneva
există o femeie,
ea bea mereu și bombăne și cade
și nimeni nu-ndrăznește să-i vorbească.

E-o pasăre rănită
cu ochii rătăciți,
are aripi prea lungi
prea firave pentru-nchisoarea ei
de-aceea cade-ntruna.

Ar trebui mai mult de-un cavaler,
ar trebui mai multe milioane
de frați
de pe-ntr-un pămînt
pentru ca într-o bună zi
s-o vadă iar zburînd.

LIRA

Da pe dinăuntru
această muzică interioară
sălbatică solitară
strălucitoare și întunecată
înflorește
precum o inimă sfărîmată

(Din volumul „Antologie lirică elvețiană”, în pregătire la Editura Minerva)

Ana Simon: Artistul

In memoria poetului Charles Mouchet

Trecător nonșalant, persoana lui te duce cu gîndul la Prévert.

Hoinar anonim prin mulțimea cenușie a orașului — nimic deosebit în înfățișarea lui. În afara ochiului, a privirii ce scrutează tainele străzii, ungherele cetății, răzbind dincolo de fațade, sfredelind zidurile mute, iscodind aparența trecătorilor anonimi. Privire vie.

Nimic în înfățișarea lui, în purtările lui, nu vorbește de poza poetului ; cu atît mai puțin de imaginea ce ne-o putem face despre poet — image d'Epinal, gravată de-o mină stingace în descrierile și portretele artiștilor. Nici colțul de hirtie, nici buzunarele doldora de însemnări făcute în timpul promena-delor, însemnări indispensabile pentru memoria anumitor artiști, precum schița pentru pictori, spre a surprinde pe viu Insesisabilul — carte de vizită cu care oarele s-au deprins de-a lungul istoriei lor existente.

Nimic din toate astea. Trecător insingurat, doar cu privirea mereu discretă și pătrunzătoare. Înregistrare fulgerătoare a memoriei, interiorizare rapidă a observației, alchimie subtilă a ființei lăuntrice. „Un bărbat străbate orașul”. Așa cum l-a înfățișat cîndva Giacometti într-una din sculpturile sale : „Bărbați străbătînd orașul”.

Pășeste el altfel? Poate. În dorinta de a-l aprofunda, de a-l re-cunoaște, de a-l scruta, de a-i pune întrebări. Un bărbat se așază la o masă într-un bistro, într-o cafenea, își soarbe grăbit paharul. Cineva, aflat la masa lui, ar putea spune : „Un om, în fața mea, își bea vinul la fel ca mine”.

Cînd și cum anume perceperea e transformată în operă poetică? Aceasta e taina poetului. El nu face nimic decît să umble și să viseze. Din multitudinea pașilor săi și din perceperea realității, el așterne pe hirtie un vis, plămădînd din vis o realitate visată. Instantaneul și surrogatul cotidianului transformat în trăire coerentă, cu ajutorul creionului spre a-și organiza memoria.

Pe hirtie își înșiră observația potrivită sublimului existenței sfîșietoare, a tainei declarate a conștiinței sale — travaliu invizibil al unui hoinar neobosit. Pe hirtia adeziunii, a indiferenței, a distanțării în rostirea sa cotidiană, în scrierile sale despre lumea reală.

Taina artistului, coerența poetului, trecător discret și distrat printre semenii săi... Pasul său un pic mai șovăielnic? Poate. În slovele sale e însă claritate. Coerență. Breșă de lumină, căci înăuntrul lui e ordine lăuntrică și exigență. Existență efemeră, fragilitate trupească. În densitatea scrisului său cuvîntul e sfîșiere lăuntrică. Reflex prelungit al ființei sale carnale, el freamătă de talent și de setea de dăruire cit mai intactă a ființei sale.

Poet, trecător, poezie prîmenită ce se hrănește din spirit și care, la rîndul ei, hrănește spiritul. Schimb.

Misterul și transparența artistului. La fel ca și ființa, cuvintele lui sînt vii, trăiesc.

In românește de
Jean Grosu

Picturile lui D. H. Lawrence



● Încă de cînd era student, lui D.H. Lawrence îi plăcea să copieze ilustrațiile din reviste și adesea dăruia prietenilor săi picturi făcute chiar de el. Mai tîrziu a dorit mult să devină profesionist în

artele plastice și-i scria unui prieten: „Închipu-țe-ți că aș deveni pic-tor: m-ar costa mai pu-țin și probabil că aș fi mai bine plătit decît sint ca scriitor”. Altădată nota: „Cea mai mare plăcere pe care am încercat-o vreodată mi-a fost procurată de copierea ta-bloului lui Fra Angelico, *Fuga în Egipt*”. În 1911, Lawrence a făcut o fru-moasă copie în acuarelă după *Idila*, o pictură a unui maestru minor, Maurice Greiffenhagen, acum uitat, și a dăruit-o logodniciei sale Louise Bourrows (modelul per-sonajului Ursula din *Femei îndrăgostite*). Ro-mancierul era atît de fas-cinat de tabloul lui Greif-fenhagen, încît a făcut patru copii după el. *Idila* lui Lawrence (în imagi-ne) a fost vîndută în de-cembrie anul trecut la ga-leria Sotheby în cadrul unei licitații de cărți și manuscrise literare și is-torice.

Comoară smulsă apelor

● Căpitanul englez Mi-chael Hatcher cercetează de circa cincisprezece ani zona Mării Chinei descoperind nenumărate epave. În unele scufun-dări a găsit și obiecte fără nici o legătură cu luptele din Pacific, din ultimul război mondial. Obiectele erau din porte-lan, întii zeci, apoi sute, apoi mii de bucăți, de culoare alb-albastră, a-partinînd epocii Ming tir-zii. Unele din piese, foarte puține, au glazura corodată de apa mării. Încăr-cătura navei fusese desti-nată mai ales comerțului de lux din zonă — boluri de orez, cupe pentru saké,

cești de ceai (într-o epocă în care nu ajunseser în Europa), mai existînd la bord și sticle „persane”, platouri folosite cu pre-cădere în Olanda și țările nordice, constituind „comerțul îndepărtat” practi-cat între Orientul mi-llociu și Europa. Un vas mare în formă de ou, purtînd o dată ciclică chi-neză a permis datarea co-respunzătoare, anul 1643. Cu ocazia bienalei anti-carilor de la Paris, olan-dezul Axel Vervoordt a prezentat la Grand Palais uluitoarea colecție de 15 000 de piese intacte smulsă apelor în largul Malaeziei.



Hu Yongkai

● ...este unul din de-senatorii care lucrează la Studioul de film al arte-lor plastice din Shanghai. În afara obligațiilor pro-fesionale, Hu Yongkai, originar din Beijing, în vîrstă de patruzeci de ani, are o reputație bine stabilită datorită lucrări-lor sale care înfățișează viața de zi cu zi și obice-iurile populației gaoshan din Taiwan. În imagine, unul din desene, intitulat *Îndrăgostiți sub clar de lună*.

Festivalul „Iarna rusă”

● Deschis la Moscova cu drama muzicală a lui Modest Mussorgski, Bo-ris Godunov (în rolul ti-tular Evgheni Nesteren-ko), festivalul artistic „Iarna rusă” a fost situat sub semnul celei de a 40-a aniversări a victoriei asupra fascismului hitle-rist, programul incluzînd, printre numeroasele și diversele sale manifestări, un concert în Sala Mare a Conservatorului cu „Simfonia Sevastopol” de Boris Ceaikovski, precum și spectacole cu piesele *Opiliunea* și *Malul* de Iuri Bondarev, la „Mali Teatr”, *Victorie* de Alek-sandr Ceakovski la Tea-trul „Gogol” etc.

„Descoperirea Americii” pe scena lirică

● Cristofor Columb și prima sa călătorie către „Indii”, care a dus, în anul 1492, la descoperirea Americii, constituie subie-ctul unei opere a com-pozitorului spaniol Leo-nardo Balado, libretul fi-înd scris de compatrio-țul său Antonio Gala. Pre-miera va avea loc în anul 1987.

Un roman inedit de Hemingway

● Vara periculoasă este titlul romanului ră-mas (nepublicat în volum) de la Ernest Hemingway și a cărui apariție este pregătită acum de o edi-tură din New York. Scris în 1959, romanul are ca temă rivalitatea dintre doi celebri toreadori din Spania. Cîteva fragmente numai au fost publicate în 1960, într-o revistă.

„Cinema novo”

● La Havana s-a des-fășurat al 6-lea Festival internațional al filmului latino-american din cu-rentul „Cinema novo”. „Marele coral” — pre-miul pentru filme artis-tice și documentare — a revenit unor creații din Brazilia: *Amintiri din-tr-o casă de nebuni* și *Însemnat pentru moarte*. Premiul special al juriu-lui a fost obținut de fi-lmul documentar *Jango* de Silvio Tendler, tot din Brazilia. Au mai fost premiate filmele *Micul nostru paradis* (Uruguay) și *În numele poporului* (realizat în S.U.A., dar tratînd despre America Latină).

Doris Lessing și apartheidul

● „Scriitorii care au crescut în Africa au mul-te avantaje, izvorite din faptul că se află în cen-trul unui cîmp de luptă modern, parte a unei so-cietăți în schimbare rapi-dă, dramatică”, mărturi-sește marea prozatoare de limbă engleză Doris Lessing, precizînd: „Dar în timp acesta devine și un handicap: să te tre-zești în fiecare dimineață și să ai în fața ochilor o nouă mostră a neomeniei; iar la fiecare ceas să-ți fie din nou și din nou a-mintită nedreptatea...”. Așa se face că Doris Lessing a devenit, în po-vestirile ei, un cronicar sensibil al faptului coti-dian al acelei forme de colonialism care se nu-măște apartheid.



Ecranizare

● *Mireasa vindută*, o-pera lui Bedrich Smeta-na, cunoaște o nouă ver-siune filmică, realizată în studiourile cehoslovace Barrandov. Cu Vanda Švarcova și Petr Skarke

în rolurile principale, a-cest film muzical este a-preciat de critică pentru sensibilitatea modernă cu care este interpretat. În imagine, o scenă din film.

Vicente Aleixandre



● A încetat din viață, în vîrstă de 88 ani, poe-tul spaniol Vicente Alei-xandre, laureat, în 1978, al Premiului Nobel pen-tru literatură. S-a născut la Sevilla, în 1898. Primii ani ai copilăriei îl petrece însă la Malaga. „Sînt un malagueño născut la Se-villa — obișnuia să spună — sau un sevillan născut

la Malaga, deoarece aici m-am născut ca poet”. Se stabilește mai tîrziu la Madrid, unde urmează, fără să profeseze vreoda-tă, dreptul. În 1926, debu-tează ca poet în *Revista de Occidente*. În 1933 i se atribuie Premiul Națio-nal de Literatură. Și dacă este adevărat, așa cum spunea Octavio Paz, că poeții nu au biografie, viața lor fiind de fapt opera lor poetică, exem-plul lui Vicente Aleixan-dre este concludent. Din-tre volumele publicate a-mintim: *Espadas como labios* (Săbii ca buze, 1932), *Pasion de la tierra* (Patima pămîntului, 1935), *Mundo a solas* (Lume singură, 1950), *Mis poe-mas mejores* (Cele ma-frumoase poeme, 1956), *Poemas amorosos* (Poe-me de dragoste, 1956), *Poemas de la consuma-cion* (Poemele sfîrșitului, 1968), *Poesias completas*, 1975. O selecție din opera lui Vicente Aleixandre a apărut și la noi, în exce-lenta traducere a lui So-rin Mărculescu. (În foto-grafie, Vicente Alei-xandre).

Peste 110 roluri

● Kadri Roshî, artist al poporului din Albania, a implinit saizeci de ani. Jumătate din ei i-a pe-trecut pe scena Teatrului popular și apoi pe pla-tourile de filmare. În fle-care rol a descoperit „filo-nul de aur” al interpre-tării adecvate. Cele peste 110 roluri care dovedes-

Oscar '84

● La 25 martie se va desfășura la Hollywood cea de-a 57-a festivitate a decernării premiilor Oscar. Între peliculele ce concurează pentru înalta distincție, pe locul 1 se află, cu bune șanse de victorie, după opinia cri-ticilor americani, filmul lui Milos Forman, *Amadeus*. Se vorbește, de ase-menea, de trei filme inspi-rate de lumea satului, așa numitele „fram-movies”, care sînt: *The River* al lui Mark Rydell, *Places in the Heart* al lui Robert Benton și *Country* inter-preat de Jessica Lange și Sam Shepard. Între superproducțiile care ar putea avea șansa unui Oscar se numără filmul lui Coppola *Cotton Club*, a cărui realizare a costat 13 milioane dolari, și *Dune* al lui David Lynch. Actorii Jack Lemmon, Albert Finney și John Hurt sînt amintiți de presă drept posibili lau-reatși ai Oscarului pentru cea mai bună interpreta-re masculină.



o activitate fără răgaz au fost de facturi diferite, atît în teatru cit și în film, eroi clasici și con-temporani, dramă și co-medie. În imagine, Kadri Roshî, în dreapta, în ro-lul lui Arturo Ui din pie-sa lui Brecht *Ascensiunea lui Arturo Ui* poate fi oprită.

Am citit despre...

Instituția „The Times”

■ JOHN WALTER, John Walter II, John Walter III, John Walter, fiul lui John Walter III, John Walter IV, apoi John Walter Junior și, între ei sau alături de ei, Arthur Walter, Godfrey Walter, Hubert Walter, Ralph Walter au menținut ziarul „The Times” ca proprietate integrală sau parțială a familiei de la lansarea sa, în anul 1785, pînă în 1981, cînd acesta a fost înghițit de imensa mașină de tocat, amestecat și produs ziare a lui Rupert Murdoch. Primii trei Walteri au fost de meserie tipografi, cei ce le-au urmat — oameni de cultură, de afaceri și politicieni, dar, de la bun început, au respectat cu mai multă sau mai puțină sfințenie principiul separării puterilor în statul în stat care era „The Times”. Patronul era patron, redacția era redac-ție și înțelegerea era să nu se amestece unul în trebu-rile celuilalt și viceversa. Constituindu-se, treptat, în „instituție națională”, „The Times” s-a înconjurat de un complicat sistem de garanții menit să-i asigure independența editorială: independență față de patron și de interesele lui primordial comerciale, independență față de guvern și de interesele lui primordial politice. Ziar al clasei guvernante, cum se voia inițial? Ziar al „oamenilor inteligenți de toate vîrstele și din toate clasele”, cum s-a autoproclamat în 1966? Respectabili-tatea ancorată în tradiție și inovații necesare pentru a ține pasul cu vremurile s-au războit mereu, surd sau violent, rezultanta acestor confruntări fiind un progres cel mai adesea lent, barat de reticențe și de prejude-căți. Al zecelea redactor-șef din istoria ziarului, Wil-liam John Halley, a defînit după cum urmează funcția acestui organ de presă unic, în felul lui, în lume: „Să asigure cronică evenimentelor și să privească pro-blemele din unghiul interesului național”. Stenograma dezbaterilor parlamentare, cronică judiciară, rubrica de necrologuri și editorialele sînt, potrivit celui de-al 12-lea redactor-șef, Harold Evans (care, după ce a fost forțat de Rupert Murdoch să-și dea demisia în martie 1983, la capătul unui singur an de activitate în această funcție, și-a vîrsat focul într-o carte pe cit de subiectivă și de virulentă, pe atît de captivantă, *Timpuri bune, timpuri rele*), cei patru stilpi pe care se reazemă „The Times”.

Avansată pentru prima oară în 1957, ideea de a publica în prima pagină știri, în locul „anunțurilor

personale” (mai ales nașteri, nunți, înmormintări) care se lăfșiau în acest loc privilegiat de mai bine de un secol și jumătate, a trebuit să-și aștepte pînă în 1966 punerea în aplicare. Inovația i-a scotat nu numai pe cititorii cu deprindiri moștenite, ci și pe mulți dintre redactorii acestui ziar aparent imperturbabil și imuabil, dar care a suferit treptat transformări considera-bile și, mai mult, a supraviețuit unor crize grave: financiare, dar și de încredere, provocate de conjunc-tura generală, dar și de frămîntări interne. A făcut gafe (cazul Parnell, din 1886, cînd increzîndu-se în niște scrisori plastografiate, a acuzat pe nedrept de crimă un om politic irlandez, caz înrudit cu cel al așa-zisului jurnal secret al lui Hitler, cumpărat în 1983 de Murdoch pentru „The Times” sau „The Sunday Times”), a fost implicat în intrigi (de exemplu la sfîrșitul veacului trecut, cînd redactarea pentru probleme coloniale, Flora Shaw, nu se mulțumea să relateze despre ceea ce se întimpla în sudul Africii, ci punea la cale ea însăși acțiuni ofensive controversabile), a trăit exaltante epoci de eroism (în timpul celui de-al doilea război mondial era scris și tipărit în plin bom-bardament și nici măcar în noaptea cînd sediul din Printing House Square a fost avariat grav de o bombă nu și-a întîrziat apariția), a avut succese de prestigiu, care explică, și chiar cu prisosință, aura lui de infaili-bilitate, influența fără egal a editorialelor sale, rolul său activ în istoria contemporană a Marii Britanii.

Istoria lui „The Times”, de Oliver Woods și James Bishop, este dolidora de întîmplări relevante atît din anii glorioși cit și din anii grei ai acestui ziar care, de la război încoace, a început să fie bîntuit de boli la care fusese imun. Greșelile de tipar, de pildă, sau con-flictele de muncă decurgînd din rigorile modernizării procesului de imprimare, punîndu-l sub semnul întrebării însăși existența: după numărul din 30 noiem-brie 1978, „The Times” n-a mai apărut vreme de 48 de săptămîni, aproape un an deci, și se părea că nu mai are șanse să apară vreodată. De două ori în existența sa, „The Times” a fost transformat în instrument al intereselor politice ale patronilor: în anii 1908—1922, cînd lordul Northcliffe, patron al mai multor ziare, l-a aliniat după acestea făcîndu-l purtător de cuvînt al opiniilor sale retrograde, de dreapta, și în zilele noas-tre, cînd Rupert Murdoch, fără să-l înjosească pînă la senzaționalismul ieftin la care a redus ziarele sale din Anglia, America, Australia etc., îi impune un conser-vatorism extrem. Instituția „The Times” dăinuie, totuși și, probabil, va găsi în continuare căi de a-și depăși crizele.

Felicia Antip

N. IONIȚĂ

„Verba volant...” ?



„Dis-moi qui t'admire et je te dirai qui tu es” (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*)

O'Suilleabhain, marele poet al Irlandei

● Cu o sută de ani în urmă, murea, într-o cabană mizeră, unul din cei mai mari poeți irlandezi, Eoin Rua O'Suilleabhain (Red Owen O'Sullivan). S-a născut în 1748, în satul Meentogues, comitatul Kerry, într-o familie nici bogată, nici săracă, dar cu tradiții literare. La 18 ani, după ce a învățat greaca, latina și engleza la perfecție, a creat o școală proprie, nu departe de satul natal. A fost o antrepriză de scurtă durată, după care a devenit muncitor agricol, un fel de Mercutio rustic care versifica în timp ce lucra pământul. Poezia sa se caracterizează printr-o remarcabilă muzicalitate căreia îi sint uneori sacrificate sensul și substanța. Talentele îi erau de o mare varietate. Excelent poet satiric, el a scris și remarcabile piese pline de umor, arătându-se totodată și un poet liric de prim ordin. Dar nu și-a văzut niciodată operele tipărite. Moartea lui sugerează pe cea a lui Marlowe, versurile sale — pe cele ale lui Robert Burns sau Dylan Thomas, iar viața sa — pe aceea a lui Brendan Behan, compatriotul său — scrie Michael Walsh, într-un amplu studiu publicat în „Courrier de l'UNESCO”.

Science-fiction pentru copii

● Cu imagini pline de fantezie, cartea intitulată **Miriochiul** (Das Tausendaugen) și semnată de Dieter Müller este un basm utopic despre o creatură mică dar cu mulți ochi (numele ei este format după acela al miriapodului), care, nemămurind să se joace singură pe îndepărtata ei planetă, întreprinde câteva incursiuni în alte lumi, deranjându-le; dar acestea nu o pedesc, ci încearcă — și reușesc — s-o domesticească, împietruindu-se cu ea.



„Jurnalul” lui Jules Renard, pe scenă

● Un spectacol tonic, ironic la **Comédie de Paris**. Fernand Berset a avut curajul de a adapta cerințelor scenice celebrul **Jurnal**. Înălțându-se, adaptatorul a reușit să păstreze umorul, cîteodată feroce, gluma, puterea de sinteză și, într-un fel, disperarea lui Renard. Spectacolul durează o oră și ceva, dînd posibilitatea „redescoperirii” scriitorului atât de zgîrcit în vorbă, cel mai dens și mai puțin prolix al literaturii franceze, prin intermediul actorilor Fernand Berset, Marina Moncade și Jean-Marie Galey, acompaniați la pian de Jacques Bouniard. (În imagine, scenă din spectacol.)

Brecht

● În editura Henschel-verlag Kunst und Gesellschaft din R.D.G. au apărut două lucrări dedicate lui Bertolt Brecht. Unul din volume este semnat de Ernst și Renate Schumacher, intitulându-se **Viața lui Brecht în cuvinte și imagini**, celălalt volum, datorat tot prof. Ernst Schumacher, purtînd titlul **Brecht, teatru și societate în secolul 20**.

Cum se fabrică un best-seller

● Cel mai recent roman al lui Arthur Hailey (**Aeroportul, Hotelul**), publicat la sfîrșitul anului trecut de editura „Doubleday”, promite să devină, ca și cele anterioare, un best-seller. Hailey a mărturisit că tema i-a fost sugerată de editură, iar restul l-a făcut cu ajutorul unui calculator care a dactilografiat, redactat și corectat greșelile autorului. Romanul se intitulă **O metodă** foarte și înfățișează activitatea unei mari firme farmaceutice condusă de o femeie. „Am avut întotdeauna noroc” — declară autorul într-un interviu. Dar acest succes al lui Hailey s-a datorat de fapt calculului precis al editorilor. Tema farmaceutică nu a fost aleasă întâmplător. După marile scandaluri care în ultima vreme au zguduit opinia publică din multe țări, era evident că cititorii vor fi interesați de felul cum funcționează această ramură a marelui business.

Silvia Monfort — Friedrich Dürrenmatt

● La l'Espace Monfort, deschis pe locul vechilor abatoare de pe Vaugirard, a avut loc premîera piesei lui Dürrenmatt, **Pana**. „Trebuie interpretată fabula, eliminînd ceea ce este superfluu” — spunea autorul. Se pare că regizorul Oscar Fessler n-a urmat sfatul dramaturgului, păstrînd în fabula cu aparență de farsă un anumit fior tragic, considerînd că într-o lucrare de Dürrenmatt superfluul este inclus, legat indisolubil de esență. Împreună cu actorii Jean-Pierre Hudinet, Roger Crouzet, Monique Couturier, Alec Mac Moy, Silvia Monfort și Jean Lescaut, Oscar Fessler a reușit să găsească modalitatea de a îmbina tragedia cu farsa obținînd o „sărbătoare crudă”.

Karl Georg Hirsch (Grafică din R.D.G. — Căminul artei)



Foc



Seara

GRAFICA din Republica Democrată Germană este astăzi un capitol de seamă al artei contemporane și un aspect al legăturii cu tradițiile acelei amprente grafice care a marcat formele artei germane de-a lungul veacurilor. Karl Georg Hirsch, cunoscut gravor din Leipzig, lucrează și el pe un teritoriu de acumulare al trecutului, teritoriu încărcat de prezențe din care nu lipsesc, de la Dürer la Beckmann, nici unul din marii vizionari ai gravurii. Aceste acumulări absorbite, dar încă vii întrețin și la Hirsch tensiunea în general proprie graficii germane, mereu în căutarea unor noi autenticități. În imaginile lui Hirsch, unul din leit-motive este tocmai efortul de a trăi și exprima actual un repertoriu de idei și întrebări mereu repetate față de existență de predecesorii din universul culturii germane. Transpar în acest efort, mai stăruitoare, amintirea distorsiunilor vrăjitoarești ale lui Baldung Grien, schimbul lui de priviri ironice cu diavolul; ființele de meșteșug ale lui Bartel Beham; ceva din furia erotismului lui Corinth; din dramatismul rece, tăios al postexpresioniștilor: Otto Dix, Georg Grosz, Max Beckmann.

Că Hirsch a încorporat în gravurile lui și experiența vizuală și de mișcare a teatrului german tradițional de marionete și a cabaretului politic din anii 20—30 nu încape nici o îndoială. Toate aceste apropieri se manifestă sub forma unui fluid care circulează, mai curînd decît sub forma unor similitudini tematice sau tehnice. Titlurile seriilor de xilografuri și avaforte ale lui Hirsch l-ar situa în aria ilustrației de carte: **Opera de trei paralele de Brecht**, **Povestiri de Isak Dahel**, **Copilul cu iepurele** de Pablo Neruda, **Poezii idish** etc. Totuși Hirsch nu este un ilustrator: nu acompaniază cu imagini un text, nici nu-l interpretează. Pentru el, opera beletristică sau dramatică există ca un univers autonom, paralel cu cotidianul.

Personajele sint oameni reali, dar trecuți prin focul unor experiențe de cultură, ale căror urme le poartă, ca o arsură. Cu figuri din viziunea lui Brecht, Hirsch recompune o lume fără pitoresc, dar în care acționează un umor amarnic — falgenhumor-ul german —, ici-colo atins de o tentă de sentimentalism specific. Seria **Războiul țărănesc** german este o suită de embleme, și nu o narație, cum ne-o prezenta Käthe Kollwitz. În **Poeziile idish** Hirsch surprinde momente din viața ghetto-ului așezat în decorul orașului de Europă centrală, într-o lume cu ale cărei valori s-a interperat în chip straniu. Imaginile par inspirate de ambianța Golem-ului lui Meyrink.

Alte serii se opresc asupra temei cuplului: aici Hirsch realizează cu virtuozitate o sinteză a multor versiuni din grafica germană cu accent erotic, în care vorbește fără ocol și falsă pudoare, pe un ton cînd tragic, cînd batjocoritor. Il preoccupe și tema comunicării umane. Astfel, ciclul **Bagatelelor**, de medalioane-miniaturi, propune un șir de calambururi vizuale; dar jocul de cuvinte nu are aici funcții umoristice, ci apare ca un simbol al quiproquo-ului, labilității și neînțelegerii în relațiile umane, stînd sub semnul grabei și al deprinderilor neatenției.

● Și nu în ultimul rînd se cuvine subliniată perfecțiunea tehnică a gravurilor lui Hirsch, fondator de școală și profesor la Facultatea de grafică și ilustrație de carte din Leipzig. Adept fidel al gravurii în lemn și avaforte, din care știe să scoată admirabile efecte de suplețe și modernitate fără a recurge la intervențiile mai spectaculoase ale actualelor tehnici mixte, K.G. Hirsch susține și pe calea scrierii ori tăieturii grafice un dialog tensionat, plin de interogări și neliniști creatoare, cu marile spirite ale trecutului.

Amelia Pavel

Gabriel GARCÍA MARQUEZ

Cîndva, pe vremea aceea cînd „coca-cola” era la modă

CUBANEZII au demonstrat, printre multe alte lucruri, că se poate trăi fără **coca-cola** la nouăzeci de mîle de Statele Unite. A fost primul produs care s-a terminat odată cu blocada, iar astăzi nu mai există nici o urmă a trecutului său în memoria noilor generații. Ca în toate țările capitaliste, dar într-un mod special în bătrîna Cuba pervertită de un turism fără inimă, băutura răcoritoare cea mai faimoasă din lume terminase prin a se transforma în ingredientul esențial al vieții. Implantarea ei a început sub dictatura feroce a generalului Gerdaldo Machado, în cea de-a doua decadă a secolului, decada născută sub semnul frivolității, cînd încă nu erau inventate capacele cu coroană metalică, iar sticlele de apă gazoasă se închideau cu o bilă de cristal ficsată sub presiune cu o sîrmă, așa, ca la sticlele de șampanie. A fost a altoire dificilă, poate din cauza unui inconvenient cultural pe care nimeni nu-l luase în seamă: **coca-cola** nu are un gust latin. Cu toate astea, o reclamă comercială insidioasă a reușit, încet-încet, să deschidă un drum de îngăduință în cercurile sociale cele mai influente de gustul din Statele Unite, pînă cînd noua aromă saxonă a înlocuit pe plată limonada domestică făcută din lămii adevărate, precum și toate venerabilele răcoritoare cu bilă moștenite de la o Spanie provincială, și a detronat obișnuita gumă de mestecat Wrigley ca pe simbolul unui mod învechit de trai.

Se presupune că cel care bea o sticlă de **coca-cola** în fiecare zi, la aceeași oră, sucombă sub vraja unei obișnuințe asemănătoare celei a țigărilor sau cafelei. Se bănuiește că acest lucru se datorează unui ingredient secret. După unii cunosători, **coca-cola** conținea, pînă în 1903, cocaină, iar originile sale îngăduie să se creadă că e adevărat. A fost inventată ca

medicament, și nu ca răcoritoare, la sfîrșitul secolului trecut, de un anume doctor W. Pamberton, un farmacist din Alabama, Georgia, care o imbutelia în sticle cu etichete și le vindea deja sub numele cunoscut pentru vindecarea spasmelelor de burtă și a colicilor de dimineață. Numele și epoca permit să se creadă că în realitate se elabora din frunze de coca, din care se extrage cocaina, căci pe vremurile acelea ale belladonei și ale elixirurilor era curentă folosirea lor în tratarea durerilor domestice. Doctorul Pamberton a vîndut formula în 1910 unei întreprinderi de răcoritoare care o va lansa în cucerirea lumii, și numai pentru că avea un ingredient misterios a primit pentru ea o cantitate fabuloasă de bani pentru epoca aceea: cinci sute de dolari. Totuși, autoritățile din Peru au descoperit în 1970 că nu conținea cocaină, și ar fi putut să o interzică dacă ar fi vrut, pentru că numele său lăsa publicul să creadă că ea conținea ceva pe care în realitate nu-l avea. În Franța, unde la orice produs trebuie să se specifice dacă conține un ingredient de folosință delicată, pe sticlele de **coca-cola** e imprimată observația că au cofeină. Legenda spune că numai două persoane în lume cunosc formula secretă și că niciodată nu călătorește împreună în același avion.

IN timpul Festivalului tineretului din 1957, de la Moscova, primul lucru care i-a surprins pe vizitatorii occidentali a fost faptul că în cele patru zile nesfîrșite de traversare a Ucrainei au văzut staule solitare cu vaci privind pe ferestre și sate aride cu căruțe încărcate cu flori și bărbați indescifrabili care ieșeau în pijama să privească trenul în stații, dar nu au văzut în nici o parte sub cerul arzător de vară

vreun anunț de **coca-cola**. Era prea evident pentru mințile noastre saturate de publicitatea occidentală. După cîteva zile de intimitate, o traducătoare dornică să cunoască plăcerile capitalismului a îndrăznit să mă întreb ce gust avea **coca-cola**, iar eu i-am spus părerea mea: „Are gust de pantofi noi”. Pe atunci existau doctori care o recomandau ca hidrant pentru copiii cu dezerterie, și alții pendanți pentru copiii cu dezerterie, și alții care afirmau, din proprie experiență, că că luată împreună cu aspirină avea puteri halucinogene. Dentistul meu, la rîndul lui, asigură fără să clipească de faptul că un dinte scufundat într-un pahar cu **coca-cola** se dizolvă în 48 de ore.

Odată cu triumful revoluției în Cuba, piața pentru **coca-cola** avea puține șanse să se schimbe. Promotorii ei reușiseră s-o folosească mai mult decît ca pe o simplă băutură răcoritoare, inventînd cubalibre — care este un amestec de **coca-cola** cu rom cubanez. Dar chiar și așa, din șase milioane de cubanezi numai 900.000 erau în stare s-o cumpere regulat. Cînd muncitorii cubanezi au luat puterea în fabrica de imbuteliere din Havana, nu au putut continua să fabrice **coca-cola** pentru că ingredientul de bază venea din Statele Unite și exista foarte puțin în depozitul fabricii. Singurul lucru ce rămînea rîspîndit în toată țara era un milion de sticle goale.

CEI mai extremiști s-au opus intenției de a substitui un produs care era simbolul a tot ceea ce cubanezii voiau să uite. Dar Che Guevarra, cu impresiunea sa clarviziune politică, le-a răspuns că simbolul imperialismului nu era băutura însăși, ci forma sticlei. Poate că el nu a știut niciodată, dar în realitate sticla a fost desenată așa numai în 1915, aproape douăzeci de ani după invenția doctorului Pamberton și pe atunci **coca-cola** avea propria ei viață numai în lăuntru Statelor Unite. Doar odată cu schimbarea sticlei și-au permis să o trimită să meargă singură prin lume.

Însuși Che Guevarra a fost cel care, ca ministru al Industriei, a decis să încerce să fie fabricat un substitut drept complement pentru cubalibre. Mințile cele mai pătrate s-au gîndit să distrugă sticlele existente ca să extermini germeul.

Cu toate astea, un calcul făcut la rece a demonstrat că fabricile de sticlă din Cuba ar întîrzia mai mulți ani ca să le înlocuiască cu altele de o formă mai puțin perversă, iar revoluționarii cei mai împătimiti au trebuit să se resemneze în a folosi sticla blestemată pînă la dispariția ei naturală. Numai că au folosit-o pentru tot felul de răcoritoare, mai puțin pentru cel improvizat pentru cubalibre. Vizitatorii din lumea capitalistă, pînă acum cîteva ani, sufeream o anume confuzie mentală cînd beam o limonadă transparentă dintr-o sticlă de **coca-cola**.

Înșiși cubanezii au fost cei care au admis primii că imitația de **coca-cola** nu a fost unul dintre cele mai mari succese ale lor. O glumă foarte populară de care înșiși chimiștii se amuzau era că fiecare sticlă avea un alt gust, ceea ce transforma noul produs în cel mai original din lume. Cînd l-au prezentat lui Che Guevarra cea dintîi mostră, a probat-o, a savurat-o cu o seriozitate de bun degustator și a spus fără urmă de îndoială: „Are gust de rahat”. Mai tirziu a spus la televiziune că avea gust de gîndaci. Dar chiar și așa băutura și-a făcut drum.

Noul produs, care se numea răcoritoare din cola, fără alte zorzoane, a sfîrșit prin a-și găsi o culoare foarte asemănătoare originalului, un gust care nu e nici de rahat nici de gîndaci, și care cu toate astea nu are gustul acela saxon. E puțin mai dulce, mai puțin gazoasă și amintește în mod curios de ciocolată, și este bun împotriva setei și căldurii, iar amestecat cu rom cubanez adevărat își disimulează încă și mai mult înfățișarea de parvenit. Pe de altă parte, folosirea proastă în mod deliberat a făcut să se termine sticlele vechi mult mai repede decît era prevăzut, iar simbolul s-a dizolvat în memoria socială și nu a mai ajuns la noile generații. Cîncisprezece ani după ce a început blocada, un scriitor cubanez în trecere prin Paris a găsit din întîmplare o sticlă de **coca-cola** rătăcită de prin Maroc, avînd celebrul logotip scris în caractere arabe. Scriitorul a cumpărat sticla din curiozitate ca să o ducă la Havana, și la sosire a arătat-o entuziasmat fiicei sale de cîncisprezece ani. Fata a privit perplexă sticla fără să înțeleagă izmenilele tatălui. „Privește-o bine”, i-a spus el, „e o sticlă de **coca-cola** cu litere arabe”. Fata, încă și mai perplexă, a întrebat: Și **coca-cola** ce e?

In românește de
Miruna Ionescu

Simpozion la Londra

Literatura în traducere



Londra — Parlamentul

O LONDRA febrilă, cuprinsă de trepidăția și contaminanta agitație ce preced sărbătorile de iarnă, o Londră gătită ca o mireasă cu ghirlande de beteală, podurile scintilăuie și vitrine pudrate cu zăpadă din fulgi de nylon, dar iluminată. În puținele ore de zi, de un soare vesel și un cer anacronic de albastru pentru această jumătate a lunii decembrie. Abundența de brazi împodobiți cu globuri și imbiitoare pachete multicolore, copacii băuți în becuțele colorate de pe Oxford Street, figurile de basm, în mărime naturală, desprinse din lumile miraculoase ale lui Walt Disney sau Lewis Carroll, care tronează luminos, suspendate de fire, în Regent Street, par să forțeze o notă fals iernatică într-o Londră cu trotuare uscate, cenușii, cu lumea îmbrăcată în fulgare și pardesii ușoare. Lumea care se revărsă în televizori ce inundă magazinele, metroul, autobuzele roșii cu imperiul, pașajele subterane înțesate de prăvălii și de reclame. Peisaj multime. Ici colo se singularizează câte o figură *punk*, de sex incert, cu părțile laterale ale capului complet rase, părul adunat în mijlocul feței într-o creastă înaltă, țepoasă, vopsită strident în portocaliu sau albastru sau mov, obraji tatuați sau pictați, un cercel mare într-o ureche... Tineret care ține să se arate, să sfideze mentalitatea așezată, respectabilă, relicvele victoriei din spiritul societății engleze, din așa-numitul *establishment*. Numai că londonezii blazați de generațiile de *beatles* și *hippies* și foști „tineri furioși”, refuză să se mai lase șocați.

În Trafalgar Square, la poalele înaltei coloane pe care stă cocoțat amiralul Nelson, porumbeii, frați cu toți potumbii din marile piețe ale marilor orașe, par iritați. Da, aici se arată semne de iarnă: a scăzut simțitor numărul turiștilor care le aruncă semințe și li adună pe braț sau pe podul palmei, imortalizându-i în poze.

Și schimbarea gărzii la Buckingham Palace e mai puțin spectaculară și policromă: uniforme în roșu-aprins și tartanele scoțiene s-au camuflat sub mantale cenușii, care execută însă aceiași pași înalți, la unison, ca niște soldați de plumb, mecanici, acționați de sunetele fanfarei.

Calm deplin și romantică solitudine în colierul de parcuri, care răspund unul în celălalt ca o casă vagon: St. James, Green Park, Hyde Park, Kensington. Gazonul, celebrul gazon englezesc, își păstrează verdele fraged, umed; din loc în loc, trandafiri mari, înfoliați ca niște verze roz; trandafiri de decembrie; cite un călăreț singuratic pe alea Serpentine. Dar băncile pustii se profilează negre, melancolice, pe cite o colină sau pe o peluză goală.

Se întâmplă ceva straniu cu emblemele Londrei: Big Ben, prietenosul, zveltul turn cu ceas, nelipsit de pe toate ilustratele și prospectele clasice londoneze, e scufundat pe jumătate într-un coșciug de plăci de protecție, iar partea superioară se întrezărește printr-o plasă de schele. Dantelăriile de piatră ale Parlamentului și Mănăstirii Westminster au fost spălate de funinginea timpului și a dispartutului smog englezesc și își etalează acum albastrul, aproape indecent de golăș. În Piccadilly Circus, elansata statuie a lui Eros, ce domina, simbolic, această Place Pigalle a Londrei, s-a făcut nevăzută: Eros a intrat în reparații capitale.

Dar Tamisa curge la fel de molcom pe sub podurile iluminate și calma, odihnitoare masivitate a Londrei e nealterată. Clădirile victoriene, din cărămidă roșie ca jărătecul, cu frontoane, bowindouri, turnulețe, cu coșuri crenelate ce par să înalte degete către cer, sugerează trăinicia, atmosfera desuetă, de domoală întimitate familială, din vechile romane englezești.

A M sosit la Londra, în plin decor de pseudo-ferie de iarnă, cei trei membri ai delegației Uniunii Scriitorilor din România, invitați să participăm la un simpozion cu tema „Literatura în traducere”, organizat de Centrul Marea Britanie — Europa de Est și Școala de Studii Slavonice și Est-europene de pe lângă Universitatea londoneză. Ne bucurăm de gentila ospitalitate a președintelui Centrului, Sir Donald Logan, și a directoarei aceleiași instituții, dna. Mary Greenland.

Pe măsură ce se apropie data simpozionului, ne adunăm din pelerinaje, făcute în calitate de ploși traducători angliști, pe la casele lui Dickens, Thackeray, Virginia Woolf, sau la Old Curiosity Shop, magazinul de antichități descris de Dickens și funcționând și azi ca atare; din pelerinaje făcute la muzee, în calitate de conștiincioși turiști, sau din pelerinaje prin fața luxoaselor vitrine, ademenitoare și amăgitoare ca niște sirene.

Simpozionul are loc în impunătorul edificiu al Senatului Universității din Londra, pe Malet Street, în sala de seminar 330, decorată cu afișe și reproduceri „belle époque”. Iau parte delegații de traducători, editori, scriitori, ziariști din șase țări: Bulgaria, Cehoslovacia, Iugoslavia, Polonia, România și Ungaria; de asemenea, lectorii de la Școala de Studii Est-europene, specialiști în limbile și literaturile țărilor participante, precum și o serie de editori, scriitori, traducători din Marea Britanie.

Un pahar de vin, oferit cu o seară înainte de deschidere, în cancelaria profesorului dr. A. M. Branch, din comitetul de organizare, creează liantul și comunicarea prealabilă între gazde și oaspeți, anti-

ciplind obiectivele colocviilor. Acestea vor avea drept țel sporirea posibilităților de informare și de publicare în Regatul Unit a operelor din „literaturile mai puțin cunoscute” și discutarea „atitudinii față de traduceri” în Anglia și în țările participante. Comunicările, urmate de discuții și comentarii, sint axate pe tema recepțării în Anglia a traducerilor în general și a celor din creațiile Europei de Est în special, pe rolul literaturii traduse în cultura țărilor participante, pe contribuția acestora la patrimoniul culturii universale și, în sfârșit, pe inevitabilele coordonate economice cu privire la finanțarea activității de publicare a traducerilor.

În sala seminarului, o expoziție de cărți din literaturile participante în traducere engleză. Printre acestea, două versiuni din Eminescu, *Schite* lui Caragiale, versurile lui Arghezi, *Răscoala* și *Ion de Rebreanu*, versurile lui Ștefan Augustin Doinaș și ale lui Marin Sorescu, recent apărute *Antologie de Poezie Românească*, tradusă de Brenda Walker și Andrea Deletant.

În interesanta sa comunicare, profesorul Denis Deletant, lectorul de limba și literatura română de la Școala de Studii Est-europene, trasează un istoric al traducerilor din română în engleză, care și au începutul în anul 1854, odată cu apariția unei antologii alcătuite de E. C. Grenville Murray, intitulată *Doine — or the National Songs and Legends of Roumania*, urmată curind de un volum frumos ilustrat, culegerea *Rouman Anthology* a lui Henry Stanley, conținând patruzeci și cinci de poeme semnate de Alexandru Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, Bolliac, Hellade Rădulescu etc.; pentru ca abia cu aproape treizeci de ani mai târziu, în 1881, să mai apară culegerea *Roumanian Fairy Tales and Legends* antologată de dna. E. B. Mawer. Romanul românesc pătrunde în Anglia după primul război mondial prin *Viata la țară* tradusă în 1928 de Lucy Byng și *Pădurea spinzuraților*, tradusă în 1930 de Alice Wise cu alita succes, incit versiunea ei a fost reproducă, în 1967, de editorul Peter Owen. Din păcate, nu de același nivel calitativ s-au bucurat tălmăcirile din poeziile lui Eminescu, semnate de Sylvia Pankhurst și I. O. Stefanovic și prefăcute de George Bernard Shaw, care își exprima, prin citeva aprecieri ambigue, dubiile asupra traducerii. Lacună remediată în anii noștri prin reușitele versiuni engleze ale poeziilor lui Eminescu apărute la noi și semnate de Leon Levițchi și Andrei Bantaș sau de Corneliu Popescu.

I N MOD firesc, după cel de al doilea război mondial, și mai cu seamă în ultimele decenii, traducerile din literatura română au cunoscut mai multă frecvență, păstrându-se însă, din păcate, caracterul sporadic și lacunar al procesului de informare, selecție, transpunere și receptare, concluzie subliniată și de forurile gazdă.

Pentru facilitarea unei mai bune informări asupra creației literare românești în insularul și greu penetrabilul Albion, delegația noastră a oferit editorilor prezenți, spre consultare și eventuală publicare, fragmente traduse în limba engleză din operele unor proeminenți prozatori și poeți contemporani.

În cadrul discuțiilor, au fost primite cu interes comunicările și completările noastre cu privire la înscrierea culturii românești în circuitul european, începând cu școala de traduceri din Șchei Brașovului, cu umanistii Honterus și Dimitrie Cantemir și cu iluminisții Școlii Ardelene și până la audiența de care se bucură azi, în spații culturale mondiale, o întreagă pleiadă de autori contemporani.

Au fost accentuate și bogat ilustrate și realizările din domeniul traducerilor, înregistrate în România în ultimele decenii.

A fost acceptată propunerea profesorului Bantaș, membru al delegației noastre, ca viitorul seminar să dezbată tema: „Nivelul de accesibilitate și varietatea registrelor stilistice în traduceri”.

După încheierea lucrărilor, vizite și întâlniri individuale cu scriitori englezi tălmăciți la noi, cu editori, cu poeți la cunoscuta „Poetry Society”, prezidată de Alan Brownjohn, un mare prieten al României.

LONDRA fremăta și zumzăia în jurul nostru, în ritmuri festive. Soarele își amintise, în sfârșit, că e decembrie și, disciplinat și respectabil ca un soare englezesc, cedase locul norilor îmbibați de ploaie reținută, bine strunită, bine drămuțată. În case, arome de curcan împănate cu mirodenii și de pudding. Din televizoarele pretutindeni deschise, clinchete argintii de colinde și cintece de iarnă:

Jingle bells, jingle bells
Jingle all the way...

Din avion o privire de rămas bun Tamisului lui Big Ben cel înfășat în schele, clădirii Parlamentului, reținute în urma operației estetice, și tuturor prietenilor atât de calzi, atât de primitivi, din Londra.

Antoaneta Ralian

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

R.P. UNGARĂ

● În R.P. Ungară, Mihai Beniuc se numără printre cei mai cunoscuți poeți români în viață — este aprecierea pe care o face dr. Sámuel Domokos, în revista de cultură „Foala noastră”, care apare săptăminal la Gyula. Prima antologie din poeziile lui Beniuc apare în limba maghiară în 1953, în traducerea lui Szekeley János. Ea va fi urmată imediat, în 1958, de antologia de proză *Gyűlölet (Ura)*, ca și de altele, în 1959, în 1962 și 1964. O voluminoasă antologie i se editează în Ungaria în 1987, sub titlul *A boldogság, szarvasa (Cerbul fericirii)*. Încă din 1965 i se tipărește și romanul *Egy közember története (Povestea unui om obișnuit)*. Dintre traducătorii și criticii de literatură care s-au aplecat cu interes asupra operei contemporanului nostru, menționăm pe: Kacsó Sándor, Kakassy Endre, Hegedűs Géza, Domokos Sámuel, Kiss Jenő, Pálffy Endre, Weöres Sándor, Fodor József, Váci Mihály.

AUSTRIA

● În cadrul ciclului de manifestări culturale „Literatura țărilor vecine”, Penclubul austriac, în colaborare cu Ambasada română din Viena, a organizat, la Concordia din Viena, o seară culturală dedicată împlinirii a 100 de ani de la nașterea scriitorului Panait Istrati. Despre viața și opera marelui prozator român a vorbit dr. Max Demetrius Peyfuss, de la Institutul de romanistică al Universității Viena. Au fost citite fragmente din lucrările scriitorului român.

ITALIA

● În revista de literatură „Il cavallo di Troia”, nr. 4, 1984, revistă editată la Roma de Cooperativa autorilor italieni, a apărut poemul „Uno sguardo nel paesaggio” („O privire în peisaj”) de Marin Mincu.

R.F. GERMANIA

● Teatrul Tândărică a plecat într-un turneu de două săptămini în mai multe orașe din R.F. Germania și Olanda unde va juca piesa *Ninagra* și *Alligru* de Nina Cassian.

S.U.A.

● Un interes deosebit în rîndurile publicului și ale specialiștilor a suscitat recenta premieră a Teatrului din Louisville (Kentucky) cu *Unchiul Vanea* de Cehov, în montarea regizorului român Alexa Visarion.

GRECIA

● Revista ateniană de literatură și cultură *Logotekniki dimiurghia* („Creație literară”), organ al Uniunii Literaților Greci (cea mai veche societate literară din Grecia), condusă de scriitorul și criticul Nikos A. Stasinopoulos care este și Președintele Uniunii, în numerele 15 și 16/1984, publică materiale, însoțite de fotografii, care privesc fenomenul literar și cultural românesc.

Astfel, Dimitris Karamvalis semnează un reportaj despre Festivalul și Simpozionul internațional „Poezia și pacea” (ediția a II-a), organizat de Uniunea Scriitorilor din R.S. România, în luna iunie 1984, la București și Constanța. În paginile celor două numere ale revistei, universitarul bucureștean Victor Ivanovici publică un eseu despre *Text și posibilitate de traducere*, transpus în limba greacă de Meri Mega. În aceleași numere sint publicate poeziile *Cîntecul și Cu toate că* ale lui Nichita Stănescu, în traducerea lui Andreas Rados, lector la Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, cel care semnează și o corespondență despre manifestarea cultural-științifică „Spiritul elen și Balcanii”, care a fost organizată nu demult la Iași.

„România literară”

Săptăminal de literatură și artă editat de Uniunea Scriitorilor din Republică Socialistă România
Director GEORGE IVAȘCU