

România Literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

33

O PAGINĂ GLORIOASĂ
ÎN TRADIȚIILE REVOLUȚIONARE

(Pagina 3)

În întâmpinarea marii sărbători

NE mai desparte puțină vreme de sărbătoarea națională a poporului nostru, de ziua cind națiunea română își întorcea fața, printr-un măreț act de curaj în istoria sa, către adevărul așteptat și posibil al libertății, al democrației, al unității și independenței. Fața aceea de atunci, plină de speranță și de lumină, la capătul anilor de teroare fascistă și de război pustiitor, într-un moment crucial al istoriei naționale, se arată astăzi, ca și odată, în demniitatea unui popor stăpin pe destinul său, pe bunurile sale materiale și spirituale, încrezător în viitorul socialist al țării. Ceea ce s-a petrecut atunci, în zilele lui August, pregătitoare ale actului decisiv, politic și militar, și tot ceea ce a urmat în lupta și în munca poporului român, au arătat care erau forțele din adâncul ființei noastre naționale, acelea ce aveau să-i schimbe soarta și să deschidă orizontul epocii pe care o căutăm. Erau forțele nerecunoscute atunci în adevărul lor, neîngăduite în năzuințele lor, în țara sfîșiată, jertfită în războiul hitlerist, fără perspectivă în deciziile istoriei. Erau forțele Partidului Comunist, acelea exprimate cu consecvență și tenacitate în toate împrejurările politice de până atunci, în luptele clasei muncitoare pentru drepturile sale, împotriva fascismului și amenințării războiului, pentru integritatea teritorială a României, pentru viața unui popor care și-a plătit din greu prețul libertății.

Către ei ne îndreaptă gândul, către acei oameni care în condițiile clandestinității au izbutit să realizeze un Bloc al partidelor politice și un Front al unității naționale, să le justifice acțiunea și necesitatea absolută a intervenției, acei oameni de pe întreg teritoriul țării care au pregătit și au făcut posibilă conlucrarea forțelor armate și ale celor muncitorești, capabile să întîmpine orice neprevăzut în asemenea împrejurări. Numai în mintea unor judecători superficiali pare un paradox trezirea și pregătirea națiunii române, ridicarea ei la lupta antifascistă și antiimperialistă. Pentru cine înțelege dincolo de aparențe realitatea ființei poporului român, pentru cine îi cunoaște istoria și încercările, pentru cine crede în oamenii acestei țări și în pământul lor apărat, mereu apărat, nu-i nimic paradoxal în încrederea pe care oamenii aceia au arătat-o poporului lor și în încrederea pe care poporul român a arătat-o fiilor lui celor mai drepti în puterea lor de luptă și de sacrificiu. În timp ce partidele istorice se dovedeau nehotărîte, deși politica dictatorială ducea țara la pustiire, a fost drept și necesar ca forțe noi ale națiunii să se coalizeze într-o hotărîre a elementelor dinamice, capabile să răstoarne dictatura antonesciană și să întoarcă armele împotriva dușmanilor omenirii, atunci, în ceasul de cumpănă, cu încredere absolută în tot ceea ce trebuia făcut pentru salvarea țării.

Fronturile Națiunilor Unite, ofensivele armatei sovietice îngăduiau în acel moment tuturor forțelor democratice ale Europei trezirea și intrarea în acțiune. România era însă într-o situație aparte, iată de ce actul pregătit în acele zile, prin tot ce i-a premers, se cere înțeles în straturile adânci ale faptelor, în consecvența și în temeinicia puterilor care l-au determinat. S-au asociat în acele zile personalități și cercuri politice, s-au întrepătruns interese și rivalități, s-au jucat cărți disperate ale diplomației, s-au exprimat neîncredere și s-au suspectat bune intenții, dar cei care au pregătit elementele necesare intervenției, unitatea națională, temeiurile militare, politice, sociale, economice, cei care au pregătit din timp un plan al luptei și un program al eliberării, cei care au văzut în străduința lor unitatea națiunii au fost comuniștii, cei pe care dictatura îi voia izolați de popor, în ilegalitate, în lagăre și închisori.

Documentele timpului arată generațiilor acele zile spre care ne întorcem astăzi cu uimire și recunoștință, într-un nemărginit spațiu al reflecției asupra elementelor revelatoare din istoria poporului nostru.

Măsurat în zile și în ceasuri hotărîtoare, acel August al biruinței din 1944, al eroismului și al jertfei pe frontul de întregire a țării și mai departe de eliberare a altor popoare aduce în conștiința noastră, sub semnele mării sărbători, înțelesurile profunde ale luptei, ale angajării națiunii române pentru hotărîrea propriului destin. Sintem liberi în țară, vorbim cu mindrie de noi înșine de puterile noastre creatoare, și ne întorcem gândul la oamenii care prin curajul și prin sacrificiul lor ne-au dat dreptul la viață, la libertate, la muncă și la creație, în numele înaltelor noastre crezuri și năzuințe.

„România literară”



INDEPENDENȚA – monument de Gabriela Manole Adoc și Gheorghe Adoc

Decenii de aur

In două decenii
O patrie poate înflori
Cît în două veacuri

Cel mai însemnat lucru
De care totul se leagă
Este iscusința grădinarului

Este iubirea lui
Pentru glia din care-a fulgerat
Ca vulturul în țării
Laolaltă cu toți cei ce-au săpat
Fintinile nestemate

In patru decenii de libertate
România și-a luminat zborul
Cît în două veacuri de aur

În vatra milenară

Slavă partidului comunist
demiurgului

Spun toate gurile de plai
Ploaia aceasta de curcubeie
Tu, patrie, o așteptai !

String cei mai fierbinți trandafiri
Dar ce cunună ar putea
Să mulțumească frunților de neam
Mult mai înalte ca o stea ?

Slavă partidului, slavă
conducătorului,

Rostesc poemele-n vară
Sărbătorindu-și comunista menire-n
Vatra de dor milenară.

Cristian Petre – Argeș

O pagină glorioasă în tradițiile revoluționare

CU LITERE de aur se gravează în paginile glorioase ale istoriei poporului român măreția și strălucirea pe care le întrușează personalitatea proeminentă a tovarășului Nicolae Ceaușescu, conducător comunist, revoluționar și patriot inflăcărat, militant de frunte al mișcării comuniste și muncitorești, neobosit luptător pentru triumful idealurilor de independență și libertate, de progres social, colaborare și pace în lume.

Pilduitoarea biografie revoluționară a tovarășului Nicolae Ceaușescu, lupta sa eroică, dăruirea fără seamăn cu care a acționat în condițiile aspre ale luptei revoluționare ilegale, împotriva exploatării și nedreptății, pentru apărarea intereselor fundamentale ale poporului se constituie în trainici pivoți ai ascensiunii istoriei noastre contemporane.

Intrat în rândurile luptătorilor revoluționari în condițiile deosebit de grele de la începutul crizei economice din 1929—1933, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a identificat cu idealurile și lupta poporului român pentru o viață demnă, pentru o țară fericită, pentru o societate întemeiată pe principii dreptății și omeniei.

Participarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la puternicele bătălii muncitorești, amplele acțiuni antifasciste inițiate de Comitetul Național Antifascist, în conducerea căruia se afla de la crearea sa în iunie 1933, la organizarea luptei revoluționare a tineretului din principalele centre ale țării i-au atras ura și prigoana organelor represive. În anii 1933—1936 a fost arestat în numeroase rânduri fie datorită prezenței la marele proces intentat muncitorilor participanți la luptele din 1933, judecat la Craiova în 1934, unde aducea protestul a sute de muncitori din Capitală și alte centre ale țării, fie că a fost arestat pentru participarea și organizarea unor ample acțiuni antifasciste.

Acum 50 de ani a fost arestat în comuna Ulmi de lângă Tirgoviste, unde participase la o ședință a organizației U.T.C. din județul Dimbovița. După primele cercetări împreună cu alți militanți a fost deferit Consiliului de război al Corpului V Armată Brașov. Timp de mai bine de cinci luni, în perioada prevenției și a anchetei a fost întemnițat la Închisoarea Centrală din Brașov. Aici, în celele întunecoase și reci, în timpul anchetelor interminabile s-au evidențiat tenacitatea, dirzenia, hotărârea, solidaritatea, înaltul spirit revoluționar comunist, dăruirea tovarășului Nicolae Ceaușescu cauzei partidului, a poporului român. „Era mai tânăr decât majoritatea celor arestați — scria mai târziu unul dintre cei arestați și implicat în proces — dar prin abnegația și dirzenia sa constituia un exemplu și un imbold pentru fiecare dintre noi în privința comportării în fața justiției burgheze. Ne-a arătat atunci, «pe viu», ce înseamnă a-ți păstra demnitatea revoluționară”.

Procesul, așa cum se știe, s-a judecat acum 50 de ani, între 27 mai — 5 iunie 1936 la Brașov, în cazarma Regimentului 41 Artilerie, de către un complet de judecată recunoscut pentru grelele sentințe pronunțate. În centrul atenției completului de judecată s-a aflat conducătorul grupului de acuzați, militantul revoluționar Nicolae Ceaușescu, care cu hotărâre și curaj a respins acuzațiile, a demascat abuzurile la care fuseseră supuși în timpul prevenției. Tovarășul

Nicolae Ceaușescu din acuzat a devenit acuzator, dezvăluind caracterul oprimator al regimului politic, pericolul uriaș ce-l constituia fascismul pentru independența, interesele fundamentale ale poporului, pentru cultura și civilizația strămoșească. Datorită atitudinii sale dirze, ferme, principialității și integrității revoluționare, tovarășul Nicolae Ceaușescu a fost condamnat în ziua de 5 iunie 1936 la 2 ani închisoare, 2000 de lei amendă și un an interdicție de a părăsi satul natal. Se adaugă, de asemeni, 6 luni închisoare, la care a fost condamnat pentru atitudinea sa hotărâtă, solidară, manifestată față de alți tovarăși în timpul procesului.

ACUM 50 de ani, la 15 august 1936, tovarășul Nicolae Ceaușescu a părăsit dincolo de porțile ferecate ale Penitenciarului special Doftana.

Lupta revoluționară, viața în colectivele din închisori — așa cum subliniază tovarășul Nicolae Ceaușescu — „au constituit o înaltă școală de pregătire politico-ideologică, de educare și formare în spiritul principiilor eticii și echității socialiste și comuniste. Activiștii revoluționari, comuniștii puneau mai presus de orice interesele maselor populare, lupta împotriva asupritorilor, ei renunțau la tot, împărțind de multe ori între ei ultima bucată de pâine, dar ținând sus steagul luptei revoluționare. În mod deosebit aș dori să menționez viața organizată în închisori în spiritul principiilor eticii comuniste, care a dat tărie și forță tuturor celor închiși să reziste prigoanei, infometării, mizeriei și să țină sus steagul luptei revoluționare, să nu se plece nici un moment în fața claselor exploatare”.

La Doftana, unde se aflau întemnițați numeroși militanți comuniști și antifasciști, neînfricatul luptător revoluționar Nicolae Ceaușescu, purtător al înaltelor idealuri ale clasei muncitoare, a desfășurat o bogată activitate de partid, cu un profund conștinut și semnificație politică. De aceea, comuniștii, colectivul luptătorilor revoluționari i-au încredințat sarcini de răspundere. I s-a încredințat munca de secretar al organizației de partid. „Tovarășul nostru secretar — avea să scrie despre tovarășul Nicolae Ceaușescu unul dintre militanții ceferiști închiși și el la Doftana — era un om curajos, matur și dirz, ducea la bun sfârșit și cu promptitudine sarcinile ce i se încredințau. Îmi aduc și azi aminte cum, plimbându-mă în jos și în sus prin celula mea, mă gândeam cu admirație la felul cum își manifesta sentimentul datoriei și la energia cu care își îndeplinea sarcinile”.

Munca politică în închisoare se desfășura zilnic după un program bine elaborat. Într-un raport către directorul general al închisorilor se relatează: „Deținuții comuniști de la Doftana deschid vizetele de la uși și țin discursuri sau comunică cu cei de la alte etaje deschizând geamurile sau prin țevile de la calorifer. Fiind numeroși, sint scoși în curtea fiecărei secții cite 5, informându-se astfel reciproc de veștile aflate din ziare care pătrund în penitenciar ca ambalaje la diferite alimente ce se aduc deținuților”. Organizatorul acestor acțiuni în secțiile întunecoase era tovarășul Nicolae Ceaușescu.



Cu mari sacrificii, luptătorii comuniști au introdus în biblioteca închisorii scrierile lui Nicolae Bălcescu, poeziile lui Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, George Coșbuc. Aici se aflau deopotrivă romanele lui M. Sadoveanu și Dostoevski, Rebreanu și Balzac, volumele de versuri ale lui Goethe și Schiller.

Ca o consecință a activității depuse de comuniști, muncitorii, țărani, intelectualii și luptătorii antifasciști fără de partid, aflați vremelnice în închisoare, urmau fără șovăire organizația de partid, pe militanțul hotărât, dăruit luptei revoluționare, Nicolae Ceaușescu, cu care formau un bloc indestructibil. Tocmai unitatea și hotărârea de luptă a deținuților au silit organele de represivitate ca în februarie 1938 să aducă unele ameliorări regimului din închisoare iar în aprilie același an, ca urmare a luptei eroice din Doftana, să fie cucerit regimul politic în închisori.

La 8 decembrie 1938, abia ieșit din Doftana, luptătorul comunist Nicolae Ceaușescu, călătorește în înțeleștarea bătăliilor proletare, a amplelor acțiuni antifasciste, în înfruntările deschise cu reprezentanții forțelor represive și justiției, ai zbirilor Penitenciarului special Doftana, se încadrează noilor condiții de activitate cu entuziasm și abnegație specifice revoluționarului călătorește în aspre bătălii de clasă. Din însărcinarea partidului organizează și conduce activitatea din breslele de muncitori, militând pentru ca aceasta să aibă un pronunțat caracter revoluționar, să promoveze interesele muncitorilor. Totodată începe munca pentru reorganizarea Uniunii Tineretului Comunist. În timpul acestor acțiuni ardoarea, devotamentul, spiritul de sacrificiu al tovarășului Nicolae Ceaușescu s-au îmbinat cu deosebite calități organizatorice, capacitate de analiză, discernămint și viziune de perspectivă în aplicarea liniei politice strategice și tactice a partidului.

IMPRESIONANTELE valori revoluționare ale activității tovarășului Nicolae Ceaușescu, prestigiul de care se bucura în rândurile militanților partidului, ale muncitorilor, se ilustrează cu putere în amploarea deosebită a demonstrației antifasciste și antirăzboinice de la 1 Mai 1939 din București, în a cărei organizare și conducere a avut un rol determinant.

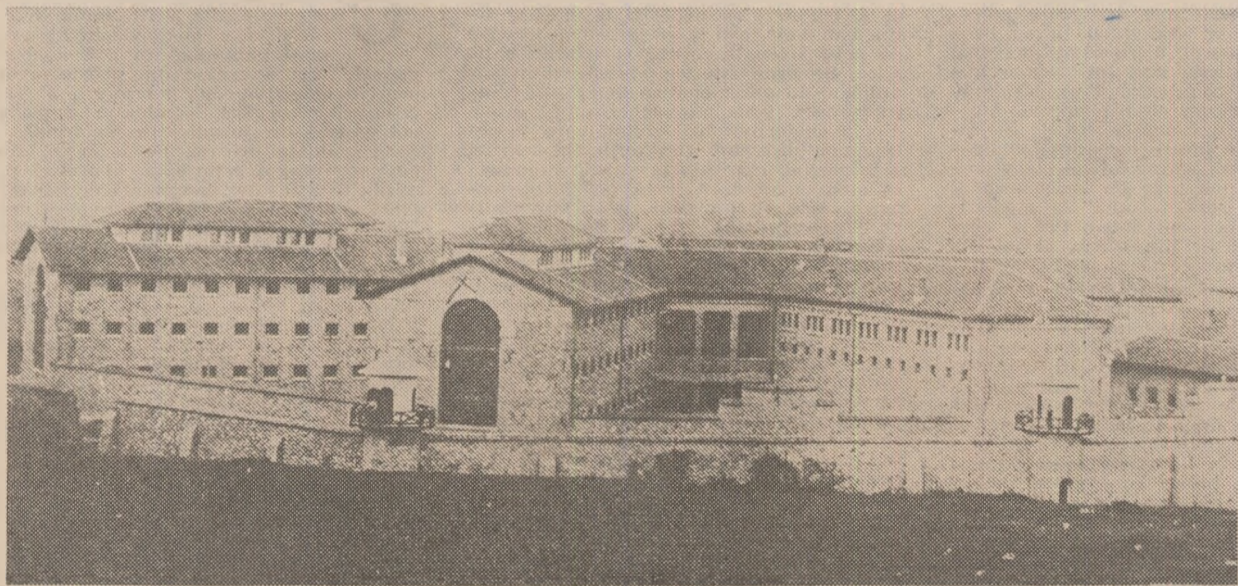
În împrejurările dezlănțurii celui de-al doilea război mondial, ale instaurării regimului antonescian, ale invadării României de trupele hitleriste, măsurile represive împotriva militanților comuniști au luat amploare. În august 1940 tovarășul Nicolae Ceaușescu a fost din nou arestat. Cu aceeași vigoare, dirzenie și hotărâre, amplificate de bogata experiență revoluționară, tovarășul Nicolae Ceaușescu a înfruntat măsurile severe din închisorile Văcărești, Jilava, Caransebeș, apoi cele din Lagărul de la Tîrgu Jiu. În toate colectivele de comuniști și patrioți în care s-a aflat, tovarășul Nicolae Ceaușescu s-a impus ca o personalitate proeminentă a luptei revoluționare.

În primele rânduri ale acestor acțiuni începând cu revoluția din august 1944 tovarășul Nicolae Ceaușescu a participat la organizarea și conducerea luptei eroice pentru democratizarea țării, înfăptuirea unor profunde transformări democratice, cucerirea întregii puteri de către clasa muncitoare, edificarea socialismului în România.

A fost dat poporului român ca totdeauna la mari și însemnate evenimente din istoria sa să-și aleagă conducătorul care să-l ducă la biruință. Congresul al IX-lea al P.C.R. a ales pe tovarășul Nicolae Ceaușescu în fruntea conducerii partidului. Într-o etapă scurtă s-a trecut la făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate ale cărei temelii trainice se edifică prin munca eroică a întregului popor, strâns unit în jurul partidului, al secretarului său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Astăzi, în desăvârșită unitate, poporul român îndeplinește cu abnegație hotărârile Congresului al XIII-lea al partidului pentru asigurarea edificării socialismului și comunismului pe pământul României.

Ion Ardeleanu



Doftana



Marin SORESCU

Despre mâini

Rămii sculptată în aer,
Mâinile mele
Au umplut camera de forme
Voi dormi cu fantomele tale.
Ca un Hamlet năpădit de tați.

Poate că ar trebui să-ți vorbească
Despre miini
(Și mai puțin, evident despre miine)
Ele te-au îndrăgii la prima vedere
Cînd ți-ai sprijinit magnetismul în ele.

Ar putea fi ace pe o busolă,
Arătînd imparțial toate punctele cardinale
De ce numai nordul mereu?
Pretutindeni hălăduiește misterul.

Nedumeriri...

Nedumeriri pentru herbar
Aduni cu brațul. Le presezi.
Ești botanist și arhivar
De crezuri vechi, ce nu le crezi.

Cînd ești mai mult, nu ai habar
Mai de nimic. Și aiurezi.
Și cînd ai febră ești mai clar
Și doar cu ochii-nchiși mai vezi.

Ingaimi : Ce este ? Ce nu este ?
Și numai pasărea de foc
Îți bate fără echivoc

Cu ciocu-n geam, dînd marea veste.
Pin' la un punct crezi chiar că-i joc,
Pin' la un punct e chiar poveste...

Coborîrea

Cînd ești bolnav cîntărești mai mult.
Capul intră în pernă
Patul se indoie de mijloc,
Trupul se lasă ca un meteorit.
„E foarte greu“, spun rudele,
Care te întorc de pe o parte pe alta.
Și dau din cap cu înțeles. „Atîrnă a mort“.

Pămîntul își simte prada
Și-și concentrează asupra-ți
Atracția-i colosală.
Fierul din tine-i setos de cădere,
Aurul din tine-i setos de cădere.
Toată gravitația lumii și-a pus ochii pe tine
Și te trage cu nevăzute funii...

Parcă ești clopotul pe care țărani,
Înainte de-a pleca în bejenie
Îl dau jos din clopotniță și-l îngroapă adine,
Minunîndu-se cum își sapă singur groapa
Muscînd lacom țărina.

Ești tot numai plumb
Și ție însuși
Ți-ai devenit peste măsură de important,
Investit cu un colosal mister.



OPREA OLTEANU : Pădurea

Vibrare pe loc

Ah, cerul privit printre brazi
Și norii pe veșnicul prund !
Te-apelei peste margini și cazii
În ochiul de astru, rotund.

Și curgerea repede-ți toarnă
O liniște limpede-n gînd
Și muntele-n cer se răstoarnă
Cu brazii prin tine curgînd.

Un punct ce se uită-n oglindă,
Oglinda în punct dispărînd
Îți ești și drum lung și merindă

Și vreme oricîtă, oricînd.
Și spațiu cabrînd nenoroc.
Și totu-i vibrare pe loc.

Ca un alt Delfi

Avem și noi emanații,
Dar n-am așezat deasupra oracole.
Nu le-am încins, ca alte nații,
Cu nări de bici și tentacule.

Ce povești ne-ar fi înflorit pe guri
Duhoarea adincului în comă !
Neutilizate, mindrele crăpături
Și-au risipit atîta mister și aromă.

Puteam dibui preotese celebre,
Mai sibiline și mai oculte.
Numai sîni, șolduri, fără vertebre,
Care pe barbari îndelung să-i insulte.

Ca un alt Delfi, pe-o gură de puț,
Acoperit frumos cu o scoarță,
Noi am fi pus, sfinte Prepuț,
Istoria lumii într-o altă balanță.

Ne-am mulțumit s-avem cuget curat,
Disprețuind ghicitul, bolboroseala,
Dar gazele au emanat, au emanat.
Și ce adine a lucrat abureala.

Arinul

Se zbate arinul cu aripi de fluture
La trecerea mărfarului greu.
Tot arinișul vine să-l scuture
Trimisul nu știu cărui zeu.

Ca pe o zguduitură în umăr
Simți inima, prea obositul martor :
A împins trenurile fără de număr,
Conduse de nu știi ce tartor.

Frunza-n descreștere parcă spune : Destul !
Trage-ți rădăcinile de sub calea ferată !
Te-aruncă la umbra arinului un teribil recul :
Al lui odată ca niciodată.

Daraua

Luase astenia de la o găină.
Un pui părăsit de cloșcă,
Pe care îl crescuse în sîn,
Cum crești în metaforă o viperă.
Îi scormonea cu degetul în țărînă,
Așa cum face toate cloștile
Și-l chema : „Piu ! Piu ! Piu !“

Crescuse mare, o găină, care, vara, sărca
pe fereastră

Și oua în pat.
Și deodată a început să se umfle.

Stătea bleagă,

Umflată prin curte
Și copilul o înțepa cu acul
Găina se desumfla ca un balon,
Acrul de sub piele ieșea ca dintr-un dirijabil
Ajuns pe pămînt.
Două-trei zile peștița se simțea bine,
Oua cite o stîrpitură de ou
— Înainte făcea numai ouă cu două
gălbenușuri —

Apoi iar se umfla.
Ah ! acrul ! La urmă, înțepătura cu acul —
și tot așa.

Peste cîțiva ani
A început să se umfle el.
Avea aceleași simptome, dacă își aducea
bine aminte —

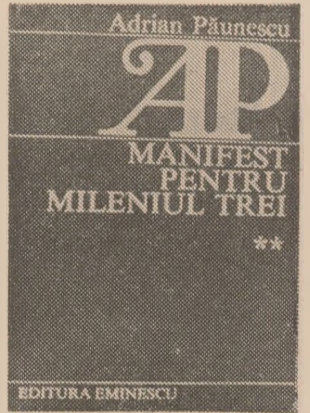
Numai că nu oua.
Ședea pierdut cu mîinile pe burta rotundă
ca un cimpoi

Cine să-l înțepa ?
Singur n-avea curaj.
Își punea cărămizi pe pîntece
Se desumfla burduful.
Zilnic sporeau greutatețile.
(Celelalte greutateți sporeau și ele).

Noaptea, mai ales, cînd era lună plină,
Sta așa întins pe prispă
Și luna îl bătea pe burtă.
Dara cerească, mîna lui Dumnezeu !
Se simțea mai bine.

A doua zi era iarăși om,
Înviind odată cu lumea.
Găina, Dumnezeu s-o ierte,
Îi cotcodăcea veselă
În amintire, pe gard.

Nevoia de cercuri



DESPRE Adrian Păunescu, aproape totul a fost spus. Și de bine, și de rău. Cel mai popular poet din ultima vreme a făcut el însuși tot ce a putut pentru a atrage și deopotrivă a îndepărta critica literară. Contradicția este primul lui normal de viață și de creație. O recunoaște, în stilul său caracteristic, în mai multe rânduri. În **Nenorocitul nabab**, bunăoară, din acest al doilea volum intitulat **Manifest pentru mileniul trei** (Editura Eminescu), el scrie: „În mine însumi sint toate, provizii pentru o mie de ani, / Dar și rozătoarele pregătite / Să distrugă aceste provizii.” Și mai departe: „Am de toate în sufletul meu, / Dar nu există armonie în tot ce am. / Nenorocirea cea mare e lipsa de echilibru.” A fost comparat (și s-a comparat) unelor și cu Hugo, Whitman, Maiakovski, Evtuşenko și cu alții, nemărași. Nu încă, după câte știu, cu Mihai Beniuc, la care nu se poate totuși să nu te gândești, cel puțin din două motive: întâi, pentru că amândoi aparțin acelei categorii pe care am putea-o numi a „poetului-simptom”: pentru o epocă și pentru un mod de a o exprima; în al doilea rând, pentru că amândoi (sau au avut la un moment dat) orgoliul de a fi reprezentativi. „Am fost în secol o necesitate”, declară Beniuc cu ani în urmă. Îi răspunde, astăzi, Păunescu, de la aceeași înălțime a conștiinței de sine: „Cuvintele mele te cîntă, distanță minimă / Dintre planetă și inimă”. Sau își întindea o poezie **Eu, cel care vă irită**. Și trebuie să recunoaștem că reușește, ca nimeni altul, să fie incomod, sărunt, afil prin problemele pe care poezia lui le ridică spontan și agresiv, cit și prin patosul, adeseori necritic, cu care le tratează. Vocea de odinioară a lui Beniuc răsună mereu, în egolatrie, dar și în frustrare, căci, ca și autorul **Cintecelor de pierzanie**, Păunescu e mîndru de sublima povară pe care o poartă pe umeri și totodată copleșit de ea, ca de o răspundere prea mare: „Grea cale mi-am ales, ca un perete / M-avînt în sus și cad instantaneu. / M-avreau să urc deodată veacul meu / Cînd alții se țirase pe îndelete.”

Un astfel de poet nu poate fi judecat cu jumătăți de măsură și, mai ales, pe poezii sau pe versuri izolate: el pretinde să fie aplicat în întregime. E aproape inutil să-i semnalez inegalitățile, căderile în platitudine, prozaismele, stîlcirea limbii. Există în poezia lui, considerată ca un tot, o forță realment impresionantă, care răscumpără defectele de amănunt. Ce rost are să notezi că acest al doilea **Manifest** este

Adrian Păunescu, **Manifest pentru mileniul trei**, vol. II, Editura Eminescu, 1986.

sub valoarea primului? Sau că se putea face o selecție mai bună a textelor? Chiar așa stînd lucrurile, poezia rămîne în ansamblu torențială, teribilă, în stare să înlăture orice zăgaz care i s-ar afla în cale, răbufînd prin micile sau marile spărturi și obligîndu-te să-ți revizuiești criteriile. Chiar și obiecțiile cele mai întemeiate și se par minore în fața valului uriaș care mătură totul în calea lui. Așa se explică varietatea caracteristicilor operei lui Păunescu. Am răsfoit antologia critică de la sfîrșitul volumului, la care și-au adus obolul critici și poeți din toate generațiile: nu e nici completă (cum să fie?), nici, în toate cazurile, obiectivă, căci poetul a alcătuit-o cu foarfecele, înlăturînd ceea ce i s-a părut neconvenabil (cu minime excepții) și lăsînd lucrurile favorabile. Dar nici dacă selecția textelor era mai puțin „personală”, impresia generală n-ar fi fost alta. Căci abundența interzice reacția firească. Se observă lesne că Păunescu a conceput toate adjectivale cu care criticii operează de obicei. Ca să dai o imagine corespunzătoare despre poezia lui vastă și enciclopedică, nu poți lăsa nici o caracterizare, pozitivă ori negativă. Îți vine să le folosești de-a valma și să spui că este întemeiată, neglijentă, genială, plictisitoare, profundă, vulcanică, gazetărească, plată, rebarbativă, fascinantă, frumoasă, sentimentală, nostalgică, vehementă etc.; că te zguduie și te adoarme, te solicită la maximum și-ți pune nervii la încercare, te cucerește definitiv pentru verbul poetic și te determină să nu mai citești un an de zile nici un vers. Marin Sorescu are dreptate: „Adrian Păunescu vine în poezie cu armele și bagajele gladiatorului roman, care se luptă deopotrivă pentru piine și pentru circ”. Aceasta înseamnă că rareori au fost mai evidente, și ținîndu-se mai strîns de mină, ca în poezia lui Păunescu, necesitatea și luxul, adevărurile simple, de toată ziua, și inutilitatea superbă a vorbirii în versuri, spectacolul gratuit.

PRIMA parte din actualul **Manifest pentru mileniul trei** (îndeosebi, ciclul **Acasă**), cuprinzînd unele poezii publicate înainte, intră în categoria literaturii ocazionale. În general, critica se arată mefientă față de acest fel de poezie, căci ea plătește deobicei tribut oportunităților (și oportunităților) de tot soiul. Și dacă nici a lui Adrian Păunescu nu scapă de acest neajuns, nu e mai puțin adevărat că puțini poeți contemporani au știut să exploateze mai bine decît el ocazia. Citînd, la rînd, poeziile de acest fel, îl vezi pe autor colînd țara și istoria, trecutul și evenimentele, și compunînd, în funcție de impresia de moment sau de obsesii de durată, versuri despre

aproape orice. Există un vădit sentimentalism social în poeziile păunesciene, dar și (mai puțin decît în culegerile anterioare) un mare nevoie de a dezvălui, polemiza, de a vitriola. Diatribele lui lirice nu au „fabulosul” celor arghezine, dar au fost citite, cînd s-au produs, de toată lumea. Păunescu e un „reporter” al simțirii patriotice, bogzian ca expresie, ridicînd la putere orice întîmplare și orice loc în jurul cărora gravitează emoția națională. Poetul nu are, ca noi toți, doar un loc al nașterii, spre care să se întoarcă din cînd în cînd, plin de nostalgie ori de bucurie (deși există numeroase piese, printre cele aflate în ciclul **Poezii din cărțile viitoare**, care evocă satul oltean al copilăriei și atmosfera lui de neuitat); el pare a fi la el acasă în Bucovina și în Apuseni, în satele din Mărginime și în Maramureș, în Bihor sau la Cluj. A lui e toată Dacia, veche și nouă. E rudă de sînge cu țărani care trudes la nord și la sud de Carpați, cu ciobanii din Rod, cu muntenii, moldovenii și bînătenii. Apele geografiei lui sufletești sint toate apele României, Oltenia și Mureșul, Crișul și Argeșul. Calendarul lui are toate paginile roșii: Iancu, Horea, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare și toate umbrele sacre ale istoriei românești sint evocate. Își trimite scrisorile pătimate către toată suflarea națională nu numai din pridvorul vechii case părintești, dar și din catedrala de la Alba Iulia sau din tinda bisericești din Rîmeți. Îl găsești, în același timp, la Sinaia și la Putna. Poezia lui socială și politică este o spovedanie publică. Tot ce i se întîmplă lui trebuie mărturisit. Poetul n-are secrete. Dacă se bucură, o strigă în gura mare: dacă suferă, plînge în hohote. Dar și din bucurie, și din plîns face un manifest. Este poetul cu cea mai completă viață publică din cîți scriu astăzi în limba română.

Ce loc mai rămîne, în aceste condiții, pentru intimitate? Rămîne destul, dacă ne gîndim la **Felinarul** și la **Ordinea de zi**, ciclurile finale ale **Rezervației de zimbri**, și, de asemenea, la o parte din inedite. Avem surpriza de a constata că Păunescu este și un poet al iubirii și că din bagajul său emoțional nu lipsesc grația și delicatețea: „Dacă tu ai dispărea / Într-o noapte oarecare / Dulcea mea, amara mea / Aș pleca nobun pe mare. // Cu un sac întreg de lut / Și-o spinare de nuiele / Să te fac de la-nceput / Cu puterea mîinii mele. // Lucru lung și monoton / Să te înviez femeie / Eu, bolnav Pygmalion, / Hai, și umblă Galatee”. Erotica acestui poet cu vocație civică arit de pronunțată este una a neîmplinirii, a contractului și a eșecului. Iubirea e bătută de vis-

cole, troienită (ca în Bacovia, poetul, intin, cel mai iubit), sfîșiată, dureroasă, nostalgică: „Am trecut pe stradă fără de nădejde / Și în ochi nînsoarea scînteia, / Biciuit de viscol sufeream cînește / Și-am văzut lumină la fereastra ta. // Și-aș fi vrut desigur și să-ți fie bine, / Și-aș fi vrut desigur și să-ți fie rău, / Știu că la veioză mă citeai pe mine / Ca să descifrezi destinul tău”. Dar nu sint doar eroticele. Părăsînd rareori forul, poetul se trezește asaltat de amintiri scumpe. Gutuia din geam, busuioacul, trosnetul lemnului pe foc îi readuc în memorie casa părintească, satul, părinții. Tatăl joacă un rol însemnat în mitologia poetului, care, tată la rîndul lui, trăiește pe cont propriu sentimente doar ghicite altădată. Totul miroase bine în amintire: finul, merele coapte, nucile. Ar vrea să între descult în albia unui pîru. Să se tăvălească prin iarbă. O anumită nevoie de concret, la urma urmei, de o natură obișnuită, pașnică și nesofisticată pune tot mai des stăpînire pe poetul manifestelor. S-o numim nevoia de cercuri: dar nu de cercurile geometrice, desenate pe nisip, din celebra artă poetică a lui Șt. Aug. Doinaș, ci de cercurile de lemn, subțiri și delicate ca niște brățări pe care le rostogolesc copiii pe drum (unde or fi dispărut aceste minunate jucării ale copilăriei noastre?): „Mi-era dor de-un lucru mic, / Fără nici-o-nsemnătate, / De o clanță, de un cui, / Dor de lucrurile toate. // Speculații nu mai vreau, / Nu mai vreau semnificații, / Totul fie-atît cît e, / Lucruri mîinii mele dați-i! // Lucruri, lucruri și atît, / A nimic aducătoare; / Un copil cu cerc pe drum, / Într-o miercuri oarecare”.

În poezia lui Adrian Păunescu găsești, într-adevăr, de toate. Chiar și stilistic: dacă nu iubește versul liber (și nu prea reușește în el), e gata să probeze toate ritmurile și lungimile de vers clasic, de la acela, frecvent, de șapte-opt silabe al cîntecului popular, la acela, extrem de rar, de șaptesprezece-optsprezece silabe, în care și dau întinspre (și se calcă uneori pe picioare) dactilii, anapeștii, troheii, pină și puțin uzitații vernozi. Poetul **Manifestul** nu e un virtuoz și nici măcar un tehnician priceput. Aceste spețe de vers îi vin la fel de spontan, în varietatea lor, ca și teme de poezii. Hotărît a lucra, oricît ar fi de capricios și inegal, Adrian Păunescu rămîne un poet extraordinar și greu de prins în tipare comune.

Nicolae Manolescu

Farmecul discreției

FOARTE caracteristic pentru scriitorul Dorinei Rădulescu (23 mai 1909 — 21 august 1982) este un ton de confesiune discretă, reținută din pudoare, vibrantă și intensă totuși, expresie a unei însuflețiri patetice, nu atât însă explozivă, cît convertită în permanentă stare de spirit. Tonul acesta poate fi întîlnit pretutindeni — în proza de ficțiune, în versuri, în jurnalistică, în memoriile de călătorie, dînd astfel nota proprie și totodată unificatoare a unei activități diversificate ca formulă și care se întinde pe durata a aproape patru decenii.

De la reportaje și articole de atitudine socială și politică publicate în presa de stînga de la jumătatea anilor '30 și pînă la semnările și poeziile din ultimii săi ani de viață, Dorina Rădulescu a făcut apel continuu la emoție și la emoționant păstrîndu-și nealterată credința în valoarea morală a pasiunii pentru armonie și frumos. Militantismul publicisticii sale de la **Cuvîntul liber** este impregnat de accentul unei revolte ce vizează înseși degradările conștiinței umane într-o lume a cărei existență se reduce la gesticulată repetitivă a cotidianului aplatizat. Un articol din 1936, **Vieți moarte**, flixcăză astfel o veritabilă imagine-diagnostic a alienării: „Nu sîntem

legați de nimic. Ne desprindem de tradiție plutînd ca fulgii de păpădie în gîlgiul indiferenței sau trudindu-ne, implorînd pămîntului, ca și cîrțile, rația zilnică. [...] Intensitatea a rămas o iluzie, trăim deczînat cu o garderobă de măști pe care le aplicăm fără convingere, și în diminețile sincere sălășluiește acreala. În zilele molcome exteriorul devine carapace inutilă, ne căutăm și ne găsim stingheri. Comunicativitatea din noi și-a uzat coloritul ca o cuvertură de demult, care a acoperit cîndva un pat de fier cu ingeri la modă pe atunci. Risul și plînsul din inimă și-au uitat originea, au înlocuit-o cu convenția, temperîndu-și forma. Risul nu mai bate cu ciocanul în cristal, și plînsul și-a comprimat lacrimile în palori. Ne împiedicăm drumul sentimentelor cu țăruișii intristării sau ne incilcim în lianele în care se izolează vecinul.” În final, ca o mărturisire a inaderenței la un mod de viață sufocant, această declarație de un impresionant omensc: „Mă vreau fără carnavalul dimprejur, care-mi împinzește ochii, îmi năclăiește gura și totuși nu mă otrăvește”. Sensibilitatea vie și ascuțită a Dorinei Rădulescu, pe care o înțelege structurală o ține la distanță de retorica și de convențiile sentimentalismului

asigură scrisului său o înaltă demnitate, deopotrivă stilistică și spirituală. Romanul **Virtej** (1964, 1973), unde este înfățișată evoluția unei tinere femei integrate în mișcarea revoluționară în perioada interbelică, reprezintă cea dintîi încercare de a se evita poncifurile parazitare vreme îndelungată această tematică. Alcătuit din secvențe epice reînviind sugestiv atmosfera Bucureștilor de odinioară, romanul posedă o romar-cabilă autenticitate, alit la nivelul epicii propriu-zise, cit și la acela al confruntărilor de atitudine; pentru prima dată în proza românească postbelică, spre exemplu, apare aici, figurată în termeni excipiti, drama născută din identificarea iubirii de țară cu o primejdioasă ră-tăcire ideologică. Mai mult roman al unui destin prins în furtunile unei istorii ce răvășește existențele decît roman al unei formații, **Virtej** este cartea unei rezistențe lăuntrice la destructurare, cartea unei consecvente păstrări a firii. În ciuda tuturor problemelor la care este supusă, eroina acestui roman își conservă prospețimea sufletească, încrederea și puterea de a iubi. Și este de presupus că în compunerea acestui personaj au intrat nu puține date ce aparțin autoarei înseși. Gustul pentru poezia lucrurilor simple, a vieții desfășurate într-o naturalețe îngăduind



firose depășirea prozaismului, bucuria aproape copilăroasă a faptului de a crea și artă, trăirea cu entuziasm a prieteniei, refuzul spontan al nedreptății și al meschinăriei — toate acestea fac deopotrivă și obiectul publicisticii Dorinei Rădulescu. Fără emfază, dar cu aceea vibrantă și fermecătoare discreție a omului care înțelege și vede viața celor din jur, portretele, intervențiile și evocările sale de mai tîrziu configurează un spațiu al generozității și al demnității, sensibilizat de impulsul participării la existența semenului. Un impuls a cărui intensitate o răstrează și o transmite toate paginile rămase de la Dorina Rădulescu.

Mircea Iorgulescu



AL. JEBELEANU: înmulțește cu încă un volum recolta sa de metafore. Dar ne aflăm, de astă dată, nu în fața unei cărți ce continuă o rețea de germinări lirice cit în prezenta acelei ediții definitive *) care îl exprimă prin selecție (Al. Jebeleanu are până acum la activ zece volume de versuri) direcții de creație, stări de temperatură lăuntrică, limpeziri de inventivitate.

Lectura integrală a plachetelor sale îmi este de ajutor. Îl regăsesse pe om la ora sa de sinceritate artistică și de transparență sentimentală. Iar pe înrăgostitul de perfecțiuni formale, pe constructorul de punți asociative între

*) Alexandru Jebeleanu, *Linia azură a lucrurilor*, Editura Facla, 1986.

Rainer Maria Rilke și Blaga îl simt între zeitățile tutelare: „Rainer Maria Rilke e un sunet de clopot profund. / N-a iubit numai zeitele care-i cântau din clarinetele orelor. / Peste cărțile lui și astăzi plutește rotund / Sufletu-i tremurător ca sinul viorilor.”

Selecția despre care pomeneam înainte consună cu aproape patru decenii de activitate. Ea are drept punct de pornire *Oglinzi sonore*, 1945, an când, între bănăteni, Al. Jebeleanu, debutează împreună cu Petru Sfetea și Petru Vintilă. Severa filtrare a roadelor transformă în cele din urmă *Linia azură a lucrurilor* într-o antologie personală concludentă: ea act spiritual, înaintea desăvârșirii biografice, ca înălțare spre esențe și mai puțin ca valoare culminantă. Recitat, Al. Jebeleanu trece de la pasiuni solare spre un fel de cumintire erotică și de la miraje exotice spre încifrări de senzualitate. Destule poeme semnificative punctează acest proces de metamorfoze similare naturii. Fenomenologic nu asistăm la o criză, la o confruntare de dispoziții divergente. Artistul percepe ordonat mișcarea vieții, extensiunea ei de motivări. Când se identifică lor rezultă o poezie a meditației fără obscurități și fără mari mistere, autentică în curba lexicului și în serpuirea măturisurilor. Sub acest aspect poetul nu este un duplicitar. Registrul în care se ilustrează îl valorifică pe linia îndemnării, îl pune în acord de iubitorul de armonii cu pretuitorul de stilizări sublimite. „Poate crezuse toamna că-mi ogoise focul / Și singur medita-voi, smerit între con-

traste. / Nu-mi descleise, sacre, aripele prea vaste. / Da, nu-mi înțelesese prezicerea sau jocul”. În aceeași *Poenă a culesului* se întrebă „Să-mi explorez ardent un reînceput soroc”. Abia când încearcă să facă operant răspunsul descoperă care este sensul peregrinării de la un mirai la altul. Ca pelerin fascinat de note tonice, prins între atracția clasicității și modernitatea simbolistă, avînd de ales soluția maturității unor reci priviri parnasiene și dominantă temelor ocazionale, Al. Jebeleanu se înfățișează divers în unitate. Întilnim încă o dată invocarea imnică dar și oscilarea între panvitalism și limite întuite spectral. Un notabil sonet, *Risipirea pelerinului*, îl fixează îngemănat în modernitatea simptomatică a ispițelor succesive: „Singur mă chinui. / Singur. / Și suport / Infernul, la răspintii, nendurat. / Din ceasul când prea grabnic am plecat / Spre nu știu care stea sticlind la Nord. // Flămînde cazne s-au infipt în corp. / Flămînde s-au infipt cu dinți de fier. / Întoarcerea pe maluri, s-o mai sper. / Febrila-ntimpinare dintr-un port? // Mă-ntreb de ce-am plecat. Și în zadar / Ivesc răspunsul ce mi se cuvine. / Mi-e nava părăsită lingă tînc. // Și astrul se subție ca un far / Prin bezna din infernul nenumit. / Mă-mpieticesc și-alerg necontenit...”

Cantitativ, volumul de față adăpostește un mare număr de sonete. Practicarea unei poezii de rigoare a ciclării ne îngăduie să desluisim rolul nuantei sau al nuantei compensatorii în configurația tiparului pur pentru o

manieră care domesticește versul, îl înscrisse definitiv printre armoniile de substanță. Al. Jebeleanu se situează între armoniști mai degrabă decît printre fanteziști. Cartea care îl relevă acum și îl îndreptățește (sau mai exact îl autodefineste) se sprijină masiv pe virtuțile sale de armonist. Disponibil la sonorități, la sprijinul pe care acesta le caută și le găsește în incantație în confesiunile nostalgice, poetul ne apare drept proiecția unui șir de acumulări. E ca și cum pe corzile unui violoncel arcușul instrumentistului mîngie în registru grav, explorează sonorități frenetice, ca în cele din urmă să aleagă simplitatea, accesibilitatea, fugara suspendare între strigăt și zbor.

Undeva, într-o laudă adusă Sibiului blagian, spațiu de dor și împlinire, autorul exclamă: „Cădea-va copacul la urmă, răpus. / Dar clipa poetului de-a pururea bate / În fluturi cu semne de eternitate”.

S-ar părea că Al. Jebeleanu are dreptate cînd pune spațiul poeziei sub semnul eternității. Oricum, această impresie nu validează pe de-a-ntregul senzația poetului că a încheiat un excurs. Am observat că volumele de poeme pe care Al. Jebeleanu este încă chemat să le scrie vor releva probabila îmbogățire a identității de sine. În care caz textele viitoare se vor dovedi, sîntem convinși, la fel de exemplare în înțelesul pe care antologarea îl avansează cu răbdătoare generozitate.

Henri Zalis

Eugenia Miulescu:

„Cîntec înainte de cină”

(Cartea Românească)

POLEMIZIND vizibil cu imaginea tradițională a poeziei feminine, Eugenia Miulescu ne propune un univers liric coerent și unitar: cel al afectului bine temperat, al ideii care se intrupează firesc în vers.

Pus sub semnul cinei, moment inițiativ de împărtășire a roadelor spirituale, acest al doilea volum al poetei are sobrietatea maturității, atît în formă, cit și — mai ales — în conținutul care încearcă să se descâlțeze de liricul exclusiv confesiv sau denitizant.

În reperoriul liric al Eugeniei Miulescu, cunoașterea înseamnă lumină, descoperire senzorială — prin ochi — a universului. Imagine-simbol definitorie pentru lirica poetei, ochiul este investit cu multiple semnificații: marior de dincolo de timp („Ochiu părișilor scot săgeți de minie”) sau spațiu concret (*Ită-mă*); **Semn al cunoașterii** ori receptacul al genezei (**Vis**); însemn al cunoașterii ratiionale golite de conținut, pentru a se ajunge la esențe (**Desirea din vis**). Pentru Eugenia Miulescu, cunoașterea înseamnă pătrundere, dar și implicare. Din această perspectivă, poezia ei operează o ingenioasă re-mitizare, în sensul că poeta conferă marilor mituri dimensiunea unor ipostaze inedite ale umanului. Astfel, Cain sau Demiurgul în chipa genezei apar ca iluzări ale eului în momentul opțiunii.

Percept senzorial, universul este în viziunea poetei dominat prin cuvînt. Cuvîntul-cînt(ce) este puntea trecutului spre prezent (*Cîntec la Apus*), voința supremă sau puterea căreia se află omul (*Sălcii amare*), existent în sine (*Cunoașterea*), principiu organizator al firii a căruia distrugere duce la înstrăinare (*Cuvîntul s-a destrămat*).

Tot o formă de cunoaștere, ea singură cale de a se descoperi și de a căpăta relief propriu în raport cu macrocosmul și cu CELĂLALT (teul complementar), este și iubirea (*Frudă*). Eliberată de recuzita poeziei de gen, pentru Eugenia Miulescu iubirea reprezintă sensul ultim al existenței (*De bună voie*, I), dar și forța transfiguratoare care-și creează obiectul: „Și înviind am știut / Că nu existi / Decit în / Marca mea plămăuire”.

Interiorizată, lirica poetei este marcată de o percepție senzorial-afectivă a naturii, de un refuz al descriptivului.

Elanul liric este prin urmare reținut cu discreție, expresia apare concentrată, densă. În claviatura poemelor, influențele sînt asimilate ca simple arpegii: sonorități argeziene („Puterea, atîta cită este în tine, / Sint eu...”), inflexiuni bliagene („Atunci așa a fost. Noapte a fost. / Somnul mă lăsase din brate...”), sugestii din Nichita Stănescu („Lumină-nclumină, vînt, neviat / Îți voi răspunde ca o apă lină”).

Volumul Eugeniei Miulescu nu reprezintă așadar un ospăt gratuit de cuvinte și nici un are opuiența declanșată a experimentelor formale. De o rafinată simplitate — poate ușor morocoră —, el invită la meditație și oferă întâlnirea cu un spațiu liric personalizat.

Cristian Moraru

Andreea Vlădescu Lupu

Poezia originilor, originile poeziei

PARIUL poetic al Kirei Iorgoveanu, unul extrem de interesant încă de la prima carte, se nuanțează și-și precizează miza odată cu acest al doilea volum (*), care dilată o arie tematico-stilistică tradițională și dialectală în orizontul unei aproprieri originale a poeziei. Operațiunea, delicată și riscantă, este efectuată acum cu instrumentele limbii literare (nord-danubiene) și, fapt important, într-un moment poetic specific, caracterizat printr-un anumit sistem de așteptări ce transformă recepția unui asemenea tip de discurs într-un proces nu întotdeauna normal. *Ramura de măsline* transferă totodată discuția teoretică implicată (simplicită) de (în) *Steaua di dor* în plină contemporaneitate și ceea ce interesa (mai ales) un grup limitat de inițiali și dialectologi devine, ca să zic așa, „de interes public”. Problematika arhaizantă, fascinația arhetipalului, dominarea eului individual de cel social, identificarea subconștientului personal cu înconștientul colectiv, gradul înalt de stereotipizare a spațiului poetic și reperelor culturale etc. beneficiau în poemele debutului de o expresie dublu tradițională. Pe de o parte idiomul aromân care, cum se știe, reflectă o fază mai veche a limbii, pe de alta semnificativ poetic propriu-zis, care implică materia lingvistică într-o structură preponderent clasică, specifică tradiției poeziei aromâne (întreg nivelul formal, deci) aveau o motivație intrinsecă, fiind solicitate ca atare de constelația tematică.

Date fiind circumstanțele istorice, geografice, economice, culturale, politico-sociale etc. ale comunității aromâne, oricare autor aparținînd acestei comunități nu a putut niciodată transgresa un anume spațiu tematic și stilistic, nu a putut exista, ca producător de literatură, în afara unui cod (deopotrivă al „trăirii” și „scrierii”) constituit treptat și definitivat în primele decenii ale secolului nostru. A spune însă că, sub presiunea codului tradițional, de la un Nuși Tulliu încoace poezia aromână nu a inovat radical, și aceasta nu din neputință, ci dintr-o

formidabilă propensiune spre consecvență, dintr-un impuls autoconservativ și implicit arhaizant (sub raportul conținutului și cel al expresiei deopotrivă), care exploatează latențele poetice ale însuși acestui refuz de redefinire structurală a poeziei, e însă cit se poate de necesar. Riscul poemelor daco-române ale Kirei Iorgoveanu este, se înțelege, acela de a fi citite fără o asemenea prevenire de ordin istorico-literar, fără conștiința faptului că poeta omagiază literalmente aproape tradiția, textele de pină la ea, că, într-o oarecare măsură, setul de „procedee” de care dispune este limitat chiar prin condiția poeziei ei. În rîndul poezilor aromâni de acum, Kira Iorgoveanu este, alături de un Hristu Căndrovanu, Atanasie Nasta, Teohar Mihadaș, Constantin Colimira ș. a., cea care încearcă în chipul cel mai convingător să valorifice, în domeniul limbii literare, o arheologie poetică a originilor, într-un limbaj poate puțin „anacronic” dar aparînd unui cititor prevenit ca fiind, într-un fel, selectat de poemul însuși. Față de textele din *Steaua di dor*, cele din *Ramura de măsline* pierd, se-nțelege, atuu acelu înconfundabil parfum lingvistic și riscă, așa cum avertizam, să fie raportate la un prezent cu care, aparent, sînt incompatibile. Structura semnificativă, constituită dintr-un sistem unitar de obsesii, retine atenția și trage vîlul de pe un *inconștient creator* el însuși de poezie. Fascinația arhetipurilor, invocarea acelu luminos spațiu *illo tempore*, a Arcadiei macedonmăne din Balcani, perimetrul exotic ai cărui „izotopi” devin apoi alte elemente geografice orientale și mediteraniene, repere istorice levantine sau aromânești etc. configurează un perimetru afectiv original către care sinele regresează prin intermediul visului. Istoria mai mult sau mai puțin îndepărtată, cea a comunității, reliepează pe un orizont arhaic, unde viața este ghidată de marile cicluri naturale nu sînt decît impulsurile unui conservatorism stăpîn în profunzimile psihicului creator. Practic, poemul Kirei Iorgoveanu este deopotrivă un discurs asupra originilor ființei și ale poemului însuși. Doar un anume univers poate fi aici transformat în poezie, doar anumite atitudini sînt valabile. Motivația este, cum anticipam, existența unui puternic inconștient colectiv (și *productiv*) ce se substituie subconștientului individual.

De aici, socializarea extremă a ființei individuale, exprimarea eului exclusiv prin reprezentările ființei colective, a trăirilor subiective printr-un fond de obiectivări simbolice, de aici temperatura retorică sinelui și omagierea compensatorie a comunității, substituirea factorilor centrifugali prin alții centripetali, conservativi, hiperbolizarea arhaicului, „consacrarea” lui poetică. Chiar și erosul este domolit printr-o tentă casnică astfel încît ceea ce ar putea fi o exacerbare a individului și o sfidare a moralei comunitare se transformă într-un ritual domestic instituționalizat și conservator. Iată, de pildă, *Vis cu Alexandru Macedon* (p. 33): „Armatele lui Alexandru / Îmi cutreieră gîndurile. / Bat vînturi fioroase și anii / precum seminele grîului zboară. / «Macedonia»! «Macedonia»! cine strigă / Noapte de noapte în visele mele? / Deschid porțile ochilor / Și-n întunericul ce mă-nconjoară, / Văd chipul Lui alergînd. / El, Marele, / Singurul meu iubit dintotdeauna / Pe care l-aș fi hrănit zi de zi / Cu suflul meu. / Aș fi spălat picioarele / Calului său, pe care, sigur, / Mai mult decît pe mine m-ar fi mîngîiat! / Dar El de mult este departe! / Cămașa Lui de mult e putrezită! / Vreau să mă fac mireasă-adevărată / Și mă-mbrac cu Macedonia, / Cămașa mea aspră și albă — / Și merg în împinarea Lui, / A Macedoneanului înviat!” Obsesia onirică găsește, cum se observă, o supapă în reprezentările matrimoniale, în investitura istorică pe care o primește, ca de altfel și în cea comunitară (cămașa simbolică) pe care partenera și-o acordă de-a lungul scenariului erotic. Poezia Kirei Iorgoveanu reușește totuși, numai în aparență paradoxal, să propună o identitate suficient de precisă în ciuda acestor estompări la care inconștientul obligă subiectul poetic. Printr-o discreție netrucată a trăirilor ea obține ceea ce alții ratează din prea mult exhibiționism.

*) Kira Iorgoveanu, *Ramura de măsline*, Ed. Cartea Românească.

Darie Novăceanu
Întoarcerea
gladiatorului

EDITURA EMINESCU

DUPĂ o pauză care a durat cât un an cosmic, revine în arenă, ca să ofere spectacolul agonal al unor mari neliniști imblinzite de supunerea la lege, Darie Novăceanu. Asemeni anticilor luptători ce intrau în spațiul crudului joc proclamând „Ave Caesar, morituri te salutant”, poetul modern se conține ca moriturus, cel ce știe că va muri. Așteptarea inevitabilului în spațiul scurtului joc al vieții este tema dominantă din *Întoarcerea gladiatorului* (*). De nici un îndemn vitejesc nu e tulburat gladiatorul, bîntuit doar de melancolia agonice așteptări.

O mizerabilă prejudecată legată de căutarea similitudinilor și descoperirea influențelor îmi crease un orizont de așteptare modelat de înfloririle ermeticele străluciri ale poemelor lui Gongora și de terifițele analogii ce structurează proza lui Sábato, pe care și eu, ca mulți alții, nu i-am fi citit sau recitat de n-ar fi fost la mijloc traducerea lui Darie Novăceanu. Nici urmă din procedeele poetice ale vreunui spaniol cunoscut de mine prin intermediul său în poemele lui Darie Novăceanu. Ce personalitate, îți vine să spui, care știe să se păstreze inalterată după ce s-a supus condiției de a regîndi pe altul în limba română. Sau, poate, ce indiferență! Dar nu, poetul nu rămîne un izolat. El receptează fructuos tonalități din poemele celui ce se consacrase, spre sfîrșitul vieții mai ales, așteptării Streinei ce-i va hotărî clipa jocului *De-a v-ați ascuns*. Un splendid Descinte al lui Darie Novăceanu ar fi putut fi scris, fără îndoială, de ultimul Arghezi: „Nu ți-am mai spus de mult pe nume, / vroiam ca să te uit, să văd și cum e / cînd nu mai ești, în mine și în lume. // Și toate-au fost la fel,

*) Darie Novăceanu, *Întoarcerea gladiatorului*, Editura Eminescu, 1986.

Fina ansiedad

ba mi se pare / că, pline mai puțin cu întrebare, / au devenit deodată mai ușoare. // Parcă și timpul de o vreme vine / și pleacă mai încet, și-i mult mai bine / și pe pămînt și-n aer fără tine. // Nemaismîndu-ți mina descărnată, / nici coasa rea, prezența ta-i uitată, / de parcă-ai fost și n-ai fost niciodată“. Aceeași logodire a contrastelor, aceeași incertitudine - afectivă, aceeași exorcizare a anxietății prin voința de suprimare a obiectului și chiar același ritm. Ecouri din Arghezi mai răsună și în alte locuri, Darie Novăceanu accentuînd uneori filiația prin rescrierea, sub titlu comun, a unor foarte cunoscute motive argheziene: „El, singuratic, adunînd sub pleoape / cerul dimineții... // El de bronz sub soare, vitele de stîncă“ (*Belșug*). Aș fi fost inclinat să spun, după ce m-am ocupat oarecum de opera lui Arghezi, că poetul a rămas de fapt fără posteritate în literatura română, că, spre deosebire de Blaga, n-a fertilizat spiritul nimănui, că a epuizat temele pe care le-a făcut ale sale și a lăsat în urmă-i terenul secătuit de orice vlagă și de orice ambiție metaforică. Darie Novăceanu îmi demonstrează contrariul.

El își susține viziunile printr-un rafinat simț prozodic, printr-un instinct al tonului și al pauzei, al continuității și al rupturii, care îi transformă poemele în mici piese indestructibile, învăluite într-o atmosferă anume, ce nu poate fi captată decît în ansamblu, refuzînd fragmentarea. Totul sub semnul unei tenace, nevindecabile melancolii, care refuză să se etaleze, fără să rămînă mai puțin fundalul pe care se imprimă imaginea. Un poem intitulat *Înlănțuit de dragoste* înregistrează ekstaza erotică ca ruptură de lume, fără ca experiența să poată vindeca neliniștile din amintire. Dar nici o revoltă. Poemul raptului, în care scindarea strofică, propoziția începută la mijlocul versului, au rolul sugestiei esențiale, rămîne *Eine kleine Nachtmusik*, numai atmosferă: „Te-așteptam. Iată nisipul / în clepsidră, jumătate. / Ce s-a dus îl port pe chipul / meu. Știam că nu se poate // să nu vii. Știam că-n singe / dorul crește și dă rană / și nu-i altă burulană / ca să-l scoți. Chiar dacă-ai plînge // lacrima nu-l dă afară, / doar îl udă ca să-l vadă / florile de primăvară / răsărite din zăpadă // Ce-am pierdut? Totul se pierde, / uneori, dar în zadar e / dacă nu-i și așteptare / unde totu-i numai verde. // Ia și șa bea: găleata-i goală, / numai pe deasupra-l udă. / Poți să strigi, într-o vocală / ferecat, n-o să te-audă // nimenea. Și niciodată. / Clopotul de-l tragi, i-aurea: / fără

margini e pădurea, / clopotu-i făcut din vată. // Poți să pleci din nou, cărarea / e lucrată cu compasul, / îți arată depărtarea / și-napoi își poartă pasul. // Numai dacă zbori. Și încă / nici așa. Nimeni nu scapă. / Ce vezi sus nu-i cer: e apă. / Ce vezi jos nu-s nori: e stîncă. // Trebuia să vezi și cum e / cînd totu-i iubire numa. / Sîntem numai noi pe lume. / Lumea-i fără noi de-acuma“.

Melancolie, amintire, fugit irrepabile tempus, mai ales viața ca vis și visul ca viață, veșnica reîntoarcere; și nici o dezlănțuire, și nici un entuziasm. Gestul frînt la jumătate, în numele memoriei (personale, culturale) care recunoaște legile vechi sub întâmplările noi. Totul învăluit de o discreție care nu pune mare preț pe îndrăznelile metaforice, dar care se grefează pe o capacitate neobișnuită de a domina structurile prozodice. Darie Novăceanu este unul dintre cei mai buni autori de sonete din literatura contemporană și e păcat că nu perseverează în această direcție, în care nu se pot îndrepta prea mulți. Citez sonetul consacrat tardivelor, inuțilelor și veșnicilor reîntoarceri ale lui Aeneas: „Nu m-am schimbat deloc. Aceleași ape / m-aduc din nou la porțile de-aramă / să-ți spun cum sufletul mi se destramă, / înstrăinat de cînd nu-mi ești aproape. // Rămîni hrănește trupul și dau vamă / la oameni și la zei, strîngînd sub pleoape / veacuri și zări sub care nu încap / atît blestem lingă atîta teamă. // Același sînt și mă întorc anume, / lui Palinur cel bun lăsîndu-i prora, / să-ți spun că știu că numai tu pe lume // focul mi-l stingi și veșnic monotona / viața de unul singur, iubindu-ți aurora / cum te iubeam cînd te numeau Didona“. (*Encida*, IV).

Predominarea categoriilor lingvistice negative, apetența pentru imperfect (ca timp verbal), cenzurarea capacității de substituție metaforică, înclinarea spre tăcere mai curînd decît spre expunere, o anume întortochiere a gândului mă fac să presupun o traumă corectată prin refugiu în cultură, prin acceptarea tiparelor prozodice consacrate. Nu trebuie să se înțeleagă din toate acestea că Darie Novăceanu își dobîndește încrederea poetică refugiindu-se la umbra temelor în floare. În destule poeme, el dezvoltă locurile comune ale poeziei contemporane cu mijloace onorabile, dar care nu depășesc media. Ar fi păcat însă să-i cerem poetului să fie ceea ce nu poate fi și să-l judecăm după ceea ce nu este.

Roxana Sorescu

Dim. Rachici

Bucur Chiriac: „Întoarcerea în cîmpie“

(Editura Eminescu, 1986)

● BUCUR CHIRIAC e un elegiac. El se întoarce în Cîmpia Buzaului, cîmpia natală, ca acasă. El ridică această cîmpie la putere de simbol — și de-aici și titlul, sugestiv și simplu, al volumului. Iată un frumos poem, „Acasă“: „Prin acru moale / al serii / gardurile / priveau îngăduitor / întoarcerea / fiului risipitor. / În curte, / umbră tatalui / se furisase / în întuneric. / Nu clipea decît cerul, / impletit în ramurile / unei salcii, cîntînd din frunza-i / domoală“.

Volumul, întreg, e o carte de dragoste — a iubirii de locurile de unde a plecat și unde se întoarce eroul liric, și, în aceeași măsură, de dragoste, pentru femeia iubită.

„De-o să mă-ntorc acasă, / în marea cîmpie, / să mă cauți / în pietrele de riu / albit, / cu ochii umezi, / strălumiți de soare“.

Lui Zaharia Stancu, alt poet al cîmpiei, Bucur Chiriac îi dedică un gingaș poem. Dar, oare, azi, „Cîmpia“ este asemeni aceleia pe care o străbăteau eroii din *Desculți*? Bărăganul, leagănul poetului, a devenit, după expresia sa, „cîmpie de eternitate / în care verdele crud / aureolează covorul florilor / și al ouălor / împetrite, / Bărăganul, / riuri de griu auriu, cu spicele înfrățite... Aici, timpul se comprimă, iar amintirea primește noi valențe: „Parcă ieri am plecat de-acasă, / ducînd între pleoape / imaginea fetei / care cînta pe sub săcii“. („Atunci“).

Bucur Chiriac se întoarce în satul natal și vede schimbările toate. vede, de pildă, sătenii lui dragi, îmbătrînînd, în legea firii: „Din alb în negru ei se scurg, / ca apele ducîndu-se goale; / privirile sînt calm amurg, / iar ei doar umbre par în cale“. („Bătrîni“).

Poetul, în acest volum, ca și în precedentele, țoarce firul inefabil al amintirii, îndeosebi al amintirii din copilărie, căreia îi înalță, etern, „zmeu“ frumoase: „Zburam către casă ca o pasăre / cu aripi de furtuni bîntuite / și-am poposit / printre trandafirii grindinei, / penelă să-mi usuc / la jarul petalelor“. („Vis“).

Matafora „jarul petalelor“ nu poate fi creată decît de un poet autentic, ca și acest emoționant poem, dedicat mamei: „Prin ani, / mama / este o icoană tot mai vie, / se-nfiripă din aburi / pe imensa cîmpie. / Mă întorc acasă, / cu o amforă de rouă / și-un pocai, cristalin, / setea și nesomnul mamei / s-alin“. („Prin ani“).

O carte, de „notații evanescente, atmosferă suavă, univers intim, ecran protector, ambianță de suflet, într-o lume a tuturor solicitărilor“, cum definea un cunoscut critic și istoric literar poezia din acest volum a lui Bucur Chiriac. Noi am vrea să începem citînd o poezie care îl reprezintă pe poetul „Întoarcerii în cîmpie“, „Bradul“: „S-a rătăcit în neteda cîmpie / și puncte cardinale nu mai află; / doar, nopțile, polara stea / i-arată nordul, / cu stînci și răcoroase ape. / Ciudate amintiri / și nestatornice chemări / se-mplesc în frunze. / S-ar duce într-acolo, / dar ca o mamă / cîmpia îl ține în brațe“.

În „cîmpie“ toate sînt de partea autorului — și oamenii și plantele și amintirile. Pentru că, această cîmpie este chiar casa lui, unde „e „întoarcere“ totdeauna cu emoție și dragoste.

Doamnă // un reviem pare-a fi fost / unde e orga? nu mai este... / de fumul frunzelor orbiți / albi pelerinii fără veste. // Cu pinze reci ne vor surprinde / și-un somn adinc ca o rugină / păianjenii asupra noastră / urzindu-și lăna de lumină“); „eu sînt doar un punct de vedere / nu și Văzul“ spune undeva poetul și poate că în această aparent benignă defecțiune de perspectivă stă chiar defectul principal al poeziilor lui; pentru că, altminteri, efortul reflexiv este remarcabil ca și tendința de a structura materia lirică de inspirație, cum spuneam, domestică, în compoziții aporetice; nici sugestivitatea nu lipsește dar ea este mai cu seamă prezentă în poeziile, destul de puține, în care ambiția de a contrazice ceea ce spunea despre sine în cele două versuri citate mai înainte e mai puțin autoritară (ca în această „contemplare“ unde, în pofida redundanței, sensul poetic se lasă „dezvelit“: „Cînd te privesc, ochii mei devin două eretice domuri / toamna nici o zeitate nu se îndură / sufletul îmi devoră singurătatea, imperială cușcă / lacomă placentă, prevulnerabilă armură // octombrie al copacilor ca o ingenunchere de seară / la cîna fără taină a toamnei intrăm pe ușa căderii / manechine cochete încercăm anotimpul, doamnă, a cita oară... / Ca o cumpănă pana lingă hirtie: cuvintele apa-nvierii // vin portăreii toamnei să ne privească adîncul / își spun dorința și aruncă moneda frunzei incendiată: / iubirea-i între noi ca un roman între două coperte / ce nu s-au cunoscut niciodată...“); nefăcînd nici o diferență între a avea și a vrea să ai, poetul riscă să piardă în urma acestui prelungit act de voință (sigur că frumoasă, sigur că lăudabilă) ceea ce are cu adevărat: un „punct de vedere“ sentimental, melancolia candorii.

Laurențiu Ulici

România literară 11

Promoția '70

Ardelenii (VIII)

DOINA CETEA (n. 1942): *Culorile începutului* (1966), *Cutremurul albastru* (1973), *Ziua și noaptea cuvintelor* (1977), *În fața luminii* (1981), *Agave* (1985). O simplitate a impresiilor care e de cele mai multe ori simplism, o austeritate a expresiei care e adesea precaritate stilistică, o abundență de concret care e mai mult o limitare a imaginației, un mod feminin de percepție care evidențiază mai curînd un blocaj comportamental provocat de autocenzură decît un apetit pentru senzualitate, în fine o aspirație întru inefabil trădată sistematic de realitatea placidă a textului, așa se prezintă poeziile Doinei Cetea, de la debut pînă în clipa de acum; intuiția acestei pietrificări a poeticului sub „mina“ unui Midas în declin există chiar în poemele timpurii („Departa la sud, / Într-o cetate stau sute de păsări / Plecate ce mult, din nord, din est, din vest, / Hipnotizate în arșiță / Dorm un somn de vid, / Drumul e îngropat în praful galben, / Oase de animale / Fac umbră în lumina albă a zilei / Iar în pămînt un dans de demoni / Mai clatină din cînd în cînd cetatea / Noaptea? O, noaptea ele se trezesc și tipă / Ca niște monștri rătăciți, / Își saltă arșpile și se-mpreună / Se caută cu deznădejde / Și se-n-treabă: / Unde ne sînt copaci și apele albastre? / Zorile se arată și le cuprînde moartea, / Păsări de piatră“), dar poeta n-a găsit încă, după două decenii de activitate lirică, remediile potrivite; de încercat a încercat, mai cu seamă în direcția evitării platitudinilor în exprimare; și-a pus imaginația la lucru, ca asu-

pra de măsură chiar, însă efectul, cu puține excepții, a fost înlocuirea platitudinii prozaice cu platitudinea asociațiilor lexicale extravagante, sugerînd perplexitate („Aleargă duhul apelor prin sălcii / Sub ochi cu frunze de stejar / Sub unghii pene negre dintr-un nor / Ascuns în căpății de stîncă fir de vis / Din care luna se desprinde și plutește / Ca zumzetul tăiat din singe tinăr / Sub palma mea deschisă clocotește. / Dinspre pădure arzînd gonește ziua / Și suflul tinăr rupe nara / Virtețului de vînt ce-a prins cu gheara / Ungherul meu făcut și costeliv“ în care „zumzetul tăiat din singe tinăr“, „nara virtețului“ și „ungherul costeliv“ sînt de tot hazul); nici încercarea de adoptare a manierei unora din poezii promoției 80 nu a dat rezultate mai bune, apropierea de realitatea domestică și cultivarea exprimării coloziale accentuînd încă mai mult impasul de expresivitate al poetei; dacă nu parvine la regimul de poezie o „găselniță“ glumeață de felul: „Linia albastră din mina mea dreaptă / Și linia albastră din mina stîngă / Fac un unghi / În Triunghiul Bermudeilor“, dacă nu e un motiv de tresărire lirică o sinestezie ca această: „Și să pot auzi prin păr / Și prin palme cum pornește lumina“, dacă multe alte eforturi novatoare (printre care și unele gramaticale: „Mă leapăd de mine / Mă leapăd de tine / De ce-l rău sau de ce-l bun“, corect fiind „Mă leapăd“) nu sînt răsplatite printr-o sporire a expresivității, atunci n-ar fi poate de prisos să se dea curs cererilor formulate grefieristic de poetă: „Vă rog să bine-

voiți / A-mi aproba tălerea / Copacului ce mi-a crescut / Din umărul stîng. / Ramurile ating la un milimetru / Retina și totul în jur / Se reduce / Adică unghiul de vedere / Perspectiva. / Nu aș avea nimic împotriva / Dacă ar fi înfrunzit / Ar fi ca un cuib pentru mine / Umbra veșmint pe sînă / Ca o mîngîiere. / Dar el nu-i decît rădăcini“. Sublata causa tollitur effectus!

MIRCEA GOGA (n. 1948): *Alb pelerin* (1977), *Efebul din lumină* (1979), *Limuzina de ceață* (1982), *Urgența de a trăi* (1985), *Socul de umbră* (1986). Rezultat al unei insistențe înafatigabile (linind, pare-se, de temperament) întru posedarea harului poetic, textele lui Mircea Goga sînt notații sau mici narațiuni lirice, cu pretext cel mai adesea domestic, ridicate, printr-un proces de reflectare (speculativă) și cu ajutorul unui imaginism dominat de comparații la rangul de aporii; prin acumulări redundante de impresii, prin detalierea excesivă a decorului și prin cultivarea obstinată a expresiei poetice este sistematic periclitată de frunzarul decolorat al semnelor ori, atunci cînd iese totuși deasupra acestora, l se disting de departe petalele artificiale; caracterul de făcut al poeziilor n-ar fi condamnat dacă în procesul facerii imperativul pregnanței n-ar conduce de multe ori la o pregnanță a locului comun („O, cerurile desfrunzite / de-aripe peste-orizont prelins / și fumul frunzelor orbînd / izvoarele de lună ninse // cu diademe de căpîte / cîmpile apuse-n toamnă / albinele topite-n faguri / și trist surisul vostru

ÎNTOCMIREA PĂCII, 1918 — 1919



INTOCMIREA păcii, mai ales după un război devastator, a fost și rămâne o încercare cu totul anevoioasă. Ea cere o cunoaștere temeinică a realităților, cumpănire și reflecție, flexibilitate și fermitate, negociere și compromis, voința de a îndrepta nedreptățile — unele după secole de apăsare — dar și dorința de a statornici între oameni și națiuni alte raporturi, care să consolideze în timp comunitatea internațională, fără să determine noi tensiuni și antagonisme. Pentru a câștiga și a consolida pacea trebuie depășit felul de a gândi și de a simți al oamenilor unei generații, care, la rându-le, însumează tot ceea ce tradiția și simțămintele au așezat sute de ani. Gîndul și sentimentele, cu întreaga încărcătură a trecutului, se arată stăruitoare, așezându-se în fața fațadei de trecut. Mai ales cînd în fața națiunilor se deschide și opțiunea constituirii unei comunități în care cooperarea, interdependențele, comunicarea și largirea contactelor umane să reprezinte o tendință ireversibilă. A câștiga definitiv pacea este, într-un fel, mai greu decît a izbîndi într-un război.

Sînt gînduri ce apar cititorului cînd deschide volumele III și IV din seria „Mărturii — 1918“, întocmite sub egida Direcției Generale a Arhivelor Statului și publicate prin grija Editurii Științifice și Enciclopedice. Dacă primele două tomuri ale seriei (aceeași editură, București, 1983) au adunat documente externe ce atestă etapele străbătute de poporul român și încheiate cu Unirea cea mare din 1918, acestea, acuma tipărite, cuprind mărturii interne și externe ce arată și demonstrează pe intervalul august 1918 — octombrie 1919, îndeosebi etapele recunoașterii internaționale a Marii Uniri. Volumele se datorase muncii stăruitoare de identificare, evaluare, selectare, traducere, verificare, confruntare... efectuată de un foarte larg colectiv de arhiviști și cercetători*).

Au rezultat 771 documente, foarte diverse ca natură: tratate internaționale, felurite acte diplomatice, studii, declarații, memorii, telegrame, dări de seamă,

* Desăvîrsirea unității național-statale a poporului român. Recunoașterea ei internațională, 1918. Documente interne și externe. Vol. III, august 1918 — iunie 1919, CXIV + 811, vol. IV, iulie 1919 — octombrie 1919, XXVIII + 546 p. Editura Științifică și Enciclopedică, București 1986. **Autori:** Varvara Aioanei, Alecsenia Andone, Ion Ardeleanu, Vasile Arimia, Constantin Botoran, Tudor Bucur, Valentina Coțake, Iclia Gămulescu, Mircea Mușat, Rodica Musetoiu, Emilia Poștarită. **Colectiv de coordonare:** Ion Ardeleanu, Vasile Arimia, Mircea Mușat. **Introducere:** Vasile Arimia, Mircea Mușat. **Referenți științifici:** Vasile Alexandrescu, Vasile Vesa. **Traducere și transcriere de documente:** Eugenia Ciocan, Ileana Chintu, Emilia Cohn, Elena Moisuc, Viorica Oancea, Ioan Oprîș, Mircea Paicu, Ioan Pușcaș, Eleonora Rădulescu, Sabina Spermezan, Margareta Szabo, Silvia Vătafu-Găitan, Constantin Vlad. Din partea Editurii, **Redactori:** Laura Mărgineanu și Ioan Oprîș iar **tehnoredacția** Ștefania Mihai.

procese verbale, comunicate oficiale, debateri parlamentare, articole de presă... Documente ce exprimă punctele de vedere și pozițiile, foarte felurite și cel mai adesea contradictorii, ale celor care, în amintitul răstimp, s-au îndreptat spre pace.

Conținutul lor va fi reluat de repetate ori, pentru analiza și înțelegerea complicațiilor negocierii care au urmat în primii doi ani de la încheierea ostilităților, pentru a reconstitui motivările participanților, felul lor de gîndire și acțiune. La o primă citire câteva înțelesuri se desprind din multitudinea faptelor.

Pentru înțelegerea și publicarea textului integral — în franceză și în română — al Convențiilor de armistițiu cu Bulgaria, Austro-Ungaria, Germania și Ungaria (lipsește însă aceea cu Turcia, vezi vol. III, pag. 29—41, 52—74), precum și a tratatelor de pace semnate cu Germania (la Versailles, 23 iunie 1919, p. 463—811) și cu Austria (la Saint Germain en Laye, 10 septembrie 1919, vol. IV, p. 157—427). Ar fi fost util de publicat și tratatul de pace impus României de Puterile Centrale și semnat la 7 mai 1918 la București; textul lipsește din volumele I—II sau III—IV ale seriei 1918 (vezi un rezumat în I. Ionașcu, P. Bărbulescu și Gh. Gheorghie, *Tratatele internaționale ale României, 1354—1920*, București, 1975, p. 413—418).

Cele 440 articole ale tratatului cu Germania (plus alte zeci de paragrafe din anexe), au astăzi însemnătate mai ales pentru a ilustra activitatea febrilă a comisiilor care au lucrat, atunci, cu intenția de a reglementa totul: de la fruntarii, la drepturile și interesele germanilor rămași în afara Germaniei, la clauze militare navale și aeriene (pînă și numărul puștilor, al carabinelor era fixat), la „prizonieri de război“ și „morminte“, la „reparațiuni“, cu încercarea de a impune Germaniei plata unor uriașe despăgubiri din care 20 miliarde mărci aur numai în anii 1919—1920 și primul trimestru din 1921... Această minuțioasă reglementare financiar-contabilă a fost treptat infirmată și anulată de realități: iar celelalte numeroase clauze au alimentat din plin activitatea și propaganda cercurilor revizioniste și revanșarde, cu rezultatele cunoscute, mai ales după preluarea puterii de către Partidul Nazist.

De reținut că puterile învingătoare atribuiseră Germaniei și Austro-Ungariei (vezi vol. III, p. 644 și 718, și vol. IV p. 296) întreaga vină a declanșării războiului. Formal, învingătorii aveau dreptate; în fond, gruparea marilor puteri imperialiste în două tabere militar-politice antagoniste, constituia cadrul cel mai propice declanșării unui conflict general, cum a și fost, începînd din august 1914. Pără a eluda răspunderea ce revine celor două imperii, se cuvine reamintit, totodată, că toate marile puteri au partea lor directă de răspundere în declanșarea primei conflagrații mondiale, în 1914.

Tratatul semnat la Versailles mai formula și principiul răspunderilor personale pentru crime de război. Wilhelm al II-lea, fostul împărat al Germaniei, era pus „sub acuzație publică... pentru ofensă supremă contra moralei internaționale și a autorității sacre a Tratatelor“ (articolul 227, pag. 717, vol. III). Se anunța intenția de a se trimite înaintea tribunalelor militare ale învingătorilor acele persoane din Germania „acuzate de a fi comis

acte contrare legilor și obiceiurilor războiului“ (articolul 226). Au fost, atunci, prea puține cazuri de aplicare efectivă a unor atari principii, iar ex-kaizerul a murit pînă la urmă în patul său, în Olanda, unde se refugiase în noiembrie 1918. Răspunderea pentru crime de război și pentru cele împotriva umanității va cunoaște începuturi de aplicare odată cu victoria din 1945.

La încheierea păcii în 1919—1920, s-a urmărit și instituirea Societății Națiunilor, iar Pactul ei (26 articole) a format Partea I din tratatul cu Germania (vol. III, p. 643—656). Principiile erau deosebit de generoase: ele urmăreau pacea, integritatea teritorială, legalitatea internațională, oprirea agresorului etc.

Înaltul for internațional cu sediul la Geneva, a tot discutat săptămîni, luni și ani de zile, problema reducerii și controlului armamentelor, a luat în considerare, cu subtile argumentări, cazurile de agresiune, a votat chiar și sancțiuni economice, în 1935. „Eficacitatea“ acestor laborioase dezbateri și hotărîri a fost însă verificată în anii '30 și s-a materializat în felurite agresiuni, mai mari sau mai mici, pînă cînd ele s-au însumat în al doilea război mondial. Totuși, actualitatea principiilor mai sus arătate nu mai trebuie subliniată. Experiența ultimelor cinci decenii, la care se adaugă creșterea catastrofică a puterii de distrugere a armelor nucleare, arată, o dată mai mult, cît de anevoios este pentru omenire să înainteze pe calea rațiunii, a înțelegerii și a soluțiilor, bona-fide, de compromis.

O semnificație majoră au documentele privind consolidarea, în 1919, a Marii Uniri. „România este creație firească a neamului românesc...“ subliniază, cu deplină îndrăzneală, autorii Introducerii (vol. III, p. LVIII). Adunările naționale care reprezentau toate clasele și categoriile sociale marcase explicit, în 1918, voința liber manifestată a tuturor românilor de a trăi în hotarele statului lor propriu. Dar aceste hotărîri esențiale trebuiau să primească și validarea internațională, prin tratate. Acțiunile diplomatice ale României și apărarea, cu armele, a teritoriilor sale întregite, sînt ample cuprinse în volumele III și IV, de curînd apărute.

Pentru a desprinde firul diriguitor al unor evenimente și interese atît de interdependente și aparent contradictorii, citeva repere se cuvin reamintite cititorilor revistei noastre.

Cînd, la începutul lui august 1914, aveau loc primele operațiuni militare, aproape nimeni din liderii politici sau din opinia publică, indiferent de orientare, nu și închipuiau cum vor evolua evenimentele. Cînd a devenit evident că războiul se prelungește într-o confruntare de uzură, puțini au sesizat că „frontul intern“ ar avea tot atîta însemnătate cît cel militar. De fapt, cele două componente, confruntarea militară propriu-zisă — cu toate consecințele sale — și tensiunea socială internă, tot mai accentuată cu cît se prelungeau ostilitățile, s-au conjugat și s-au însumat în explozii revoluționare, cele mai multe revendicînd și eliberarea de orice stăpînire străină.

În 1914, națiuni sau comunități naționale — irlandezi, francezi, finlandezi, poloni, cehi, slovaci, români, croați, sloveni, sîrbi, bosnieci, ...continuau să trăiască sub stăpînirea altor state, îndeosebi imperiul. Alături de Europa marilor puteri grupate în două blocuri militare antagoniste — Tripla Alianță și Tripla Înțelegere — exista Europa națiunilor, care exprima o realitate permanentă și era chemată, într-o zi, să și manifeste deschis vrerea. În ultimul an de război, forța acestei Europe a națiunilor nu mai poate fi îngredită și oprită. Guvernele imperiale au fost răsturnate, din interior, de revoluțiile sociale și naționale. Odată cu încetarea vechilor cîrmuirii, națiunile în cauză și-au exercitat dreptul la autodeterminare, au hotărît, în toate cazurile enumerate, separarea teritorială, despărțirea totală de vechile stăpîniri și formarea unor state proprii, libere, sau reunirea la cele naționale existente. La 6 decembrie 1917 Finlanda își proclamă independența, recunoscută în aceeași lună, de guvernul bolșevic. În Finlanda, ca și în celelalte state baltice devenite independente în intervalul februarie—decembrie 1918, puterea sovietică se instaurază, într-o primă fază. La 28 octombrie 1918, prin voința cehilor și slovacilor, se constituie Republica Cehoslovacă, urmată de Polonia (5 noiembrie), de Austria (12 noiembrie), de Iugoslavia (24 noiembrie, 1 și 4 decembrie), de România (1 decembrie), de Irlanda (ianuarie 1919) și Turcia (1919—1922). Noua con-

figurație teritorială a Europei a fost întărită prin autodeterminarea națiunii care a precedat, în toate cazurile enunțate, recunoașterea de jure a noilor realități teritoriale. Tratatul de pace a venit ulterior și au consemnat detaliile teren ale unor împărțiri de teritorii hotărîte anterior de națiunile în cauză.

Așezarea hotarelor în Europa de nord-est și de sud-est, potrivit criteriului național, a însemnat o răsturnare decală a unei ordini teritoriale statornice pînă în 1914 printr-o îndelungată evoluție în care raporturile de forță avuseseră rol dominant. Ceea ce explică și divizarea marcată a reacțiilor: factorii politici și militari, ca și opinia publică, au avut asupra aceluiași eveniment și eforturi, poziții diametral opuse, după ce se pronunțau, în 1913—1920, fie pentru cunoașterea și consolidarea statelor naționale refăcute sau întregite, fie pentru trarea vechilor hotare, dinaintea războiului.

Documentele ilustrează grăitor atari poziții total diferite.

Astfel, Convenția de armistițiu semnată la Belgrad, la 13 noiembrie 1918, de mandatul Aliat și de guvernul de Budapesta, prevedea rîul Mureș, pînă la confluența cu Tisa, ca linie despărțită între trupele aliate și cele ungare (vol. III, p. 70—74). Această convenție a fost îndată contestată, pe drept cuvînt, atît de „Consiliul Central Național al românilor din Transilvania și Ungaria“, cît și de guvernul de la București, care nu parțipase de fel la tratative și la semnarea armistițiului (vol. III, p. 78—86 și 119—121). De unde și reacțiile românilor transilvăneni, astfel consemnate într-o notă a Ministerului de externe al Franței, din ianuarie 1919: „Mijloacele revoluționare pe care locuitorii (= români, C. le-au folosit deja în unele regiuni ale Transilvaniei și Banatului, au remediat altfel, în parte, inconveniențele care au fost semnalate“ (adică menținerea vechii administrații austro-ungare, vol. III, p. 121).

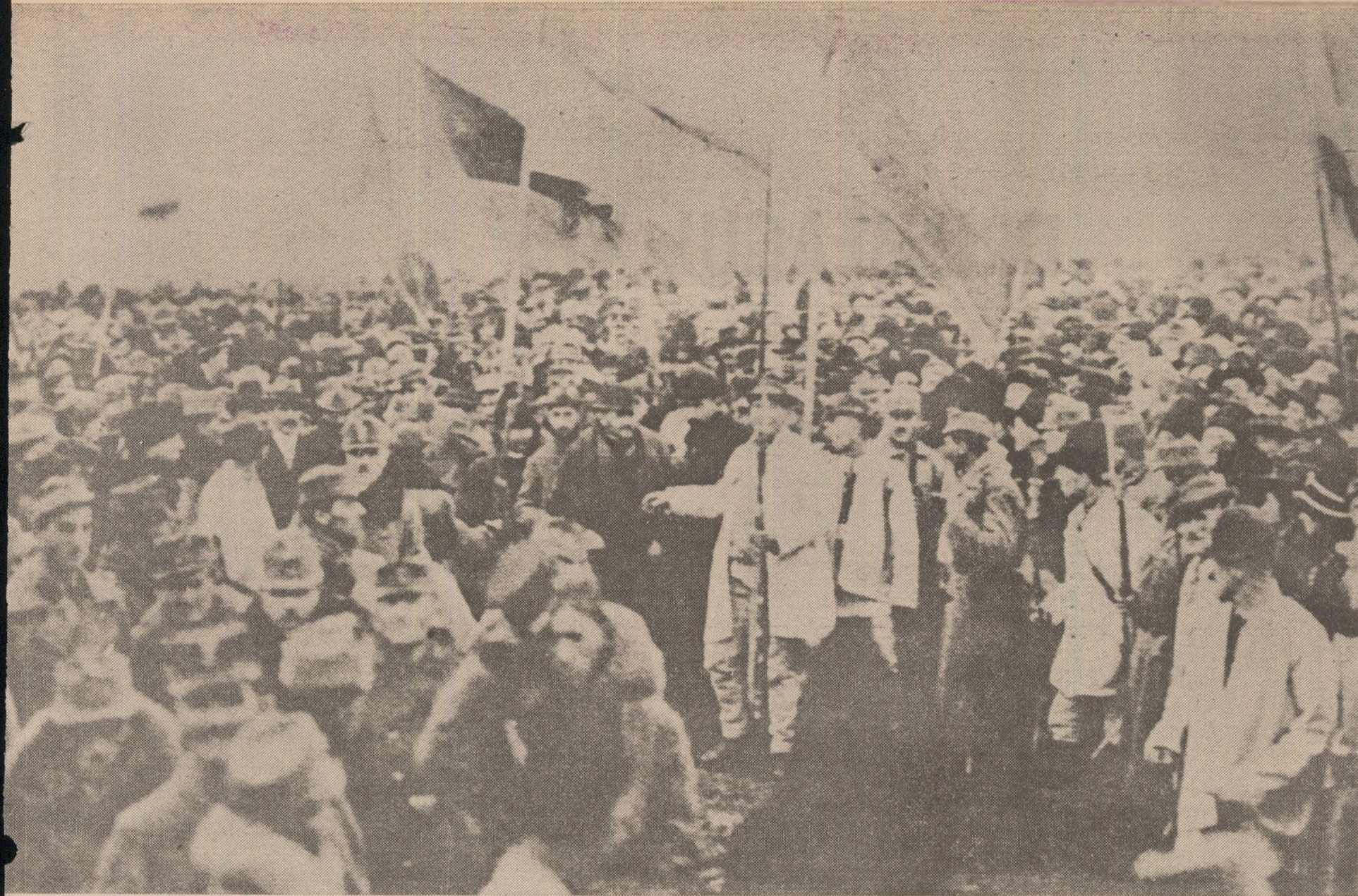
Împotriva aceleiași Convenții de armistițiu „divizînd în două părți, supuse unui diferit, teritoriile locuite de populație română“ (formularea aparține Ministerului de externe al Franței, dem), guvernul de la București acțiunea pe cale diplomatică pentru înlăturarea acestei bariere artificiale (vol. III, p. 135, 164—165, 193—194, 206, 207—211), armata română — după ce Adunarea la Alba Iulia votase unirea — înainte succesiv spre vest pînă în zona munților Apuseni (pentru diferitele faze ale acestei înaintări, vol. IV, p. 59—76).

În cele din urmă, Biroul Conferinței de Pace de la Paris hotărăște, la 26 februarie 1919, constituirea unei zone neutre între trupele române și cele ungare, pînă la linia Arad, Salonta, Orașul Carei, Satu Mare — localități care ură să fie ocupate de trupe aliate, pînă la încheierea definitivă a tratatului de pace (vol. III, p. 217—219, 236—238).

Această „comunicare“ a aliaților fost acceptată nici de contele Mihály Károlyi, președintele provizoriu al Republicii Ungare, și nici de Consiliul de miniștri de la Budapesta. Acesta subliniază „tastrofele care ar amenința producția agricolă și ordinea interioară din Ungaria dacă noile pretenții ale Antantei ar fi executate“, (idem, p. 258—260 și 260—261). Urmarea a fost demisia guvernului de la Budapesta (p. 262—263) și a contelei haly Károlyi (idem, p. 269—270) și preluarea puterii de către o coaliție a cehilor și socialistilor, condusă de Károlyi (idem, p. 271—272). „Ungaria Sîrilor“ se constituia astfel la 22 martie 1919 (cf. vol. III, p. 277—280). Noua coaliție, prin radiogramele trimise chiar această zi, cere „o alianță ofensivă și defensivă a proletariatului ungar cu guvernul Sovietelor“ și anunță că „Antanta rînd să intervină în favoarea ambelor teritorii românești a provocat revoluția în Ungaria“ (idem, p. 273—274).

PRELUAREA puterii de către proletariat în Ungaria a creat o situație nouă privită cu atenție deosebită de cehii și aliații cehi ai Antantei.

Scopul noului guvern — telegrafiază ministrul de externe al Franței la Belgrad, chi 24 martie — este „joncțiunea dintre marea bolșevică din Rusia și cea dirijată de Italia și România. Dacă acest reușește, situația va deveni gravă în Europa și Italia va fi prima amenințată, este, de altfel, cea mai supusă, în momentul contaminării“ (bolșevice, D. (idem, p. 274—275).



1 DECEMBRIE 1918, ALBA IULIA (fotografie de epocă)

Urmările sînt cunoscute, așa cum arată documentele. Guvernul revoluționar al Puterilor respinge, la 7 aprilie 1919, propunerile Antantei, comunicate prin generalul Jean Christiaan Smuts, de a se crea o zonă neutră între România și Ungaria, începînd de la aliniamentul mai sus arătat și cere revenirea la linia Mureșului, conform armistițiului semnat la Belgrad (idem, p. 292—294; cf. p. 311—312 și 440—441).

Drept urmare, pentru a asigura protecția comunităților românești supuse la furtive violențe și chiar la asasinat (idem, p. 86—87, 191, 205, 294—296, 313—317...), comandantul statului major român, generalul Prezan, dă ordin trupelor să avanseze (idem, p. 309—310, cf. p. 302—305), operațiune aprobată de altfel de guvernul Antantei (p. 307—308).

În fața acestor evoluții, Béla Kun trimite la 30 aprilie un mesaj președintelui U.A., Woodrow Wilson, cit și guvernului cehoslovac, iugoslav și român, care cuprinde, în esență, următoarele: „Declarați din nou în mod solemn că nu ne simțim pe baza integrității teritoriale și cum aducem și în mod nemijlocit la cunoștința dv. că recunoaștem fără rezerve toate pretențiile dv. național-teritoriale. În schimb, cerem încetarea imediată a ostilităților, neamestecul în treburile noastre interne, circulația de valutar liberă, încheierea de tratate economice care să corespundă intereselor ambelor părți apărarea onorităților naționale rămase pe teritoriul dv. Prin aceasta dv. ați realizat tot ce ați năzuit“ (vol. III, p. 329—331). Un mesaj similar a fost adresat, la 1 mai, Béla Kun „Tuturor partidelor muncitorești din lume“ (vol. III, p. 350—351).

Se cuvine a reaminti că, din ultimele zile ale lunii martie și pînă în septembrie 1919, muncitorimea din România a luat, repetate ori, alitudine, direct și stăruitor, în fațoarea revoluției ungare. Modurile de manifestare au fost diverse: stri inserate cu regularitate în presa muncitorească; acțiuni de solidarizare — la București, Galați, Pașcani, Tulcea, Sibiu, Ploiești, Cimpina, Băicoi, Moreni; greve de protest, a metalurgiștilor de la Melean și a tipografilor de la „Univorsul“, conferințelor din București, Craiova, Turbureverin, Cluj, Iași, Galați, Constanța, Sibiu... precum și greva generală din 21 aprilie 1919.

Oferta de pace formulată de Béla Kun deschidea, teoretic, perspective foarte favorabile unei reglementări generale. Toate realitățile au evoluat foarte curînd în sens contrar. La 26 mai 1919, „Din motive politice și economice, Comandamentul armatei (ungare, D.C.G.) decide: străpungerea flancului interior al forțelor militare cehoslovace și baterea mai întîi a cehilor și apoi, trecînd peste Tisa, atacarea forțelor militare române“ (vol. III, p. 337). Operațiile încep de îndată pe frontul de nord (Slovacia), unitățile cehice se află în marș, iar la 31 mai același Comanda-

ment decide „Continuarea ofensivei“ (p. 415, cf. p. 337—339), ceea ce atrage protestele lui Georges Clemenceau (idem, p. 434—435). După ce, la Prešov, la 16 iunie, se proclamă — pentru foarte scurt timp — Republica Socialistă Slovacă, Béla Kun își reafirmă oficial dorința de pace; reamintește că operațiunile pe frontul din Slovacia au fost declanșate, de fapt, prin atacul trupelor cehice asupra cehilor ungare; propune ca „guvernele națiunilor formate din vechea monarhie“ să se întrunească „la o conferință la care ele să poată discuta ca părți în mod egal interesate în lichidarea vechii monarhii“.

Referitor la viitoarele hotare ale Ungariei, Comisarul poporului pentru afaceri externe adăuga: „Dorim să afirmăm că aceste frontiere, contrar declarației Puterilor Aliate și Asociate, că cuceririle militare nu pot servi drept bază pentru frontierele noilor state, ne apar a fi frontiere trasate numai prin dreptul celui mai puternic“ (vol. III, p. 456; vezi și Béla Kun către Georges Clemenceau, la 10 iunie, idem, p. 410—441).

D INCOLO de reconstituirea faptelor, cum se proiectează ele, în perspectiva dată de trecerea timpului, inclusiv de dramaticele desfășurări ale celui de al doilea război mondial?

Pentru a răspunde, este necesar a reaminti felul cum au fost înțelese evenimentele din monarhia Austro-Ungară, în ultimele luni ale anului 1918. Care au fost opțiunile esențiale ale celor două națiuni și ale celor două cîrmuiri — de la București și de la Budapesta (indiferent de regimul politic) — privind configurația teritorială în sud-estul Europei?

Într-un raport special privind politica externă a Republicii Sfatuirilor (prezentat la 19 iunie 1919) ca și în alte prilejuri, Béla Kun a considerat că „...dreptul națiunilor la autodeterminare nu acoperă nimic altceva decît repartitia pe cale autoritară a teritoriilor aflate în litigiu“. A amintit despre „...intervenția armată a statelor vasale Antantei, al căror imperialism este mai infometat și mai lacom decît oricare altul“.

A declarat că dorește pacea, dar a precizat (tot la 19 iunie): „Într-adevăr, din punctul nostru de vedere n-ar putea fi vorba de altceva decît de o pace în felul aceleia de la Brest-Litovsk sau ca aceea de la București, adică o pace dată neapărat peste cap și anulată de revoluție“. Oamenii politici și opinia publică știau foarte bine, în 1919, că amintitele tratate de pace, semnate în 1918, fuseseră anulate, citeva luni mai tîrziu — în noiembrie — cînd Puterile Centrale au încetat ostilitățile.

Cît despre noua configurație teritorială din sud-estul Europei, Comisarul poporului pentru afaceri externe ale Republicii Sfatuirilor preciza: „Cuvîntul de ordine al proletariatului nu este crearea unor state mici, ci gruparea proletariatului într-o federație cit mai cuprinzătoare cu pu-

tință...“. Pînă la realizarea acestui țel, urmau să se dezvolte relații economice cit mai strînse, îndeosebi cu țările vecine, „cu acele țări care, mai înainte (ante 1914 — D.C.G.), trăiau cu noi (Ungaria, D.C.G.) într-o comunitate economică“ (includerea în volumele recent publicate a unor astfel de documente ar fi fost, desigur, utilă).

Atari concepte și judecăți asupra evoluțiilor esențiale din anul 1918 și asupra viitorului se situau la antipodul aceluia pentru care luptau românii. În 1918, națiunea română își exercitase liber, prin deputații săi îndrituiți, dreptul la autodeterminare, în adunări larg reprezentative, care exprimau voința și interesele principalelor clase și categorii sociale, inclusiv muncitorimea. Ţelul primordial al românilor, indiferent de guvernul la putere, era **statul național unitar**, consolidarea Marii Uniri, recunoașterea ei prin tratate internaționale, întărirea suveranității sale.

La 13 februarie 1919, Comitetul executiv provizoriu al Partidului Socialist din România și Comisia generală provizorie a Sindicatelor au dat o declarație în care arată legitimitatea ireversibilă a Unirii celei mari (vol. III, p. 193—194).

D IN simpla alăturare a documentelor timpului rezultă foarte limpede că, în privința constituirii statelor naționale unitare în sud-estul Europei, conceptele și

interpretarea evenimentelor din 1918 erau, în România, și în Ungaria, diametral opuse. O conciliere a lor nu era atunci, defel posibilă. Această realitate primordială, cu schimbările teritoriale aferente, trecea, în 1919, dincolo de opțiunile de clasă și cuprindea cele două națiuni ca atare. Această realitate, cu antecedente de sute de ani, a determinat, de ambele părți, deciziile și acțiunile din intervalul octombrie 1918—august 1919, cu urmările cunoscute.

Pentru afirmarea și exercitarea liberă a suveranității interne și externe a statului român întregit, documentele aduc, de asemenea, semnificative mărturii. Poziția de principiu a cunoscut o formulare atotcuprinzătoare în declarația făcută la Paris, la 21 mai 1919, de Ion I.C. Brătianu, la Comisia Consiliului Suprem Aliat, de față fiind Georges Clemenceau, prim-ministru al Franței, și Woodrow Wilson, președintele Statelor Unite ale Americii:

„Este sigur că Marile Puteri, prin sacrificiile lor, au asigurat victoria marii cauze a tuturor; dar eu mi-aș permite să adaug la cuvintele pe care le-a spus președintele (Wilson, nota D.C.G.) — și pentru care îl mulțumesc în numele tuturor statelor mici — cînd a afirmat că solicitudină marilor factori politici ne este dobîndită și că el dorește să garanteze securitatea tuturor, aș adăuga, spun, că **responsabilitatea fiecăruia dintre state, indiferent de mărimea lui, nu este mai puțin totală în ce privește independența și se-**

curitatea sa (subliniere, D.C.G.)... Prin urmare, dacă Marile Puteri au un rol mai însemnat, în raport cu importanța lor, responsabilitatea și rolul statelor independente, indiferent de mărimea lor, rămîn întregi“ (vol. III, p. 412; vezi „Introducerea“ la volum, p. XXX—XXXII și p. 385, 387, 389—413; vol. IV, p. 1—7).

V OLUMELE III și IV cuprind o sumă de documente privind și alte evenimente importante din intervalul august 1918—octombrie 1919. Se cuvine subliniat, o dată mai mult, însemnătatea tuturor acestor mărturii, care arată și explică realitățile majore ale etapei, felul cum ele erau înțelese de părțile implicate, cu reacțiile corespunzătoare. Mărturii care îngăduie ca evoluții esențiale pentru România și pentru națiunile sud-est europene, să fie cunoscute și analizate pe coordonatele lor reale, iar nu potrivit unor formule tip, determinate de opțiuni apriorice.

Desigur, ca la orice culegere selectivă, se poate discuta asupra includerii în volume și a altor documente, exprimînd pozițiile felurite, convergente sau divergente, ale principalilor protagoniști. (Absența indicelui de persoane, localități și materii este stingheritoare îngreunînd direct consultarea.) Pentru viitoarele cercetări, volumele III și IV din „Mărturii — 1918“ aduc o sumă de informații de primă însemnătate și este meritul autorilor de a fi identificat, dintr-un număr foarte mare de acte, pe cele acuma prezentate, de a fi efectuat cu răbdare, atenție, stăruință și pricepere toate lucrările necesare editării. Continuarea seriei 1918 devine necesară, urmată de una nouă, pentru intervalul 1920—1939.

Pentru întreaga Europă, mai cu seamă pentru națiunile din sud-estul continentului, anii 1918 și 1919 au adus, alături de tensiuni și confruntări, și mari speranțe, de pace statornică, de concurență, de solidaritate militantă, de libertate, într-o comunitate adevărată de națiuni, tot mai aproape una de alta. Speranțe care au fost năruite și strivite de evenimentele anilor '30, de tragice desfășurări ale conflictelor din 1939—1945.

Și totuși! Tinînd mai ales seama de acest trecut alit de recent, gîndurile de apropiere, concurență, sprijin reciproc, de prietenie între popoare, rămîn astăzi imperiative.

Istoria se află, uneori, la cîte o răspîntie, cu opțiuni esențiale. Istoria ne oferă prilejuri de alegere. Spre mai bine sau mai rău; spre distanțare unii de alții sau, dimpotrivă, spre apropiere, pentru a lucra împreună. Îndemnurile și aplurările din 1918—1919, ca și cele ale revoluționarilor de la 1848—1849, care urmăreau, cu generoasă încredere, libertatea și „frățietatea“ națiunilor, atari gînduri își păstrează, peste timp, întreaga semnificație. Ele îndeamnă la faptă. Cu cit mai curînd, cu alit mai bine.

Dinu C. Giurescu



Profira SADOVEANU

DRUMEAGUL VIU



D. SADOVEANU : Peisaj

VIAȚA ne rezervă surprize. Uneori uimitoare și „suspecte”, ba citeodată și miraculoase. Uite așa, stai la masa de scris, cu condeiul în mână ori la bucătărie cu o tigare de coadă sau ocupată cu cine știe care din automatismele zilnice de care nu putem scăpa orice-am face cind, dintr-o dată, glasul strident al telefonului.

Las totul baltă și alerg într-un suflet, căci eu mi-am pus această unealtă de tortură undeva în holșorul de la intrare și citeodată nu mai ajung la vreme, ca să ridic receptorul.

— Alo !
— Alo !

E glasul unui bun prietin, care mi-a devenit cu vremea și-un soi de sfetnic, căci mintea lui ageră și în același timp ponderea și aș zice înțelepciunea de care dă dovadă la tinerețea lui, — căci trebuie să știți că e cu mult, cu mult mai tânăr decît mine —, mă ajută adeseori să dezleg unele probleme incurcate care îmi chinuie mintea și orele-mi de singurătate, probleme ce-mi storc energia, îmi întind nervii ca o coardă de arc, căci, din păcate, sînt o ființă dintre acelea care despiceă firul în patru, ba și-n paisprezece, ori chiar în patruzeci și patru, îndoiindu-se de toate, suspectînd orice și fiind pe deasupra și nehotărîtă.

— Bună dimineața, Ovid !, zic eu, mirată că-mi dă telefon la o oră neobișnuită lui.

— Sărut mina, doamnă Profirita !... Ia ghiciți ce contemplan eu pe perete, de-aici de pe divanul meu pe care stau lungit ?

Îl știu delicat amator de obiecte de artă, pasionat de stampe, vase orientale și bineînțeles de pictură. Așa că răspunsul nu întirzie nici o clipă :

— Un tablou !
— Ați ghicit ! Dar ce tablou ?
Stau și mă gîndesc.
— Nu vă necăjiți degeaba, zice el. De Miti Sadoveanu ! Nu-i senzațional ?

Am rămas cu răsuflarea tăiată. Căci trebuie să știți că fratele meu, Dimitrie, al doilea copil al lui Mihail Sadoveanu, s-a dedicat picturii în cei cincizeci de ani de viață ai lui, însă n-a făcut expoziții și nici nu și-a vîndut din tablouri ; iar cele rămase se află numai la noi, în familie și cîteva sînt expuse la Muzeul M. Sadoveanu de la Copou, alături de sevaletul și cutia lui de culori, în „Odaia portocalie”, din capătul casei cu turn pătrat, — odaie fostă „a fetelor”.

— Și cît credeți c-am dat ? urmează Ovid.

Fără să mă gîndesc prea mult, dîndu-mi seama că-i un lucru cu totul excepțional, spun repede :

— Trei sute de lei !
— Ei, nici chiar așa, protestează convorbitorul meu. Am dat opt sute cinci lei !...

— Unde l-ai găsit ?
— La o consignație.
— Care ?
— Cea de mobilă, din Lipscani.
— Și cum s-a întimplat ?
— A fost ca o minune. Eu bat, ce-i drept, anticăriile, însă la consignația de

mobilă mă duc o dată ori de două ori pe an. Așa că, intrînd printre mobila veche dispartă, într-o încăpere în care un colț adăpostește ceva pictură proastă, cum se zice „de gang”, adică florărese cu pieptul desgolit, flori carte poștală etc., dau cu ochii de-un dulap înalt și ponosit și deasupra, pe el, rezemat de perete, un tablou reprezentînd un peisaj. Eram cam la vreo patru-cinci metri, totuși chiar de la distanța aceea mi s-a părut ceva cunoscut. Am făcut un pas, doi și, pe măsură ce mă apropiam, recunoșteam și rama și maniera. — „E de Miti Sadoveanu !” îmi spuneam... L-am dat jos de pe dulap. Nu greșeam, tabloul era iscălit D. Sadoveanu. Nu-mi venea să cred. Am cerut fișa. Am întrebat ce proveniență are. Funcționara mi-a spus că nu știe, că se pare că e de la o succesiune. N-aveam bani la mine. Am rugat-o să mi-l păstreze cît dau fuga pînă acasă și mă întorc cu cei opt sute de lei. Asta-i ! Nu-i miraculos ? E o lucrare foarte frumoasă, într-o tonalitate de verde-gri cu galben și cu un cer mare albastru. Cred că e din aceeași perioadă cu peisajul cu pod pe care-l aveți dumneavoastră deasupra patului...

— Adică din ultima decadă, 1940—1950 !

— Da. Așa cred.
— Și rama ?
— Rama e la fel ca a tuturor tablourilor ce au figurat la „retrospectivă”.

— Ești sigur ?
— Sigur. O să vi-l aduc să-l vedeți...
— Cînd ?
— Să vedem. Mîine și poimîine sînt extrem de ocupat la Institut. Cred că pe sîmbătă o să pot să mă reped...

AM INCHIS telefonul și, așezîndu-mă în fotoliul meu din stînga sobei din hol, am încercat să-mi stăpînesc bătăile inimii și să-mi potolesc mintea care o luase razna, într-o surescitare extraordinară.

ră. Faptul că o bucățică din Miti fuse-se găsită undeva, în lume și se afla acum pe peretele prietinului meu, Ovid, stîrnise o adevărată furtună în mine. Apoi, afară de asta, scocioritoare cum sînt, mă pornisem pe căile întortochiate ale întrebărilor fără răspuns. Cum de-a ajuns un peisaj de-al lui Miti la Consignație ? Cine l-a putut vinde ? Nu puteam bănuî pe nimeni dintre noi, Sadovenii. Atunci ? Să-l fi furat cineva, de pildă de la Băneasa, din atelierul lui Fănică Constantinescu, cel care împreună cu soțul meu, Costăchel, au organizat acea retrospectivă ? Altcine ? Cine ? Miti își trata pictura cu multă indiferență. Dacă un prietin i-ar fi spus :

— Dă-mi mie peisajul ăsta !
— Ia-l ! i-ar fi răspus, simplu, Miti.

Mi se perindau prin minte diferite nume. Nu vi le spun, că nu le cunosc. Da. Mă întrebam și iar mă întrebam : — Cine vinduse acel „Drumeag” — căci am uitat să vă spun că prietinel Ovid mă pusese în cunoștință, la telefon, sub ce titlu era trecută lucrarea cu care îl fericise hazardul. — Cine vinduse acel „Drumeag” de D. Sadoveanu cu 5—6 sute de lei ? Evident, cineva care nu se pricepea la pictură. Și cum cumnata mea și văduva lui Miti — Natalia — tocmai intrase să-mi aducă ceva ce-mi cumpărase, am pus-o la curent cu evenimentul neașteptat. A fost atît de impresionată, c-a rămas așa, în picioare, în mijlocul holului, cu pardesul de catifea cafenie pe ea și cu fesulețul aluniu în cap, cu ochii ei migdalați de-un albastru atît de puternic — aproape strident pe fața-i ușor gâlbie și deasupra pomeților ei mongolici — strălucind de emoție, participînd cu multă însuflețire la întortochiatele și sucitele mele presupuneri cu privire la cel ce putuse vinde „Drumeagul” lui Miti la Consignație. — Conversația noastră a durat mult de tot și-ar fi de prisos să v-o relatez ; important este că la un moment dat Natalița și-a adus aminte de-un fapt care restrîngea dintr-odată uimitor de mult aria cercetărilor noastre.

— Stai ! a zis. Am pierdut din vedere un lucru extrem de important : Fănică și Costache n-au dat lucrările lui Miti la un încadrator de meserie ? Ramele — după indicațiile lui Fănică — au fost executate de acel băiat, pe care îl luase în casă pentru o vreme Costache, îți aduci aminte ! El a făcut ramele, dîndu-le patina lor de vechime... Întrebarea e dacă tabloul găsit de domnul Ovid are una dintre acele rame, ca să le zic așa unice...

Așa dar, rămînea să vedem acel „Drumeag” cu pricina. Făgăduindu-i Nataliței că o voi chema imediat ce-l voi avea la mine, am rămas singură, într-o stare de extremă surescitare. E poate cam greu să mă înțelegeți, căci nu-mi cunoașteți temperamentul. Odată ce-un gînd stăruitor mi s-a cuibărit în minte, capul meu devine dintr-o dată un soi de moară care macină vînt. Adaos la asta, sensibilitatea excesivă



D. SADOVEANU — autoportret

cu care m-a înzestrat natura — și căreia îi pot spune moștenirea de la maică-mea — intru într-o stare bolnăvicioasă, care mă scoate cu desăvîșire din lumea reală, purtîndu-mă pe meleaguri pline de amintiri și deschizîndu-mi rîni ce singurează veșnic.

Trîntită pe divanul meu verde, larg, în așa-zisa odaie a mea de culcare plină de cărți pînă-n tavan, am propătînt între perne una din lucrările lui Miti care stă de ani de zile oarecum în umbră, în stînga sobei mari de teracotă zmeurie din holul meu larg. Am aprins toate luminile și-am așezat-o așa fel ca să nu strălucească. Și-am început a o privi, de parcă atunci o vedeam întîia oară.

REPREZENTA o mănăstire din Ardeal, — executată probabil în vremea refugiului nostru la Copșa-Mică. Fațada acestei mănăstiri se întindea pe-nțreaga pînză. Deasupra ei un cer înalt și greu de nouri negri de ploaie. Tonalitatea în brun și gri. Ceva pete de verde, cîteva trăsături apăsate de negru și un pic de alb, strălucind în tablou cu o putere extraordinară. Da. Parcă îl vedeam întîia oară. De fapt, e-adevărat că niciodată nu-l privisem în lumină mare și nu-l cercetasem cu atenție. Ca să spun drept, mi se păruse o lucrare mai puțin interesantă și-așa cum treceam zilnic privirea mea pe ea, mă gîndisem întotdeauna că-i mai „decorativă” decît celelalte.

Acuma, însă, pe măsură ce-o cercetam îndeaproape, prindea încet, încet viață, construind în fața mea un tablou de-o nemaipomenită sugestie. Fațada mănăstirii se ridica în fața mea c-un relief extraordinar. Petele de verde și de alb erau ca niște fantasmă stridente, ieșite dintr-un trecut îndepărtat. Cît despre cer, acel cer larg și înalt, grozav de înalt, era o adevărată poemă, o elegie tragică. De-un cenușiu încărcat parcă de toate ploile ce stăteau gata să cadă, avea totuși și unele lumini, unele încercări de zîmbet. Nu mă pricep la pictură, e greu să vă spun calitățile excepționale ale peisajului pe care îl contemplan fascinat, în singurătatea sufletului meu care singura de amintiri ; pot însă să vă mărturisesc că pe măsură ce-l priveam — descoperînd întruna în el elemente noi, trăsături de pene neașteptate și uimitoare — am avut senzația că am înaintea mea sufletul fratelui meu, Miti, etalat pe pînză. Senzația a fost atît de puternică, atît de zguduitoare, c-am prins a plînge-o hohote. Loculesc la etajul casei din Barbu Delavrancea, 47, casă în care a

VARA

La marginea ogorului
Pe șanțul căii ferate
Nepăsători
Ultimii cai
Ultimii fluturi...

ȘOSEAUA DE CENTURĂ

Orașul plecase să-și revadă cîmpia
muma și tatăl
Era într-un început de duminică
Toamna săbovea într-un prag
În inima parcului
Copacii își smulgeau frunzele ;
mă iubește — nu mă iubește...

CE NU TREBUIE UITAT

Pruncii
Cu masca de gaze
Nu se pot apăra

GALACTICA

Raza de umbră a coloanei Brâncuși
mingiînd inexprimabilul patriei

POETUL

Trece prin lume
Căutîndu-și Fiii
neserisele poeme

PRIN TEORIA UNIVERSULUI CARE SE DILATĂ

Din Munții Carpați
A luat naștere
Galaxia Nichita Stănescu

Chiar și roua
O navă galactică.

MASCA

Morea — ridată
Pierdută în linia orizontului
Și dintr-o dată
Cerul
La fel de albastru
La fel de nidat
Prelung
Cu tot sufletul
În atara lumii

NUMAI TU

Numai tu
Ca și salcia
Tulburînd apa
Nerecunoscîndu-ți chipul

George Canache



D. SADOVEANU : Vas cu flori

locuit și tatăl meu din 1936 pînă în 1942; stau singură, netulburată de nimeni și de nimic; nici măcar de zgomotul uliței noastre de obicei extrem de potolit, aproape ca de sat. Astfel că, nestingherită, în tăcerea ce mă împresura, am putut să plîng ore întregi, avînd în fața mea și-n jurul meu, numai pe Miti. Eu plîng foarte rar. Acuma parcă se deschisese în mine un izvor nesecat de lacrimi.

Il vedeam pe Miti — care locuise la un moment dat în două din camerele pe care le ocup eu acuma — lucrînd la masa lui lungă de stejar instalată în mijlocul holului, cu tot felul de obiecte cărora eu mai nu le știu numele; știu doar de ciocan, menghină, lampă de sudură, fierăstrău...

Il vedeam sînd la șevaletul lui așezat la fereastra largă ce da spre caisul cel mare, rămuros, punînd din cînd în cînd cu penelul pe care-l ține-n mîna cîte-o pată ori o trăsătură mai lungă ori mai scurtă. Mestecă culorile pe paletă, închide ușor dintr-un ochi și depărtînd capul, ca să privească lucrarea mai de la distanță. Apoi, deodată îl văd în pivniță, despiciînd lemne și butuci, c-o ușurință specifică unui atlet ca el. E într-o cămașă cu minciunile înflecate. O șuviță de păr îi cade pe fruntea-i lată, transpirată...

Il vedeam și iar îl vedeam, dar mai cu seamă îl simțeam lingă mine, tovarășul meu de copilărie, cel care mai tîrziu, după ce-am început să scriu, venea la mine în fiecare dimineață, să vadă ce-am lucrat.

Il făceam o cafea. Il citeam. De obicei îmi spunea:

— Ce „zemoasă“ ești tu, Tuca! Eu sînt uscat.

Altădată zicea:

— Tu ești poet. Uite, oriunde am deschide „Mormolocul“, de pildă, poți pune în versuri rîndurile tale. Mi-a citat odată: „Parc-aș călca / pe sufletele moarte / pe zimbete triste / și ochi închiși...”

DAR cîte nu mă năpădeau, pe cînd lacrimile fierbinți și dureroase îmi umflau ochii, iar capul parcă-mi atirna pe umeri ca o povară...

Îmi aduceam aminte de copilăria noastră așa de fericită, de la Folticeni, cînd ne dădeam, iarna, cu sania construită de el și avînd drept cîrmă un volan de automobil. Pe vremea cînd îi spuneam cu avînt:

— Miti! Eu aș vrea să mor cu mama!

Iar el îmi răspundea:

— Vai, Tuca! Nu fi sentimentală!...

Apoi îl vedeam la Copou. Tînar, frumos, jucînd volei, pictînd, conducînd mașina, fotografiînd...

Îmi aduceam aminte de lovitura pe care a primit-o cînd, prin 1950, a fost „exclus“ din U.A.P., pe motivul că nu expunea și nu lua parte la ședințe — căci și el, ca și mine, era un singuratic, un urs ce iese cu greu din bîrlagul lui.

Apoi îl vedeam la spital, unde m-am dus să-l văd. Răbdător, stăpînit, fără să se plîngă de nimica. Nici n-ai fi crezut că-i ros de-o boală necruțătoare, de nu l-ar fi trădat paloarea obrazului și ochii lui violeți adînciți în orbite...

Il vedeam pe D. I. Suchianu intrînd în Capela de la Bellu și apropiindu-se de Miti, cu trupul zguduit de suspine. Cel ce-l preluase alîta plîngea în hohote, ca un copil.

Pe toate le vedeam și toată dragostea mea nemărginită pe care i-o purtasem și i-o port și-acuma îmi cuprinsese întreaga ființă cu o putere de nedescris. Am plîns pînă tîrziu în noapte, înconjurată de tablourile lui, pe care le-am pus în lumină, cercetîndu-le ca pe ceva nou, descoperînd în ele cu o prospețime de necrezut tot

sufletul acela mare, toată inteligența și rafinamentul acestui Miti al meu, pictor rămas necunoscut, dar de care eram sigură că odată, cîndva, va fi pus la locul lui, lingă marile valori plastice ale noastre.

ADOUA ZI, spre marea mea surprindere, m-a sunat prietenul Ovid:

— Doamnă Profirița, a intervenit ceva în programul meu și sînt liber. Așa că în cel mult o oră vin la dumneavoastră să vă aduc „Drumeagul“. Vi-l las trei zile!

„Drumeagul“ a venit și s-a așezat deasupra patului meu, înlocuind pe-un alt frate al lui reprezentînd lălele galbene. Într-adevăr, era cu-aceeași ramă ca toate lucrările expuse la „retrospectivă“. O pînză din cele mai bune ale fratelui meu. Am privit-o multă vreme, analizînd-o, recunoscîndu-i tonalitatea de griuri cu verde și eu galben, în care o pată de carmin șters, ici și colo, pune un contrast de-o mare delicatete.

Am dat jos și pe celelalte pe care le aveam pe pereții camerei mele de dormit. Am adus apoi și toate lucrările lui Miti, examinîndu-le atent, iarăși și iarăși. Simțeam cum iese ființa lui din peisagiile-i lunare, din negura apelor lui fără fund, din caldarîmul ud de ploile tristeților fără margini, pe care poposește ca de dincolo de moarte cîte un cal slab și rebegit. Lălelele galbene își revărsau ca un fum sufletul fantomatic... M-am bălăcit în pictura și-n sufletul lui Miti cu frenezie, cu disperare. Aș fi vrut să am și noțele lui ce trebuiau să slujească la alcătuirea unui tratat de pictură. Împresurată de trecut, de amintiri și fantome, am stat toată ziua ca-n transă, gîndîndu-mă cît poate să fie de fantastică, uneori, viața.

Da. Fantasticul există veșnic lingă noi. Miraculosul chiar. Dovadă că a doua zi, sculîndu-mă și trecînd în odaia de baie să-mi fac toaleta, cînd m-am întors, am rămas fulgerată de spaimă: „Drumeagul“ dispăruse! Cu tot cu cui! Peretele era golăș în locul în care odihnise el!

Am cercetat. Nimic! Cine putuse să-l ia, în vreme ce eu dormeam ori în timp ce eram la baie? Gîndul s-a întreb pe-ai mei, cei din casă, de nu cumva l-au înhățat fără să-mi spuie, mi s-a părut absurd.

Am pus mîna pe telefon și am chemat pe stăpînul tabloului.

Ovid a venit. I-am propus să-și aleagă oricare din lucrările mele de Miti în locul celui volatilizat.

Prietenul a alungat asemenea propunere, precum era de așteptat.

— Să mai căutăm... a spus. Să tragem patul!

L-am tras. Ei, și ce credeți? „Drumeagul“, cu tot cu cui, se slobozise și alunecînd pe după perna de perete — probabil pușin aplecată — a căzut, oprindu-se la jumătatea drumului, așa fel că nu era nici jos, sub divan și nici nu se vedea după perna de perete.

— E extraordinar! a zis Ovid.

— Miraculos! am spus și eu.

— Da, miraculos, — a repetat prietenul meu Ovid; ca tot ce e legat de-acest tablou. Îți vine să crezi că anume soarta a aranjat să fie dus la Consignație, să dau de dînsul tocmai eu și astfel să iasă la iveală una din cele mai bune lucrări ale lui Miti Sadoveanu.

Și, luînd „Drumeagul“ de ureche, prietenul Octav a plecat cu dînsul spre ieșire. Și-nchipuiți-vă, pe cînd trecea prin hol, tabloul — răsucindu-se în inelul său — s-a-ntors cu fața spre mine!

Și-n clipa aceea am înțeles: „Drumeagul“ se ascunsese sub divan! „Drumeagul“ nu voia să plece! „Drumeagul“ voia să rămîie în casa în care se născuse!...

Ovidiu BUFNILĂ



Cei care dorm

Pescărușul se învîrte și țipă prin cer pe gratis.

Marea, ca orice mare, se întinde cît vezi cu ochii și e de un verde aproape frumos.

Pe plaja fierbinte dorm cei șapte exploratori. Dorm de foarte multă vreme și chiar parcă s-au mai îngăsat.

Pescărușul se învîrte și țipă prin cer pe gratis.

Acești exploratori au întîmpinat diverse greutăți, au avut scorbut, și-au pierdut corăbiile, au răbdat de foame.

Acum însă sforăie din plin și nimeni și nimic nu pare a-i putea trezi.

Și, ca de obicei, se stîrnete furtuna și marea hulpavă îi înghite pe acești șapte exploratori.

O privire spre Montecavallo

Neplăcut impresionat, fata mi-a arătat cele trei picioare ale calului. Pictorul anonim, mi-a spus el, făcuse o greșală de neiertat.

Tabloul îl cumpărasem de ziua tatei. Tata își pusese costumul de duminică și mă aștepta cu o sticlă la gheață. Garoafa de la butonieră, cred, era o sfidare. Cînd am intrat, tata luma și privea gînditor pe fereastră. Ne-am strîns mîinile și el mi-a șoptit conspirativ că mama era în bucătărie și că pregătea cea mai grozavă plăcintă din lume.

Am mîncat omletă și am băut vin roșu. Mama murise cu cîțiva ani în urmă. Am făcut cafele și ne-am așezat să privim tabloul.

E drept, cu doar trei picioare, calul nu avea cum să urce muntele. Cel ce-l mina, neputincios, părea să nu observe acest lucru.

În cele din urmă tata m-a rugat să-l însotesc afară. Plouase.

Tata era numai în cămașă. Îi plăcea aerul tare de primăvară.

La marginea orașului se ridica muntele. Ne-am așezat pe o bancă și l-am contemplat. Apoi fata s-a ridicat în picioare și a început să alerge. Alerga cu ușurință. Un abur străveziu îi ieșea regulat din piept. Cînd l-a învăluit ceața, am auzit clar un tropot de copite.

Baia

Am ieșit de sub duș și i-am arătat soțului meu floarea ce-mi răsărise sub umărul drept. El a privit-o fără să spună nimic.

Eu eram chiar amuzată și n-am pierdut nici o ocazie de a mă lăuda întregului oras.

Acum cîteva zile, sub umărul stîng, mi-a apărut cea de-a doua floare.

Soțul meu începu să dea telefoane și să se intereseze de vreun medic competent. Era sincer convins că e o maladie și că eu o să mor și că el nu va ști să se descurce fără mine în viață.

Duminica se duce la fotbal de obicei.

cei. Eu rămîn acasă și mă uit la televizor și pregătesc prînzul.

Duminica trecută însă am tras o fugă la sora mea. Ea are trei copii. Am făcut o baie. Oglinda din baie era plină de pete ruginii. Și în toată casa mirosea a mîncare arsă. Am băut amindouă o cafea și am fumat țigări fără filtru. Ea nu avea nici o părere despre cele două flori ale mele, dar nici nu mă invidia. Stînd de vorbă am auzit dintr-o dată vocile celor cîteva mii de spectatori de pe stadion. La un moment dat am distins cu claritate vocea soțului meu. Era vocea unui bărbat pe deplin stăpîn pe sine, încrezător în propriile sale forțe.



BRADUȚ COVALIU : Concert

Orientări novatoare în dramaturgia românească

CONGRESUL al IX-lea al partidului a impulsat dezvoltarea artei noastre teatrale prin promovarea valorilor artistice autentice, caracterizate deosebi prin fermitatea cu care au fost dezbătute teme și subiecte de actualitate. În operele dramatice din ultimele două decenii se regăsesc, într-o manieră artistică originală, probleme de mare profunzime și actualitate ale condiției umane a epocii noastre.

Apariția unor opere în care se relevă adevărul și diversitatea relațiilor interumane a însemnat, de fapt, începutul — în urmă cu peste două decenii — renașterii dramaturgiei noastre, caracterizată prin propensiunea spre recitigarea și redobândirea adevăratelor sale virtuți de artă modelatoare de conștiințe.

Teatrul românesc contemporan nu poate fi surprins atât de ușor în diversitatea manifestărilor sale, „inșertat”, clasificat după criterii formale. În abordarea problematicii dramaturgiei noastre actuale se cuvine să pornim de la transformările profunde din ultimii douăzeci de ani. Astfel, s-au obținut succese deosebite în ceea ce privește rennoirea limbajului dramaturgic, în sensul creării unor opere de o mare densitate a ideilor, cu o construcție teatrală deschisă spre confruntarea cu valorile dramaturgiei universale. Totodată, înaltul profesionalism al artei regizorale românești, dublat deopotrivă de măiestria artei actorului — însușită exemplar de un număr tot mai mare de slujitori ai scenei — se instituie ca repere ale unor prefaceri structurale în teatrul românesc.

După opiniile criticii, în ultimele decenii s-a cristalizat în dramaturgia noastră și o orientare novatoare, ilustrată deosebi prin tendința manifestă de a „eroda” formele teatrale perimate, depășite de evoluția artei teatrale în genere, inadapabile la pulsul viu al realității sociale, la mobilitatea relațiilor interpersonale. Ceea ce a reușit în acești ani teatrul românesc nu se poate reduce numai la un înalt grad de „acumulare” a unei bogate colecții de opere dramaturgice valoroase, ci asistăm tot mai mult la o autentică aspirație spre calitate, încât unele din textele noastre dramatice se pot situa, ca valoare artistică, la nivelul celor mai bune creații ale dramaturgiei universale contemporane.

Înțelegerea dialecticilor procesului de creație și a relației dintre creație și revoluționarea artei teatrale presupune desprinderea principalelor trăsături ale acestei orientări în mișcarea teatrală.

Ea își dezvoltă adevărata sa vocație prin spiritul militant, polemic cu care urmărește promovarea noilor forme de expresie teatrală. Desprindem, totodată, consecvența cu care artiștii luptă împotriva vechilor forme, prin atitudinea lor de repunere în discuție a întregului sistem de valori artistice, din dorința sinceră de a oferi artei teatrale perspective noi de afirmare. Prin aceasta, renașterea artistică își pune în evidență

una dintre trăsăturile ei caracteristice: anticipația, care, prin intermediul experimentului, prinde interesul în procesul creării unor forme de artă în devans față de cele existente; acestea pot fi contestate, ignorate un timp, dar dacă se dovedesc opere autentice, vor fi acceptate până la urmă de societate. Unii critici sînt tentați să vadă în novatorism un proces de „decrystalizare estetică” (Robert Escarpit).

Relația dintre tradiție și inovație tinde, în concepția artiștilor novatori, să pună în pericol echilibrul existent, prin supra-licitarea inovației în procesul creației artistice. În acest caz, tendința de a experimenta poate deveni un scop în sine, cu consecințe negative asupra formelor artistice create. Deși s-a manifestat cu precădere începând cu anii '70, printr-un refuz al formelor și șabloanelor artei teatrale din anii '50, orientarea novatoare de azi n-a aderat integral la principiul „demolării” vechilor forme, păstrînd — așa cum au dovedit-o, la vremea lor, operele lui Radu Stanca, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga — echilibrul necesar între tradiție și inovație, între specificul artei teatrale autohtone și tendințele sale novatoare. Stă mărturie, în acest sens, opera unor autori contemporani ca: Paul Anghel, Ion Băieșu, Mihnea Gheorghiu, Horia Lovinescu, Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Paul Everac și alții.

Orientarea novatoare promovează un anumit coeficient de ambiguitate a limbajului, ca urmare a concepției de ansamblu a artistului asupra operei dramatice. O altă trăsătură caracteristică o constituie faptul că orientarea de care vorbim apare, se dezvoltă, ajunge la maturitate, se „clasicizează” și dispare treptat, „dizolvîndu-se” în teatrul epocii sale. Această ultimă ipostază semnifică faptul că teatrul însuși a evoluat, însușindu-și și perfecționîndu-și treptat formele de expresie, printr-un permanent efort de inovare artistică.

SITUATIA teatrului românesc de azi, în care inovațiile au cuprins, pe lângă limbajul operei dramatice, și celelalte elemente specifice artei teatrale în ansamblu (regie, scenografie, muzică, arta actorului), demonstrează faptul că orientarea novatoare a reușit să se înscrie în acel climat artistic necesar realizării unor opere remarcabile atât sub aspectul valorii artistice, al conținutului lor ideatic, cit și în privința formelor de expresie.

Operele novatoare românești au reflectat îndeobște și în esență modul de a fi și a simți al poporului nostru, plasînd în universalitate suflul simțirii și gândirii românești. Cele mai „metafi-

zice” lucrări teatrale — aparținînd unor autori diverși ca modalitate și stil de creație dramaturgică: Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Leonida Teodorescu, Iosif Naghiu — își afirmă în cele din urmă specificul românesc prin modul în care „toarnă” în limbajul dramaturgic o întreaga spiritualitate, care se înscrie în gama trăirilor și neliniștilor condiției umane. „Culoarea locală” transpare într-o manieră proprie în dramele istorice, în care evenimentele devin un pretext pentru o „recitare” contemporană și o meditație profundă asupra destinului poporului român.

Operele novatoare se află sub semnul realismului, înțeleș în mișcarea sa dialectică și în multitudinea situațiilor și a evoluției permanente a formelor teatrale.

Atunci cînd analizăm în ce măsură se manifestă experimentul în teatrul românesc actual, trebuie să răspundem la următoarele întrebări: **Ce anume se experimentează? Cum, prin ce mijloace se realizează experimentul? De ce se experimentează, care este, de fapt, scopul experimentului în teatru?** (Aceasta este însăși problema fundamentală a oricărui creator din domeniul artei teatrale). Un mod cu totul inedit de concepere (și de realizare) a piesei de teatru îl întâlnim la Paul Cornel Chitic, Iosif Naghiu, D.R. Popescu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu. La ei, textul dramatic își are legile sale proprii, izvorite din necesitatea stringentă de a exprima idei, gânduri, sentimente, subsumate însă realizării unei imagini teatrale de autentică dezbateră asupra adevărului vieții.

Experimentul se realizează prin diverse mijloace, utilizate însă în funcție de domeniul său de aplicabilitate. Atunci cînd ne referim, de pildă, la modul în care se experimentează, se cere să avem în vedere aspectele concrete ale apariției și evoluției în timp a unor opere deosebite ca structură, stil, mod de realizare a spectacolelor cu pieșe de acest fel.

Problema fundamentală o constituie însă felul în care se transpune în practică cerința oricărei activități experimentale: **potențarea creativității artistice.** Un adevărat creator nu poate porni decît de la ideea că experimentul e de natură a amplifica și stimula resursele creatoare.

Dezvoltarea dramaturgiei originale din ultimele două decenii se înscrie în evoluția formelor dramatice universale prin aderența organică a autorilor noștri la tehnicile novatoare, cu propensiune spre „deschiderea” permanentă a teatrului către orizonturile filosofico-etice, social-politice, istorice ale condiției umane contemporane. Prin creațiile sale dramaturgice, ca și prin marile realizări în arta spectacolului, teatrul românesc întreține un dialog viu cu capodoperele teatrului universal, dobîndind astfel statutul de partener egal la „banchetul” artelor contemporane.

Mircea Cristea



Fata morgana de Dumitru Solomon, în regia lui Victor Ioan Frunză, la Teatrul din Oradea cu Ileana Iarciu și Daniel Vulcu

Radio-T.V.

Preocupări radiofonice

● Așa cum în artele spectacolului sîntem foarte atenți la felul cum este construită reprezentarea, la fel cum, de altele ori ne interesează cum este condusă demonstrația, critică sau de istorie literară, tot astfel ne preocupăm organizarea emisiunilor radiofonice. În urmă cu cinci decenii, ascultătorul înregistra cu neșă, ca pe un eveniment în sine, relatarea propriu-zisă, acum parametrul receptării sînt mult modificată, experiența acumulată deopotrivă de public și de autorii transmisiilor impunînd noi exigențe. Astfel, dinco' de inițiativele specifice diferitelor rubrici, se poate ușor constata preocuparea de a transforma emisiunea într-o dezbateră sprijinită de multe și interesante probe, majoritatea teaurizate în arhiva instituției. Considerînd că o reală cultivare a limbii se realizează prin mai buna cunoaștere a paginilor clasice, **Odă limbii române** (redactor George Mireia) difuzează pagini din Al. Macedonski (în lectura lui Ion Marinescu) sau găzduiește în cadrul **Foiletonului lexical** un splendid eseu de Radu Ciobanu dedicat **Fintiniilor**

(fintini înconjurată de rumoarea așezărilor omești dar și de singurătatea întinselor cimpii sau a șerpuitoarelor drumuri de țară), eseul completat de o discuție pur filologică dedicată cuvîntului și de un cunoscut poem de Lucian Blaga (în lectura actorului Emil Botta). Nu mai puțin, **Sînt suflet în sufletul neamului meu** (redactor Corneliu Armașu) a evocat în cadrul rubricii **Bibliografie școlară**, **Hanul Anuței** de Mihail Sadoveanu, oferind tinerilor ascultători necesare indicații bibliografice de specialitate dar și necesare și atractive piste de acces spre textul literar: fragment din dramatizarea radiofonică și fragment din cuvîntul rostit de Sadoveanu în 1950, în Aula Academiei, cu ocazia împlinirii a 70 de ani de viață. Și fila **Dicționarului de personaje** dedicată lui Nicolae Moromete a fost însoțită de un episod dramatizat (în rolul principal, Ștefan Iordache), urmînd, desigur, ca emisiuni viitoare să completeze istoria vieții celebrului erou al lui Marin Preda cu aspecte cuprinse nu doar în cel de al doilea ci și

în cel dintîi volum al cărții. Cu mijloace radiofonice variate a fost alcătuită și ultima ediție din **Capodopere ale artei românești** (redactor Lelia Pop, comentariu de Marin Mihalache) ce a analizat **Monumentul Victoriei** de Boris Caragea în ansamblul creației sculptorului și al mișcării artistice actuale.

● **Miorița** (redactor George Antofi) a prezentat un bilanț al succeselor și noutăților din domeniul etnografiei prin intervențiile cercetătorilor Ion Vlăduțu și Sanda Lariocescu dar și prin elocventă mărturie asupra unor decenii de muncă și realizări rostită de Tiberiu Graur, directorul Muzeului etnografic al Transilvaniei din Cluj-Napoca.

● Din nou, o interesantă propunere a redacției muzicale: **Gala maestrilor** (miercuri, 11, ora 21,20) va difuza în luna august **Suita I** pentru orchestră de George Enescu în interpretări comparate. Prima dintre cele 4 versiuni s-a datorat Filarmicii bucureștene, sub bagheta compozitorului însuși.

Ioana Mălin

Telecinema Impulsurile doctorului Poenaru

● Am suficienți martori (drăgălașa întrebare a lui Paul Georgescu: „nu te supără că ai atîția prieteni?”) pentru a dovedi că nu „mor” după ecranizări, însă aceasta, după **Doctorul Poenaru**, recunosc că m-a captivat într-o măsură neașteptată. Nu numai cinematografic, ci mai ales literar, înțelegem oară vedeam cum la cinema-ul care pornește dintr-o carte, regizorul și actorii principali fac operă de croniciari și de istorici ai unei literaturi, și încă a unei dintre cele mai importante și dificile, cum avea să se dovedească, cu totul rebele la punerea ei în sinopsisuri și decupaje obișnuite, demne întru totul în a se lăsa văzută, dacă mergem la film și pentru altceva decît pentru o „iepică”. Dinu Tănase, regizorul, Rebengiuc—Dinică și Iordache jucau cu un prezentiment al acelor romane care, urmînd acestui **doctor Poenaru** în opera lui Paul Georgescu, aveau să-și entuziasmeze prietenii, intrîndu-și la maximum adversarii, stupefiați de prozatorul care se ascundea în criticul tenace care nu înțelesese niciodată să saboteze istoria, faptă pentru care e greu de sperat (și nici nu trebuie) că vei găsi înțelegere și milă. Nemiloșii sperau ca Paul Georgescu să rătăcească în proză, „că doar n-o fi un Călinescu” — cum îmi spusese cu sete sălbatică, la o bere, un „dusman” al lui (care? — vezi, asta-i cusurul nostru: sîntem curioși!). S-a

dovedit cu vremea că Georgescu e criticul nostru cel mai de seamă care neratînd în critică (vezi de la „Polivalența necesară” pînă la ultimul articol despre Cărtărescu) și-a dat toată strălucirea în roman, precum un Călinescu.

Nu ocolesc nici adevărul că **Doctorul Poenaru** la vremea lui (1976), nu mă răvășise, după ce dăduserm strigăt înalt de bucurie la „Virstele tinereții”, la „Coborînd” și mai ales la cele „3 nuvele”, dintre care „Pilaf” și „Și” intră în ceea ce socotesc a fi nuvele exemplare ale vremii noastre. Romanul acesta — cu tot ce avea solid în schelărie și pătrunzător în observație, mi se păruse, totuși, în unele privințe și soluții, convențional. Tîn minte că autorul nu prea îmi îngăduise obiecțiile, tocmai el, cel care mă învățase că a scrie fără să ascuți de necesarul prieten feroce de lingă tine e un act de sărăcie. Firește că nu știu a fi feroce cu Paul Georgescu așa cum știe el a fi cu alții și — spre fala lui — cu el însuși, în tainele „Revelionului”, ale „Solstițiului...”, ale „Siestei”, dacă le citești cu steloscopul pe care îl impune o frază de valoare a acesteia: „E atîta nevoie de un eroism inutil!”. Mi se pare, mă autosugestionez — fie, nu văd eroarea — dar calitatea ecranizării acestui roman de tinerețe literară vine din intuiția pulsațiilor și repulsiilor care vor străbate înche-

gările superioare de mal tîrziu. Rebengiuc — cu osebire — îl joacă pe Poenaru ca pe un viitor Dimancea Barocul, ca pe doctorul de neuitat al „Siestei” (nu cunosc prozator la noi să fi dat doctori în egală măsură condamnați la întrebare și diagnostic ca și bolnavii lor...), capabil să ne facă să gîndim la procurorul din „Mai mult ca perfectul”, paralizat — veselă situație! — dintr-un șoc moral. Dinică și Iordache — veșnicii politicienii fără de care la Paul Georgescu nu există siestă după crăpelnită, dambla după euforie verbală și tînjală după o ocrotire care nu vine — interpretată în lumina acelei fraze-cheie din „Siesta” scrisă după șapte ani: „Scinteierea ochilor învita la luciditate atenuînd ce era caricatură în vorbirea și jocul său”. Istoria scrisului lui Paul Georgescu e toată în această frază — așa cum la Isaac Babel e în lupta împotriva adjectivelor. Poate că înaintea criticii dumirite tîrziu că la Paul Georgescu nu predomină suveran glumețul sau — mai nobil spus — acel ludic egalizat la noi îndeobște cu neșerosul, filmul simțea, de citeva ori, asprimea duplicității obsedante, acel romantism pudic al trușilor de pe bulevardul Paul(ista) dintr-un Bărăgan cotropit de soare și viscole, acel patetism bine temperat prin parodierea grandiloventă.

Radu Cosașu

Filmul pentru tineret



O nouă evocare istorică, *Bătălia din umbră*, film regizat de Andrei Blaier, prezentat în premieră la Costinești.

Palmareșul filmelor de ficțiune

PREFERINȚELE juriului au fost clare: filme variate ca gen și tematică, de-o aleasă ținută artistică, deci cu o forță reală de penetrație la publicul tânăr, care umple, în majoritate, sălile cinematografele, filme realizate de artiști de toate generațiile, știut fiind că nimeni nu are apanajul unei singure virste și că oamennii tineri se interesează de problemele tuturor virstelor.

Era firesc, în acest context, ca Marele premiu să fie acordat colectivului de realizatori ai filmului *Noi, cei din linia întâi*, semnat de creatorii prestigioși ca Titus Popovici, scenarist, Sergiu Nicolaescu, regizor, Nicolae Girardi (operatorul aflat pe generic alături de tânărul Sorin Chivulescu), Radu Corciova și Gabriela Nicolescu, decoruri și costume, Adrian Enescu, muzica. Dintre numeroșii interpreți ai acestui film epopeic, evocator al marilor bătălii date de armata română pentru eliberarea Transilvaniei, până la victoria finală asupra Germaniei naziste, au fost aleși cu deplină îndreptățire talentatul și popularul actor Valentin Uritescu, care a colorat acțiunea prin bravura și spiritul său popular, și excelentul debutant George Alexandru.

Fuziunea organică dintre partitura literară și viziunea regizorală, dintre acțiunea și stilul sobru, realist al interpretării actoricești poate fi una dintre explicațiile ecoului larg al acestui film în rândurile publicului tânăr, pus față în față cu paginile unei istorii dramatice, al interesului cu care au fost întâmpinați, chestionați și comentați realizatorii lui de tinerii prezenti la originolele și democraticele colocvii de pe plaja Costineștilor.

Mi-am zis, văzînd acest dublu spectacol, că scriitorii și regizorii de film nu trebuie să uite niciodată că acest gen de artă devine un nonsens, o jucărie gratuită, fără public, fără marcele publice! O învățătură veche, dar, vai, cit de actuală încă în cinematografia noastră.

Titlul de laureat pentru regie l-a meritat, fără îndoială, Elisabeta Bostan, care prin finețea analizei psihologice realizată în pelicula *Promisiuni* ne-a dovedit că, deși preferințele ei constantere merg spre lumea copilăriei, este în stare să lărgască mult acest orizont, să pătrundă în tainele vieții de familie, ale relațiilor dintre părinți și copii, ale universului moral și semnificațiilor filosofice care se ascund dincolo de aparențe, prejudecăți și moravuri, incompatibile cu umanismul socialist. M-am bucurat că interpreta rolului principal din acest film, atât de inzebrata artistă Maria Ploae, a fost distinsă cu Titlul de laureat pentru interpretare feminină. Fără asemenea actrițe lucide și sensibile în compunerea rolurilor, deci cu șansa de a deveni vedete, filmele noastre ar fi mai sărace, adevărurile lor ar rămîne simple enunțuri de zădărnici generale. La fel de bine, într-un rol mai redus ca proporții, a jucat și „adversara” ei involuntară, Ioana Crăciunescu. Excelenți în rolurile masculine, protagoniștii Mircea Diaconu și Ion Caramitru.

Ar fi bine să avem mai multe filme contemporane de acest nivel, în fața cărora, în mod cert, critica de specialitate își dă mina cu publicul. Așa cum ar fi bine să întîlnim mai des firescul vieții, conflictele psihologice care definesc caracterelor — singure în măsură să convingă spectatorul — cum, în mod fericit

se întîmplă în filmul *Al patrulea gard lângă debarcader*, semnat de Nicolae Cristache — scenarist, și Cristiana Nicolaescu — regizoare. Ei ne-au demonstrat că adolescența și primii pași ai dragostei nu devin melodramă și declarativism găunos decît la artiștii superficiali, care confundă jocul „de-a viața”, de-a seriozitatea, cu înțepeneala și didacticismul, uitînd că la această virstă se acumulează toate energiile spiritului, toată încălețitura de sensibilitate a omului matur și responsabil, atît în familie, cit și în societate.

Un gest semnificativ a făcut juriul — aprobat în reculegere de public — acordînd în memoriam lui Octavian Cotescu titlul de laureat pentru ultimele roluri jucate în filmele *Clipa de răgaz*, *Lucrare de control* și *Căsătorie cu repetiție*. Amintirea unui mare artist, dascălul multor generații de tineri, este grăunțele pus în huma caldă a viitorului.

Laurii s-au potrivit, de data asta, pe frunțile unor cinești cunoscuți sau care vor fi, sper, gloriile de mine ale celei de a șaptea arte, dar să nu uităm că Gala filmului pentru tineret de la Costinești a fost onorată de filme bune în afara concursului, că pe afișul ei au figurat și alte nume, cu merite certe chiar dacă lucrările lor, ca și multe altele din cinematografia noastră, ne obligă să fim exigenți, să le discutăm nu numai calitățile, dar și defectele, mai ales simplificările și sărăcirea imaginii vieții din România de azi. Am convingerea, însă, că toți împreună și fiecare în parte își vor scruta cu seriozitate conștiințele, își vor apleca urechea la ceea ce publicul tânăr, atît de cultivat și sensibil, le-a spus cu franchețe, bun simț și firescă exigență: dați-ne filme mai originale, mai artistice, în care să freacăte viața adevărată ca valurile ce vin din adîncurile Thalusei!

Ion Brad

Ceialți laureați ai „Galei”

SI CELELALTE opțiuni ale juriului (prezidat de Ioan Toma, secretar al Comitetului Central al Uniunii Tineretului Comunist, avînd ca membri pe Marin Stanciu, director general al Centralei Româniatim, și, în același timp, reprezentant al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, prof. univ. dr. Ileana Berlogea, decan al Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, pe scriitorul și scenaristul Ion Brad, director al Teatrului „Nottara”, pe Anatol Vieru, maestru al modernei noastre școli compozitice și reputat autor de muzică de film, pe Andrei Blaier, secretar al Secției de regie de la Asociația tineretului din R.S.R., și Șerban Marinescu, cel mai tânăr regizor de lung-metraj de ficțiune, pe criticul literar Ion Cristoiu, redactor șef adjunct al ziarului „Știința tineretului”, pe Mihaela Cojocaru, șef de comisie la Consiliul național al Organizației pionierilor, pe Mircea Ursache, șef de comisie la Consiliul U.A.S.C.R.) au respectat într-un totu principile anunțate încă din titlatura reuniunii de la Costinești. Distincțiile acordate, la cea de-a IX-a ediție, vin să încununeze cit mai multe filme pentru tineret, dar reliefează mai puțin gradele de cristalizare și concentrare în viziuni specifice artei a șaptea, elanul către originalitate în tratarea unor subiecte de anverguri similare, cu substanță ideologică, cu important mesaj și reală influență asupra noilor generații, precum și asupra maturilor. Astfel, tuturor celor trei documentare politice, intrate în competiție, *Cei mai frumoși 20 de ani* (scenariu: Dinu Săraru, Viorel Cozma, regia: Mircea Mureșan), *Cununa de lauri* (scenariu: Nicolae Dragoș, regia: Anghel Mora) și *Partidul, patria, poporul* (scenariu: Nicolae Dragoș, regia: Virgil Calotescu), li s-a acordat Premiul special al juriului.

Același criteriu tematic (deși în discuțiile desfășurate în vecinătatea obeliscului de pe plajă și radiodifuzate în întregul orașel turistic, atît creatorii, cit și spectatori, au dezbătut pe cele mai felurite tonuri, de la gravitate la ironie, uneori chiar pînă la autoironie, sau au atîns tangențial, cu o „dezinvoltură”, să zicem, potrivită cu ambianța și costumația estivală, problemele nivelului de transfigurare cinematografică, de sinceră investiție sufletească și de profesionalism, în fiecare dintre etapele și compartimentele elaborării, racordate comenzi sociale, acceptate și responsabil asumate prin actul însuși de realizare a unei pelicule) guvernează decernarea Titlului de laureat al Galei '86 pentru scurt-metraj documentar filmelor *Căii de dimineață* (regia: Nicolae Cabel), Festivalul „George Enescu” (regia: Tereza Barta), *Iar ca sentiment*, *un cristal* (regia: Ovidiu Bose Paștina). Palmareșul ilustrează, la acest capitol, varietatea preocupărilor de la Studioul „Alexandru Sahia”, tendința cineștilor de a privi cu ochi proaspăt către contemporani, voința de a evita suprapunerea pleonastică a cuvîntelor peste imaginile grăitoare. Poate, un juriu mai bogat în specialiști — la actuala ediție, n-am regăsit în componența sa, pe reprezentanții actorilor, ai operatorilor, ai scenografilor, ai documentariștilor ori ai animației — ar fi pledat și, cred, cu egale șanse de a-i convinge pe partenerii de deliberări fie pentru unul dintre ele, fie pentru o distincție acordată „selecției” tinere, spre a marca dorința tuturor de a participa, cu lirism sublimat ori contrapunctat comic, la „poveștile”, desprinse direct din realitate (peliculelor premiate putîndu-li-se adăuga astfel *Scrisoarea Mariei Tănase* de Laurențiu Damian, pe primul loc în Topul publicului, ori *Haltrofili* regizoarei Luiza Ciolac care a cucerit de la spectatori

„medalia de bronz”). Apreciabilele eforturi ale acestor documentariști fac să ajungă, mai intensă, mai vie, mai curată, comunicarea de pe ecran către obișnuitele săli de proiecție și, desigur, către mereu mai plinul, mai sincerul, mai entuziastul amfiteatru din Costinești.

Afișul Galei '86 parcă reaminteste că talentul, nobilele aspirații, rigoarea și respectul față de propria meserie nu au, în genere, virste, prin programarea, tocmai în seara festivității de premiere, a documentarului *Lucaci*, portretul artistului constructor de fîntini, compus de Jean Petrovici. După cum laurii animației se așează pe timbele grizonante ale lui Olimp Vărășteanu (pentru *Drumul drept*) dar și pe creștetul tinărului Olimpiu Bandalac (pentru *Podul*). Și tot preferințele juriului semnaleză constanța fenomenului chiar și în interiorul procesului de învățămînt (programa analitică fiind mai evidentă, în grupații de pelicule din ediția a IX-a probabil, și din motive obiective — prelungirea timpului de studii). Titlul de laureat pentru studenții de la I.A.T.C. se împarte între filmul *Pînă nu e prea tîrziu* (elocvent discurs pacifist, conceput de regizorul Dumitru Lazăr și de operatorul Adrian Bota, ambii în anul IV) și *Pimbare de duminică* (ambitiosul reportaj metaforic, în alb și negru, realizat de Mraz Francisc din anul II). În sine, sint lesne de comparat „eseurile” de culoare — anunțînd o viitoare promoție de operatori de valoare și o amome sensibilitate regizorală; iar peliculele turnate pe platou se ierarhizează clar (de pildă, *Umor la domiciliu*, schița lui Ion Băieșu, alert „cîntă” de Valentin Vasilescu, plasată însă de public pe ultimul loc, surclasează totuși vizibil melodramaticul *Dacă dragoste nu e...*, scurt-metrajul Oliviei Șireanu, care nu trimite decît prin titlu la o frază din Marin Preda, dar se situează pe locul

Topul publicului

Opiniile spectatorilor exprimate pe de o parte prin note (de la 1 la 4) și, pe de altă parte, prin punctajul obținut prin corelarea notelor cu numărul variabil de buletine de vot restituite, oscilînd între 300 și 600, față de totalul de 1000 de formulare lansate la fiecare proiecție; au calculat, noaptea de noaptea, Topul publicului criticii B.T. Ripeanu și Marina Juc, regizorii Ion Gostin și Viorela Zorilă, precum și patru studenți de la I.A.T.C., iar dîmîncata la postul de radio estival, rezultatele au fost anunțate și comentate de B.T. Ripeanu. Topul final pentru lung-metrajele de ficțiune, prezentate în concurs, însușind opiniile consemnate în peste 2000 de buletine de vot:

NOTĂ DE ANSAMBLU: 1. *Noi, cei din linia întâi* — 3,74 (1615 puncte), 2. *Promisiuni* — 3,70 (1570 puncte), 3. *Clipa de răgaz* — 3,25 (970 puncte), 4. *Al patrulea gard lângă debarcader* — 3,15 (992 puncte), 5. *Vară sentimentală* — 3,06 (1406 puncte), 6. *Căsătorie cu repetiție* — 2,96 (463 puncte), 7. *Sper să ne mai vedem* — 2,78 (711 puncte).

REGIE: 1. *Promisiuni* — 3,78, 2. *Noi, cei din linia întâi* — 3,74, 3. *Clipa de răgaz* — 3,28, 4. *Căsătorie cu repetiție* — 3,26, 5. *Vară sentimentală* — 3,21, 6. *Al patrulea gard lângă debarcader* — 3,15, 7. *Sper să ne mai vedem* — 2,88.

SCENARIU: 1. *Promisiuni* — 3,67, 2. *Noi, cei din linia întâi* — 3,47, 3. *Căsătorie cu repetiție* — 3,17, 4. *Vară sentimentală* — 3,11, 5. *Al patrulea gard lângă debarcader* — 3,03, 6. *Clipa de răgaz* — 2,95, 7. *Sper să ne mai vedem* — 2,81.

IMAGINE: 1. *Noi, cei din linia întâi* — 3,87, 2. *Promisiuni* — 3,78, 3. *Clipa de răgaz* — 3,43, 4. *Al patrulea gard lângă debarcader* — 3,32, 5. *Căsătorie cu repetiție* — 3,22, 6. *Sper să ne mai vedem* — 3,20, 7. *Vară sentimentală* — 3,13.

MUZICĂ: 1. *Promisiuni* — 3,61, 2. *Noi, cei din linia întâi* — 3,41, 3. *Al patrulea gard lângă debarcader* — 3,27, 4. *Clipa de răgaz* — 3,12, 5. *Căsătorie cu repetiție* — 3,08, 6. *Vară sentimentală* — 2,91, 7. *Sper să ne mai vedem* — 2,62.

ACTORI (pentru actori nu s-a folosit un sistem de notare, ci un sondaj de cuantificare a popularității după numărul de opțiuni exprimate; la cei care au jucat în două filme din competiție s-au cumulat voturile): 1. Mircea Diaconu — 359 (276 + 83), 2. Ștefan Iordache — 273 (234 + 39), 3. Marin Moraru — 269, 4. Bogdan Uritescu — 224, 5. Valentin Uritescu — 201, 6. George Alexandru — 189, 7. Emil Hossu — 131 (114 + 17), 8. Sergiu Nicolaescu — 130, 9. Mitică Popescu — 116, 10. Gheorghe Dinică — 110.

ACTRICE (aceiași tip de sondaj ca și la actori): 1. Anda Onesa — 254, 2. Maria Ploae — 247, 3. Rodica Mureșan — 189 (168 + 20), 4. Ecaterina Nazare — 185, 5. Medeea Marinescu — 152, 6. Rodica Horobet — 147, 7. Ioana Crăciunescu — 90, 8. Nicoleta Ilic — 89, 9. Ileana Harsa Negru — 81, 10. Margareta Pogonat — 75.

secund în Topul spectatorilor). Devine însă greu să descifrezi, să deparțajezi calitățile „voicilor” aflate în varii stadii de formare, exersînd cu „acompaniamente” și „orchestrații” de amplitudini atît de diferite. Asemenea sintagme pătrînd în comentariul cinematografic nu doar pentru că anumite partituri ori aranjamente muzicale stăruie în memorie (mă refer nu numai la cele impuse de urmărirea Festivalului „George Enescu” ori de evocarea Mariei Tănase), ci și pentru că orașul de la marginea mării respiră în cadențele lui Bach, Mozart, Beethoven (în eleganta sală „Forum”, aceeași care a găzduit și lucrările cinematorilor, concerta tinăra orchestră din Constanța). După cum n-ar fi exclus ca publicul „Galei” filmului cu tematică pentru tineret să-și fi dezvoltat și gustul pentru literatură (nu departe de bibliotecă, înșiruindu-se panouri cu fragmente „marine” din Eminescu, Blaga, Nichita Stănescu, Nina Cassian ori Florența Albu), să-și fi ascuțit simțul umorului vizitînd expozițiile de caricaturi sau citînd cotidiană „Secvență”, publicația „Galei”, dar mai ales a redactorilor și colaboratorilor ziarului „Știința tineretului”, care de-a lungul zilelor și nopților (din perioada 29 iulie—7 august) și-au uitat odihna spre a monta vesel interviuri — fie imaginare, fie autentice —, instantanee surprinse pe viu, fotografii aranjate cu efect, amuzante anechele cinematografice.

Ioana Creangă

La „Muzeul literaturii române”

GINDITĂ ca un arc peste timp și ca o imagine sintetică a modului angajat în care arta noastră, cultura în general, a participat și participă la viața socială și politică, expoziția intitulată **Grafica militantă — tradiție și actualitate**, deschisă la „Muzeul literaturii române”, punctează cu un ton particular șirul manifestărilor închinare sârbătorii naționale de la 23 August.

Principala calitate a expoziției, restrinsă cantitativ dar echilibrat și eficient gândită sub raport muzeistic, este aceea de a pune în valoare sensul militant al activității artiștilor de-a lungul timpului prin intermediul materialelor literare propriu-zise — publicații, reviste, cărți, antologii — idee ce poate fi extinsă, într-un proiect ideal, la scară națională. Istoria se scrie în fața noastră pe două căi, prin două limbafe animate de un scop unic, social și politic, prin texte și imagini, într-un sincronism al acțiunii lucide și responsabile. Exemplare originale din revistele de slingă sau progresiste, purtând nume cu rezonanță în cultura noastră, ne restituie, prin desene incisive, directe și explicite, esența marilor probleme ce confruntau elementele înaintate ale țării cu reacțiunea. Găsim aici nu doar imaginea unei atitudini angajate ci și un compendiu de istorie a culturii prin reprezentanți remarcabili, de la **Iscr** și **Francise Șirato**, la **Ary Murnu**, **Ion Anestin**, **Jiquid**, **B'Arg** sau **Nicolae Cristea**, artistul proletar prin excelență, cărora li se adaugă un **Aurel Dragoș** și **Vasile Dobrian**. Este perioada confruntărilor deschise sau din umbră, perioada publicațiilor legale conduse de partidul scos în afara legii, în care găsim și desenele unor militanți de stînga din mișcarea internațională, cum este **Käte Kollwitz**. Un capitol interesant este cel al participării graficienilor la editarea cărților epocii noi, de după 23 August, reînălțarea cu ilustrațiile **Floricăi Cordescu** la opera lui **Victor Eftimiu** și **Eugen Jebeleanu** provocînd nu doar nostalgie ci și o bucurie de bibliofil. Același sentiment al redescoperirii unor valori uitate îl avem în fața ilustrațiilor la **Arghezi**, semnate de **Ligia Macovei**, imagini evocatoare și echivalind sensurile textului, sau cele ale lui **Constantin Baciu**, de un decis ton angajat pe care îl regăsim în toată suita sa de desene cu caracter social-politic. **Bogdan Stîhi** este și el prezent prin imaginea unei istorii desprinse din texte literare închinare trecutului țării, în timp ce **Val Munteanu**, prin ilustrațiile la volumul „Horea” de **Aron Cotruș**, realizează o performanță grafică deosebită și un „Remembar” cu accente patetice. Prezența lui **Marcel Chirnoagă** înseamnă reînălțarea cu buna gravură și cu tema anti-războinică explicită, pe cînd **Mircea Du-**

Desen de Liquid pe prima pagină din „Cuvînt liber”, nr. din 2 mai 1936



mitrescu, autor și al ilustrațiilor la **Zaharia Stancu**, de un ton aparte, ne oferă un exemplu de profesionalism și angajare civică prin tripticul tăiat în lemn, 1907, cu obsedanta siglă a roții ce vine din istorie. Afîșele actuale, reflectînd problematica epocii noastre, semnate de **Valeriu Goidic**, vin să completeze o expoziție atractiv compusă și extrem de convingătoare, prin argumente concrete, pentru sensul militant al artei noastre, pentru rolul pe care ea l-a jucat și îl joacă în transformarea societății, în devenirea țării.

„Orizont”

● **DACĂ** sensul aniversar al expoziției poate avea un rol anume în biografia artistei, desigur și în istoria artei noastre contemporane, calitatea intrinsecă și problemele unui demers logic articulat pe termen lung sînt elementele care atrag publicul către această nouă propunere lansată de **Maria Constantin**. Cunoscută ca o bună și probă acvarelistă, preocupată în egală măsură de sensul interior al acțiunii sale și de calitatea profesională a imaginii, artista etalează cu franchețe paginile unui jurnal cu putere de revelație, dar și dominantele unei implicări de profund și real panteism, detectabil în atitudinea față de natura în care

se regăsește firesc. Pelsajul devine nu doar pretext pentru notații în marginea unor situații pitorești, ceea ce nu ar însemna prea mult, oricîtă virtuozitate s-ar investi, ci un motiv de meditație în fața „spiritului locului”, restituit apoi cu o remarcabilă pregnanță. Artista se implică în atmosfera unui spațiu anume, participă la ea și ne solicită și nouă colaborarea afectivă, dincolo de ceea ce purtăm în noi ca imagine emblematică. Dealtfel, artista nici nu „vinează” situații-sablon, monumene sau repere intrate în repertoriul ochiului turistic, locuri comune scădute de semnificație sau de capacitate emoțională. Ea fixează acel moment unic, acel ton inimitabil al atmosferei specifice și inalienabile prin care fiecare spațiu își dezvăluie o personalitate a sa anume, lăsîndu-ne nouă bucuria cufundării în aventura imaginărilor declanșate de o imagi-ne-meditație, Lumea Greciei, a Cycladelor pulsînd de legende, mituri și memorie culturală, spații europene exotice sau de o sobră tentă romantică, dar mai ales peisajul autohton, atît de diforit de la un colț al țării la celălalt, sînt repere pentru un periplu sentimental, în care notația rapidă sau elaborarea simbolică alternează incitant. Lucrate „pe umed” sau prin suprapuneri ce dau consistentă și relevă transparente subtile, acuarelele Mariei Constantin provin din același sentiment unic al cosubstanțialității, restituind efe-

merul viziunii impresioniste dar fixînd și permanentul conținut în chiar substanța materială a lumii privite cu ochi romantic. Atracția exercitată de lumea acvatică ar putea constitui o dominantă detectabilă a demersului, fluiditatea materialului artistic dialogînd firesc și expresiv cu aceea a subiectului, dar refugiul în intimitatea unor naturi statice pictate cu voluptate, sau în peisajul citadin marchează un contrapunct afectiv, dezvăluind un univers complex. Acum, la a 40-a aniversare a participării la prima expoziție, nu se putea un argument mai complet și convingător decît această selecție, cuprîzînd o biografie consecventă și calitățile unui artist.

Atelier

● **ATELIERUL** lui **Oprea Olteanu**, artist descins din buna tradiție a picturii românești de culoare și materie, poate fi privit astăzi, în acest August aniversar, ca o imagine sintetică a țării, de la peisajul naturii stenece, pînă la imaginea construcțiilor și santierelor; ce împinsează realitatea cotidiană. Lucrul făcut metodic și cu plăcere, seriozitatea atitudinii și bucuria gestului pictural, o anumită rigoare constructivistă și exuberanță cromatică, pusă în valoare de sentimentul lumii care domină și organizează existența, acestea ar fi emblemele unei arte ce se dezvoltă organic, fără salturi sau hiatusuri, în tăcerea atelierului. Notația se face evident pe motiv, impresia joacă un rol determinant dar nu tiranic, pentru că următorul stadiu, cel al redactării, cuprinde punerea și rezolvarea unor probleme de compunere, de raporturi tonale și semnificație globală. Artistul se detașează de emoția inițială fără a o renega, ea se implică în imaginea finală, și nu s-ar putea altfel, **Oprea Olteanu** mîzînd pe relația afect-cerebralitate fără absolutizarea nici uneia din coordonate, în dorința de a dialoga deschis și eficient cu publicul. De aici și grija pentru coerența discursului, pentru calitatea notății simbolice, atunci cînd ea este imperios necesară, dar mai ales pentru ceea ce face din pictură un univers suficient în sine, dincolo de anecdotă sau ilustrativism îngust. Drumul ales nu este ușor, deși precedentele par a juca rolul unui ghid inițial, căci nu simpla prelucrare a unei maniere sau atitudini îl interesează pe artist ci descoperirea propriilor resurse și disponibilități, singurele capabile să provoace o mutație autentică. De aceea **Oprea Olteanu** se dovedește parcimonios cu iesirile în public, preferînd să redacteze în liniștea atelierului termenii unei picturi dense, de participare emoțională și ordine expresivă, capabilă să-l reprezinte și să-i releve calitățile, dincolo de efemerul truculentelor atractive. Și, lucru esențial, acest program dă roadele așteptate, do-vadă chipul atelierului de acum.

Virgil Mocanu

MUZICA

Fișe de concert

CITEVA dintre concertele Filarmonicii bucureștene, din ultima parte a stagiunii, merită cu prisosință a fi consemnate. M-am oprit în primul rînd la cele dirijate de **Mircea Basarab**, un șef de orchestră echilibrat, cu multă pricepere stilistică, aducînd mereu în interpretare o notă de clasicitate, în sensul unei distanțe analitice față de partitură. În primul concert la care mă refer, un public numeros a putut asculta o bună execuție a cantatei scenice **Carmina Burana** de **Carl Orff**. Monumentală, fastuoasă, cu greu l s-ar găsi acestei capodopere direcția artistică, curentul în care să fie încadrată. Ea scapă de cele mai multe, posibile, afilieri și poate tocmai aici trebuie căutat farmecul aparte al acestei muzici, gloriificare „păgînă” a norocului, hohot teluric lingă imnul celest dedicat frumuseții, totul în mari suprafețe sonore, de extraordinară vitalitate și culoare. Dincolo de micile reproșuri, chestiuni de amănunt oricînd discutabile, am regăsit în interpretarea lui **Mircea Basarab** întreaga plasticitate a lucrării, sugestia scenică, aparte, pe care textul și muzica lui **Orff** o au, bogăția de imagini și sensuri, începînd cu grandioarea prologului — spațiile pe care corul și orchestra le cuceresc atît de firesc, de la primele măsuri, grandilocvența acordurilor grave, ca tot atîtea lovituri ale destinului, prin vocile cutremurătoare ale basilor. Prefață, parcă, a fantasticului episod „staccato” din al doilea tablou al introducerii, **Fortuna plango vulnera**, unde corul pare să se ia la întrecere cu „înaintarea” egală, tenace, a fagoturilor (ce alt instrument ar reda mai sugestiv tensiunea, folosînd tehnica respectivă?), peste care se ridică, strălucitoare, volumele sticloase sugerate de glîsul trompetei. Și, valorificate convingător, impresia prospătimii virginale, a luminii crude de primăvară (flutele piccolo în **Veris leta facies**), solo-ul de bariton în scena următoare, omogenitatea vocilor corului bărbătesc (mai ales în **Ecce gratum**), personalitatea flautului, a timpanelor și replica tăioasă a cornilor în sa-

vurosul dans (s-ar fi convenit, aici, mai multă pregnanță viorilor), sofisticata juxtapunere de planuri în **Floret silva**, cu reușitul efect de ecou al corului, grotescul aceluși imprevizibil solo de tenor, în registrul supraacut (**Olim lacus colueram**), lingă dezlănțuirea babilică din scena banchetului (**In taberna quando sumus**), cu accentele „grase”, de fanfară, ale alăturilor și, imediat, prin contrast, grația întregului tablou **Cour d'amours**, de la rafinatul cor de copii (**Amor volat undique**) — o prestație de excepție a ansamblului „Voces primavera”, condus de **Claudiu Negulescu** — sau transparența, suavitatea refrenului în **Circa mea pectora** ori **Tempus est iocundum**, la aria de virtuozi-zitate a sopranei (**Dulcissime**), în general bine cîntată, deși fără strălucire deosebită în pasajele de coloratură. Dintre cei trei soliști, — **Victoria Bezetti**, **Nicolae Andreescu**, **Visarion Huțu**, — ultimul a avut o evoluție remarcabilă, alături de corul pregătit de **Nicolae Bica** și de orchestră (îndeosebi suflătorii de lemn, cornii, alăturile grave și percuția — excelentă).

FĂRĂ a neglija eleganța și muzicalitatea pianistei cehoslovace **Dagmar Baloghova**, în **Concertul nr. 2** de **Chopin**, din al doilea program dirijat de **Mircea Basarab** reținem, mai întii, frumoasa tălmăcire a concertului de **Grieg**, **Iilca Dumitrescu** a venit cu o viziune proprie, neexploitînd numai lirismul, farmecul poetic, ci și momentele de dinamism frust pe care partitura le conține. Am simțit în această versiune interpretativă dorința de a se sustrage modului oarecum afectat, prin supralicitarea rafinamentului, în care mulți pianiști, chiar de renume, cîntă mai cu seamă primele două părți ale concertului. Cu cîțiva ani în urmă, o pianistă norvegiană șoca, realmente, la **București**, cîntîndu-l cu o robustețe incredibilă, aspru, uneori aproape „sălbatic”. Varianta **Iilcăi Dumitrescu** a amintit, într-o măsură, de acel mcd (originar, oare?) de a înțelege binecunoscutul opus. Și aceasta în primul rînd datorită

culorii genuine conferite figurilor ritmice, de halting (dans popular norvegian) din prima parte, contrastelor clar decupate, generate de frecvențele treceri din minor în major, măreții pline de naturalele a cadentei, dar și datorită sublinierii atmosferei de coral care răzbate sub aspectul diafan al părții lente. În fine, un „bis” electrizant: o piesă „infernală” ca ritm și tensiune — **Polichinelle** de **Villa Lobos**. În primă audiere, Filarmonica a prezentat în aceeași seară, încheiată cu **Sinfonia IX** de **Schubert**, **Concertul pentru clarinet, trompetă, pian, percuție și orchestră de coarde** de **Vasile Timiș** (soliști **Aurelian-Octav Popa**, **Iancu Văduva**, **Nicolae Licareț**), o lucrare de factură neimpresionistă, sensibilă și fluentă, cu un limbaj melodic-armonic potrivit.

UN profesionist desăvîrșit, cu sulețe în gesturi, profund și abil în rezolvarea construcției muzicale, meticolos deși vădește o evidentă predilecție pentru desfășurările largi de spații vizionare, este **Petre Sbarcea**, dirijor la Filarmonica din Sibiu. Concertul prezentat la Ateneu a readus, după multă vreme, într-o sală bucureșteană, **Tablouri dintr-o expoziție** de **Musorgski-Ravel**. Inegalabilele piese pentru pian inspirate marelui compozitor rus de pinzele lui **Victor Hartmann**, tălmăcite orchestral de **Maurice Ravel** — adevărat geniu al orchestrației — și-au regăsit, pînă în ultimele detalii, fizionomia: eleganța aristocrată a temei de promenadă, cu distinsul solo de trompetă, într-o frazare generoasă și sunet cald (Iancu Văduva), tînguirile suflătorilor în **Gnomus**, infățișînd durerea nefericitei ființe, după șirul de sugestii grotesti, visătoare melodice a saxofonului alto, trubadur melancolic îmbrăcat în haine moderne, (**Castelul cel vechi**), scripările vioaie, în limbaj aerat, incînd prospețimea naturii chiar și atunci cînd se supune rigorilor geometrice ale parcului clasic francez (**Tuileries**), imaginea zguduitoare a imensului car polonez tras de boi (**Bydlo**), pentru care **Ravel**

alege vocea amplă a tubei, punînd-o să cînte o melodie îngîndurată, a marilor depărtări care absorb contururile (foarte bune aici, prin frazare și timbru, **Vasile Mihăilescu**) — fapt de orchestrație deloc străin intențiilor Grupului celor cinci, dacă ne gîndim că **Rimski-Korsakov** prefera și el, în **Marele paște rus**, tuba solistă pentru a readuce motivul principal, într-o lungă și dramatică secvență, în care, după ce întonează obsesiv cele cinci note, basul dialoghează straniu, pe fundal armonic, cu oboacele; și că **Borodin** încheie celebra arie a cnoazului **Igor (O, daite, daite mne svobodu !)** cu un acord „șoptit” de trompete și tubă —, zglobit **Dans al pușorilor în găoace**, cu nescocata lui delicatețe, studiul de caracter **Samuel Goldenberg și Șmil**, redat cu măiestrie, alăturile purtătoare (**Cătăcebele**), în sfîrșit, masivul și solemnul coral, atît de bine proporționat, din ultima parte, **Marea poartă a Kievului**.

PENTRU a completa aceste sumare „fișe” de concert, citova cuvinte despre o frumoasă seară camerală: un recital susținut la Muzeul de artă de două muzicione din Cluj-Napoca, într-un totuși laudabil prin finuta artistică demonstrată, sprijinită de o bună tehnică instrumentală, muzicalitate, proprietate a exprimării, inteligență stilistică. Recitalul violonistei **Mirela Capătă**, acompaniată la pian de **Annie Irion Azzola**, a cuprins patru celebre piese de virtuozi-zitate, fiecare dintre ele, adevărată „piatră de încercare”. Sunetul catifelat, cu interesante inflexiuni grave, agilitatea și relieful cromatic în pasajele de duble și triple coarde, lejeritatea trilirilor s-au făcut remarcate în sonata **Trilul diavolului** de **Tartini**. În cele 6 **dansuri românești** de **Béla Bartók** am admirat o veritabilă policromie sonoră, urmată apoi de tensiunea „nervoasă”, dominată cu precizie și rafinement, a rapsodiei **Tzigane** de **Ravel**, piesă nu numai de mare subtilitate, ci și de mare rezistență. Programul s-a încheiat cu **Variațiuni pe o temă originală** de **Wieniawski**, cu exuberanța ei romantică, deasupra căreia se așterne treptat o aură de luciditate.

Costin Tuchilă

Literatura despre literatură

LITERATURA se face cu literatură și în același timp devine literatură despre literatură. Se observă de altfel cu ușurință că literatura este prima temă literară posibilă: obiect de autocontemplare și autoreflexie spontană, literatura nu este și nu poate fi prin definiție decât metaliteratură. În mediul „literar” generat de cultură și de totalitatea activităților literare, literatura nu poate vorbi, în primul rând, decât despre ea însăși, cu mijloace prioritare, intrinsec și consecvent literare. Toate, dar absolut toate formele de literatură sunt și devin în același timp teme literare sau poetice. Și aceasta încă de la începuturile literaturii, respectiv ale apariției scrisului.

1. TEMELE DE BAZĂ sînt evidente. Scrisul, litera, caligrafia sînt și primele acte de narcisism literar: obiecte de contemplare și elogiul, de lirism și metaforă, direct și obiectiv necesare. Pentru a ne restrînge numai la cîteva indicații din domeniul european (trecînd peste imnurile cuvîntului din *Rig Veda* și gloriificarea caligrafiei arabe). Antichitatea cunoaște epigrame despre instrumentele de scris, despre tablete, hîrtia de scrisori (Martial, XIV, 2-11), despre copişti și stenografi (Ausonius, *Ad notarium suum*), despre epigrame (Stațiu, *Silvum*, II) etc. Cel mai vechi poem în limba română (spre 800) este un poem alegoric închinat scrisului. Elogiile și metaforele medievale consacrate scrisului sînt numeroase, semn de mare omagiu. Sînt evocate condeiul, pergamentul, *tabulae*, actul grav, ceremonial al scrisului (*dictare*), literele alfabetului și ale poeziei (Theodulf, *Littera carmen*; P.L., 105, c. 222), copişti etc. Renașterea face la fel, elogiul scriiturii (Gerson, *De laude scripturae*), caligrafiei și alfabetului, cu abundență de metafore pe tema scrisului. Tema este de o mare vitalitate, deoarece se alimentează din propria sa substanță. Un Fremont d'Abancourt parafrazează pe Lucian într-un *Dialogue des lettres de l'alphabet ou l'usage et la grammaire parlent* (sec. XVIII). Reducerea întregii lumi la litere, la jocurile de litere, la „plăcerea alfabetului pur” poate fi întâlnită și la romantici (Jean Paul, *Leben Fabel's*, V. Hugo), apoi la Mallarmé și Rimbaud (*Sonnet des voyelles*). Unele experiențe avangardiste. Arghezi în noi evocă scrisul etc.

CARTEA este o adevărată constantă a literaturii europene. Numeroasele epigrame și poezii ale cărții la Horațiu, Virgiliu, Martial mai ale (XI, 1, 3 etc.) deschid o adevărată tradiție. Calificativul de „livresc” este exact tematic, dar greșit cînd i se atribuie conotații negative, care ignoră atît gena ca și contextul temei. De ce n-ar fi la fel de „lirică” o *Elegie à son livre* ca și ai săi *Amours* (Ronsard)? Bucuria de a se vedea scris, frumos publicat, fără erori de transcriere, este la fel de pură ca și o iubire. La fel, elogiul cărții sacre (Alcuin, *In sacrum biblionum codicem*). O întîlnim la medievali, rinascențisti (Richard de Bury, *Philobiblion*), baroci (Giuseppe Battista, *Ai libri*), în secolul următor, la romantici, parnasieni (Heredia, *Velin doré, Les Trophées*), esteți (Huysmans, *à Rebours*). Ne reamintim, firește, și de *Cărțile* lui Eminescu. Cartea despre carte este o componentă esențială a literaturii. Cărți imaginare despre alte cărți imaginare, interpolările ficcării cărți în toate cărțile, cărți care preiau pe față, prin copie și parafrază, cărțile anterioare. Aceasta este situația de bază, temă literară prin excelență (Borges, *Ficciones*). Inmul cărții tipărite (creație plus tehnologie, precum la Rabelais, *Pant.*, II, 8), elogiul artei tipografice (Du Fresnoy, *De arte graphica*; Chr. Guentz, *Lob der Druckerey*), au aceeași origine, finalitate și semnificație.

BIBLIOTECA, locul privilegiat al cărților, inspiră emoții de aceeași factură. A-i consacra versuri, încă din Antichitate, devine un gest reflex și un act de continuitate cultural-literară (Ausonius *Epigr.* 44, Isidor din Sevilla, *Versus in Bibliotheca*, Theodulf, *Versus in fronte biblionum*; P.L., 105, c. 299-305). Lirismul modern s-a specializat în alte zone, dar registrul său nu poate evita emoția de bază a inventarului și a descrierii, oricîte semnificații adiacente i s-ar adăuga (Rabelais, *Pant.* II, 7). Renașterea și umanismul cultivă de altfel acest motiv (Th. de Bèze, *Ad Bibliothecam*, 1569). Bibliofilia (C.A. Galdenius, *Bibliophilia*, 1681), bibliomania și bibliomanul (Ch. Nodder, *le Bibliomane*, Sylvestre Bonnard eroul lui A. France), romanele bibliografice (T. F. Dibdin, *The Bibliographical Decameron*, 1817), nu numai că pătrund în mod legitim în literatură, dar într-un sens o și constituie, definindu-o și în același timp sensibilizîndu-i conceptul prin imagine, portret, mișcare epică.

Dacă se admite sensul cultural (etimologic și ontologic) de bază al literaturii, poezia studiului și a dobîndirii culturii, în toate compartimentele sale și în întreaga sa pedagogie, nu mai are cum să surprindă. Realitatea este originară și structurală. Dificultatea constă doar în a accepta acest mod consecvent sincron de lectură a ideii de literatură, în parte — recunoaștem — străin de concepția actuală

(recentă) de literatură și poezie. Și totuși există un lirism congenital al literelor, o exaltare profund pasionată a studiului de aceeași calitate cu lirismul modern. Doar tema pare (și este) tradițională. Cînd Sidonius Appollinaris exclamă: *Amo in te quod litteras amos* (P.L., 58, c. 486), el este de un lirism autentic. Că acest lirism devine discursiv prin descrierea sentimentului de poezie și de cultură poetică, apoi al erudiției, nu se poate nega (de ex. Gilles Corrozet, poet rinascențist, *Le blason de l'estude*, 1539). Dar rămîne incontestabil și faptul că această componentă a ideii de literatură nu poate fi nici escamotată, nici ignorată.

Că literatura despre literatură pleacă de la un impuls școlar, că ea este mai presus de orice o temă școlară și un efect al educației școlare o dovedește și faptul că abecedarele și manualele de scriere (*ars dictaminis*) sînt puse începînd din Evul mediu nu numai în versuri dar — inițial — ele sînt și rămîn indisociabile de realitatea și de ideea însăși de text literar. Gramaticul, profesorul de literatură devine nu mai puțin (și încă din Antichitate: Statius, *Silvae*, V, 146-191, 234-340, Ausonius, *Commemoratio professorum Burgadelusium*), erol literari ca și dictator-ul, ori cleric-ul din Evul mediu.

Materia de studiu, *trivium* și *quadrivium*, cele „șapte liberale” devin la fel izvor de poezie, alegorie, de versificație în orice caz. Imaginația începe să producă literar pe o materie erudită înaintea oricărei disocieri teoretice. Prototipul acestui gen, care prezintă filologia în haine celeste, este poemul lui Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (sec. V). În felul acesta apar lungile enciclopedii medievale în versuri, în care elementul peregrinație introduce și un scenariu cosmogonic și epic. Unele au un renume deosebit: Theodulf, *De septem liberalibus in quadam victura depictis*, Alain de Lille, *Anticlaudianus*, *The Battle of the Seven Arts*. Locul privilegiat îl ocupă gramatica devenită personaj literar proeminent, arhetip, *pattern* al culturii literarizate. Personificată, ea dă exemple și lecții de sintaxă în versuri și — firește — inspiră versuri, adevărat profesor de literatură. Versificarea regulilor gramaticale este de altfel curentă în întreaga cultură medievală. De mare prestigiu se bucură și Retorica, omagiată, elogiată, obiect și izvor abundent de literatură. Poetul, înrudit cu retorul, profesază de fapt aceeași artă. Și Filozofia constituie un personaj impozant.

2. DEȘI toate genurile literare profită de experiența celorlalte genuri, derivînd de fapt unele din altele (forțat gen poate fi compilat, pastişat, parodiat etc.), două sînt îndeosebi genurile specifice ale acestei situații culturale. Ambele pleacă și evadează din cultură, ambele încep prin a fi „cultură” și sfîrșesc prin a deveni „literatură” (culturală) în sensul cel mai specific al cuvîntului.

Legenda pleacă, etimologic vorbind, de la actul cultural esențial: „ceea ce trebuie citit” (lat. *legenda, legendus*). Acest sens prim — pedagogico-dogmatic — este foarte puternic în Evul mediu, ilustrat de texte celebre: *Metalogicon* (cap. 24: *De usu legendi et prelegendi* de John of Salisbury), ori *Didascalion de Studio legendi* de Hugo de Saint Victor. Consemnarea scrisă a legendei, originară orală, aparține aceleiași mecanisme culturale. Ea îmbracă o gamă largă a scriiturii: de la inscripțiile monezilor și medaliilor, notițelor explicative ale unor portrete (Trévoux s.v.), imagini, embleme, blazoane, lista explicativă a unor indici (hărți, planuri) (Littre, Wartburg, s.v.) la carte (*liber legendarius*). Sacralitatea originară este nu mai puțin nuanțată: legenda conține povestirea vieții unui martir sau sfînt, care se citea în mănăstire în timpul mesei. (de ex. Jean de Voragine, *Legenda aurea, legenda sanctorum*). Sîntem în momentul decisiv al interferenței tradiției și imaginației, cînd legenda începe să semnifice pentru observatorii moderni povestire imaginară, populară, de veche tradiție, plină de miracole, fără raport cu faptul istoric. În acest sens ea a putut fi asimilată și mitului: „legende” în legătură cu Dionysos de pildă (Didor, IV, V, 4). Identificarea cu povestirea, cu opera literară de imaginație epică, este deci firească, de unde și canonizarea de fapt a acestei accepții. Tendința inevitabilă de laicizare și gratuitate epică poate fi percepută încă într-o „definiție” depreciaivă din secolul al XVI-lea: „Lung șir de vorbe”.

Și mai specific cultural, gen care preia și transmite în mod direct cunoștințe culturale, este *poezia didactică* (*poésie didactique, didactic poetry, Lehrgedicht*). Ea este un gen tipic, deoarece presupune în același timp literatură și despre literatură. Lipsa actuală de prestigiu nu poate trece cu vederea nici marea sa tradiție, nici — mai ales — rolul său funcțional în structura ideii de literatură, unde constituie un produs și un vehicul cultural-literar prin excelență.

Deși momentul său de glorie este legat de idealul iluminist al secolului al XVIII-lea, principiul de bază este mai mult decât tradițional: consubstanțial literarei și deci literaturii. Adagiul medieval

o și spune: *Littera gesta docet*. Literele se învață și învață și pe alții. Este însăși definiția culturală a literaturii. Clasicismul, care dă primele poeme de didactică literară (*Art poétique* de Boileau este un exemplu tipic), fixează și definiția genului: „operă didactică sau de învățătură”. „Ea își propune să instruiască”, „să transmită cunoștințe și instrucție”. Materia de bază este, se înțelege de la sine, gramatica — predată sub toate formele și în toate domeniile — a limbilor clasice incluse (*Le Jardin des Racines grecques mises en vers français*, 1657). Ceea ce se va numi „poezia gramaticii” începe să se profileze mai întîi în acest cadru și Baudelaire va avea, ulterior, această remarcabilă intuiție. Un alt „obiect” privilegiat este morala, creator încă din Antichitate al genului epideictic (Aristotel, *Ret.*, 1338 b). El va da, în Evul mediu, culegeri de *sententiae* și *exempla*, în Renaștere, genul *doctrinal* și maxime versificate (*Disticha Catonis*). Toate oferă modele de comportament moral și religios, căci literatura creștină didactică se orientează tot după schema clasic-umanistă. Manualele de educație politică (*Miroirs des Princes*), socială (*Il Cortigiano*) pot fi clasate în aceeași categorie. Transmiserea de cunoștințe, filozofico-științifice, solidare în cîmpul enciclopedic, umează aceeași metodă. Antichitatea nu face nici o deosebire între poezi și cercetătorii naturii (Aristotel, *Poet.* 1447 b), grupînd în aceeași categorie și pe filozofi. Evul mediu preia tradiția amplificînd-o în *summae* enciclopedice și cosmografice enorme. Lecțiile savante, temele științifice, concepția superior didactică a poeziei vor fi curente în literatura Renașterii. Cunoașterea științifică devine o preocupare centrală și un izvor abundent de inspirație. Poezia erudiției, a Parnasiului secolului al XIX-lea îl va regăsi, într-o poezie tipică de și despre teme culturale.

Argumentele în favoarea poeziei didactice nu sînt numai de fapt, ci și istorice. Acestea se reduc la necesitatea obiectivă a poeziei și poeziei de a transmite cunoștințe în faza sa oral-primitivă. Goethe va susține aceeași teză a „inclinațiilor tuturor începuturilor poetice spre didactic” în *Über das Lehrgedicht* (1827). O vom regăsi și la Hegel. Și mai semnificativă este legitimarea teoretică. Ea este paralelă definiției literaturii și poeziei și raportului de forțe între aceste planuri. Cînd „poezia” începe să conteste „literatură”, poezia didactică pierde definitiv partida. Dar o tensiune între ficțiune și alegorie a existat încă în poezia didactică a Evului mediu, după cum una între „imitație” (= creație) și informație culturală se observă și în Renaștere. Goethe situează poezia didactică între poezie și retorică, mod de a recunoaște ambiguitatea esențială a acestei poezii de „idei” și „cunoștințe”. Reintîlnim astfel problema ideilor și tezelor în poezie, necontestabile în sine, ci chemate să rămînă doar „neobservate” (Lessing: *unmerklich*). Brecht, în ale sale *Lehrstücke*, face în epoca noastră un pas îndrăg. Primii „autonomiști” care încep să distingă între „conținutul filozofic” și „conținutul artistic” al unei poezii au întrevăzut și ei soluția reală. În aceeași problemă se pronunță și Jean Paul (*Voschule der Aesthetik*, § 55,75): învățăturii nu „în sine”, ci capabile să emoționeze „înima”. Disocierile franceze sînt și mai limpezi, intențiate toate pe antagonismul *poezie/proză*. Poema didactică nu este decât un „mod de uzurpare a poeziei de către poezie”. El se produce și prin teoretizarea verificată dar prozaică a inefabilului poetic (De Püs, *L'Harmonie de la langue française poème en quatre chants*, 1735).

3. SITUAȚIA tipică, efectiv simbolică, a literaturii care se autocontemplantă și care se „inscrie” pe sine, obiectul și subiectul său prin definiție, este în mod firesc *poezia poeziei*. Disociația de literatură-cultură, poezia devine tema originară, unică și fundamentală a întregului proces literar, centrul însuși al sistemului ideii de literatură. Totul pleacă și se întoarce circular într-un singur punct: genetic, de esențializare și convergență.

Nota permanent elogiasă a „poeziei poeziei” nu trebuie să surprindă. „Act pur de narcisism” (după expresia lui Ion Barbu) poezia nu poate fi decât incantația de sine și de cei ce o scriu. Omagiu adus poetului va fi deci frecvent în poezia europeană începînd cu perioada alexandrină (Calimachus, *Portrete de poeți*) și viețile trubadurilor medievale. Întreaga poezie și literatură a poetului și a geniului din epoca romantică (extrem de abundentă) se încadrează în cîteva parametri specifici: elogiul inspirației, izolării, orgoliului, suferinței spiritului superior. Tema, poetic ineputabilă, face parte din marile locuri comune ale literaturii. Dar însăși „banalitatea” sa îi dă semnificație și importanță.

Poetul care-și contemplantă admirativ opera constituie nu mai puțin o temă clasică. O întîlnim în Antichitate la toți marii poeți, în frunte cu Horațiu (*Ode*, XXX, 1, 6), dar și la minori (Ausonius, *De suis poematis*). În Evul mediu, poezii care declară cum nu scriu (Theodulf) sau cum „compun” nu sînt puține. Introspecția actului poetic este de pe acum evoluată



Copist (gravură medievală)

tă, discursivă. Se aduc elogiul poeziei (Ennodus, *Laus litterarum*), materialului poetic, limbii și chiar literelor alfabetului (*Versus cuiusdam Scoti De Alphabeto*). Conștiința lui trobar, a cîntecului, a artei cuvîntului este frecventă și în vic. Dante, care-și comentează poezia în *Vita nuova*, face literatură cu literatură și literatură, respectiv poezie, despre literatură și poezie. Nu urmărim, bine înțeles, monografia unei teme, ci schițăm doar, reduse la esențial, liniile sale directoare. Alegorismul poeziei lui Petrarca are aceeași orientare. În general, alegoria și apoteoză poeziei sînt exemple tipice de poezie a poeziei, ca și evocările exaltate, consolatoare sau lucide ale actului poetic (eforturi, suferință, satisfacții etc.). Profesionalismul și introspecția energiilor productive (inspirația, fantezia, lirismul) par să fie cele două coordonate majore. Prima temă este ilustrată de celebrul sonet (baroc) al lui Lope de Vega (parafrizat de Voiture), *Un Soneto me mandar hacer Violante*, care exprimă un refuz și care prin însuși actul exprimării acestui refuz, sfîrșește prin a-l anula în mod paradoxal: poetul scrie ceea ce n-ar fi dorit. A doua constituie o mare obsesie romantică. Forma sa este fie ironică (eul poetic văzut caledoscopic, fantezia obiect de joc și autocontemplare), fie gnomico-descriptivă (Schiller, *Das Lied des Glocke*).

O preocupare legitimă privește și geneza și structura formulei „poezia poeziei”. După toate indiciile ea pare să fie o „descoperire” maneristic-prețioasă (M-lle de Gournay: „Să vorbim poezie de poezie”). O întîlnim și în secolul al XVIII-lea, în sens depreciativ (de ex. Belinelli: „...vorbăria, versificarea, poezia verbală într-un cuvînt, poezia poeziei...”). Conceptul este fixat de poetica romantică, îndeosebi de Fr. Schlegel: „autocontemplarea pură”, care „se recrează” din propria sa substanță (*Gespräche über Poesie*), prise de conscience și autopotențare poetică în același timp. În acest sens, orice poezie este poezia poeziei” (A.W. Schlegel). Este o convingere larg răspîndită în romantism. Hegel o va combate sub motiv că înlocuirea eului liric prin evocarea actului poetic deschide porțile prozei. Croce reia în esență același tip de argumente. El respinge „poezia literară”, „poezia despre poezie”, care pleacă doar de la „sentimentul literar”, „modest și sărac”, preocupat numai de „forme literare”, care pot totuși inspira o anume „fervoare”. Handicapul esențial, din punctul de vedere al liricității și specificității poetice pure, este că „poezia literară” se resimte prea mult de ereditatea fondului său cultural. În timp ce „poezia” exaltă și inspiră, „literatură” trage în jos. Ideea este clar exprimată și de Wordsworth (*Preface, Lyrical Ballads*, 1800). „Poezia poetizantă” este formula actuală cea mai răspîndită.

EXPRESIA paralelă și simetrică „literatură despre literatură” are aceeași geneză și semnificație. Curentă în perioada actuală, generalizată la condiția întregii literaturi, anticipată de „literatură pură”, produsul actului de a scrie, „care se consideră el însuși materie de aprofundare și obiect de reflexie”, definiția nu aduce elemente noi. Dar realitatea sa este incontestabilă: Marivaux, Laclou, Vigny, în literatura franceză, *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romanes* de Thomas Mann, în literatura germană modernă, *El Escritor* de Azorin, în cea spaniolă, sînt doar cîteva exemple. *Caiețele „Principelui”* de Eugen Barbu, în literatura română, aparțin, la nivelul lor, aceeași specii.

Adrian Marino

Capitol din *Hermentica ideii de literatură*, în pregătire (Ed. Dacia). În volum indicațiile de metodă și referințele necesare.

„Legea Blanchot“



DELACROIX — autoportret

UN exemplu de ceea ce Jean Rousseau numește autodesinare în cazul jurnalului intim (*Poétique*, 56, nov. 1983) este jurnalul lui Delacroix, scris între 1822-1824, 1847-1863, reconstituit și publicat de Antoine Joubin în 1932. Citim în prima însemnare din 3 sept. 1822: „Ceea ce doresc mai fierbinte este să nu pierd din vedere că-l scriu pentru mine însumi; voi fi deci sincer — sper — și voi deveni astfel mai bun“. Delacroix nu este singurul autor care se destinează pe sine ca unic lector și nici cel dintâi care introduce în jurnal clauza discreției (o putem numi astfel). Benjamin Constant promitea în 1805 să țină cu mare grijă secretul însemnărilor sale, iar Stendhal, citat de toți cei care se ocupă de poezia jurnalului, avertizează că „acesta [jurnalul său] nu-i scris decât pentru mine“. Pactul autobiografic funcționează aici perfect: autorul se identifică total cu naratorul, naratorul cu personajul, personajul cu lectorul (destinatul, receptorul). Univers închis, traseu circular, cod indecifrabil, operă fără istorie. Și totuși pactul este sistematic încălcat. Ar trebui să adaug: din fericire. În clipa în care alcătuiește deciziile care îl fac jurnalul a fost gândit ca o operă cu un singur cititor, clauza discreției a și fost violată. Din acel moment, jurnalul devine o operă accesibilă, destinatului ei nu mai poate fi controlat. Un paradox pe care aproape orice jurnal intim îl cultivă și care constituie, negreșit, una din formele lui de seducție. Căci ce poate fi mai seducător pentru lector decât promisiunea unei intimități totale ocrotite de o interdicție absolută?

E limpede, clauza discreției nu poate fi ținută decât printr-un act brutal: distrugerea (autodistrugerea) jurnalului. Asta înseamnă că jurnalul să fie ars pe măsură ce este scris sau, de nu face autorul acest lucru, altcineva, descoperindu-l, să ia în serios avertismentul celui care l-a scris și să arunce jurnalul în flăcări. Sînt și astfel de cazuri, iar istoria literaturii nu poate consemna decât legenda dispariției lor. Regula este ca jurnalele cele mai secrete, legate prin jurământ să nu fie deschise de mină străină, să fie tipărite, mai devreme sau mai târziu, și să fie, astfel, permise și judecate ca opere literare de sine stătătoare, cu o poezică implicită, spontană. În formula ei intră și o lege curioasă (Legea interdicției, legea autodesinării) care, pe măsură ce este cunoscută, devine o simplă figură de stil.

Mai statomnică este în cazul jurnalului intim altă lege, aceea pe care Rousseau o numește „Legea Blanchot“. Ea prevede că jurnalul, care nu se supune de regulă nici unei reguli, acceptă tirania calendarului, respectă „clauza jurnalității“. În *Le livre à venir* Blanchot formulează această dependență în termeni următori: „jurnalul intim care pare atât de degajat față de forme, atât de docil față de mișcările victii și capabil de toate libertățile — comentariile, visele, ficțiunile, — pentru că gîndurile, sentimentele, evenimentele importante, insignifiante, totul îi convine, în ordinea și dezordinea pe care o dorește — [jurnalul] este supus unei clauze aparent ușoară, dar redutabilă: el trebuie să respecte calendarul. Calendarul este demonul, inspiratorul, compozitorul, provocatorul și gardianul său. A-ți scrie jurnalul este a te pune momentan sub protecția zilelor comune, a pune scriitura sub aceas-

tă protecție și, totodată, a te proteja de scriitura supunînd-o acestei fericite regularități“.

Faptul este de ordinul evidentei, toate jurnalele intime fac, sub o formă sau alta, cronică evenimentelor din afară sau cronică evenimentelor intime (istoria interiorității) în funcție de datele din calendar, de ritmurile cosmice. De aici, între altele, fragmentarismul jurnalului, forma lui informă, caracterul de operă neîncheiată, nelucrată, aleatorie. „Legea Blanchot“ necesită, totuși, o precizare și anume: clauza jurnalității depinde în cele mai dese cazuri de altă clauză, de ordin subiectiv. Nimeni nu ne poate explica de ce un autor notează o săptămîină, zi de zi, în caietele sale, incidentele vieții lui și de ce, după aceea, o lună sau două, chiar un șir de ani, nu mai notează nici un rînd. Ce se întâmplă în acest timp cu calendarul? Cel mai simplu răspuns e că „demonul, inspiratorul, compozitorul, provocatorul, gardianul“ său (calendarul) impune o suspendare a calendarului. Un alt calendar, de ordin subiectiv, controlează, vreau să spun, clauza jurnalității și decide suprimarea ei. Uneori operația aceea este săvîrșită de hazard, alteori autorul dă singur o justificare (credința că jurnalul nu prinde esențialul din existență, devenind, deci, inutil...).

ÎN TRE 1824-1847 Delacroix n-a mai notat nimic în caietele sale, așa incît 23 de ani, cei mai fecunzi pentru creație, rămîni fără ecouri. G. Opreșcu, care-l consideră pe Delacroix cel mai mare artist al secolului al XIX-lea și-i traduce în 1965 un număr de fragmente din jurnal, crede că explicația acestei lungi tăceri nu poate fi decît următoarea: creatorului „ii va fi totdeauna greu și neplăcut să treacă de la elaborarea unui lucru serios, în scris, la pictură“. Explicația poate fi acceptată, totuși ea nu lămuiește pe de-a-tregul de ce în alte perioade, de asemenea inspirate, fecunde, pictorul are timp să noteze în jurnalul său, iar acum (între 1824-1847) nu. Cînd lucrează la *Masa crucei din Chișinău*, Delacroix analizează în jurnal compoziția și de părere că pentru a sluji mai bine ideea tabloului trebuie să găsească „acel fericit tonuri murdare“. Pictura rațională nu-i place, vrea să se bazeze pe pinza fermentului interior. „Dacă nu m-am agitat ca un șarpe în mișcările unei Sibile, sint rece“, notează el. Pictura merge, merge și jurnalul, dar cînd jurnalul va fi abandonat pentru două decenții și ceva. Încă o dată, de ce? În 1847, cînd îl revizui, Delacroix nu face nici o referință la golul imens din caietele lui de însemnări. „Calendarul“ a dispărut pur și simplu, odată cu motivele subiective și obiective care l-au împiedicat pe pictor să respecte „clauza jurnalității“. Peste un an, în 1848, i se mai întâmplă ceva: uită carnetul cu însemnări într-o trăsură și nu-l mai găsește. Cronologia cunoaște din nou o pauză. Mai târziu, după moartea pictorului (1863), notele din 1851-1854 și 1864 au dispărut. Noroc că ginerele unui prieten, în mișcările cărui ajunsese jurnalul, copiază în prealabil aceste pagini. O copie, dealtminteri imperfectă, făcută de un amator (iașu aceste date din prefața scrisă de G. Opreșcu). Din astfel de întâmplări deducem că un jurnal intim apare, de multe ori, însoțit de o epică fabuloasă despre pierderea și regăsirea lui. Epica este, se înțelege, opera istoriografilor.

Din însemnarea hîmînară, citată înaltele, se poate înțelege că jurnalul indeplinește, pentru Delacroix, și o funcție terapeutică. S-o mai reproducem o dată: „Voi fi deci sincer — sper — și voi deveni astfel mai bun“. Peste cîteva luni (15 aprilie 1823) reia ideea: „cred că e un mijloc de a-mi calma frămîntările care mă chinuiesc de multă vreme... Am luat azi mai multe hotărîri bune... Delacroix continuă, aici, pe Rousseau care dădea, se știe, confesiunilor sale o destinație similiară: să spună totul, absolut totul despre sine, să ducă pînă la capăt sinceritatea, să coboare pînă la rădăcinile păcatului pentru a-și ușura, astfel, conștiința. Este, evident, o notă de orgoliu în această exacerbare a sincerității. Omul care se dezvăluie pe sine, pînă la umilință, vrea să dea și un model de existență și anume unul care își asumă căderile, eșecurile, josițiile și are curajul să le dea în vialeag. Lipsesc din însemnările lui Delacroix această ambiție. Notațiile lui sînt mai modeste și au scopul, s-a văzut, să liniștească pe cît posibil spiritul. E greu de dedus, din jurnal, efectul acestei clauze. Pictorul este, în genere, calm, jurnalul nu înregistrează marile lui crize morale, dacă au existat: momentele derută. Cite-o propoziție mai agitată dovedește că deznădejdea nu-l ocolotește și atunci pictorul se gîndește la un nou mo-



DELACROIX : Barca lui Dante

del. „Nenorocitul, scrie el în ian. 1824, ce poți face cu adevărat mare în mijlocul contactului permanent cu tot ceea ce este josnic? Îndreaptă-ți gîndul către marele Michelangelo. [...] Caută singurătatea... E, în genere, un om liniștit și caută, în consecință, liniștea: „Să facem totul în liniște, să nu ne emoționăm decît în fața operelor sau faptelor frumoase... E lenes și se hotărăște să lupte cu lena structurală și cu soarta, nu vrea să alerge după deșarta perfecțiune... Scrie toate acestea cînd este foarte tînăr, mai tîrziu însemnările au un caracter mai general și se referă cu precădere la pictură. Lui Delacroix nu-i plac, e clar, saloanele, are credința că marile opere se fac în izolare. După ce frecventează oamenii, se reculege gîndindu-se la Dante și la Byron. E un entuziast, are un suflet eroic, nu-l lubeste deloc pe pedanții din școala lui Ingres. Cînd împlinește 50 de ani e trist că puterea de a lucra nu e pe măsura experienței. „Ce păcat — notează el cu delicatețe — că experiența vine abia la vîrstă cînd puterile scad. Nu e decît o crudă bătaie de joc a naturii acest dar al talentului; nu se obține niciodată decît cu prețul timpului și al studiilor, care uzează vigoarea necesară execuției“ (citez după *Pagini de jurnal*, selecție și traducere de G. Opreșcu, Ed. Meridiane, 1965). Însemnarea e din febr. 1847. Peste doi ani revine asupra gîndului dînd și o definiție în stil romantic a marelui artist văzută ca întîlnirea dintre inteligența maturității și impetuozitatea impresiilor din tinerețe. Numai că e dat omului, în speță creatorului, să nu poată păstra la maturitate ceea ce a cîștigat în tinerețe. Delacroix vede aici o sursă de nefericire pentru artist și-o consemnează în carnetele sale.

Delacroix se arată, ca om, discret și delicat. La Voltaire nu-i place abuzul de spirit. Un creator adevărat trebuie să unească „un desăvîrșit bun simț și o mare inspirație“, metoda nu-l poate conduce decît pînă la un anumit punct. Are, uneori, crize de mizanotropie și atunci îl place mai mult să aibă de-a face cu lucrurile decît cu oamenii. Admirabilă resemnare pentru un pictor. Delacroix veneratează natura și socotește că savanții nu fac altceva decît să descopere ceea ce există în ea. Geniul este „un om care posedă o rațiune superioară“. Talentul superior nu admite excentricitatea. „Adevărul e tot ceea ce e mai frumos și mai rar“, notează pictorul într-un loc. Și tot el: modestia este inseparabilă de marele talent. La originea geniului nu stau marile pasiuni, stă imaginația (remarca este din 1824). Și, acum, o observație în stilul moralistilor: „oamenii mediocri au un răspuns la orice și nu se miră de nimic“. Și mai departe: „o națiune nu are gust decît în lucrurile în care reușește“. Delacroix e și el de părere că marele inconvenient al caracterului francez e lipsa sentimentului datoric. Sociologii de azi se plîng de același lucru. Delacroix, care fuge de frivolitatea cercurilor artistice și caută singurătatea rodnică și bucurioasă, se plînge, totuși, de singurătate („plaga de căpetenie a existenței“, zice el în 1823) și se gîndește să se însoare. El un suflet conjugal: „o soție pe măsura ta este binele cel mai mare; aș prefera-o superioară mie din toate punctele de vedere decît contrariul“. Și, totuși, pictorul nu s-a căsătorit niciodată. A avut o prietenă devotată, Jenny („sărmană femeie scumpă“, zice el în 1855). Lipsesc din jurnal notațiile despre viața erotică. Fericirea este pentru el tot una cu liniștea. Înțelepciunea constă în „buna rostiune a

vieții“. Îi place muzica lui Mozart pentru că respiră „calmul unei epoci ordonate“. Curioasă ideea pentru un om care trăiește în epoca romantică.

D ÎN TRE ideile lui Delacroix despre artă remarcă predilecția lui pentru *artele tăcute* (formula memorabilă), pictura și sculptura. Cuvîntul este indiscret („vine să te caute, solicită atenția și provoacă în același timp discuția“), cartea este inoportună (găsești peste tot), în schimb operele plastice sînt discrete, trebuie să te duci tu după ele. Și mai ales: „opera pictorului și a sculptorului este dintr-o bucată, asemenea operelor naturii. Autorul nu este prezent în ea și n-are nici o legătură cu tine, ca scriitorul sau oratorul. El oferă o realitate tangibilă oarecum, care totuși este plină de mister“.

Putem trage de aici ideea că două sînt valorile care au cel mai mare preț pentru Delacroix: *tăcerea* (liniștea) și *exactitatea imaginației*. Deși este el însuși un romantic în pictură îi detestă pe romantici pentru pasionalitatea lor indiscretă și dezordonată. Numit de un admirator un „Victor Hugo al picturii“, pictorul ar fi răspuns: „Te înșeli, domnule, eu sînt un clasic pur“. Visătorii de felul lui Schubert, Chateaubriand, Lamartine îl exasperează („incep să-ți urască cu furie“) pentru că nu merg în sensul adevărului. „Sentimentele din *Meditații* sînt false“, scrie el iritat. Ar putea fi în această opinie o justificare, ca și în aceea despre Rousseau („este în Rousseau ceva ce nu e natural, care trădează efortul și dovedește un spirit în care ceea ce e fals se luptă cu ceea ce e adevărat“). Altele sînt mai greu de explicat. Părerea, de pildă, că Michelangelo n-a pictat omul, a pictat doar mușchi („El n-a cunoscut nici unul din sentimentele, nici una din pasiunile omului“). Nu-i place Berlioz („o aiură erotică“). Uvertura *Leonora* de Beethoven îl pare lipsită de unitate și confuză. Convingerea lui este că la modernii există totdeauna ceva de prisos, pe cînd la antici e „aceiași sobrietate și aceeași forță stăpînită“.

Jurnalul arată, în orice caz, un spirit complex. Delacroix este, s-a putut constata, un romantic care nu-i acceptă pe romanticii, un admirator al sobrietății antice și, în același timp, are un veritabil cult pentru Rubens, pictor al amplitudinii. Nu-i place filosofia („este o hrană găunoasă...“), dar în însemnările sale nu face decît să reflecteze la artă și la existența din preajma artei. „Stilul modern este prost“, scrie el într-un proiect de *Dictionar al artelor frumoase*, dar prin modern pictorul înțelege: abuz de sentimentalitate, de pitoresc, „stil plîngăreț“, și, în acest caz, opoziția lui e justificată. Delacroix pare a avea în vedere tot pe romanticii și anume pe romanticii minori. Deviza lui este „să mîncîni seara puțin și să lucrezi singur“. Îi trezesc simpatia caracterelor blînde și melancolice de felul lui Domenico. *Geniul sincer...*

Delacroix s-a ținut de cuvînt: a scris jurnalul numai pentru sine. A notat cu sinceritate ceea ce a gîndit și, mai rar, a înregistrat cîteva evenimente din existența sa. *Clauza discreției* a funcționat în chip ireproșabil. Însă, după moartea lui, discreția n-a mai putut fi apărută. Jurnalul intim a fost publicat și a devenit un text pentru alții. Asta pentru a dovedi că Valéry (citat de Jean Rousset) are dreptate cînd spune: „un om care scrie nu este niciodată singur“.

Eugen Simion

Moartea „Șeicului“

■ Dintre toate vedetele ecranului din perioada interbelică, Rudolph Valentino (Rodolfo Pietro Filiberto Guglielmi) s-a bucurat, incontestabil, de cea mai mare faimă. Zeci de ani după moartea sa, el a păstrat încă o astfel de aură de fascinație și mister, încât personajul lui inspiră, și acum, opere dramaturgilor, muzicienilor, scenariștilor și regizorilor de cinema și televiziune.

În 1974, s-a creat chiar un Premiu „Rudolph Valentino” spre a răsplădi un actor sau o actriță reprezentând cel mai mult vedetariatul, laureanții lui fiind, printre alții: Elisabeth Taylor, Richard Burton, Lizza Minelli. Mai mult decât atât, la Londra s-a creat un „Valentino Memorial Guild of Great Britain”, iar în America și Anglia sute și sute de femei se adună periodic și se înclină, ca în fața unei relicve, în jurul unei casete de sticlă în care se află o cămașă a lui Rudy, în timp ce altele „se incli-

nă în fața portretului lui Valentino ca înaintea unei icoane” (revista „Pour Vous”).

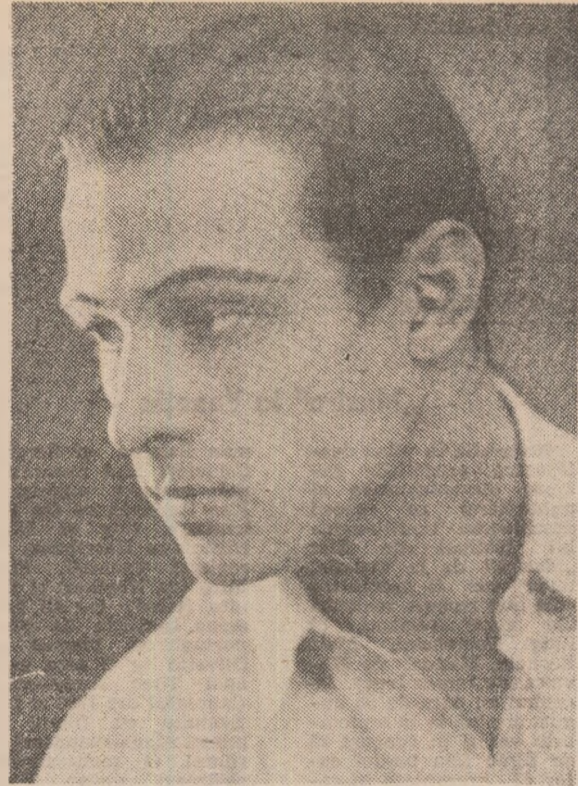
Desigur, e vorba de un mit. Dar cum cinematograful se adresează maselor, acestea — cum subliniază André Malraux — îndrăgesc miturile, iar dragostea fiind un instinct colectiv, cine altul decât Valentino, datorită farmecului său fizic deosebit, magnetismului privirii lui putea încarna mai bine acest instinct, cu atât mai mult cu cât, pentru aceasta, nu era absolut nevoie să ai și mult talent, ceea ce se pare, era cazul lui. Trebuie să adăugăm însă că Charles Ford, renumitul critic și istoric al cinematografului, deși nu-l socotea pe Valentino un mare actor, aprecia că moartea lui dramatică, în plină tinerețe, l-a împiedecat, în mod indiscutabil, să-și manifeste toate posibilitățile sale. După „Fiul Șeicului”, și cu scenarii mai inteligente, Valentino, declară el,

ni s-ar fi prezentat, cu siguranță, altfel, spectatorii și criticii descoperind poate în el ceea ce n-au bănuțit până atunci.

Oricum, în jurul acestui actor căruia i s-au atribuit, în viață, titlurile neobișnuite de „amant al lumii” și de „cel mai mare seducător al ecranului”, s-au țesut o grămadă de legende abuzive care, ca toate legendele, sînt departe de adevăr.

În cartea sa despre „Rudolph Valentino” (editura France-Empire), Jeanne de Recqueville, sprijinindu-se pe o documentație precisă, rod a cincizeci de ani de cercetări minuțioase, ne restituie pentru prima dată imaginea adevărată a lui Valentino.

Din această carte, care se citește ca un roman emoționant și uman, redăm pentru cititorii noștri, acum cînd se împlinesc 60 de ani de la dispariția lui Valentino, un fragment privind moartea sa.



Rudolph Valentino, așa cum arăta în 1923



Rudy in „Fiul Șeicului”

INTERNAT la „Polyclinic Hospital”, în urma unei peritonite fulgerătoare, și operat de urgență, Rudolph Valentino, în ciuda tuturor eforturilor depuse de doctori spre a-l salva, s-a stins din viață în dimineața zilei de 23 august 1926. Pe străzi, lumea, care a staționat tot timpul în jurul cadavrului lui Rudy, se agită. Ea a aflat sau a înțeles că nu mai există de mult nici o speranță. A înțeles că Rudy va muri și vrea să-l vadă murind, căci el îi aparține. Ullmann, impresarul său, a hotărât să-i expună corpul la „Campbell Funeral Parlor” (Broadway), dar ca să ajungă acolo, a trebuit să recurgă la o stratagemă deoarece, deși la New York căldura era dogoritoare, mulțimea foarte densă, care se afla în fața spitalului, acum, cînd a aflat că s-a produs ireparabilul, nu se mai mulțumea să aștepte răbdătoare, liniștită. Ea manifestă prin strigăte intenția de a sparge ușile spre a pătrunde în camera de la etajul opt unde s-a stins din viață Rudy. Poliția călare e obligată s-o amenințe spre a o sili să dea înapoi.

Această mulțime frenetică și alcătuită din bărbați și femei de toate vîrstele care, de cum radioul a anunțat moartea lui Rudy, și-au întrerupt masa, și-au părăsit casa, biroul, spre a se rezezi pe Strada 50, spre a încerca să vadă corpul neînsuflăit al idolului lor...

Cadavrul lui Rudy nu va părăsi spitalul ca un corp oarecare. Ar fi periculos, deoarece mulțimea vrea să pună stăpînire pe el, spre a-i mîngîia fața iubită și a așterne un ultim sărut pe buzele lui reci. E nevoie de multă prudență. William Lahey, prefectul poliției, și Walcker, primarul New Yorkului, au telefonat spitalului că n-au văzut niciodată mulțimea americană într-un asemenea hal de deprimare.

După ce corpul lui Valentino a fost acoperit cu un lînțoiu alb, așezat într-un coș mare, acesta a fost coborît în grabă într-o curte interioară a spitalului, iar apoi suit într-o camionetă, care a dispărut discret pe o ușă din spate. În fața spitalului, mulțimea a văzut trecînd această camionetă, dar cum nu bănuie nimic, șoferul poate înainta liniștit între șirurile de oameni, care vor mai aștepta ore întregi, spre a vedea scoaterea cadavrului.

Presa și operatorii Actualităților cinematografice au fost autorizați să intre la „Campbell Funeral Parlor”, unde Rudy, îmbrăcat într-un smoking elegant, zace pe un catafalc într-un salon de la etajul al doilea, plin de flori.

După plecarea ziaristilor și a operatorilor, corpul lui Rudy a fost așezat

într-un sicriu de argint, introdus, la rîndu-i, într-unul din lemn de trandafir. Spre a permite mulțimii de a vedea pentru ultima oară chipul idolului, cosciugul — instalat pe un soclu — n-a fost închis decât cu o placă de sticlă incassabilă. Mulțimea nu va vedea decât fața lui Rudy, deoarece cuvertura de catifea roșie îi acoperea corpul pînă la bărbie.

Spre seară, cînd mulțimea mai staționa încă în fața spitalului, doctorul Meeker, care l-a operat pe Rudy, a primit-o în hol pe Pola Negri, sosită în sfîrșit de la Hollywood, cu medicul ei personal, doctorul Louis Felger.

În citeva ceasuri, Rudy a devenit aproape de nerecunoscut. Nu mai era bărbatul frumos de acum citeva zile, cînd a intrat în spital, căci moartea și-a desăvîrșit opera ei distrugătoare.

De aceea, nici unul din marii actori de cinema, nici unul din iluștrii directori ai firmelor cinematografice n-au vrut să-l vadă pe Rudy pe patul lui de moarte.

În fața cadavrului lui Rudy, Pola nu se mai poate stăpîni și-și manifestă durerea prin urlete și o atitudine care îl șochează pe Meeker. Pola dă impresia că exagerează mult, ceea ce face să se pună la îndoială — pe nedrept, poate — sinceritatea ei. Oricum, Pola e artistă. Pînă în virful unghiilor și în orice împrejurare. Pretulindîni se crede în studio. Aci, ca e „Fedora” în fața camerei. După ce și-a lîpit buzele fardate de cele înghețate ale sărmanului Rudy, exclamă:

— Dragostea mea... orice s-ar întîmpla, am să te iubesc pînă în ultima clipă a vieții mele... Îți cer iertare, dragul meu, că nu te-am ținut în brațele mele în ceasul morții. Ei? m-au împiedicat să vin, m-au împiedicat să fiu aici spre a-ți da ultima sărutare. Te-am iubit, Rudy, te-am iubit cum n-am iubit pe nimeni altcineva pe lumea asta. Și nu mi-am dat seama cît de bolnav ai fost... N-am să-mi iert asta niciodată... niciodată...

Își frînge mîinile de disperare, plînge, se clatină. Doctorii Felger și Meeker o ajută să coboare la primul etaj, spre a se liniști. Apoi, însoțită tot de cei doi medici, se refugiază la hotelul Ambassador, unde i s-a reținut un apartament.

Aci, schimbîndu-și mereu compresele reci de pe frunte, îi roagă pe doctorul Meeker să-i confirme în scris că Rudy i-a rostit numele înainte de a muri, ceea ce corespunde adevărului. Meeker îi semnează declarația care, spune ea, îi va face să tacă pe toți aceia care au pus la îndoială intenția lui Rudy de a se căsători cu ea.

ACUM, mulțimea, care a părăsit spitalul, e admisă să defileze prin fața rămășițelor pămîntesti ale lui Valentino de la Campbell Funeral Parlor. Serviciul de ordine îi va fi foarte greu să disciplineze valurile acestea de oameni: nouă mii de persoane pe oră timp de zece ore pe zi și timp de trei zile. Ziarele spun că nu s-a văzut o astfel de manifestație pentru nici un rege sau conducător de stat. Circulația e întreruptă pe Broadway, iar poliștii cu greu pot stăpîni mulțimea, înșuruiți de-a lungul străzilor acestui mare cartier.

Mărșelele funeralii nu s-au putut desfășura decât peste nouă zile, adică marți 31 august, deoarece a trebuit să se aștepte sosirea din Italia a lui Alberto, fratele lui Rudy.

Acesta ar fi dorit ca Rudy să fie înmormîntat în patria sa, dar el a murit fiind cetățean american. Locuia în S.U.A. de ani de zile, și colonia cinematografică din Hollywood, căreia el îi aparținea, a socotit că Valentino nu poate fi înmormîntat decât în cetatea filmului.

¹⁾ Piesa lui Victorien Sardou (1831—1908), care a constituit unul din marile succese ale tragedienilor Sarah Bernhardt.

²⁾ Producătorii filmului „Hotel Imperial”, în care Pola Negri juca atunci.

Totuși, corpul defunctului nu va părăsi New Yorkul fără o bătălie, la ora 11, la biserica Sf. Malachy pentru o ceremonie religioasă, la care n-au fost admise decât trei mii de persoane.

Cu toată ploaia torrențială, piața și străzile din fața bisericii erau înfestate de mulțime. Dricul a trecut acoperit cu o cuvertură presărată cu trandafiri, panglicile fiind ținute de Douglas Fairbanks, Joseph Schenck, George Ullmann, Charlie Chaplin.

În asistență: Pola, bineînțeles, și Joan Acker.³⁾

Amîndouă hohotesc de plîns. Apoi Mary Pickford, Norma și Constance Talmadge, care plîng discret.

Pe străzi, se produce o gravă dezordine. Scriitorul John Dos Passos, care l-a detestat todeauna pe Valentino, nu lasă să-i scape ocazia, spre a ridiculiza agitația stîrnită de funeraliile lui.

„Ploaia — scrie el — a făcut să crească confuzia. Sute de bărbați, femei, copii au fost striviți de caili poliției. Uzi de ploaie, suflînd din greu, poliștii și-au pierdut capul. Mase de oameni s-au zvîrlit sub copitele cailor. Din capela funerară s-au luat toate florile. Bărbați și femei s-au luptat pentru o floare, pentru un ciob al unei ferestre. S-au spart vitrine, iar mașinile care au fost nevoite să se oprească au fost răsturnate și făcute praf. Cînd, în sfîrșit, poliția călare a reușit să respingă mulțimea de pe Broadway, s-au găsit douăzeci și opt de pantofi despecocheați, un furgon de umbrele, pălării, minci sfinșiate. Toate ambulantele orașului au avut mult de furcă spre a trezi din leșin sute de femei. Poliștii au găsit o sută de copii pierduți. A trebuit să treacă trei zile pînă ce mai multe echipe de gunoieri să poată curăța străzile și să ridice toate florile trimise din Hollywood.”

În timp ce în biserică se desfășura slujba religioasă, afară, pe străzi, agitația era atât de mare, încît peste o mie de poliștii au trebuit să escorteze dricul pînă la gară, unde aștepta tronul funerar, cu un vagon special drapat în negru, în care s-a suit Pola, Alberto și Ullmann. La trecerea lui, în toate gările tirgoșoarelor, satelor, orașelor, trenul este salutată de mii de oameni, care plîngeau și rupeau uneori barajele poliției, spre a încerca să se urce pe platforma vagonului.

După ce s-a oprit la Kansas City și Tpeka (Kansas), El Paso (Texas), Yuma (Arizona) și Colton (California), trenul a ajuns la Los Angeles luni, 6 septembrie. I-au trebuit șase zile, spre a străbate S.U.A. în toată lărgimea lui.

A doua zi, 7 septembrie, s-a oficiat o a doua ceremonie religioasă la biserica „Good Shepherd” (Pastorul cel bun), la care au participat împreună cu oamenii de pe stradă, zece mii de persoane, în timp ce un avion presăra, din văzduh, petale de trandafiri, deasupra procesiunii.

NIMENI nemanifestîndu-și dorința de a lua sarcina cheltuielilor de înmormîntare, cosciugul a fost depozitat într-un hangar, în mod provizoriu, în așteptarea unei decizii. Rudy, neprevăzător cum era, nu-și cum-părase un loc de veci. Era, într-un fel, și firesc: fiind încă tînr, nu se putea gîndi la astfel de dispoziții macabre.

Administrația credea că dricul n-o să rămînă multă vreme acolo. Cîneva o să reacționeze: Alberto, fratele lui, Pola, logodnica lui, Joan și Natasa⁴⁾, cele două ex-soții, George Ullmann, impresarul și prietenul lui, desemnat ca executor testamentar.

Dar nici unul din cei patru nu făcu gestul pe care se sconta, iar Rudy, conțrariu celor ce se credea, lăsase datorii de 160 000 dolari, iar vila lui „Falcon

Lair”, nu fusese încă integral plătită.

Joan și Natasa răspund că ele nu figurează în testamentul lui Rudy. În consecință... Ullmann pretează că n-are nici o avere personală. Iar Pola declară că n-a fost soția lui Rudy, ci doar logodnica lui. Ea a leșinat cînd a aflat moartea lui, a plîns, a urlat în fața cadavrului lui... dar n-a înțeles să-și scoată carnetul de cecuri în fața cimitirului. Desigur, ea și-a deschis larg baieralele pungi ca Rudy să găsească la intrarea lui „Million Dollar Theater” din Los Angeles, în seara prezentării filmului „Fiul Șeicului”, o uriașă pernă de gladiole roșii. Alîta timp cînd Rudy era în viață și-i putea mulțumi cu un gest, un zîmbet, tot ce făcea ea pentru el, Pola se arăta generoasă. Dar de ce să se ocupe acum de sărmanul Rudy care nu mai putea spune nimic, face nimic?

Cine va rezolva deci problema? Camarazii lui de studio? Două mii de scrisori au fost expediate din lumea cinematografului. Dintre vedetele ei, doar douăsprezece au răspuns, adăugînd un cec mai mult decât modest. Producătorii? Nici vorbă de așa ceva! Deși ei îl mai datorau lui Rudy cota lui din beneficiile ultimelor lui două filme⁵⁾.

Admiratorii lui Rudy? Admiratoarele lui? Toți aceștia care au trimis la Polyclinic Hospital jerbe de flori, coșuri cu fructe, telegrame, rămîn insensibili.

O subscripție lansată de un hebdomadar american (un dolar pentru fiecare subscriitor) nu reușește să adune decât 200 de dolari.

Zilele trec și nimeni nu manifestă dorința de a rezolva această problemă dureroasă. Și trupul actorului, pe care mii de femei și-l disputaseră cînd era viu, trupul acesta, care a trebuit să fie evacuat din spital în mare taină, de teamă de a nu fi răpit cumva, nimeni nu se mai gîndește acum la el, să plătească cheltuielile de înmormîntare.

Soții Balboni se indignează. La 14 septembrie 1926, ei preluînd toate cheltuielile pe seama lor, cosciugul lui Rudy e, în sfîrșit, depus într-o criptă din cimitirul hollywoodian.

EXISTĂ și o altă versiune a faptelor. În decembrie 1977, fratele mai mare al lui Rudolph, Alberto, de 86 ani, a adresat o scrisoare hebdomadarului italian „Novella 2000”, în care declară: „Cheltuielile (spitalul, funeraliile etc.) au fost achitate de către Ullmann, din fondurile de succesiune. Iar eu am solicitat cimitirului din Hollywood să cumpăr o nișă, dar nu era nici una disponibilă. Între timp, soții Balboni, care posedau două nișe, mi-au oferit una din ele pentru Rudy. În 1927, June a murit subit și soțul ei m-a rugat să transfer rămășițele pămîntesti ale lui Rudy într-o două nișă, care și-o rezervase el. Apoi, în 1936, cînd s-a hotărît să se întoarcă definitiv în Italia, fiind italian de origine, mi-a vindut această nișă, pe care am plătit-o integral. Informațiile apărute în presă prin care se spunea că nimeni n-a vrut să achite cheltuielile de înmormîntare sînt deci absolut false, cum tot false sînt și cele care afirmă că cosciugul lui a fost abandonat, fie și o singură zi, într-un colț al cimitirului...”

Oricum, oricare din aceste două versiuni ar fi exactă, adevărul e că Rudy, care s-a bucurat în viață de o mare celebritate și a fost îndrăgit ca nici un alt actor de pe vremea sa, a avut parte de un sfîrșit mai mult decât dramatic. Nu degeaba declara el periodicului parizian „Mon Ciné”, în 1925: „Un om poate avea un prieten, doi prieteni. Cînd are trei, se poate considera binecuvîntat de zei...”

Bietul Rudy, știa el ce știa. Știa mai ales că gloria nu reprezintă mare lucru, că ea e un cuvînt gol!...

Prezentare și traducere de Paul B. Marian

⁵⁾ E vorba de „Vulturul negru” (1925) și „Fiul șeicului” (1926).

„Mostra” la Veneția

● Se află în plină desfășurare pregătirile intense (organizatorice și publicitare) ce preced deschiderea tradiționalului festival de film „Mostra” de la Veneția, unde vor fi prezentate cele mai recente realizări ale unor regizori ca Luigi Comencini, Alain Resnais, Manoel de Oliveira sau James Ivory. Începând cu data de 30 august și până la 10 septembrie vor fi în concurs 23 de filme (din totalul celor 43 prezentate în cadrul festivalului). Dintre acestea, patru vin din Italia: „Regalo di Natale”, realizat de Pupi Avati, „Storia d'amor” al lui Francesco Maselli, „Romance” de Massimo Mazzucco și, în afara concursului, „La storia” de Luigi Comencini după celebrul roman semnat de Elsa Morante. Patru filme franceze: „La pitaine” de Jacques Doillon, „Le rayon vert” de Eric Rohmer, „Autour de minuit” de Bertrand Tavernier și „Melo” de Alain Resnais. În concurs, de asemenea, filme regizate de doi dintre cei mai buni profesioniști din Marea Britanie, Ken Loach și James Ivory, precum și două filme regizate de sovieticii Ro-

man Balaian și Serghei Soloviev. Sint prezenți și doi regizori americani, Ken Harrison cu „On Valentine's Day” și Mike Nichols cu „Heartburn”, doi regizori spanioli, Pilar Miro (cu „Werther”) și Benito Rabal (cu „El hermano bastardo de dios”), portughezul Manoel de Oliveira cu „O meu caso”, apoi Theo Angelopoulos (laureatul din 1980 al festivalului cu filmul de atunci „Megalexandros”) cu filmul „O melissokonos”, regizorul ungar Peter Gothar cu „Ido Van”, suedeza Mai Zetterling cu „Amorosa...”. Alte 17 filme au fost selectate pentru secțiunea „Veneția specială” consacrată realizatorilor care propun un mod de viziune și transcriere filmică deosebită. Alte secțiuni sint „Veneția specială” consacrată realizatorilor care propun un mod de viziune și transcriere filmică deosebită. Alte secțiuni sint „Veneția specială” consacrată realizatorilor care propun un mod de viziune și transcriere filmică deosebită. Alte secțiuni sint „Veneția specială” consacrată realizatorilor care propun un mod de viziune și transcriere filmică deosebită.

Cr. U.

Expoziție

● „Cine poate defini femeia?” se întreba Diderot în articolul pe care l-a scris pentru „Enciclopedia” apărută înaintea Revoluției din 1789. Sub semnul acestei întrebări,

muzeul din Hamburg a realizat o vastă retrospectivă artistică (370 de sculpturi și tablouri) prezentând cele mai semnificative „transpuneri ale eternului feminin”.

„Arcul vieții”

● Autoritățile orașului Nagasaki au aprobat un proiect de construcție a monumentului memorial „Arcul vieții”. De aproape trei ani, comitetul pentru construcția acestui memorial, care va fi un simbol al păcii, a primit schițe din toate colțurile Japoniei. Zilele acestea a

fost dat publicității numele câștigătorului acestui concurs: Akihisa Nurata, profesor la o liceu din Nagasaki. Monumentul urmează să fie inaugurat în august 1987. O flacără veșnică adusă din Grecia va arde sub coloanele arcului.



„Carmen”

● Astfel se intitulază o antologie de proză despre războiul civil din Spania (1936-1939). Antologarea și notele aparțin lui Günter Caspar. Volumul a apărut la Aufbau-Verlag Berlin und Leipzig. Și editura Rütten & Loening din Berlin publică volume dedicate împlinirii a cincizeci de ani de la izbucnirea războiului civil. În afară de Carmen

s-au mai editat: „Spania '36” de Jean-Richard Bloch (traducere de Klaus Laabs și Jeanne Fachnicke), „No pasaran!” (cinceze din timpul războiului), „Nunta spaniolă” de Louis Fürnberg și două volume de Willi Bredel — „Războiul spaniol. (În imagine, Ernest Hemingway, H. Kahle, Ludwig Renn și Joris Ivens pe frontul din Madrid, în iunie 1937).

Teatrul trebuie să fie total

● La editura Henschel, Kunst und Gesellschaft, din Berlin (R.D.G.) a apărut „Theater muss immer etwas Totales sein” de Walter Felsenstein, conținând scrisori, însemnări, conferințe și interviuri. Titlul volumului este programatic, ilustrând multitudinea



preocupărilor autorului, creator și reformator al teatrului și al teatrului muzical — despre care revista noastră a amintit cu prilejul împlinirii vârstei de optzeci și cinci de ani. Fiecare din capitolele volumului pot fi considerate documente importante într-o viitoare istorie a teatrului, pentru epoca la care Felsenstein a participat. În imagine, fotografia autorului.

Variantă originală

● La teatru Petruzelli din orașul Bari a avut loc, cu deosebit succes, premiera absolută a variantei napolitane a operei „Puritanii” pe care Bellini a închinat-o celebrei soprane din epoca respectivă Maria Malibran. Opera era cunoscută până acum în varianta ei pariziană apărută ca urmare a unui complex de împrejurări. La vremea respectivă, partitura a ajuns cu întârziere la teatrul San Carlo și curând după aceea au murit, unul după altul, Bellini (1835) și Malibran (1836). În cele din urmă, varianta pariziană a fost unanim adoptată, cea originală fiind dată uitării.

„Jeunesses Musicales”

● La Cracovia s-a desfășurat a 41-a adunare generală a federației internaționale a tinerilor muzicieni, denumită „Jeunesses Musicales”. Au fost discutate posibilitățile de dezvoltare în continuare a colaborării în acest domeniu specific. Reuniunea a reales în funcția de președinte al federației pe spaniolul Jordi Roch.

Stanley Ellin

● Scriitorul american Stanley Ellin, autorul unui mare număr de romane de mister, a încetat din viață la vârsta de 69 de ani, la New York. A început prin a fi profesor, muncitor siderurgist și fermier, înainte de a debuta în literatură. Prima sa carte, „The Speciality of House” (1945), a reușit un mare succes, fiind adaptată pentru televiziune. Ulterior, Ellin a fost distins de patru ori cu Premiul Edgar Allan Poe, cea mai înaltă distincție în domeniul literaturii de mister. Mai multe din cărțile sale au fost adaptate pentru ecran. „The Key to Nicholas Street” (1952) a constituit baza scenariului pentru filmul „Leda” (1961), iar „The House of Cards” (1967) a fost subiectul filmului cu același titlu în care a jucat Orson Welles.



Béjart — spectacol coregrafic pe apă

● Celebrul coregraf francez Maurice Béjart se află la Leningrad pentru stabilirea detaliilor privitoare la spectacolul de balet pe apă, pe care îl va realiza cu Baletul Kirov. „Este vorba — a precizat Béjart (în imagine) — de o serbare pe Neva de tipul celui pe care am organizat-o în 1981 la Veneția pe Canal Grande. Își vor da concursul Baletul secolului XX și Baletul Kirov, cu toate steele sale. Data spectacolului va fi, probabil, iunie 1987. Anul acesta mă voi ocupa de baletul inspirat de scrierile lui Malraux, pe care îl pregătesc pentru toamnă, pentru Bruxelles”.

Bayreuth — '86

● Cea de-a 75-a ediție a Festivalului Wagner de la Bayreuth a fost inaugurată printr-un spectacol cu opera „Tristan și Izolda” în regia lui Jean-Pierre Ponnelle și sub conducerea muzicală a lui Daniel Barenboim. Rolurile titulare au fost interpretate de Peter Hofmann și Jeanine Altmeyer. A fost astfel marcată împlinirea a o sută de ani de la prima reprezentare cu această operă la Bayreuth. În programul acestei a 75-a ediții a festivalului Wagnerian (care se desfășoară până la 28 august) sint înscrise în total treizeci de reprezentații, printre care „Tannhäuser”, „Inelul Niebelungului”, „Maestrul cântăreț din Nürnberg”. Și încă o semnificativă aniversară: în acest an, festivalul este dedicat lui Franz Liszt.

Festival rock antinuclear

● Douăzeci din cei mai renumiți cântăreți și formații rock din R.F.G. și Austria au participat la o manifestație antinucleară organizată la Burglengenfeld (R.F.G.) la o distanță de 20 km de Wackersdorf. 80 de mii de amatori de muzică rock au asistat la acest „festival împotriva nebuniei de la Wackersdorf”, numele viitoare uzine de combustibil nucleari. Cea mai mare parte a artiștilor care s-au produs — ca Udo Lindenberg și Bap — au hotărât să cedeze onorariile pentru lupta antinucleară.

Am citit despre...

Fetișcane, prunci, necazuri

● ROMANUL de debut al scriitoarei Joyce Maynard, „Dragoste de copil”, poate fi citit ca un prospect, ca o schemă explicând cum este construit și cum funcționează un aparat complicat, cu multe comutatoare și circuite derutante, care se lasă greu înțelese de neciniți.

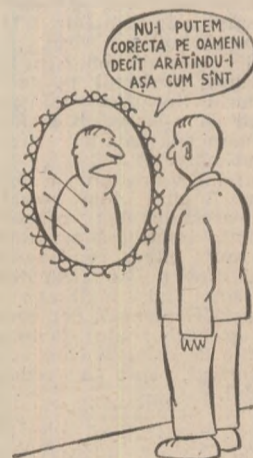
Ambiția ei a fost mai modestă: să povestească întâmplări determinante din viața unor tinere americane. Acțiunea se petrece într-un oraș din statul New Hampshire. Patru fete stau de vorbă în fața Laundromatului (locul în care se pun la dispoziția clienților mașini de spălat cu program). Trei dintre ele au 16 ani, una — 18. Trei dintre ele au copil, a patra e gravidă. Una singură e măritată. La capătul celor 250 de pagini ale cărții, cititorul știe totul despre ele, despre familiile lor, despre tații celor patru copii, precum și despre alte personaje, ca tinăra femeie bogată părăsită de un iubit virstnic, care și-a cumpărat o casă și un teren pentru a începe o viață nouă, rustică, perechea de artiști newyorkezi cultivați și boemi, veniți să-și petreacă vacanța în vila unor prieteni absenți, fetița perversă, iremediabil stricată, a unei mame severe, bine intenționată, dar incapabilă să-și țină în friu odrasla sau măcar să-și imagineze cit de detracată este, etc., etc. Joyce Maynard pune în ecuație destinele lor, demonstrând cum se refac sau se deteriorează existențele, de ce nu-și înțeleg părinții copiii și de ce își iubesc sau nu copiii părinții, cit de diferite pot fi atitudinile față de dragoste, față de maternitate și față de viață în general în interiorul aceleiași generații și al aceluiași mediu.

Dincolo de vocile discordante ale personajelor se deslușește însă, mai clar decit în alte scrieri contemporane, logica unei societăți în care „gadjet”-uri inaccesibile sau rare pe alte meleaguri fac parte din peisaj, nici nu mai sint percepute de cei ce le folosesc ca o proteză tehnologică de natură să le modeleze

mişcările, senzațiile, gândirea. Ca urmare, în cartea tinerei Joyce Maynard se vede cum funcționează parcă normal, în orice caz cu o logică internă perfectă, mecanisme care conduc la comportările cele mai aberante. Două tinere cad în plasa unei secte cu moravuri dezgustătoare (dar care practică nașterea naturală și adoră pruncii), o mamă imatură își torturează și pină la urmă își ucide fetița, destul de convinsă că o iubeste, o bătrână sucită dă loc unei clinici de consultații prenatale, o femeie deprimată răspunde, imprudent, apelului lansat prin mica publicitate de un nebulos pericol. Fetița vicioasă întâlnește o bunică și un bunic încă și mai vicioși decit ea și se sperie, dar nu destul de tare pentru a renunța la prostii și, pe de altă parte, artiștii nonconformiști decid să întemeieze o familie obișnuită, un soț obosit de îndelungata conviețuire cu o soție posesivă, excedată de greutatea vieții, își dă seama de profunzimea legăturii dintre ei, un băiat prea devreme însurat, tată înainte de a fi adult, se domolește după nebulatece aventuri ratate și este de presupus că va încerca să fie la înălțimea așteptărilor afectuoasei lui soții.

Ascultăm, odată cu fiecare dintre aceste personaje, muzica frenetică sau lascivă la modă, prezență perpetuă, importantă, receptată diferit în funcție de temperament, pregătire, dispoziție și sosizăm rolul ei de combustibil al arderilor interioare. Privim, împreună cu unul sau altul dintre ele, emisiunea de televiziune preferată și ni se revelează declicul care le proiectează în lumea fantasmelor zămislite de înțelegerea deformată a ceea ce văd și aud. Automobilul permite neîngrădită mobilitate sau, convertit în alcov, stimulează nesăbuința cvasi-sportivă a amorurilor puștești. Drugstore-ul este o inepuizabilă sursă de soluții instantanee pentru nevoile sau capriciile cotidiene. Se consumă cu aceeași nepăsare răcoritoare și euforizante, whisky și saporifice, stimulente și dulciuri, bere și conserve tehnice. Joyce Maynard nu insistă asupra tuturor acestor ingrediente, condimente și suplimente, dar cititorul le extrage din tabloul conștiințios zugrăvit de ea, pentru a-și explica mai bine geneza unor fenomene contradictorii, care se înlanțuiesc, se completează, și se angrenează în subsansamble ale imensei mașinării a societății în care totul pare cu puțință, dar curelele de transmisie răspund uncori anarhic comenzilor.

Felicia Antip

N. IONIȚĂ
„Verba volant...” ?

Proverb românesc

● Laureții prestigio-sului Premiu literar Viareggio, aflat anul acesta la a 57-a ediție, sint: Giorgio Candeloro pentru volumul XI și ultimul din *Storia dell'Italia moderna* (Ed. Feltrinelli), Marisa Volpi pentru culegerea de poezii *Il maestro della betulla* (Ed. Vallecchi), Mario Socrate pentru volumul de versuri *Il punto di vista* (Ed. Garzanti). Juriul a limitat anul acesta numărul concurenților la șapte pentru fiecare secțiune și a desființat premiile de debut, motivul că „puțin din cei semnați de acest premiu s-au menținut ulterior la înălțimea speranțelor pe care le-au trezit”.

Festival internațional de teatru

● La Baltimore — S.U.A. — timp de două săptămâni s-a desfășurat festivalul internațional de teatru **Teatrul Națiunilor**. Au participat artiști din douăsprezece țări, printre care: Italia, India, Bulgaria, Canada, Polonia, Ungaria, S.U.A. Au fost prezentate montări de piese clasice și contemporane.

„Nu vreau să joc adolescențe stupide”

● Noua vedetă a filmului prezentat de Roman Polanski la Cannes, **Pirații**, are optsprezece ani, se numește Charlotte Lewis și știe foarte bine ce vrea. „Refuz să interpretez femei-obiect, adolescențe stupide, sau eroine-sexy”, a declarat adăugând: „aș dori să am eleganța Catherinei De-neuve, ochii Isabellei Adjani și gura Nastassiei Kinski”. Acum este distribuită în rolul principal feminin din **The Golden Child**, alături de Eddie Murphy.

Studii literare

● Sub titlul **Über den Tag hinaus**, la Weimar a apărut o carte de studii consacrate de criticul și istoricul literar Peter Goldammers unor importanți scriitori germani din secolul trecut: Wieland, Kleist, Keller, Storm, Fontane, Raabe.



Lorca: Moartea unui poet

● Sub acest titlu, regizorul spaniol Juan Antonio Bardem realizează un serial TV, dedicat lui Federico Garcia Lorca. Filmările sint în curs de desfășurare și se vor încheia în luna noiembrie. Pentru rolul titular a fost ales actorul englez Nicholas Grace, care va împlini în curând vîrsta la care a fost asasinat Lorca: 38 de ani. „Dincolo de asemănarea fizică, de care a trebuit să țin seama — a precizat Bardem — am căutat un actor care să degaje acel

farmec propriu lui Federico”. „Este un rol care mă sperie puțin — a mărturisit Grace. Geniul acestui poet mă fascinează. Nu știu totul despre Lorca, dar am citit opera și am parcurs de două ori biografia scrisă de Ian Gibson, care, alături de Bardem și Mario Camus, semnează scenariul filmului”.

Cele patru episoade ale serialului urmează să fie programate pe micul ecran în vara anului viitor. În fotografie, Garcia Lorca și actorul englez Nicholas Grace.

Copiii din Yenan



● Romanul istoric **Copiii din Yenan**, apărut la editura pariziană Stock, fiind primit cu interes, este rodul unei colaborări mai puțin obișnuite între scriitorul chinez Shen Dali și romancierul francez Suzanne Bernard. Atit presa franceză („Le Monde”,

„L'Express”, „L'Humanité”, „Le Figaro”, „Libération”, etc.), cit și presa chineză au subliniat calitățile acestui roman în două părți: **Yenan, leagănul meu și Marșul**, scris direct în limba franceză, al cărui erou, copil, este chiar scriitorul Shen Dali.

Ilustrații de basm

■ CÎND se întâmplă să fii deprimată, să mă indoiesc nu numai de puterea mea de a învinge prin frumos și artă, ci și de puterea frumosului de a învinge în lume, încerc să-mi amintesc unul dintre acele fermecute momente în care frumusețea lumii m-a făcut fericită, și mă gîndesc la Italia. La Italia, pentru că Italia este locul geometric al unor noțiuni (frumusețe, artă, fericire) care există, desigur, separate și în alte țări, dar care aici, printr-o miraculoasă coincidență, se topesc într-o singură mare sărbătoare a ochiului și a sufletului, într-o unică beatitudine.

Iată, îmi aduc aminte de complexul, sfișietorul și totuși luminosul sentiment cu care părăseam cîndva Roma, îndreptîndu-ne spre Orvieto. Faptul că nu știam dacă o vom mai revedea vreodată, dădea despărțirii o aură grea, un farmec intens, pe care frecventarea facilă nu ar fi fost în stare să le izvorască. Eram conștienți de acest revers valoric al tristeții, după cum speram că revederii gingașului Orvieto încerca să ne consoleze de pierderea orașului etern. Sint întotdeauna gata să dau o metropolă pe un orașel. Mai fusesem o dată, pentru cîteva ore, cu mulți, mulți ani în urmă, la Orvieto, dar, abia ajuși în piața Domului, abia descoperind miraculoasa fațadă a acestuia — mi-am dat seama că nu mi-l mai aminteam. Mi-a părut bine. Revederile, redescoperirile mă întristează, lăsîndu-mi mereu zaful unei combustii inferioare celei trecute. Faptul că nu-mi mai aminteam extraordinara imagine — care reușea, încă, să-mi precipite respirația și să-mi împăienjensească ochii — era un dar pe care timpul, devenit și el bun în fața minunii, mi-l făcea, dînd strălucire emoției prezente. Început în 1295 (Doamne, fascinația acestor cifre inimaginabile asupra sufletului meu setos de durată și amintire!) — cu straturile lui de marmură albă și neagră, cu mozaicurile sale strălucind de aur și de culori înrourate, cu basoreliefurile sale încă naive, fără nimic din mușchii numărați cu grijă ai barocului — Domul era roman, înegurat de presimțirile goticului, unul dintre cele mai frumoase vise ale aceluia ev al somnului recuperator după luciditatea antichității, somn din care Renașterea avea să trezească o umanitate devenită de atunci insomniacă. Îmi amintesc și acum sentimentul de definitiv abandon ce m-a cuprins intrînd: interiorul, mai sever și mai gotic, numai arcade și vitralii, numai dungii albe și negre, ca într-o savantă subliniere a unor adevăruri ce nu mai era nevoie să fie rostite, ca într-o artă a fugii intens muzicală, presimțită de pe atunci. Ceea ce am recunoscut imediat, ceea ce aș fi crezut că îmi amintesc dintr-o altă viață dacă n-aș fi știut că am mai văzut o dată, ceea ce știam pe dinafară într-un fel de mecanică maniheistă a memoriei, au fost puternicele fresce ale Judecării lui Luca Signorelli. Mă impresionau acum, ca și data trecută, prin forța lor luciferică, prin mișcarea lor rea, simbolică, necarnală, deși se văd mușchii, nerealistă, deși sint numai trupuri. Verdele pielii și asprimea cărnii trezesc în privitor o senzualitate rece, neliniștitoare, adinec spirituală.

Văd și acum, cu aceeași bucurie totul: felul cu ne-am invirtit fermecați pe străduțele din jur, banca pe care am mincat un strugure, lința fințina Sfintului Patriciu, curioasa senzație — pe care ne-am și împărtășit-o unul altuia — că luminăm, că sintem fosforescenți de fericire, momentul în care ne-am hotărît să pornim mai departe spre Sienna; și mai ales ciudata explozie prin care, abia părăsindu-l, avea să ni se revele orașul. Plecasem, dar ne-am oprit o dată, de două ori, de trei, de cinci, de șapte ori pentru a mai privi, pentru a nu pierde, pentru a nu uita privești magnifică a cetății cocotate pe stîncă ei bruscă, printre dealuri cu vii și cîmpuri uluitor de colorate. Din ce în ce mai departe, din ce în ce mai mic și mai real, îl vedeam și îmi dădeam seama că nu văzusem un oraș mai frumos, incunat de un dom mai miraculos și realizat ca totul semăna cu o privești de basm și că basmele fuseseră și ele, poate, adevărate cîndva, din moment ce ilustrațiile lor mai puteau fi descoperite încă și acum.

Ana Blandiana

„Viena 1900” la New York

● La Muzeul de artă modernă din New York a fost deschisă expoziția **Viena 1900. Artă, arhitectură, design**, care, spre deosebire de **Năsterea unui secol** care s-a bucurat de considerabil succes la Paris, nu acoperă perioada 1870—1938, ci doar anii 1898—1918, cînd creația

artistică a fost deosebit de intensă. Expoziția exclude astfel importante aspecte politice și sociale ale anilor '20 și '30. Deschisă pînă la finele lui octombrie 1986, expoziția este divizată în șapte secții: Gustav Klimt și Secesioniștii; „Stilul aurit” al lui Klimt; Revolta im-

potriva stilului modern; Wiener Werkstätte și design-ul geometric al lui Joseph Hoffmann și Kolo Moser; Orientarea spre expresionism; Marile tablouri ale lui Kokoschka și Schiele și faza tardivă a lui Klimt; Arhitectura lui Adolf Loos, Joseph Hoffmann, Otto Wagner și Joseph Maria Olbrich.

Jean NEGULESCU:

Amintiri (XXXVI)

● ÎNTRE 1945 și 1946 am fost prezent pe ecrane cu nu mai puțin de patru filme produse de Warner Brothers și distribuite pe bandă rulantă. Un an mai tirziu aveam să semnez cea din urmă dar și cea mai interesantă dintre realizările mele pentru respectiva firmă. Acel ultim angajament l-am datorat purlării bizare a lui J.L. și atitudinii ciudate a lui Errol Flynn. Într-un mi se oferise bucățița cea mai rivn.ă de către toți regizorii din studio — **Viața lui Don Juan** cu Errol Flynn: Buget imens, mijloace de producție la discreție, perioadă de filmare cu sacul, efecte speciale din belșug. Numai că viziunea mea asupra personajului **Don Juan** — considerat o victimă a femeilor (un bărbat care nu este în stare să refuze femeile frumoase), nu se potrivea cîtuși de puțin cu concepția lui Errol Flynn. Acesta ar fi dorit să-și exploateze în continuare stereotipul romantic de prim amoroze, de Romeo neafrațit ce se aruncă în gol de la feceastră unui castel amețitor de înalt, atezizează direct în șaua armăsarului său năbădăios și se depărtează ca vîntul, lăsînd în urmă a încintătoare și incintată făptură alături de un soț infuriat care stringe neputincios din pumni în urma de mult dispărutului Errol. Toate bune și frumoase numai că...

După săptămîni de certuri, J.L. m-a convocat la el în birou.

„Sint nevoit să-ți dau o veste proastă, Johnny. Errol dorește să facă filmul, dar nu cu tine ca regizor. Sint strins cu ușa. Dacă fără tine o mai scoatem noi la capăt, în schimb de Errol Flynn nu ne putem dispensa”.

„E-n regulă, J.L.” i-am răspuns eu, rînit în adîncul sufletului. Să mi se ia un film, și încă unul cu Errol Flynn,

nu era o lovitură prea plăcută pentru orgoliul meu.

„De ce nu te duci să vorbești cu omni-prezentul nostru producător Jerry Wald?” — mi-a sugerat J.L. „El are întotdeauna cîteva scenarii în rezervă. N-ar fi exclus să găsești printre ele unul care să îți placă”. Jerry mi-a înminat trei scenarii. Le-am citit titlurile și unul dintre ele, **Johnny Belinda**, m-a intrigat. Nu pentru că aș fi fost la curent cu subiectul — nu văzusem piesa omonimă care avusese parte de o carieră cu totul efemeră pe Broadway — ci pentru că recent descoperisem plăcerea țigărilor de foi și marca mea favorită se numea tocmai **Belinda**.

Încă de la prima lectură povestea — o dramă a intoleranței — m-a impresionat profund. Era biografia unei adolescente surdo-mute, o mică sălbăticiune care descoperă treptat lumea dimprejur și odată cu propriile sentimente, conștiința propriei identități.

În aceeași după amiază, pe agenda mea de lucru locul strălucitorului Don Juan era luat de o biată fată surdo-mută; echipa Wald-Negulesco radia de bucurie.

Înainte de a pleca într-o călătorie peste ocean, în Europa, J.L. mi-a dictat distribuția: Jane Wyman în rolul Belindei. În privința medicului de țară, lui Jerry și mie ne plăcuse proba dală de un tânăr actor newyorkez. Șefului, însă, nu-i plăcuse. „Nu știe să vorbească. Mormăie. Luați-l pe protagonistul din **Dr. Kildare**”. Așa că l-am angajat pe Lew Ayres care juca rolul doctorului Kildare în serialul cu pricina. A făcut treabă foarte bună, dovadă că a și fost propus pentru un Premiu Oscar. Numai că pe refuzatul nostru, tinărul actor

mormăitor din New York, îl chema... Marlon Brando.

Majoritatea secvențelor din **Johnny Belinda** le-am turnat în exterior la Fort Bragg, în Carolina de Nord. În echipă a domnit permanent o perfectă armonie. Vedetele, echipa și tehnicienii se întilneau în fiecare seară, după cină, ca să discute detaliile filmării de a doua zi. A fost singura dată din întreaga mea experiență de regizor cînd un actor (Charles Bickford) a venit să pledeze împotriva unei secvențe în care apărea și el: „E parazită, Johnny. E parazită ră față de restul tramei. Un plan de atmosferă cu Belinda lucrînd la fermă ar fi infinit mai sugestiv”. A doua zi, fotografia echipei s-a sculat cu noaptea în cap și din proprie inițiativă a surprins cîteva splendide instantanee menite să ne sugereze, mie și operatorului, cam care trebuia să fie încărcătura realistă și emoțională a secvenței respective. Asemenea spirit de echipă, mai rar.

JERRY WALD se lupta cu cei de la direcție căzîndu-se să-i țină departe de noi. Șefii nutreau convingerea că abuzasem de cadrele picturale. Pînă la urmă mi-au rechiziționat camera de luat vederi. Numai că pentru a încheia filmul, mai era absolută nevoie de un plan de ansamblu suplimentar. „Spune-i nemernicului să-și ia gîndul de la așa ceva. A filmat destule planuri” i-a scris J.L. lui Jerry Wald, într-o notă de serviciu. Din fericire Jerry era de felul lui un bătaios. Fără el n-aș fi putut încheia niciodată **Johnny Belinda**.

„Concediază-l pe neisprăvitul de român” i-a telegrafiat J.L. la locul de filmare.

„Dacă Negulesco părăsește filmul, eu părăsesc studioul” i-a răspuns, tot telegrafic, Jerry.

În toată această nebulie, singura care își păstra calmul era Jane Wyman. „Indiferent cum vor proceda ei, eu tot am să iau Oscarul”. O încuviințam, cu toții, amuzîndu-ne în sinea noastră de asemenea iluzii. Și totuși dreptatea se afla de partea ei. În anul 1948 premiul Oscar

pentru cea mai bună interpretare feminină a fost cîștigat de Jane Wyman.

Cînd i-am înfățișat lui J.L. montajul definitiv al filmului, odată proiecția încheiată, primele lui cuvinte au fost „Iertați-mă, băeți, trebuie să mă duc pînă într-un anume loc”.

La un astfel de comentariu final, e greu de replicat. Reîntorcîndu-se în sală, curînd, Marele Bonz a rostit această frază memorabilă: „Întotdeauna cele mai grozave idei îmi vin la toaletă”. Era felul lui de a se scuza. După care, ațîntîndu-se acuzator degetul în direcția noastră, a adăugat: „Am inventat cinematograful vorbitor ca voi doi să faceți un film despre o surdo-mută. Un singur lucru ne mai poate salva. Să suprapunem peste planurile ei mute o voce din oîff care să explice publicului la ce se gîndește ea”.

Ne-am opus din răspuțeri și **Johnny Belinda** a fost aprobat așa cum fusese filmat.

A doua zi Jack Warner m-a convocat în biroul lui. Deși contractul meu prevedea încă trei ani de activitate în studiourile lui, mi s-a comunicat oficial că fusese concediat.

Lucram deja ca angajat la Studiourile 20th Century Fox cînd au fost date publicității propunerile pentru Premiile Oscar. Cotat printre cele mai bune cinci filme ale anului, **Johnny Belinda** fusese nominalizat pentru absolut toate compartimentele existente. Cu nemaipomenită nerușinare, Jack Warner mi-a telefonat interurban: „Puștiule, iar am dat lovitură. Am obținut douăsprezece nominalizări. Data viitoare noi doi o să obținem treisprezece”. (NOI ??).

„Dacă nu știai, află de la mine, J.L., că nu există decît douăsprezece Premii Oscar” i-am replicat eu, incintat să-i dau peste nas.

„Nu-i nimic, inventăm noi încă unul și îl cîștigăm și pe acela”.

N-aveam să mai pun niciodată piciorul înapoi la Warner.

În românește de
Manuela Cernat

ITALIA

De curind, la sediul Centrului italo-român de Studii istorice din Milano a avut loc prezentarea volumului **Fiabe e leggende romene**, apărut în cursul acestei luni la Edizioni Studio Tesi în colecția „Il flauto magico” (trad. — Cristina Stănescu, prefată și îngrijirea ediției — Tatiana Nicolescu). În fața unui public numeros, au vorbit despre volumul nou apărut prof. Bianca Valota, Eridano Bazzarelli și Attilio Agnoletto.

Prof. Bianca Valota a relevat semnificația acestei culegeri de basme ale lui Petre Ispirescu și de legende prelucrate de Alexandru Mitru în traducere italiană care vine să lărgescă perspectiva asupra recepției literaturii române în Italia.

Intervenția amplă a prof. A. Agnoletto, mai curind o comunicare științifică, a analizat caracterile artistice ale basmului românesc, stabilind filiații cu basmele italiene și altele din zona culturilor romanice. Vorbitorul a elogiat talentul naratorului anonim, subliniind deosebit fondul etic și filosofic al basmului românesc.

Aprecierile la adresa traducerii îngrijite s-au unit în intervenția prof. E. Bazzarelli cu cele la adresa prelucrării iscusite a materialului popular așa cum apare el în legende istorisite de Alexandru Mitru. Prof. Eridano Bazzarelli a subliniat farmecul deosebit, adevărată incantare magică, pe care o emană la lectură basmele și legendele reunite în volumul tradus de editura italiană.

Nu mai puține elogii a reunit volumul în sine, elegant, într-o prezentare grafică sobră și totodată atrăgătoare.

ISRAEL

Orașul Beer-Sheva găzduiește timp de o săptămână prima ediție a Festivalului Internațional al Femeilor Muzicane. Gîndit pluridimensional, într-o largă deschidere a orientărilor stilistice și a genurilor muzicale existente, festivalul a adus pe scenele lui muzică simfonică, concertantă, vocal simfonică, muzică de cameră, jazz, muzică ușoară etc. subliniind ideea că femeile au o bogată tradiție în istoria muzicii universale și că au contribuit substanțial la existența acestei arte. În concertul de deschidere al festivalului a fost interpretată și Simfonia a IV-a „Ritmuri contemporane” de Liana Alexandra de către Orchestra Sinfonietta a Filarmonicii din Beer-Sheva, excelent dirijată de tinăra și talentata Gisèle Buka Ben-Dor. Compozitoarea a susținut o conferință la Universitatea Ben-Gurion, în cadrul celor trei colocvii internaționale.

GRECIA

La unul dintre cele mai impunătoare festivaluri de artă și cultură din Grecia — Festivalul din Iraklion (Creta) — care întrunește-n vara aceasta formații de prestigiu din țară și de peste hotare (Teatrul „Flamingo” din Spania, Teatrul de artă al lui Karolos Koun cu piesa **Păsările** de Aristofan, Teatrul Popular din Elveția cu tragedia **Antigona** de Sofocle, Opera de Stat din Austria cu un spectacol de balet și valsuri celebre vienezce, 10 operele într-un act ale unor compozitori greci și străini, un poem simfonic al lui Manos Hadzidakis pe versuri de N. Gatsos ș.a.), Orchestra Simfonică (formată din 70 de artiști) din Ploiești (împreună cu formația Corală Mixtă din Iraklion) a prezentat **Carmina Burana** de Carl Orf.



Scene din spectacolele *Fata din Andros* (stînga) și *Curată nebunie*

Zile și orașe în R. F. Germania

DIMINEAȚA, la șapte deșteptarea. La opt, frühstück-ul. La nouă, îmbarcarea în autobuz. Urmează cinci-șase ceasuri pe autobahn. Cîteodată ne oprim pentru o oră într-un oraș vestit. La Freiburg sau la Ulm, la Munster sau la Bremen. Dăm ocol miezului orașului, intrăm într-un muzeu sau o catedrală și ne întoarcem zoriți rătăcind între o imagine care a și devenit amintire și făgăduința alteia care-i o trăire înscrisă pe itinerar pentru mine. Cînd ajungem la destinație, ne luăm în primire camerele, desfacem valizele abia făcute, mincăm ceva (dacă n-am nimerit exact răgazul de după prînz al restaurantelor), tehnicienii au și plecat să monteze decorurile, iar actorii dau o raită prin oraș. Cască ochii jur-împrejur. Rareori își pot îngădui să zăbovească în dreptul unei clădiri istorice, înăuntrul unei case memoriale sau al unui magazin. Din cînd în cînd verifică dacă n-au pierdut hîrțile unde e înscrisă adresa hotelului și a teatrului. Fiindcă, în fiecare zi sintem în altă localitate și ar fi inutil să îți mînte numai pentru cîteva ore numele străzii. Cel mult încerci să memorezi numărul camerei. Sau unde-i comutatorul.

În amurg, întreg ansamblul e în teatru. Ultimele verificări ale amplasamentului scenic, ale acusticii, luminii. Interpretii se costumează, se grimează și repetă în fața oglinzilor replicile unde te e teamă că se vor poticni. Monologurile astea paralele și descusute, rostite încordat, febril par o poveste fără noimă, alandăla, în care gîndul nu pătrunde. La megafon vocea regizorului de culise: „în cinci minute începem”. Cineva întrebă alarmat: „astă-seară este ohne sau mit pause?”. Rumoarea sălii receptată ca un accelerator dramatic al tracului. Gongul. Atenția spectatorilor pe muchia dintre creditul artistic și pînda bucuriei promise. În fine, o explozie de aplauze, iar liniște și pe urmă risete, risete care nu mai conțenească pînă la final. Ai zice că lumea întreagă a găsit o izbăvire fericită în dezlănțuita ilaritate. Cînd cortina cade în ovațiile asistenței, s-a lăsat noaptea. Spre hotel, discutînd despre calitatea reprezentației și reacția spectatorilor. Comentăm fluctuațiile (inesesizabile pentru ochiul neprevenit) ale acordului de mult stabilit și consolidat între acest spectacol și publicul de acasă și din lume. Cunoșc înca de la premieră scenele în care comicul explodează contagios. Nu-s nici două săptămîni de cînd am revăzut de cîteva ori spectacolul cu prilejul repetițiilor menite să-l despovăreze de rutină, să-l primească și să-l revigoreze. Știu pe de rost episoadele în care talentul celor zece interpreți (hăruiți cu daruri de actori, cîntăreți, mîmi, acrobați) electrizează. Cred că dacă mi-aș astupa urechile și aș urmări doar chipurile celor din sală, aș putea numi care întîmplare a comediei se petrece. Și totuși trăiesc alături de echipele unicitatei fiecărei reprezentații. Neprevăzutul, e drept s-a refugiat în nuanță, dar există. Mecanismul pare același, însă uneori improvizatia, alteori hazardul, totdeauna elanul conferă știutului alt sunet, altă culoare.

Fata din Andros e un spectacol al Naționalului bucureștean din 1979 pe care opinia critică și publicul l-au socotit încă de la creația sa o inițiativă pe cît de cutezătoare, pe atît de populară. Astăzi versiunea scenică semnată de regizorul Gr. Gonța după celebra comedie a lui Terențiu are la activul ei peste patru sute de reprezentații. În 1980, spectacolul a fost invitat la Festivalul Internațional de la Amsterdam, în 1982 la cel de la Edinburg, în 1983 a întreprins un turneu în R.F.G., Elveția, Olanda repertind pretutindeni același succes de prestigiu și de audiență. Iar valoarea spectacolului e departe de a păli. Dovadă, primirea pe care i-a făcut-o de curind publicul și cronica dramatică din R.F.G. Iată de pildă ce scria „Neue Westfälische”: „Un spectacol al marilor comici care nu lasă altă porțiță publicului decît aceea de a participa cu tot sufletul la jocul actorilor... Chiar și atunci cînd unul dintre ei a atras publicul printr-un «număr» a rămas impresia unui joc de ansamblu bine sudat, un ansamblu a cărui interpretare ireproșabilă, veselă și antrenantă a încîntat inimile spectatorilor. A fost un spectacol cum de mult n-am văzut pe scena din Gutegloh. Iar „Westfalen Blatt” comentează astfel spectacolul: „La reprezentația Teatrului Național cu **Fata din Andros** n-ar fi putut rămîne acru nici măcar un bu-

toi cu murături... Regizorul Grigore Gonța a realizat un admirabil eveniment teatral”.

TURNEUL a început la 15 mai la Witten și s-a încheiat la 12 iunie la Siegen. Joi eram la Lan-gen, în imediata apropiere a Frankfurtului, vineri la Emden în nord, iar sîmbătă la Dreieich, tot în preajma Frankfurtului pentru ca luni să fim la Wesel, lingă granița cu Olanda. În total, am străbătut douăzeci de mii de kilometri. Orașele unde a avut loc spectacolul sînt centre muncitorești ori așezări rezidențiale și balneare. În general, localități dotate cu teatre sau case de cultură și care, nedispunînd de o trupă stabilă, cheamă diverse companii din țară sau din alte țări. Așa se face că uneori am fost precedați de Teatrul din Zurich sau din Wrocław, iar alteori ne succeda Filarmonica din Londra sau din Praga.

Mărlurisesc că pînă a fi trecut prin Mühlacker sau Villingen, habar n-aveam de aceste orașe. Auzisem bunăoară de Hameln, fiindcă un personaj al lui BOLL e originar de acolo și de Bad Homburg intrucît Cehov îl pomenește în una din scrisorile lui, puțin înainte de a pleca să moară la Baden-Baden. Și nici acum nu spun că știu mare lucru despre Dann sau Garching. Unde se află fîntina lui Buhog Lindä? Parcă la Einbeck. În schimb, n-am nici o îndoială că la Erbach e un muzeu al lucrărilor artistice în fildeș și chihlimbar. Oare castelul acela din secolul XVI suit pe o colină cu virfurile în aburul lunii și zidurile conturate de reflectoare unde se găsea? Pe scurt, traseul a mers spre Germania profundă, pe care am vizitat-o superficial. Însă n-am întreprins o călătorie de studii sau una turistică. Am însoțit un ansamblu care se ducea dintr-un loc în altul nu pentru a vedea ci pentru a fi văzut. Iar **Fata din Andros** a fost aplaudată de-a lungul a douăzeci și șase de reprezentații de peste șaptesprezece mii de spectatori.

Cred că-i într-un fel mai ușor pentru un teatru de peste hotare să rețină atenția și interesul unei categorii a publicului în marile orașe ale lumii decît să cîștige adeziunea și participarea întregii asistențe din orașe cu populație redusă. Este ceea ce a reușit Naționalul, a cărui valoare s-a făcut recunoscută în zone unde pînă ieri se știa mai puțin despre cultura noastră.

Am fi dorit, firește, să mergem și noi la spectacolele germane. Dar n-au fost decît două zile de odihnă. Într-una din ele, la Hamburg, am asistat la noua inscenare cu piesa lui Shakespeare: **Cum vă place**. Numele regizorului Peter Zadek însemna garanția unei incitante propuneri de interpretare. Doar atîtea dintre cele mai cutezătoare și dintre cele mai controversate înfăptuiri ale mișcării artistice din R.F.G. îi poartă semnătura. Însă n-am avut norocul să-l nimerim pe Zadek într-una din zilele lui mari. Mi s-a părut că spectacolul său umblă mai degrabă după găselnițe facile (curtea ducelui se află în Texas-ul din serialul „Dallas”) decît după ideea întrezărită, dar neclarificată și inconsecvent urmărită. Și anume că protagoniștii piesei preschimbă, în clipa dezamăgirii, imaginarul cu utopia fugind mereu din fața adevărului. Oricum, publicul a luat parte activă la spectacol, iar în antrac am fost martorul unor discuții despre eroizii fecunde și cele fără consecințe care adevereau curiozitatea pentru faptul artistic și temeinicia educației teatrale.

În altă seară am fost invitat de impresarul turneului într-o localitate vecină. Am văzut **Curată nebunie** de Michael Frayn, producție a „Teatrului de pe Kurtfürstendamm” din Berlin-Vest care străbatea în sens invers traseul nostru. Textul, distins cu importante premii, beneficiază în multe orașe din Europa și S.U.A. de favoarea publicului. Înfațșează cu haz cum ia ființă, strălucește, se împiedică și descrește un spectacol. Arată ce-i inspirație și ce-l trudă, confruntarea spontaneității cu stereotipia, viața paralelă a actorilor și personajelor, corvoada și tensiunea fiecărei reprezentații, iarmarocul emoțiilor care unesc pe eroii unei piese și pe interpreții unui spectacol înaintînd în succes și în vîrstă. Altfel spus, destinul operei teatrale și al autorilor ei între culise și rampă, între iluzie și realitate.

B. Elvin

„România literară”

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

5 lei



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