

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

41

ION CREANGĂ și „JUNIMEA”

(Paginile 12—13)

NOUA CALITATE

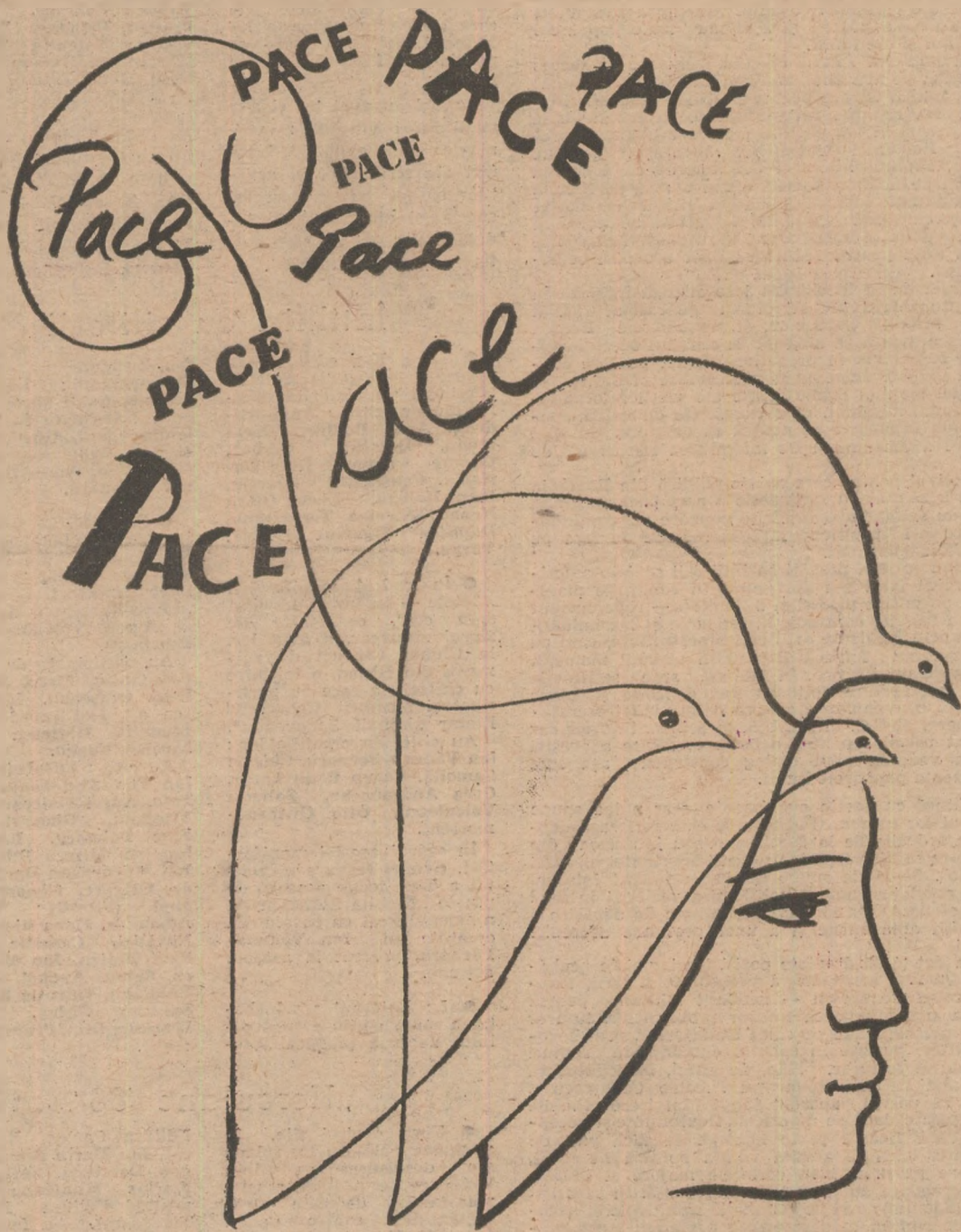
DIALECTICA devenirii istorice a societății nu se realizează doar prin acumulări de ordin cantitativ, ci, în mod esențial, și prin înaintări de natură calitativă. Acestea sînt, prin însăși factura lor, producătoare de înnoiri profunde, caracterul lor revoluționar fiind învedereat. Societatea socialistă, a cărei edificare se produce în chip conștient, cultivă programatic sporul calitativ, care devine unul din obiectivele sale permanente. Dobîndirea unei noi calități în toate domeniile vieții și activității sociale reprezintă calea cea mai însemnată de înlăunțare a planurilor și proiectelor stabilite de poporul însuși.

Dezvoltarea impetuoasă a României în anii socialismului și îndeosebi în epoca de după Congresul al IX-lea al partidului a determinat uriașe transformări în toate planurile societății. Vastul proces de edificare a socialismului a antrenat schimbări adînci în toate sectoarele muncii și vieții noastre. Actuala etapă este aceea a realizării, pe baza rezultatelor obținute pînă acum, a unei noi calități, superioare, în toate domeniile. „Trebuie — arăta secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Congresul al III-lea al oamenilor muncii — să înlăunțăm noua revoluție tehnico-științifică și noua revoluție agrară, să realizăm o nouă calitate a muncii și a vieții, să asigurăm dezvoltarea intensivă a tuturor sectoarelor de activitate. Toate acestea constituie un proces unitar de mari transformări revoluționare în toate sectoarele economice și sociale, în întreaga societate, reprezintă o etapă superioară, nouă a revoluției socialiste în patria noastră”. Lupta pentru asigurarea unei noi calități devine astfel o expresie a spiritului revoluționar și patriotic și se manifestă la scara întregii societăți, în toate domeniile muncii noastre.

OBIECTIV major, fundamental, pentru înlăunțarea prevederilor Congresului al XIII-lea, a Programului partidului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism, obținerea unei calități noi, superioare, corespunzătoare cu exigențele actualității, în toate sectoarele de activitate, polarizează în chip semnificativ și întreaga preocupare a oamenilor de artă și cultură, a scriitorilor, constituind pîntecul unui efort înscris dinamic în cadrele generale de viață și muncă din România de astăzi.

Adîncirea continuă a înțelegerii procesului social și istoric desfășurat în țara noastră în anii socialismului, cuprinderea marilor mutații petrecute în viața și în conștiința oamenilor, revelarea noulor relații interumane apărute și consolidate în societatea contemporană românească, descoperirea și fixarea în opere de înaltă valoare a specificului existenței naționale în momentul actual, toate acestea reprezintă linii directe ale creației artistice și literare proprii prezentului. Noua calitate presupune, deopotrivă, în domeniul nostru de activitate, și o căutare a celor mai adecvate modalități de transpunere artistică a realităților contemporane, precum și o neconținută atitudine critică față de formele perimate, a căror capacitate de surprindere a actualității este restrînsă, insatisfăcătoare. Spre a se crea lucrări valorice reprezentative pentru timpul nostru este nevoie de o cunoaștere în profunzime a vieții, în toată complexitatea ei, ca și de găsirea celor mai perfecționate mijloace de a o înfățișa în aspectele esențiale și autentice. Marele creator este întotdeauna un deschizător de căi noi și o calitate superioară implică îndrăzneala de a lărgi continuu orizonturile.

Literatura, adevărata literatură, este prin însăși funcția sa un sprijinitor al noului și al calității, rolul său formativ bazîndu-se tocmai pe această componentă a importanței sale sociale. Omul contemporan, a cărui conștiință reflectă stadiul atins în dezvoltarea actuală a societății, caută în literatură un reazim, un stimulent spiritual, iar acestei înalte exigențe trebuie să-i răspundem prin întreaga noastră creație, prin operele făurite cu conștiința responsabilității pe care o avem față de popor și de istorie. Noua calitate este rezultatul acestei conștiințe active și mobilizatoare.



Desen de MIHU VULCĂNESCU

Conspect pentru pace

Întotdeauna ai crezut în pace
În foșnete de lan sau lingă strung,
În doine, măsurînd al vremii crug,
Ai stat, sub ploi și vînt, lingă mioarce.

Văzut-ai, clar, prin timpuri viitorul,
Nu te-abătura semne-nșelătoare,
Te-ndurerară valuri trecătoare,
Dar nu ți-au smuls credința, nici ogorul.

În pace crezi, tot aspirînd statornic,
În viață crezi și-n rodul muncii spornic.
Ești păcii strajă-aici, lingă hotar.

Ți-s prieteni : ramul, riul și speranța !
Pe steagul tău e-nscrisă cutezanța,
Ești păcii-n lume neîntrecut stegar !

Al. Jebeleanu

România literară

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

Din 7 în 7 zile

Calea tratativelor — calea rodnică a acordurilor

A INCEPUT ultimul trimestru al „Anului Internațional al Pacii”. Parca voind să compenseze desăvârșirea evenimentelor din primele trei sferturi ale anului, când se succedau, într-o suită continuă, evenimente negative și escalade ale ripostelor, ultimul răstimp a adus vești pozitive, așa cum dorocau și așteptau toate popoarele continentului și ale lumii.

În acest sens s-a înscris recentă încheiere cu succes a Conferinței pentru dezarmare de la Stockholm, unanim apreciată ca un pas pozitiv pe calea reducerii suspiciunilor din relațiile intereuropene. Referindu-se la însemnătatea și la implicațiile acestui eveniment, președintele României socialiste, tovarășul Nicolae Ceaușescu, sublinia: „Prin încheierea cu succes a Conferinței de la Stockholm s-a ivit o rază de lumină în această situație internațională gravă. S-a demonstrat că înțelegerea este posibilă, de aceea ne adresăm Uniunii Sovietice, Statelor Unite ale Americii cu apelul de a face totul pentru realizarea unor acorduri cores-punzătoare”.

Conferinței de la Stockholm i se adaugă înțelegerea privind întâlnirea dintre secretarul general al C.C. al P.C.U.S., Mihail Gorbaciov, și președintele Ronald Reagan ce urmează să aibă loc la sfârșitul acestei săptămâni la Reykjavik în pregătirea vizitei pe care conducătorul sovietic urmează să o efectueze în S.U.A.

Evoluțiile tot mai primejdioase ale vieții internaționale reclamau insistență, ca o necesitate obiectivă, realizarea unei înțelegeri de natură să deschidă căi spre o reducere a tensiunii, spre micșorarea riscurilor de conflict.

Este motivul pentru care opinia publică din România socialistă a salutat cu satisfacție o asemenea întâlnire, așa cum au salutat-o și celelalte popoare ale continentului, aprecieri pozitive înregistrându-se de fapt pe toate meridianele lumii.

După cum se știe, pregătirea întâlnirii sovieto-americane la nivel înalt s-a desfășurat în condițiile manifestării a nu puține piedici și dificultăți — repercusiuni negative a felurite contradicții, reticente și incriminări, inclusiv unele incidente artificiale hipertrofiate, care au pus sub semnul întrebării, până în ultimul moment, perspectivele unui acord. Și totuși, spre satisfacția generală, aceste dificultăți au fost depășite și, chiar dacă nu s-a convenit încă asupra datei vizitei secretarului general al C.C. al P.C.U.S. în S.U.A., în orice caz s-au creat premise pentru o bună pregătire a acestei vizite, în vederea unui dialog constructiv, așa cum așteaptă toate popoarele lumii.

ÎN legătură cu aceste evenimente, s-ar putea spune că factorul lor comun, trăsătura ce caracterizează deopotrivă acordurile de la Stockholm sau întâlnirea din Islanda este confirmarea justității și importanței metodei tratativelor. Se poate spune că, într-un scurt interval de timp, acest instrument politic și-a verificat în mod deosebit eficiența, ca singură modalitate de depășire a unor poziții antagoniste și a unor profunde deosebiri de vederi.

Viața a dat și ea dreptate poziției principiale neabătute a României socialiste, a președintelui țării, tovarășul Nicolae Ceaușescu — neobosit militant pentru abordarea și soluționarea tuturor problemelor, tuturor litigiilor internaționale pe calea tratativelor, prin negocieri politice, purtate în spiritul egalității în drepturi și respectului reciproc. Este, de altfel, binecunoscută perseverența cu care tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat că poziții aparent sau inițial ireconciliabile pot fi depășite dacă se manifestă flexibilitate și receptivitate, dacă fiecare parte înțelege să facă pași de întîmpinare, dacă se afirmă voința politică necesară, punându-se pe primul plan cerințele majore și căutându-se cu răbdare punctele de convergență. Și că oricât ar fi de îndelungate și de complexe tratativele și negocierile, ele sînt în mod categoric preferabile confruntării sau practicilor de dictat ori amenințare, forme de expresie ale nefastei politici de forță.

În acest sens, se înscrisă și încheierea acordului la înțelegerea de la Viena, privind agenda și programul de lucru al viitoarei conferințe general-europene pentru securitate, înțelegerea convenită privind efectuarea unui schimb de vederi aprofundat asupra ansamblului relațiilor dintre statele participante reflectă prevalarea spiritului constructiv asupra incercărilor de a se orienta conferința pan-europeană pe linia sterilă și negativă a incriminărilor și schimbărilor de acuzații, în detrimentul intereselor de consolidare a încrederii și înțelegerii.

PROBLEMELE lumii de azi sînt deosebit de grave, implicînd responsabilitatea uriașă pe care o presupune însăși supraviețuirea omenirii. Și este într-un totuși îndreptățit ca o țară ce s-a afirmat ca protagonistă a metodei tratativelor să-și exprime speranța că întâlnirea de la Reykjavik se va desfășura într-un mod constructiv, în așa fel încît să pregătească realizarea unor acorduri și înțelegeri concrete în direcția destinderii, trecerii la înfăptuirea dezarmării și consolidării păcii — probleme fundamentale ale epocii noastre. România socialistă, așa cum a subliniat în repetate rânduri tovarășul Nicolae Ceaușescu, pornind tocmai de la rolul important și inalienabil al țărilor mici și mijlocii în soluționarea problemelor mondiale, este hotărâtă ca și de acum înainte să facă totul, aducîndu-și întreaga contribuție la crearea unei lumi mai bune și mai drepte, o lume a păcii și colaborării.

Cronicar

Viața literară

Festivalul de poezie „Nicolae Labiș”

● Între 3-5 octombrie s-a desfășurat în județul Suceava ciclul de manifestări literare prilejuit de încheierea ediției a VIII-a a Concursului național de poezie patriotică pentru tineret, „Nicolae Labiș”. Juriul actualului ediții, format din scriitorii Sergiu Adam, Andi Andries, Crăciun Bejan, Ion Beldeanu, Florin Bratu, Al. Căprariu, George Damian, Ion Gheorghe, Mihail Iordache, Marcel Mureșanu, Ion Paranici, Nicolae Prelpeanu, Nicolae Turturcanu, Aurel Turcuș, Laurențiu Ulici (președintele juriului), Horia Ziliușu a hotărât acordarea următoarelor premii: Marele premiu „Nicolae Labiș”: Ramona

Fotiade (București); Premiul Uniunii Scriitorilor: Mircea Diaconu (Iarghita); Premiul revistei „România literară”: Leonard Popa (Bacău); Premiul revistei „Luceafărul”: Horia Girbea (București); Premiul revistei „Contemporanul”: Carmen Jgheban (Iasi); Premiul editurii „Junimea”: Irina Căuș (Vilvea); Premiul revistei „Convorbiri literare”: Emilian Mirea (Craiova); Premiul revistei „Cronica”: Mona Cărlan (Iasi); Premiul revistei „Tribuna”: Veronica Dana Crăciunescu (Iarghita); Premiul revistei „Ori-zont”: Ioan Avram (București); Premiul revistei „Ateneu”: Ileana Bița (Con-

stanța); Premiul revistei „Familia”: Ciprian Chirvasiu (Argeș); Premiul ziarului „Zori noi”: Liviu Tiplică (Constanța); Premiul Consiliului județean al organizației pionierilor: Simona Mihaela Chiș (Botoșani); Premiul Comitetului județean de luptă pentru pace: Gavril Alexa Bile (Cluj); Premiul Centrului de librării Suceava: Elena Cimpan (Suceava). Premiile s-au decernat, conform tradiției, în comuna Mălini, la casa natală a poetului, Scriitorii invitați și poezii premiați au participat simbatic și duminică la sezo-nă literară în liceu din Suceava, la căminele culturale din comunele Vicov și Putna.

Final la Bienala umorului

● A luat sfîrșit Bienala umorului „C. Tănase” de la Vaslui (5-30 septembrie), cu marca întrecere a brigăzilor artistice, grupurilor satirice, trupelor de pantomimă, interpretelor individuali, la care au participat peste 120 formații din toată țara, aproximativ 1200 de artiști amatori.

Paralel au avut loc și alte manifestări culturale: vernisarea unor expoziții, întâlniri ale scriitorilor și artiștilor oaspeți cu cititori și spectatori din orașe ale județului, lansări de cărți de teatru și critică teatrală.

Întîlniri cu cititorii

● La a X-a ediție botoșăneană a manifestării „Scriitorii pe plaiurile natale” au participat: Andi Andries, Anda Boldur, Dorin Băciu, Dumitru Corbea, George Damian, Gelu Dorian, Constantin Drăcsin, Ioan Holban, Lucia Olaru Nenati, Nicolae Turturcanu, Dumitru Țiganiuc și Alex. Vergu.

● În cadrul manifestării „Artele — fereastră deschisă spre om”, organizate de ziarul „Munca”, a avut loc, la Clubul Fabricii de rulmenți din Birlad, o întîlnire cu cititorii la care au participat și membrii Cenaclului literar „Mihail Sadoveanu”. Au citit din creațiile lor: Ion Văduva-Poenaru, Chiriac Samoilă, Eugen Radu Lazăr, Coca Andronache, Zaharia Voiculescu, Otto Gwiazdomorschi.

În cadrul acestei manifestări, George Irava a prezentat a doua lecție a școlii de poezie „Nichita Stănescu” și a exemplificat cu pasaje din creațiile lui Ion Văduva-Poenaru, prezent la această acțiune.

● La Botoșani s-a încheiat a doua ediție a Festivalului de artă plastică „Ste-

Au fost prezenți, în aceste zile, scriitori, artiști și critici: Tamara Bucușanu, Bogdan Căuș, Ovidiu Iordăchescu, Rodica Mandache, Theodor Mănescu, Tudor Ponescu, Teodor Praescu, Brîndușa Zăița-Silvestru, Valentin Silvestru, C. Stănescu, Alexandru Tocilescu, Marin Traian.

La manifestările din oraș și în vizitele făcute în județ, cei de mai sus au fost însoțiți de Cristiana Stoian, președinte al Comitetului județean de cultură și educație socialistă Vaslui, Constantin Pieptu, vicepreședinte, Ioan Măneș, instructor,

Ian Luchian”. La colocviul de închidere: Luchian — contemporanii noștri au luat parte: Corneliu Sturzu, Valentin Ciucă, Gheorghe Macarie, Radu Negru, Alin Gheorghiu, Aurel Dorcu, Ionel Bejenaru.

● Simbatic, 27 septembrie, la sediul Clubului sindicatelor sanitare din București s-a desfășurat înțelegerea între membrii cenaclurilor „Liviu Rebreanu” din Pitești și „Vasile Voiculescu” din București.

Au participat dr. Bogdan Constantin, Elena Safciu și Irina Orășanu. Manifestarea a fost coordonată de Ludmila Ghițescu și dr. Nicolae Neagu.

Au citit: Elisabeta Novac, Ion Pop Argeșanu, Ioana Tatu, Aurel Sibiceanu, Mona Vilceanu, Gheorghe Păun, Zina Petrescu, Ion Toma Ionescu, Mircea Dumitrescu, Ion Mugur, Ion Durac, Magda Grigore, Gheorghe Anghel (Pitești); Vladimir Adam, dr. Mona Riegan, Ion Năvălici, Cornelia Adam, Paul Blejan, Ion Muntenescu, Remus Anghel, dr. Călin Butoianu, Valentin Fettingier, Sarmiza Gîrlea, dr. Mihail Eraclide, Dinu Pruneș (București).

„Herculane '86”

● Timp de trei zile, în stațiunea Băile Herculane s-a desfășurat cea de-a VII-a ediție a unei reușite manifestări dedicate cărții românești contemporane: Salonul „Herculane '86”.

Cititorii s-au întîlnit cu scriitorii Nicolae Mărgescu, Petru Răileanu, Liviu Groza (reprezentînd Editura Militară), Mircea Nedelciu și C. Turturică (reprezentînd

Editura Cartea Românească), Ion Marin Almajan, Eugen Dorcescu, Sofia Arcan, Marius Munteanu (reprezentînd Editura Facla din Timișoara). Au fost lansate cu acest prilej cărțile sem-nate de doi autori din județul organizator al manifestării: „Lumina cîntecului” de Iosif Băcilă, și „Aurul din aripi” de Nicolae Sirbu.

Dezbateri

● Biblioteca municipală „Mihail Sadoveanu” a organizat manifestarea literară: „Scriitori, în dialog cu publicul”, în cadrul căreia Elvira Ivașcu, Ion Andreiță și Ștefan Mitroi au vorbit despre: „Reportajul românesc contemporan”.

La dezbateri au participat: Elena Florea Guțu, Petru Marinescu, Valeria Deleanu, Marga Dumitrescu, Victor Gh. Stan, Vilia Banța, Gheorghe Iordache, Ion Măchidon.

Din partea Bibliotecii a fost prezent Ion Hulea, director adjunct.

Recital literar

● La invitația Comitetului sindical, al Întreprinderii „Filatura română de bumbac”, cenaclul literar „Con-structorul”, împreună cu un grup de scriitori invitați, au susținut, sub genericul „Să fie pace în lume”, un recital literar la care și-au dat concursul: Vlaicu Bărna, Valeriu Gorunescu, Elvira Ivașcu, Viorica Nania, Eugen Cojocaru, Petru Marinescu, Mihaela Gorunescu, D.C. Mazilu, Octavian Ciucă, Gheorghe Penciu, Constantin Crăciun, Sabina Ivașcu, Constantin Mosor, Ion Bărsan.

„Miorița”

● Muzeul Literaturii Române a organizat, la sediul său din str. Fundației, în cadrul ciclului de „Interferențe literar-artistice”, o manifestare consacrată operelor literare, muzicale și grafice inspirate de „Miorița”.

Au participat criticul și istoricul literar George Muntean și compozitorul Doru Popovici.

Și-a dat concursul actrița Cristina Deleanu de la Teatrul Național.

„Rotonda 13”

● Muzeul Literaturii Române organizează în cadrul Rotondei 13 o evocare dedicată personalității lui Miron Radu Paraschivescu, de la nașterea căruia s-au împlinit în această lună 75 de ani.

Au fost invitați să vorbească: Virgil Teodorescu, George Macovescu, Leonid Dimov, Lucian Rădu, Aurel Rău și Haralamb Zinec.

Va urma un microrecital de versuri din creația scriitorului omagiat.

Manifestarea va avea loc luni, 13 octombrie a.c. orele 18, la sediul muzeului din str. Fundației nr. 4.

SEMNAL

● Tudor Vianu — **SCRIITORII ROMÂNI DIN SECOLUL XX**. Antologie, postfață (Tudor Vianu, critic al actualității literare), și bibliografie selectivă de Mihail Dascal în seria „Arcade”. (Editura Minerva, 334 p., 15,50 lei).

● Victor Felca — **DE TOAMNĂ**. Versuri. (Editura Cartea Românească, 106 p., 10,50 lei).

● Dumitru Bălăeț — **REGĂSIREA CONTINUTULUI**. Studii și eseuri de istorie și critică literară. (Editura Scrișul Românesc, 208 p., 12,50 lei).

● Sterian Nicol — **REPAUSUL FOCULUI**. Volum de versuri. (Editura Eminescu, 84 p., 8,50 lei).

● Ștefan Radof — **SOIMUL DE IARNĂ**. Versuri urmînd volumele: Casa de foc (1972), Iris, (1976). Statui în iarbă (1983). (Editura Eminescu, 72 p., 7,75 lei).

● Ion Ianoș — **IMINENTĂ PROVOCARE A INIMII**. Volum de versuri. (Editura Litera, 56 p., 16 lei).

● Grățian Jucan — **M. EMINESCU. PRIETENI SI CONTEMPORANI**. Personalitatea artistică eminesciană desprinsă din relațiile cu Șavici, Hasdeu, Xănopol, Alecsandri, H.N. Tikin, Creangă și Vlahuță. (Editura Litera, 108 p., 25 lei).

● Silvia Kerim — **NICA ALBĂ**. Povestiri pentru copii. Ilustrații de Constantin Băciu. (Editura Ion Creangă, 72 p., 17 lei).

● Ion Andreiță — **CUM SE VEDE TARA LA ROMÂNI**. Publicistică în colecția „Reporter XX”. (Editura Junimea, 192 p., 7,75 lei).

● Cola Fudulea — **VIRĂ NOAUA, VIRĂ VEACHE**. Schițe istorice în dialect aromân, cu o postfață de Hristu Căndrovanu. (Editura Litera, 92 p., 22 lei).

● Nina Stănculescu — **STAMPA JAPONEZĂ ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA**. Eseu în serie „Mica bibliotecă de artă”. (Editura Meridiane, 488 p., 20 lei).

● Victor Gh. Stan — **SLUBAȘUL UNIVERSULUI PARTICULAR**. Volum de versuri. (Editura Litera, 56 p., 16 lei).

● Corneliu Irim — **LUNA RUPE DIN NOAPTE**. Roman. (Editura Cartea Românească, 160 p., 7 lei).

● Ion Tipse — **IN DRUM SPE ORĂȘ**. Roman în colecția „Sfinx”. (Editura Militară, 288 p., 12 lei).

● Ilie Tănăsache — **ROAGA-MA ORICE**. Roman. (Editura Cartea Românească, 280 p., 14 lei).

● Teofil Răchițeanu — **PLANETE DE MELANCOLIE**. Versuri. (Editura Dacia, 96 p., 9 lei).

● Karl Vossler — **DIN LUMEA ROMANICĂ**. Culegere de eseuri. Traducere și note de H.R. Radian. Prefață și selecție de Mihail Pop. (Editura Univers, 440 p., 27 lei).

LECTOR



PESTE CÎTEVA ZILE

Almanahul „ROMÂNIEI LITERARE” 1987

Realitate, Fantastic, Utopie

Literatură și Istorie

ALĂTURAREA literaturii de istorie deschide largi perspective atât pentru caracterizarea amănunțită a opoziției, prin diferențieri, cât și pentru dezvoltarea unor analogii, a cîștigurilor pe care le pot obține una de la cealaltă. Nu ne propunem să epuizăm toate aceste aspecte, ci doar să relevăm capacitatea și nevoia artei de a-și însuși spiritul istoric pentru a-și aprofunda specificul, pentru a deveni mai bogată, mai plină de sensuri pentru ființa umană. Istoria — afirma Tudor Vianu — este spațiul în care trăim și ne mișcăm. Istoria este de aceea obiectul cel mai interesant al cunoașterii și elementul fundamental al culturii. Este cult cu adevărat numai omul care știe de unde vine și încotro se îndreaptă. Întrebarea de unde venim și încotro ne îndreptăm poate înălța la conștiința de sine și de lume, la conștiința rosturilor umane, atât indivizii cât și colectivitățile. Răspunsul la această întrebare devine astfel criteriul fundamental pentru evaluarea trecutului și a prezentului, pentru schițarea viitorului. Îndeosebi în epoca contemporană, extrem de frământată și plină de crize, istoria îl aduce pe om în situația de a-și pune această întrebare și de a căuta febril răspunsul la ea. În raport cu istoria reală, nudă, care impune uneori această întrebare în mod brutal și absurd de concret, literatura, arta în genere, dar impregnată de istorie, ar putea fi un mod mai subtil, mai semnificativ, profund umanizat, de insinuare a întrebării în conștiința comunității și a personalităților.

Deja Aristotel observase în **Poetica** sa că istoricul și poetul se deosebesc „prin aceea că unul povestește întâmplări care au avut loc, iar celălalt întâmplări care ar putea să se petreacă”. Din această deosebire, el deduce o concluzie esențială cu privire la specificul artei și al istoriei, vizînd forța lor cognitivă (instructivă) și umanizantă: „De aceea — continuă el —, poezia este mai filosofică și mai înțeleasă decît istoria”. Avem aici implicată aprecierea că arta este mai elaborată și mai abstractă decît istoria și prin aceasta mai pătrunzătoare, mai rafinată, și totodată mai „stilată”, mai „nobilă”. Interpretarea noastră este confirmată de argumentarea lui Aristot: „căci poezia — afirmă el — povestește mai mult ceea ce e general, pe cînd istoria ceea ce e particular”. Paradoxal, dar aceste atribute ale artei — de a fi mai filosofică, mai generală și mai „înțeleasă” decît istoria — pot deveni încă mai pregnante dacă ea apelează la istoria însăși.

CEEA CE vrem să subliniem este ideea că în măsura în care arta face și din istorie propriul său obiect, posibilitățile sale cresc în două direcții, ambele determinante pentru natura și scopurile ei: pe de o parte, se amplifică valențele vizionare, filosofice și escatologice, ca și potențele de a sugera, de a defini condiția umană; pe de altă parte, fiecare operă mare, genială devine capabilă — cum zice Georg Lukács — să lărgească legile genului său, să producă înnoiri structurale.

Deja la sfîrșitul secolului 18 și începutul secolului 19, Walter Scott descoperise istoricizarea romanului, iar după el — arată Lukács — „scriitorii au fost impulsionați să conceapă și să configureze propriul prezent ca pe un moment al istoriei”. Dar în acest fel, apreciază Lukács, „s-a produs o cotitură, ale cărei consecințe au rămas tot atât de active și astăzi, abaterea de la ele fiind sancționată cu situația configurării la un nivel inferior”. Problema este aceea că romancierii, artiștii în general, să treacă de la exprimarea spontană a concretului istoric, a detaliilor, la conștiința posibilității și necesității de a prezenta omul încadrat în istorie și supus acesteia, dar și ca inițiator al ei, la închiderea în operă nu numai a detaliilor, ci și a ansamblului istoric, a sensului și perspectivelor acesteia, putînd astfel fixa priviri profetice asupra umanității ca întreg, asupra viitorului mai mult sau mai puțin îndepărtat. Apeînd la spiritul istoric, literatura ar putea crea „sinteze epice” insolite, iar prin dezvoltarea, pe căi proprii, a acțiunii „legilor inefabile” ale istoriei și-ar putea adînci caracterul enigmatic, și-ar putea accentua elementul imponderabil.

Istoria contemporană a irupt cu o asemenea forță și tumult încît creatorii au devenit foarte sensibili la presiunile ei, la răsturnările și reasezările ei. „Istoria se impune ca o idee, ca o necesitate”, recunoaște romancierul Marin Preda, luînd totodată atitudine: „Asta nu e lucru atât de abisal

și cu asta nu ne putem mulțumi. Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostească în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu cîtă necesitate conține istoria, ci care e soarta fiecărui om în parte, știînd că omul nu are decît o singură viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare”. Romanele lui Marin Preda înfățișează tocmai condiția omului contemporan, pe care o instituie în condiție universală, urmărind locul și rostul individului în devenirea istoriei. „Vine o vreme — își spune și Eugen Barbu — cînd esențial în artă este să explici istoria, nu omul”. Explicarea istoriei și a omului prin ea este mai veche, dar în secolul 20 ea devine preponderentă. Romanul românesc contemporan o confirmă și el. Romancierii noștri au ajuns la conștiința faptului că istoria este factorul prim în determinarea și împlinirea — sau neîmplinirea — rosturilor umane. Căci ea pune cel mai grav în cumpănă libertatea omului. Omul este atât de puternic zguduit de seismele istoriei încît, pentru a le înțelege, se simte tentat — mai ales în roman — să nu părăsească așa-numita obiectivitate, ci s-o dubleze cu o „situație în obiect” pentru a-l cunoaște din interior. Romancierii caută cu fervoare „posibilul umanului”; năzuința lor fundamentală nu mai este doar împăcarea omului cu natura, a conștiinței cu inconștientul, a rațiunii cu inima, ci concilierea omului cu istoria. Căci prea ades, în epoca contemporană, la ruptura omului de natură se adaugă o a doua: ruperea și înstrăinarea omului de propria sa istorie.

FĂCÎND ca eroii să-și aibă rădăcinile în istoria națională și să-și împlinească destinele odată cu această istorie, scriitorii noștri pot contribui la diferențierile artistice, la apariția unor structuri estetice noi, fertile, determinînd mai larg notele specificului național și poate note ale general-umanului, amplificînd astfel spiritul poporului.

Fixînd omul în istorie, scriitorii fac posibil ca un erou luat individual să devină deschizător de drumuri, să releve că trăirile și aspirațiile lui — dacă nu sînt în prezent — pot deveni în viitor ale tuturor. Întuind și anticipînd în condițiile vieții lui condiții ale omului contemporan, Victor Petrilni, „cel mai lubit dintre pămînteni”, notează: „Mulți dintre semenii mei au gîndit poate la fel, au jubilat ca și mine, au suferit și au fost fericiți în același fel”.

Luînd istoria drept fundal, scriitorii pot dezvoltă omului că el își împlinește destinul său uman în măsura în care este în stare să integreze în sine timpul său, istoria națională și cea universală, în care este cuprins, să facă astfel conștienți indivizii și generațiile că fiecare poartă pe umerii săi întregul trecut și este răspunzător pentru întregul viitor.

Arătăm că una din consecințele asimilării spiritului istoric poate fi aceea a lărgirii legilor genului de către fiecare operă mare. Dar această lărgire este posibilă în măsura în care sînt respectate legile genului, și astfel se produce evoluția și îmbogățirea artei ca o mișcare contradictorie a continuității și discontinuității, a tradiției și inovației. Am spune, într-o altă formulare, că includerea, directă sau doar mijlocită, a complexității istorice în obiectul descrierii artistice favorizează acțiunea unei logici interne mai complexe, care deschide calea spre crearea unor opere purtătoare, pe de o parte, a unei filosofii subiacente formate sub înrîurirea spiritului istoric, a spiritului unui popor și al unei epoci, iar pe de altă parte a unor paradigme artistice inedite.

Încercarea de a prezenta artistic confruntarea indivizilor și comunităților cu contradicțiile istoriei contemporane, cu victoriile și înfrîngerile ei ar putea avea ca rezultat configurarea unei stări a umanității și a condiției umane determinate, singulare în felul ei, dar promotoare totodată a unor elemente universale; și ar mai putea să ne ofere imaginea unei lumi dramatice, neliniștite, ambițioase, nu însă lipsită de grandoare, care ar dobîndi astfel la nivelul ficțiunii o coerență aparte, un adevăr artistic bogat în semnificații și încărcat de tensiuni, cu valențe catartice multiple, cu efecte spirituale profunde asupra celor care se împărtășesc din el.

Traian Podgoreanu



PETER BALOGH : Grup statuar
(Muzeul de Artă)

DOINA

Uite, s-a făcut tirziu,
toate își schimbă noima, —
am uitat de mult să scriu
sfînta vorbă-a țării : Doina.

Seculi vin și seculi trec —
Ea mileniile-nfruntă,
simbol neamului întreg
unde doinele se cîntă.

Omule, dacă ești om,
nu cădea-n păcatul meu, —
nu uita că Doina-i son
plăsmuit de Dumnezeu, —

nu uita că Doina-i har
dar întregii Români.
Doinelile — la timp răsar
pentru multe veșnicii.

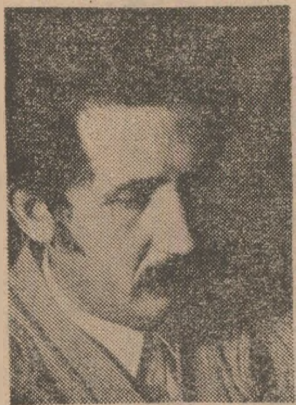
Sufletului țării bun
strîns în sacral tricolor
nu am alta să îi spun
nici cînd va fi dat să mor.

Spre-a rămîne și a fi,
nu uitați, români mei,
Doina ne va trebui
chiar și în mileniul trei.

Inimii duioș hotăr
și credință la alean —
Doina-i spadă și altar
pașnicului nostru neam.

Tiberiu Uta

Porțile nașterii



INTERIOR de casă țărănească. Doua camere mobilate diferit, una a interiorului, alta de veghe. Intre ele, o tinda pe unde se intră de afară. Ușile celor două odăi sînt date de perete — se poate vedea și într-una și-n cealaltă. În cea din dreapta, ghemuită în pat, palida, cu fruntea brobonată de sudoare, Irina, scuturată de durerile facerii. În stînga — Moșul — tatăl Irinei — se chinuie să moară. Am citat o parte din indicațiile lui Marin Sorescu pentru tabloul 2 al cunoscutei sale piese *Matca*. O tină femeie se pregătește să nască pentru prima oară, iar alături, un bătrîn, chiar tatăl ei — sa moara, tot pentru prima oară, ca să zicem așa. Alară — potopul; de atîta ploaie „S-au inmuiat copitele vitelor. În uger, laptele vacilor s-a indoit cu apă”. Satul e în pericol de a fi inundat. „După trei zile”, în Tabloul 4, catastrofa va fi un fapt consumat. Deocamdată însă aproape toți locuitorii valizi lucrează la consolidarea digului. Cîțiva sînt plecați să dea o mînă de ajutor prin alte părți, acolo unde calamitatea fusese mai harnică. Printre aceștia — și bărbatul Irinei (mai bine ar fi stat acasă!). Femeia rămîne deci singură: în fața diavolului, a morții și a nașterii. Eroina se află în una din acele situații-limită pe care, la teatru, nu le putea suferi: „Niciodată, la teatru, n-am putut suferi situațiile-limită. Pui un personaj în fața pericolului iminent și, după aia, te ții scai de catastrofă. O umflă, o pompezi, mă rog. Tot dezvoltă și grăbești pericolul iminent”, spune ea mai mult cu glasul autorului care parează astfel cu dibăcie un posibil reproș. O situație-limită *soresciană*. Așteptînd să-și împlinească fiecare rostul, să moară sau să nască, „Moșul și Irina — precizează dramaturgul — discută (s.n.)”; stau de vorbă, la taci-le; fac schimb nu numai de gemete („gemete dintr-o parte și din alta”) ci și de glume. Marin Sorescu scrie niște tragedii glumețe. Și-i merge! Vechea obiecție de facilități ce i s-a adus s-a dovedit între timp ea însăși facilă. Ne-am obișnuit să ridem cu personajele tragice ale lui Marin Sorescu. Nu ne mai miră demult că un joc de cuvinte se poate propune oricînd și de către oricine, în orice dispoziție sau situație s-ar găsi: culcat preventiv în sicriu sau cu apa al cărei nivel crește amenințător ajunsă pînă la gură. Chiar și cei trași în teapă mai au poftă de glume (fac haz de ne-caz), se străduiesc să dea replici cit mai... ascuțite. Piese de dramaturgiu nostru și-au înghițit cu ușurință „poantele” care la început puteau să pară exterioare. Astăzi ne dăm seama că nu se poate fără ele: „conceptul Sorescu”, de care vorbește criticul Valentin Silvestru, nu numai că le justifică, dar le face absolut necesare. O emblemă extraordinară a teatrului sorescian oferă amintirea de front a Moșului. Răspunzînd Irinei, care remarcase: „Întotdeauna ai ris de primejdii...”, tatăl spune: „Rizi, că n-ai ce face. Am văzut eu unul pe front...”. Îl făcuse un obuz bucăți, bucățele și el tot cu zimbetul pe buze... Numai că o buză era-ntr-o parte, și alta la vreo zece metri... Spunea ceva vesel al naibii... dar nu se mai deslusea bine... începuse să răsară iarba prin risul lui”. Este desigur una din cele mai uimitoare imagini ale mereu uimitorului Marin Sorescu! Zimbetul omului pulverizat în chip teribil-grotesc rămîne, ca prin minune, întreg; stăpîn pe cîmpul de luptă pe care trupul ostașului e făcut „bucățele”: superb, indestructibil, desprins în mod suveran de insul atît de fragil din care a emanat. Tot astfel, risul, zimbetul celor mai catastrofice tragedii soresciene nu dispar niciodată de pe scenă; în chiar cele mai explezive, convulsionale momente ale lor, ele încearcă să spună „ceva vesel al naibii”.

SĂ ne întoarcem însă la *Matca* noastră. Moșul moare, Irina naște — și apoi moare și ea, mai precis e pe punctul să moară, cor-tina coborînd „cu o clipă înainte ca apa să-i treacă de creștet”, în timp ce eroina rostește ultimele cuvinte din bogata ei partitură de personaj tragic foarte volubil, cuvinte adresate pruncului pe care izbutește să-l salveze, ținîndu-l cu mi-nile — ridicate statuar — deasupra va-lurilor uci-gase. În loc de o moarte și o naștere, avem de fapt o naștere și două (trei) morți (căci, dincolo de planul simbolic al finalului piesei, e greu de in-

teles cum se va putea salva copilul). Sau poate că — vorba lui Iona din Iona — „E invers. Totul e invers”: în realitate, avem o moarte (a Irinei!) și două nașteri, de nu cumva numai nașteri... Ce vrem să spunem? Nu ne-am încreutat oare tot socotind morțile și nașterile din *Matca*? Nașterea e o obsesie soresciană, o temă a teatrului său. De acest lucru ne convinge în primul rînd, desigur, începînd chiar de la titlul ei, piesa *Matca*, în centrul căreia se află misiunea nu numai socială și biologică, ci și ontologică a nașterii și salvării noului născut. Irina însă nu numai naște, ci și se naște (din nou).

În primul Tablou al piesei, în drum spre casă, eroina se adăposteste de urgență din jur: „Plouă. Tunete, fulgere, vînt”, intrînd în scorbura unui stejar urias. Femeia însărcinată, gata să nască, se așează în burta copacului: e o repetare (a nașterii ei) și o — ultimă — repetiție (a nașterii copilului). Îmbrățișînd scorbura caldă, protectoare, Irina exclamă: „Mamă! Mamă!”, corectîndu-se apoi, sorescian: „Adică nu: Natură mamă! Ce bine e la sinul tău, cînd plouă...”. „Solidaritatea lucrurilor gravide” de care vorbește eroina se materializează spațial în această imagine a gravidității concentrice: stejarul gravid cu femeia gravidă (scorbura fiind un topos uterin). În cele din urmă Irina își părăsește refugiul — la timp: căci imediat ce se îndepărtează puțin copacul e trîznit și arde ca o luminare. „Pentru cine se aprind astfel de luminări uriașe”, se întreabă eroina. Ele prevestesc desigur moartea, a tatălui ei, care o astotnă acasă pregătit să-i servească drept antiteză, a ei însăși, pregătită să nască dar și să moară. În același timp trîznirea stejarului în a cărui scorbură maternă se adăpostise tinăra femeie semnifică a doua moarte a mamei moarte (de cinci ani) a Irinei.

Dar și alte piese ale lui Marin Sorescu pot aduce argumente în această privință. Obsesia nașterii îl însoțește pe Iona în burțile balenelor sale. Cînd a treia balenă o înghite pe a doua, „Scena se zguduie din nou”: „Aoleu. Ce s-o mai fi întîmplat afară? — (Blazat) Aa! Evenimentele... — Pînă ies eu, poate se mai limpezeze lucrurile. (Ride). Pînă mă „nasc-de-aici”. Aici (la începutul Tabloului III) cuvîntul e așezat încă prudent între ghilimele dar cînd ele dispar și captivul Iona, tot mai fascinat de amintirea mamei: „Înainte, mă gîndeam aproape tot timpul la soția mea. Acum, cu cît trec zilele, soția se întuneacă parcă în minte și mama se luminează. Ca la fîntînele cu două găleți. Una se scoboară, alta se înalță. Acum nu se înalță decît mama”, explodează „compensator, într-un fel de delir al nașterilor perpetue: — (Căutînd în jur). Dacă ar fi vreo siclă goală pe-aici, aș scrie un bilețel, l-aș pune înăuntru și l-aș lansa pe mare. — Mamă, — aș scrie — mi s-a nîtmplat o mare nenorocire. — (Rugător, exaltat). Mai naște-mă o dată! — Prima viață nu prea mi-a ieșit ea. Cui nu i se poate întîmpla să nu trăiască după pofta inimii? Dar poate a doua oară... — Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atîta și naște-mă mereu (s.n.)”.

Si moșului muribund din *Matca* îi dă ghes dorința să se mai nască o dată: „Te pomenști că nici nu m-am născut [...] Atunci aș mai avea o șansă, nu?”, conversează el cu Irina. Însă doar incluzînd moartea — moartea ca naștere, tema nașterii devine cu adevărat cuprinzătoare în dramaturgia lui Marin Sorescu. Avem aici un specific paradox poetic. Încercînd să se introducă în cosciugul pregătit din vreme, Moșul se pomeneste certat de flica lui gata-gata să nască și care se plînge că o deranjează, dar nu din afară, din camera lui, ci dinăuntru: „Stai cuminte... unde te bagi? Ce te tot foliești? Că parcă te răsucesți în burta mea (s.n.)...”. Murînd, bătrînul spune, explicînd: „Parcă m-aș mai naște o dată”.

La începutul Tabloului 3, cînd cele două evenimente așteptate s-au produs, și s-au produs concomitent, Irina, acum „lehu-ză, cu pruncul înfășat”, e nevoită să constate, „speriată”: „Am impresia că tatăl meu a murit exact în clipa cînd am născut eu...”. Și la gîndul asta... odată m-a trecut un fior rece... lască și e urît afară și circulă atîta fiori reci. (Și mai îngrozită). Parcă l-aș fi născut pe tîlcă-meu (s.n.)... Eu, fata lui, să-l nasc pe... cum vine asta?... „Tu ești mama mortului”, confirmă a du din Momii, adresîndu-se Irinei. Interpretînd moartea ca naștere, tustrele arătările, adunate în jurul răposatului, îl „comentează” astfel: „A TREIA MOMIE (aplecîndu-se peste cosciug): Frumos fătu... frumos... PRIMA: Si mare... A DOUA: O fi avînd două chile? (Ride) A TREIA: E și foarte bine-nfășat... PRIMA: Cînd îl vezi cit e de liniștit, parcă nici n-ai crede că el țîpă așa... ca din gură de sarpe...”. „Nu mai are scutece”, spune despre tatăl ei mort și Irina în ultimul Tablou al piesei, vorbind cu pruncu: „(Așa a mai crescut, tatăl mortului fiind mai sound cosciugul a încercat să plutească) (Către prunc). Te-al udat, păcatele mele... Să te schimb. (Îl schimbă). Uite și bunicul a luat-o din loc... Își face plimbarea... Pe la ora asta întotdeauna-și făcea plimbărica. Și el s-a

udat, dar pe el nu-l mai schimb. De ce? Nu mai are scutece...”

Ilustrînd în *Matca* marea temă a nașterii, fiind chiar *matca*, Irina ilustrează, murînd, și subtema morții ca naștere. Cu puțin înainte de a fi acoperită de valuri, deja cu „apa la buze”, eroina observă: „Parcă iarăși (s.n.) aș fi cu burta la gură... (Senină) E burta cea mare a mării...”. După ce naște copilul și pe tatăl ei mort (nepotul și bunicul sînt într-un fel „genoni”), femeia își naște în final propria moarte. În acest sens spunem mai sus că în *Matca* sînt nu mai puțin de trei nașteri, numai nașteri. Irina e Născătoarea pieșei. Pînă și în indicațiile pe care le dă, dramaturgul leagă moartea de naștere: precizînd (în textul explicativ pentru Tabloul 2) că Moșul „moare de moarte bună, nu-i pare chiar așa de rău” autorul adaugă, aforistic: „Moartea bună, ca nașterea ușoară”.

Moartea ca naștere e sugerată și în alte piese ale lui Marin Sorescu. În *A treia teapă* de pildă; plîngîndu-se de obiceiul voievodului de a servi masa sub nasul trașilor în teapă: „Eu nu suport să mi se mîncească sub nas, vreau și eu să iau o halcă. Am o burtă nenorocită. Rîmnește, ca o femeie bortoasă”. Românul primește următoarea replică din partea colegului său de teapă, Turcul: „Acum mai astîmpără-te, mai răbdă și tu puțin... pînă... naști...”. Si moartea prin ascensiune și foc a Paraciserului (din piesa cu același titlu), care alunecă în sus: „Partea de sus a trupului a dispărut în golul boltei”, care parcă vrea să iasă prin turla catedralei, închipuie o naștere. În *Iona* în schimb nu avem, s-ar părea, decît moartea ca moarte.

Tema morții ca moarte, alimentată ca de un afluent bogat de tema inițială a singurătății: „Cred — spune autorul însuși — că lucrul cel mai îngrozitor din piesă e cînd Iona își pierde ecoul” (pierdere constatată chiar în primele replici ale piesei — o dovadă în plus poate că personajul e din capul locului gata înghitit, se află deja înăuntru, ab inițiu: Iona e fratele ciudat al ciudatului om fără umbră — omul fără ecou), este susținută din toate părțile în piesă; o sprijină (într-o superbă, de neuit imagine) strania pietrificare mortuară a eroului, transformat în întregime, de la gene și pînă la... unghii, într-o unghie masivă, ofensivă; ca și — după puterile lor, acele gize — furnici cu minuscule locuințe — mor-minte evocate, în trecut, de Iona: „Își fac niște găuri mici în pămînt, cit ai băga un ac. Si se-nvîrtesc cit se-nvîrtesc pe cîmp, apoi intră în culcușul lor. — Cum și-or fi mai găsind ele împunsătura aia de ac, fiecare pe a sa, cit țîe pămîntul de mare?... Si totuși, ce înseamnă acel „E invers. Totul e invers” din final, sunînd ca o revelație? Peretei de balenă supra-puși ar putea figura totodată trupul, trupul lui Iona, îngrosat monstruos, dublat, triplat etc. pentru a face și mai redutabilă celebra „temniță a sufletului” de care vorbeau anticii. Pentru finalul piesei sale, poetul Sorescu pare a se fi inspirat din el, din Platon, din orfism și pitagorism. Iona ar fi deci captivul propriului său trup hiperbolizat. Spîncetătorul burților de balenă înțelege că trebuie să înceapă cu sine. Îndreptîndu-și eroarea, eroul se sinucide, gest ce ar putea semnifica ieșirea din temnița materialității terifiante: „Răzîm noi cumva la lumină” — sînt primele cuvinte ale proaspătului sinucigaș și ultimele ale piesei. Cuvinte inadecvate prin optimismul lor teme morții (ca moarte) dar potrivite pentru tema (subtema) morții ca naștere. Temă (subtemă) care reapeare astfel într-o piesă ce părea să o excludă. Poarta pe care o deschidem ca să ajungem la lumină este poarta nașterii. În teatrul lui Marin Sorescu sînt însă mai multe porți ale nașterii. Pe una din ele (inscripție înșelătoare!) scrie, în loc de naștere, „moarte”. Avizat, eroul sorescian o deschide și pe aceasta, nu o dată, cu încredere. „Domnule: moartea e moarte...”, spune, morometan, personajul Românul din *A treia teapă*. I s-ar putea replica (mai ales că de data aceasta interlocutorul și opozentul său altfel atît de prompt doar „gume”, eufundîndu-se apoi într-o „lăcere lungă”): Domnule, în teatrul poetic al lui Marin Sorescu moartea e uneori naștere.

ALTEORI nașterea intervine după moarte, după un stagiul oarecare de moarte. „Ce moarte lungă avem!”, afirmă fără a sta prea mult pe gînduri Iona în Tabloul I pentru ca după numai un (alt) Tablou, în al treilea, să se dezmință, întrebîndu-se „speriat” (a simțit el că lucrurile stau altfel) dacă nu cumva „se pune problema să vin iar pe lume”. „Dar dacă într-adevăr sînt mort și-acum se pune problema să vin iar pe lume?” Cu puțin înainte de a muri (de a se naște) Moșul din *Matca* are impresia că e mort de un secol („Parcă sînt dus... de vreo sută de ani...”). În *Răceala*, moartea e o simplă „răceală” din care, după un timp, îți revii. „S-a-nîtmplat așa de multe ori — rezumă lucrurile Safta, evocîndu-l pe stăpînul ei Toma sau pe răposatul soț în una din cele mai soresciene replici ale teatrului lui Marin Sorescu. Venea acasă din răz-boi, se culca și murea... La urmă, se scula sănătos”. Unde sînt mai multe nașteri sînt și mai multe vieți. „Cum trece

și viața asta!”, oftează Moșul. „Vine cealaltă...”, îl asigură Irina, glumînd de sigur. Dar gluma continuă: „Acela care doarme — explică Irina copilului ei — de trei zile — e tata mare, așa se zice. Vezi?... (arată spre cosciug)... el are o casă mai mică... ne-a lăsat-o nouă pe-asta mare... el și-a făcut o casuță mică-mică-mică, și liniștită... că... vrea să se retragă la... țară... Unde cîntă păsă-rele... și crește iarba...”. Viața continuă deci, fie și într-o „casuță mică-mică-mică...”. Nu întîmplător Moșul confundă „lăda” cu o „corabie”, cosciugul în care izbutește în cele din urmă să se bage o Arca lui Noe: „Mă urcai în Arca lui Noe”, anunță el multumit; și are de o să se simtă astfel: Arca lui Noe e arcă supraviețuirii asigurate, prin definiție. Dacă în teatrul adeseori fantastic al lui Marin Sorescu există uneori o viață după moarte, există în orice caz una, și înaintea de moarte. Existența prenatală e o viziune anumitor personaje soresciene, viață adevărată, plină, intensă: „Ce în-tens am trăit înainte de-a mă naște!”, suspînă nostalgic Irina, care „are amîn-tiri... din burta mamei”, „niște viziuni dinainte”. La o asemenea existență pre-natală face aluzie încă Iona: „Sînter-pii care vorbesc în burta mamei”, pre-tinde el; sau, generalizînd și plusînd „Si copiii nenăscuți vorbesc între ei”: de aceea „Femeile însărcinate se string mî-n multe la un loc — să mai stea copiii dî-vorba”. Dar personajul cu cea mai abur-dentă trăire prenatală este Irina, femeia însărcinată care se introduce în bur-ta copacului și redevine făt ca să regu-si pierdute voluptăți. O viață prenatală fe-ricită are și copilul pe care Irina îl mă-poartă (un Tablou) în pîntece: „Cred că fericirea asta care m-a cuprins de-o dată nu e a mea, ci a lui... (Își gî-tește pîntecele mare, rotund, care se sîm-țea parcă respirînd sub bănele ude). Si înundată de fericirea lui...”. Existența dî-naintea nașterii, din pîntecele matern, raiul: „făt de frumusețea vieții, văzu-tă... dinăuntru... așa cum am văzut-o e o clipă, înainte... de a mă naște... ade-vărul e palid...”. „Eu am fost în rai. Toți venim din rai... pe jos, de-a bus-lea...”. Fericirea prenatală a Irinei a fo-înteruptă în ajunul nașterii cînd a sîm-țit „că se întîmplă ceva... Așa, ca o bo-lă... Mă încercau niște fiori... necunoscu-ti pînă în momentul acela... (Înspăimîntată) Erau fiori morții... pentru că înai-n fusese nemuritoare...”. Nașterea e în-săși de a cădere: „Cădeam... cădeam... cădeam... Si dintr-odată s-a petrecut acel dezastru Prăbusirea... totală...”. „ce am învîr-tit eu acolo înăuntru, e ca toate lucruri sînt legate între ele. Si deodată m-a-romenit ruptă, dislocată, aruncată afară din lume. (Speriată). Mă născusem (Luminată). În prăbusirea aceea imen-să năme dintr-odată am simțit pe buz-țița mamei... Izvorul de lapte...”. Inter-sant de notat e că murînd Moșul înceare exact aceeași senzație: „Cad... Cad... sînt ultimele lui cuvinte. O comună de-presie de cădere leagă nașterea de tea ca naștere, Nașterile repetate, sî-nuinea de victi compun o cădere. În oricaz, existența prenatală pare superioară celei următoare. Cu puțin înainte de a naște Irina are o ezitare (pe care o co-munică tatălui ei): „(hotărîtă): M-a-răzîndit. Îi lepad. (Tipînd). Nu m-vreau... Nu mai vreau... să nasc. (Ince-pe rost ar avea? E cumplit să trăiești Cum ai trăit tu... Război... mizerie... s-cel... morți în dreapta și-n stînga...”.

Dună cum vedem, *Matca* (și întreg te-trul lui Marin Sorescu) reprezintă m-ult decît simpla idee a continuității ge-nerațiilor: o încapătînată repetare a na-șterilor (și nașterilor), o continuitate doar în planul generațiilor ci și în cel al indivizilor, trecînd, fiecare, dintr-o via- în alta, chiar dacă mai nimeresc pent-o vreme în burta de balenă a mor-ri. Triumful acestei (ultime) continuități de data aceasta neînteruptă — o într-chinează Minică, „admirabil simbol al mînteanului nemuritor” (Valentin Sil-vestru), omul pe care nu-l „prînde” moa-tea dar care a pierdut cinci copii „d-cauza istoriei” pe care în felul său „boicotează”, dar nu trăind în afara ei, înaintea ei; contemporanul lui Tepeș se prinde nastrăstine cu o sută de a-mai tîrziu vîltîndu-se la domn și la curte-niț lui ca la niște strigoi și fiind co-siderat el înscui de către aceștia strig-oi prezentul e pentru el — un refugiu în trecut — viitor, o etapă a călătorii sale spre un viitor mai bun, întrezărit, pentru o clipă — la 1600, anul în care vod la fel de viteaz dar mai puțin cru-lînd (sau pretinzînd că ia) trecut drent prezent, si prezentul drept viitor suferînd de halucinații cronologice (și simu-lîndu-le). Minică e un hitru Sancel Panza și un „zălat” Don Quijote al ur-nemaiomenite aventuri matusalemice în timp. Succesiunii de nașteri și vieți e substituie în cazul lui o singură viață cîteva secole. Minică nu se mulțumește cu continuitatea generațiilor, el „co-tinuă” de unul singur, pe barba sa. Și u-meni — nici măcar cumplitul Tepeș nu-l poate opri.

Valeriu Cristea

Critica de artă ca „introducere la un mod de a fi“



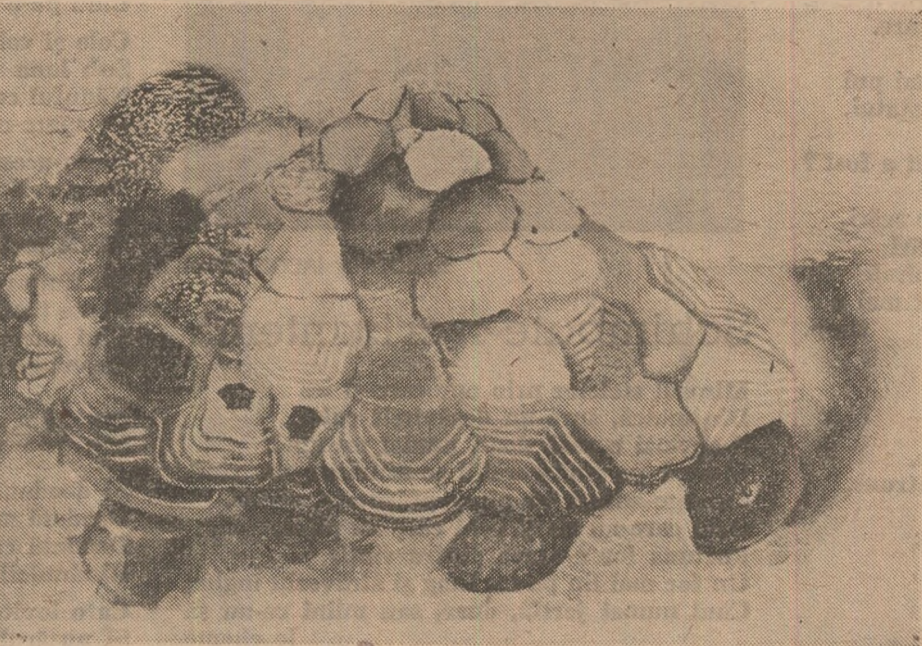
„**A**NDREI, pe care-l invoci mereu, va scrie poate multe cărți frumoase, dar se va face vinovat de politeism în cultură. Nu știu de pildă dacă și cum va prinde mai departe, în hora unei unice idei, **Faisajul său**“. Sint cuvintele „personajului“ Npica, consemnate în **Jurnalul de la Păltiniș** (p. 91). La prima vedere. **Ochiul și lucrurile** (III), cartea recentă a lui Andrei Pleșu, îi dă dreptate filosofului. E o culegere de studii și articole și nu, cum fusese **Pitoresc și melancolic** (II), dezvoltarea unei unice idei. Pentru o privire atentă, unitatea de gândire — aceeași idee, dusă mai departe — există. Iar premisele ei fuseseră puse încă din **Călătorie în lumea formelor** (I). Tot la o primă aproximare, natura acestei gândiri este romantică, în varianta germană a romantismului. Nu am în vedere, desigur, doar trimiterile către Baader, Cus/Novalis, Schelling etc., ci în primul rând opțiunea hotărâtă pentru valoarea de „dincolo de semn“ (II, 169), spre care conduce „intuiția, greu de articulată, a originarului“ (II, 34). Andrei Pleșu privilegiază mișcarea pe verticală, orientată la romantici spre metafizic. Rezolvă și el opoziția, aparent ireductibilă, dintre sensibil și spiritual prin armonizarea contrariilor. Repudiază și el alteritatea: „...cum să pricepi ceea ce e cu totul altceva decît tine? Și cum să comunici cu o asemenea instanță? Cum să o reprezinti?“ (II, 40). Intreține și Andrei Pleșu mitul androginității, iar arta îi apare ca o „...analoga a ștergerii diferențelor, a „estizării asemănărilor dintre lucruri“ (II, 48). Simbolică în esența ei, arta „zurgăvește formele realității sensibile, dar numai pentru a indica fondul lor ascuns“ (I, 164).

Se știe, pozițiile romantice au fost răsturnate de moderni. Nu miră, deci, la autorul nostru rezerva față de revoluția modernă a artei. Într-o primă — aspră — luare de poziție, o acuza de inautenticitate, nefirească și chiar divergondaj. Vedea în ea o ispravă aberantă a plictiselii, ori disperării, un loc al morții, producător sofisticat de nefericire. Incrimina fetișizarea limbajului și reducerea lui la un joc de semne, uneori la „un spectacol de estetică pură“ marcat de „gratuitatea celui care scorbă esteticism“ (II, 300). Condamna obsesia neîntreruptelor înnoiri. Cu timpul, expresia inaderenței s-a atenuat, însă rezerva a rămas. Lipsită de criteriu spiritual, arta modernă apare neputincioasă să sesizeze unitatea fundamentală a lumii și Sensul ei originar. Incapabilă să perceapă inexprimabilul de dincolo de semn, n-are la orizont decît haos sau vid. Nu i se recunoaște, poate, decît rolul de mediator către opusul ei, ca și cînd ar fi fost o vastă zonă de obscuritate premergătoare unei iluminări. (Discutarea din perspectivă modernă a acestor păreri, dar și nuanțarea formulărilor prea abrupte pe care le-am schițat aici, merită încercate cu alt prilej.)

De fapt, în pofida corespondențelor, atitudinea lui Andrei Pleșu nu este — cum poate să pară — romantică, ci reprezentativă pentru un mod de a gîndi mult mai nou. Nu voi ceda tentației de a-l numi postmodern, cuvînt demonizat înaintea de a se fi lămurit, însă observ consensul, în adîncime, cu devenirea artei și literaturii, din ultimii ani. O artă mai generoasă, mai puțin autarhică și mai puțin bîntuită de sentimentul inconsistentelor lucrurilor decît în trecut. Ea pare să întrevadă din nou posibilitatea edificării unui om pentru lume și a unei lumi pentru om. Andrei Pleșu concepe cu profunzime o variantă a acestui mod. Inițierea lui treptată în propriul său proiect a trebuit, ca orice inițiere, să traverseze o umbră și să îndure o caznă. Cazna lui a fost tiparul, pentru el constrîngător, al artistului modern. Cît privește romanticismul, deosebirea — esențială — există. Romanticismul prospectează dincolo de lucruri, gîndirea mai nouă numai dincolo de suprafața lor. Romanticul caută un drum către metafizic, artistul actual numai „drumul cel mai potrivit înspre lumea gîndită ca Totalitate“ (I, 205). El vrea „acces la continuitatea naturii și la globalitatea ei“ (II, 47). Străbătută, natura se deschide către Sens, dar nu conduce în afara lumii: „...în artă (și pretutindeni), nota distinctivă a absolutului e de a fi mereu prezent în imediat“ (III, 169). De aceea, nici de fascinația morbidă a adîncimilor nu trebuie, ne spune autorul, să ne lăsăm cuprinși; le vom aduce, dacă simțim în stare, la „echilibrul orizontalei“ (III, 202). Vom ști să surprindem manifestarea ființei în concret. Făcînd-o ca

artiști, vom fi păstrători, dar și adevărați ai ființei.

Un asemenea păstrător-adeveritor poate să fie criticul de artă. Criticul autentic nu este un specialist al operei, unul care s-ar opri la ea. El întrezărește dincolo de operă, însă străbătînd-o, un adevăr superior. Și nu se mulțumește să-l caute: prescrie o cale către adevăr. Atitudinea superioară didactică îl caracterizează pe Andrei Pleșu. Didactica lui este în același timp o pragmatică, un plan de acțiune. Pentru a-l realiza, el are nevoie de o „fericită inadecvare între obiect și metodă“ (III, 308). Altfel, dacă metoda s-ar aplica exact obiectului cercetării, ar apărea riscul circumscrierii în stricta specialitate și s-ar închide perspectiva planului îndepărtat. Pentru „a intra în dialog“ cu arta, trebuie să fii „mai mult, sau în orice caz, altceva decît un istoric de artă“ (III, 159). În fond, nici nu e vorba propriu-zis de dialog, ci de a merge umăr la umăr cu artistul, punîndu-ți aceleași întrebări ca și el. Critica de artă „nu își atinge adevărata suveranitate decît dacă se decide să vorbească nu despre artă, ci în colaborare cu ea, despre un gînd abia bănuît de amîndouă“ (III, 208). Iar gîndul acesta nu cere să fie explicat. Rostul lui este dintre cele mai grave: el participă la „salvarea“ omului. Eficiența lui este de ordin spiritual. Scopul criticii, ca și al artei, va fi acela de a revela ființa. Mai exact, de a indica o soluție a ființei în lume. „Critica poate deveni așadar propedeutică



CAROLINA IACOB: *Insula*
(Galeria „Simeza“)

unui nou mod de a fi, a singurului mod posibil de a dura, într-o lume atît de grăbită...“ (I, 21). Vorbind despre artă, critica vorbește de fapt despre altceva, și anume despre **ce este important**. Artă și todată, în critică, vorbirea despre artă deschide calea către fericire. Iar fericirea nu reprezintă, nici ea, un scop în sine. Fericirea semnaleză găsirea, sau nici măcar atît, presimțirea soluției de rezolvare a ființei fiecăruia dintre noi.

SOLUȚIA de rezolvare a ființei n-a fost aceeași în toate epocile. De exemplu, în Evul Mediu soluția a fost descoperirea unui **dincolo** eliberator de constrîngerile vieții, în timp ce în Renaștere a fost consecvența cu natura proprie și cu natura ambianță. Constantă a rămas în arta mare trătarea ei ca mediator către altceva, nu ca țel. Pictura, spune Andrei Pleșu, „nu e bună decît dacă trimite dincolo de propria ei limită“ (III, 160). De aceea, un Horia Bernea — artistul român contemporan cel mai prețuit de critic, alături de Sorin Dumitrescu — „e mai mult și, poate altceva, decît un simplu pictor“ (III, 159). La rîndul său, „Sorin Dumitrescu iese, în chip necesar, din perimetrul obișnuit al artei“ (III, 177). Amîndoi ar fi putut să facă și altceva decît pictură fără să-și abandoneze căutarea esențială. Pînă și într-o carte de estetică ceea ce interesează este faptul de a fi fost „trăită înainte de a fi fost scrisă“ (I, 167), fiindcă și ea are de îndeplinit mai mult decît să expună cîteva principii: are de îndeplinit o misiune spirituală. Artă este în așa măsură răză către altceva și nu centru înclît chiar și în ceea ce îi face specificul formal, în compoziție, transpoare o soluție de viață. Ca atare, artistul adevărat este mai presus de orice un om cu misiunea spirituală îndeplinită, un om rezolvat, eliberat de criză, definitiv absorbit în lumina clară a sublimului.

Dacă înțeleg bine punctul de vedere al criticului, atunci cel mai bine își îndeplinește misiunea profundă artistul pentru care scopul creației constă în perfecționarea de sine. Pe Klee, de pildă, „mai mult decît arta îl nașiona evoluția propriei personalități“ (III, 177). Ideea se reia în **Ochiul și lucrurile** după ce fusese dezvoltată în capitolul **Paul Klee sau vocația totalității** din prima carte. Klee satisface

din plin ceea ce s-ar putea numi dilematismul înalt preconizat de critic, hotărîrea de a nu se circumscrie picturii. „Nu prea mă gîndesc la artă, notează Klee în jurnal, tot ce doresc este să-mi lucrez personalitatea“ (I, 108). Artistul ar fi atunci un **tehnician al transcendenței**, adică unul care, în spiritul unei idei mai cuprinzătoare a lui Constantin Noica, trece prin artă **dincolo** de ea. Andrei Pleșu regăsește această atitudine atît la Horia Bernea, în legătură cu care folosește sintagma, cit și la Sorin Dumitrescu, cîntător și acesta, în pictură, a unei tehnici **spirituale**. Astfel de artiști năzuiesc să se purifice pînă la a deveni spontani, spontaneitatea însemnînd depășirea originalității restrînse, a laturii personale, spre identificare cu ceea ce în individ e „impersonal, universal, cosmic“ (III, 123).

De fapt, artistul nu realizează confruntarea cu spiritual cosmic, fiindcă asceza presupusă de această purificare l-ar face să lase în urmă arta. El rămîne într-o **tensoană așteptare**. Autorul o recunoaște la Brîncuși, din nou la Bernea, pentru care studiul înseamnă „așteptare activă a unei **dezvăluiri**“ (III, 161), ca și la Sorin Dumitrescu. O întreagă expoziție a acestuia alcătuiește „un **portret al stării de așteptare**“ (III, 185). Într-un fel, sublimul creației rezidă în eșecul ei. Soluția ultimă rămîne, totuși, absentă. Ea este un țel niciodată atins, dar unul spre atingerea căruia năzuința artistului autentic nu obosește nicînd. Artă nu este altceva decît

să întrețină idealul totalității și nu pe acela al perfecțiunii. Aproape și de Mircea Eliade, autorul propune „calma contemplativitate [...] dincolo de orice mediu misionarism, de orice surescitare mesianică“ (III, 287). Pe Pleșu îl seduce și **calea de mijloc** trăită de Ratael — un mod al integrării în lume, al fericirii și creativității solare. Într-un asemenea artist, de „o anumită superioară mondenitate“ (III, 198), nu există nimic rapace, nimic posesiv. El „ne însoleşte fără a ne confisca“ (III, 201). Din nou împreună cu Goethe, eseistul definește creația ca varianță, cosmic amplificată, a politeții, iar cultura în genere ca „hipertrofie a bunelor maniere“ (III, 229). De la Klee reține raportul de cordialitate cu lumea și deschiderea către universul domestic. Aceasta nu presupune rămînerea la nivel terestru, ci „efort de transfigurare a conținuturilor“ (III, 277). Toți artiștii din care își face model năzuiesc să se salveze laolaltă cu lumea și nu rupîndu-se de ea.

S-au reunit trăsături care nu pot fi luate drept condiții ale artistului, căci l-ar limita prea mult. Ele reprezintă opțiunile autorului, propriul său proiect existențial, sau autopotretul său neglijativ. Eugen Simion i-a ghicit chipul într-un fragment ca acesta: „Oameni de vocație și oameni de lume, bine-lucrători și bine-trăitori, siguri de rostul lor la public, de nobletea breslei lor și de demnitatea inalienabilă a artei lor, pictorii aceștia ne confruntă cu un model uman pe care ne-ar plăcea să-l vedem renvîiat și multiplicat“ (III, 139).

Și totuși... Să-l contemplăm încă o dată, în devenirea lui, pe Paul Klee. E adevărat, acesta nu sacrifică niciodată democrația omenească, firescul, bunul simț. Dar se petrece cu el ceva ciudat. De la o vreme, înălțarea i se schimbă semnificativ. La început indecisă, ea tînde mai tîrziu să se șteargă, să devină indistinctă, pentru ca la urmă artistul să aiba aerul „de a-și fi parșit, o clipă, trupul, lasîndu-l pradă purei sale materialități“ (III, 279). Tot atunci, cuprins de extaz, el face un popas tenace „în tîrîmul evasinsensibil al sensurilor prime“ (III, 278). În alt loc se spune că în cine a trăit cum se cuvine orice determinare individuală dispăre. Se întrevede o artă-terapeut, „capabilă să vindec toate crizele omului“ (III, 307). În sîrșit, într-un capitol despre Heidegger se vorbește de un proiect nerealizat al acestuia: „...după epuizarea abisului și după experiența extatică a orizontalei, el ar putea încerca o „fenomenologie a culmilor“, o înlocuire a „liniei orizontului-prin zenit“. Dacă Heidegger n-a făcut-o, altceva, speră autorul, „s-ar putea să-o facă, la un moment dat“ (III, 265).

Ce vreau să spun? Ideea centrală a lui Andrei Pleșu este, am văzut, că arta înseamnă **așteptare** a unei soluții ultime, așteptare pe care artistul trebuie s-o trăiască firesc și cu bun simț, dar nu ni se interzice speranța de a accede în cele din urmă la soluția salvatoare. Consecința vieții bine trăită ar fi atunci transfigurarea, trecerea în îndeterminat. Prin această idee sublin „nebunească“, Andrei Pleșu îi se alătură unor prozatori ai noștri contemporani — Marin Preda cu Nicolae Moromete, Nicolae Breban în **Bunavestire** și **Drumul la zid**, Constantin Toiu în **Însoțitorul** — preocupați cu stăruință de ideea noii religii. Ideea nu comportă nici un fel de misticism. Este de văzut în ea o reacție a spiritului împotriva disoluției sensurilor majore, a acestei delte fără ieșire la mare care a fost pînă acum secolul douăzeci. O reacție, cu alte cuvinte, împotriva spiritului modern. Ideea noii religii este, de fapt, ideea necesarei respiritualizări a vieții. Și tocmai fiindcă ea vine la timp, cînd secolul modern dă semne de epuizare, iar prozatorii amintii intuiseră necesitatea ei înainte ca ea să se impună printr-o deducție logică, tocmai de aceea am găsit potrivit să mă opresc asupra expresiei celei mai conceptualizate a ideii, deci a celei mai ușor de analizat, și am făcut-o cu aer concludiv, deși gîndirea autorului în cauză este în plină și fericită, desfășurare.

Livius Ciocărlie

Primim

● În nr. 40, a.c. al revistei **România literară**, Dana Dumitriu publică o recenzie — a cărei judecată de valoare nu o comentez — la adresa uneia din cărțile mele. Aș dori doar să clarific o chestiune de istorie literară. „Într-un registru minor eroina lui Eugen Lumezlanu, **Fluxul apelor dulci**, repetă pe cel al Ioanei Olaru din romanul lui Augustin Euzura, **Refugiu**“. Aceasta este anacolutul cu care-și pornește Dana Dumitriu recenziile, punîndu-ne sub ochi chiar din primul rînd proba unei exprimări cel puțin nedumitoare. (Sagace cum îl simț, cititorul a înțeles desigur că **Fluxul apelor dulci** nu poate fi numele eroinei, cum scrie recenzenta, ci titlul cărții în discuție. Mai greu îi va veni să priceapă pe cine repetă eroina mea. Repetă ea registru minor al Ioanei Olaru, cum s-ar înțelege din sintaxa descumpănitoare a Danei Dumitriu, nedreaptă cu adevărul și cu limba română?). În continuare Dana Dumitriu sustine după puteri teza epigonismului romanului meu (bun de tipar la 11 februarie 1985) față de romanul **Refugiu** (apărut în vara lui 1984). Recenzenta ar fi putut număra lunile ce despărțeau aparițiile celor două cărți, aflînd astfel că în cazul de față nu poate juca rolul inocenței decît cu riscul enorm al descalificării. Fîndcă ar fi de domeniul absurdului ca Dana Dumitriu să nu știe nici în cîtă vreme poate fi scris un roman, nici cît este de lung, în circumstanțe obișnuite, drumul său pînă la editare. Poate cineva s-o la în serios pe Dana Dumitriu și să creadă că în acel rîstimp aș fi avut răgazul să citesc arhetipul, să astern într-o suflare ficțiunea epigonă (nu mai spun în cîte variante), să dau fuga cu manuscrisul direct la tipografie s.a.m.d.? Pentru ca lacunele de problemă sau de informare ale precipientei — inacceptabile chiar și în cazul celor ce se ocupă cu demoliția — să apară eu și mai multă claritate, declar că am predat Editurii **Dacia** manuscrisul romanului în discuție cu cînel ani înainte de tipărirea sa. De asemenea, am publicat în reviste fragmente extrase din el; fără ca lista să fie completă, amintesc în acest sens următoarele date: ianuarie 1971 (**Tomis**), 29 noiembrie 1974 și 2 octombrie 1981 (**Orizont**), septembrie 1980 (**Strău**). Deții și alte argumente, dar față de subrețenia prezumției din recenzie, socot că cele oferite pînă acum sînt mai mult decît suficiente. Aș vrea să fiu optimist și să cred că în viitor Dana Dumitriu va privi cu mai multă atenție cărțile și se va gîndi mai bine înainte de a se aventura în afirmații fără acoperire. Dar cu lecțiile grele ale sin-taxei cum se va descurca?

Eugen Lumezlanu



A. I. ZĂINESCU

Cît mai e timp

Cît mai e timp pe-această inimă, pe-această
Risipă-atît de tulbure și vastă,
Parcă ne trec corăbii, niște mări ce sînt
Și vorbitoare părți de gînd și de cuvînt.

Otava verde-n care-un stol de fluturi plimbi.
Și-auzi cum nori se pîrguie — cît mai e timp.
Cît mai e timp și timpul e-o lumină-n larg
Sau scutul greu sau rana dintr-un arc.

Numai o rază doar, o stea dacă-o mai pui
Ca pe-un răsăd și-auzi sudoare pe statui,
Se zbuciumă și ele și își cată rost
Cît mai e timp, dar cît mai e din cît a fost ?

Ca-ngenunchiați iubirii sau zidiți pe scări,
Coagulate umbre-s munții-n depărtări
Niște copii de aer și-ai tăcerii-n schimb
Cu piramide-n tălpi și sfîncși — cît mai e timp.

Cad frunzele

Ca niște oglinzi privite de aproape,
Fosnind de ochii-adînci ce le-au pătruns,
Sparte-n bucăți, zvirlite peste ape,
Cad frunzele,-ntrebări fără răspuns.

Cad frunzele tăcute, ăreale, goale,
Nu cruță nici nădejdi, nici amintiri,
Ca niște condamnări la vis, duminicale,
Cu aripi ce se-aprind și se topesc subțiri.

Necontenite, reci ca niște tribunale,
Ca o balanță-mpinsă iar către amurg,
Cad frunzele, degeaba le ieșim în cale
Și-mbrățișăm degeaba nor, degeaba rug.

Sentința lor e dată prin uitare,
Cred în dreptatea fructului și cad,
Nici jertfă nu sînt, nici binecuvîntare
Și totuși bucurie duc de om îngîndurat.

Sărut de greieri

Necontenită liniștea, aceea-n care caut
Miezu-ntreit al lumii și fîntini, și stei,
Dar murmurînd, dar seară, se aude-un flaut.
Și se-aud păduri cu ochi nemaisfîrșiți și grei.

Se-aude-o stea, e umblet de ceasornic poate,
Și se-aud prin văi cum pinze de păianjen,
Sărut de greieri — luna : și-un cosaș ce-și
Coasa ca sclipind de rouă și privighetori.

Se-aude piatra, sufletul se-aude, iată,
Cum grămezi la capete de fulger, cum
Pe otava verde, verde-ntunecată,
Cineva a făcut foc și-a lăsat scrum.



CAROLINA IACOB : Flori

Schimbate-n crizanteme

Mirosul stelelor prin ape care-și ies
Din matcă, spre-un desăvîrșit cules,
S-aprinzi o rază doar, numai un gînd,
Și-auzi pe rînd corăbii ce-asurzesc, pe rînd,
Catarge-adînci cu pinze-nfășurate, strîns,
Ochi care-au ris și ochi care au plîns,
Furtuna lor e-aceea dintre vieți,
Un foc mai lin pe-un lung și străveziu îngheț
Cînd numai jertfa, doar, sau miini ce-au să
le cheme

Le-au hotărit și cad schimbate-n crizanteme.

Înfometatei mări

Chipurile acestea din unde : ce fermecate,
Parcă ne iau de miini și se scufundă-n cer,
Ale noastre ? Ori riul le scoate
Dintr-un tainic și nesfîrșit ungher ?

Vor fi curgînd tot la fel și-amintirile ?
Unde rămînem ? Cum să dăm glas
Altul decît impietirile
Stelei care și ea în adînc a rămas ?

Sau poate că-i doar rama obosită a apei,
Poate că-i doar sufletul din întrebări ?
Oh, mult, prea demult, prea aproape-i
Clipa și noi o redăm în veci infometatei
mări !...

Așadar

— Așadar, pietrele ? Da, pietrele,
Sînt cînstite și ele, parte fac din ecou,
Însă nu, domnilor judecători, nu,
Oul mi-a spus că e pasăre,
Pasărea mi-a spus că e ou.

— Atunci, aripile ? Da, și aripile,
Sînt cînstite, te nasc parcă din nou,
Însă nu, domnilor judecători, nu
Oul mi-a spus că e pasăre,
Pasărea mi-a spus că e ou.

Pămîntul

E viu, e viu și strigă neîntreput,
Cînd din țării, pe cer, cînd dedesupt
Și pune el hotare, n-are alt
Blestem decît tulpina unei orgi pe-asfalt.

Această zidărie grea și-aceste țevi
De crin prin care-aud crescătorii de nervi,
Le mină precum turme, aștrii, și le pasc
Cînd pe-o colină, grei, cînd într-un teasc.

Colo și colo-n sufletul ca un pîndar,
Sub luna care-a ars și pilpiie-n zadar,
Năduful crunt sau pluta care-o facem stînd
Pe spate-n propria urmă de pămînt.

Înotu-acesta crunt și deopotrivă grav,
De parcă-am bea sudoarea unui riu bolnav
Și-am luneca, doar norii-poate dacă vor
Să ne mai lase-un pic și chipul lor

Cît timp precum o graniță-ntre noi și gînd,
Poate țîșni imens și sînge pe pămînt,
Viul curat și vie despărțirea cum
Geană pe geană-am da și-am adormi de fum.

Și deodată

Și deodată aerul cutremurat de plopi,
Deodată mii de pleoape, nu frunze,
Deodată ca o lovitură de sabie zborul
Rîndunicii și-acesta-a fost tot ce se spuse.

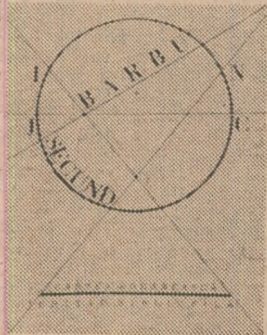
Ca o lovitură de sabie verde, albastră,
Și nufărul roșu, acela al singelui cînd
Ca printr-o enormă, tăcută fereastră
Ne-am uitat și nu ne-am văzut nici în gînd.

În nici o amintire,-n nimic ; doar un alt
Crepuscul și-n cer numai umbre, doar lacuri,
Ca o lovitură de sabie-n care s-au spart
Și s-au năruit deodată cîteva veacuri.



TEODOR GHEORGHIAN : Octombrie

Bibliofilie pentru toți?



AȘA numește poetul Romulus Vulpescu interesanta sa inițiativă, — nu cea dintâi —, de a pune la îndemina unui număr cit mai mare de amatori un text literar dintre cele preferate, aflându-se, în proprii termeni, „pus din nou în situația favorizată de recidivist impenitent, înlesnit a flutura bariera democratică a «bibliofiliei pentru toți» — **horribile dictu** în auzul unor puriști fascinanți și spirituali, demni de tot logiul pentru fanatismul de Saint-Just — care apără conceptul tradițional de bibliotecă, dar pentru care asertiunea de mai sus nu este decît o eretică, deci im-pardonabilă contradicție în termeni”. Am citat din **Preambul** la „**Joc secund**”, versiuni, ediție bibliofilă, îngrijită de Romulus Vulpescu, 1930, Cultura națională, Cartea Românească, 1986¹. Cartea reproduce, cu mici retușuri ortografice și de semne diacritice, tirajul de lux al ediției **princeps**, sub coperta cenusie a tirajului ordinar, cu reproducerea, în fațsimil, a caietului **Ochian**, dăruit de poet unui bun prieten² și, în încheiere, cu o amănunțită, erudită și spirituală **Notă asupra textului**, — totul sub coperti albe, într-un tiraj de 28 025 de exemplare, față de acela din 1930, de numai 1 170 (din care 70 de lux).

Ce este caietul **Ochian**? Un caiet, firește, cam eteroclit, cuprinzând poezii din viitorul volum **Joc secund**, unele caligrafiate în forma definitivă, altele cu unele numeroase retușuri și câteva din acestea nu pe file de caiet, ci din reviste, așadar de tipar. O singură poezie, **Steaua de seară**, figurind la finele caietului, este forma ulterioară apariției în volum, sub titlul **Steaua imnului**. De altfel, nu puțin sînt poeziile din volum, cu alt titlu decît cel din revistă. Culegerea întreagă, apărută în decembrie 1929, cu milesimul 1930, reprezintă activitatea poetică a deceniului respectiv, cu excluderea poemelor de factură parnasiană din ajun, cu care debutase poetul, precum și a poemului, mai întins, **După melci**. Așadar, volumul **Joc secund** îl recomandă pe marele poet ermetic, — singurul, de altfel, clasicizat **post mortem** —, așa cum s-a dorit, renegîndu-și „manierele” lirice anterioare.

Înainte de a trece mai departe, ne vom opri asupra epitetului „clasicizat”.

Ion Barbu este, așa cum s-a și dorit, un poet ermetic, adică închis în sine, într-un limbaj abscons, și ca atare necomunicativ. Așa s-a vrut și așa a devenit (vorba lui Caragiale: fiecare cum devine!). Critica literară l-a recunoscut ca un poet de mare talent, unic în felul său în literatura noastră, dar accesul la public singur și l-a interzis. De aceea pare curioasă o tirzie adnotare a sa, ba chiar două.

Prima:

„Impopular în matematică, Impopular în literatură. Ce să fie?”³

A doua:

„O sugestie de ermetism, o «nepopularitate» care mă urmărește atît în literatură, cit și în matematică”⁴.

Ambele datează din deceniul penultim al vieții sale, cu puțină ani înainte de încetarea sa din viață (11 august 1961).

Nota de candoare, surprinsă de unul din contemporanii ce l-au frecventat, reiese și din întrebarea finală, a primului text. Cel de al doilea se încheie însă cu optimism:

¹) „Dat în toată dragostea lui Oscar Lemnaru prea bunul meu prieten, Astăzi 19 iulie 1947 cînd a venit, într-o misiune delicată la mine, Ion Barbu”. Profesoara Gerda Barbilian, văduva poetului, califică aceste calde rînduri „o dedicație glumeață, cum se obișnuia între ei”. Exegeza familială este la înălțime!

²) Dan Barbilian — Ion Barbu, **Pagini inedite**, Cuvînt înainte de acad. Gh. Mihoc, Editura „Albatros”, Cap. **Triumfuri** — rîndurile de trei ori omologice, pag. 331.

³) Ibid., Cap. **O proprietate a scriilor** — rîndurile de trei ori omologice, pag. 368.

„Legată mai mult de persoana decît de scrisul meu — excepție făcînd **Joc secund** — și, sper, pieritoare odată cu ea”.

Cu alte cuvinte, intervine aici un **dislinguo**: poetul își recunoaște ermetismul din **Joc secund**, ca motiv al impopularității sale, dar în ceea ce îl privește pe matematician, o considera legată nu de modul de expunere sau de calitatea superioară a orientării sale, ci de „persoana” sa. Se lătime zvonul că profesorul avea un număr foarte mic de auditori și că, din aceștia chiar, puținii se prezentau și la licență. Așadar, nu persoana sa îl făcea impopular pe matematician, ci altitudinea zonelor științifice asaltate.

Întrebarea ce se pune, la apariția acestei frumoase cărți de „bibliofilie pentru toți” s-ar putea formula astfel:

Noua ediție contribuie-va oare la mai buna cunoaștere a poetului?

La prima vedere, răspunsul nu poate fi decît afirmativ. Numeroasele retușuri atestă scrupulul artistic extrem, eminența conștiință profesională a autorului, de toată lauda. Poetul nu se bizuia pe „inspirație”, nu se satisfăcea cu primul „jet”, năzuia să fie cit mai expresiv în gîndirea sa, dublat fiind și cu una filosofică, pe lîngă cea lirică.

Cine are însă curiozitatea să compare textul definitiv cu cel inițial poate să fie decepționat, intrucît acesta din urmă îl va părea adesea mai clar, pe cînd celălalt, impenetrabil. Acesta a fost procesul creației, la multe din poeziile lui Ion Barbu: prima formă mai accesibilă, a doua aproape inaccesibilă. În unul din cele mai bune studii despre poet, de Mandics György⁵, fenomenul, asupra căruia stăruim mai de mult, cu exemplificări edificatoare, este justificat astfel: „Fără să avem pretenția unei judecări fără drept de recurs, credem că adevărul e mai dialectic decît reiese din controversa de mai sus, și anume: Barbu «obscurizează» într-adevăr, dar nu în interesul obscurității, ci al sporirii polisemiei, pentru ca semnificația atribuită de S. Cioculescu să înglobeze și indecizia lui Tudor Vianu”⁶.

„Sporirea polisemiei” nu exige însă și „obscurizarea”. Textele poeziilor autentice au fost interpretate diferit de la o generație la alta, chiar dacă păreau strălîmpezi. Polisemia este adeseori reală, alte ori discutabilă, cînd varianta „obscurizată” incită pe interpreții subtili la glose cit mai savante, pe cînd cititorul amator de poezie, dar credincios celei comunicative, va rămîne nedumerit. De aici „impopularitatea” poetului. Și totuși... tirajele postume par a dezminți acest fenomen și a justifica încrederea poetului în soarta **Jocului secund**, după dispariția sa.

Avînd în bibliotecă toate aceste ediții ale remeticiei culgerii, am constatat că între anii 1964, al apariției **Ochianului**, sub îngrijirea lui Al. Rosetti și Liviu Călin, într-un tiraj de 6 160 de exemplare și cu această ediție, a lui Romulus Vulpescu, s-a totalizat numărul impozant de aproape 200 000 (două sute de mii) de exemplare⁷.

Am pomenit mai sus de clasicizarea poeziei lui Ion Barbu.

În sensul didactic al cuvîntului, clasic este un autor din momentul în care este propus explicației în școală. Cînd, cu citiva ani înainte de Eliberare, Al. Rosetti și I. Crețu, într-un manual de limba română pentru clasa a VIII-a la care am fost și subscrisul consultat, a apărut o singură poezie de Ion Barbu, a fost un scandal public, în presă, iar ziaristul N. Georgescu-Cocoș, „director” al ziarului „Neamul românesc”, condus de N. Iorga, m-a somat să-mi precizez rolul în chestiune. Săvîrșisem, așadar, în trei, un delict, rămas însă nesancționat, afară de oprobriul unui public de oameni cumsecade, însă în afară de sfera estetică.

Or, limitîndu-ne deocamdată la această definitivă, paradoxal de jubilan! Se Faptul semnificativ că numărul cel mai impunător al tirajului a fost acela al ediției de **Poezii**, sub îngrijirea lui George Gibescu, în 1970, Editura „Albatros” și anume în colecția... Lyceum! Și anume 102 000 de exemplare!! Aceste două semne de exclamație sînt insuficiente pentru a-mi exprima mirarea și admirația, deși, ca discipol al lui Hora-

⁴) Ion Barbu „**Gest închis**”, O analiză a universului semantic al volumului **Joc secund** de Ion Barbu, Cuvînt înainte de Dan Grigorescu. În românește de Iulia Büchel-Schiff, 1984, Ed. „Eminescu”.

⁵) E vorba de modul cum interpretase Tudor Vianu textul poeziei preliminară și de punctul nostru de vedere.

⁶) Dacă nu ne înșelăm: 198 385.

Trapez

(CXCIV)

839. Cînd atîția erau striviți de roata istoriei, ce îndreptățire morală aveam ca să mai trăiesc? Gîndul că va fi o judecată, că va fi nevoie de martori.

840. Ședeam ascuns după sobă, cu revolverul în mînă. Cînd l-am văzut că apare, am tras. La al doilea glonț, s-a prăbușit cu fața la pămînt.

Cîți dintre cei ce au scris, fără să clipească, astfel de fraze, vor fi trăit în mod real întîmplarea? Poate că nici unul. Iar dacă vreunul ar fi trăit-o, ar fi povestit-o altfel, cu totul altfel. Nu e puțin lucru să îi condeii în mîna cu care ai ucis un om.

Dar există și un alt adevăr: titanii scrisului pot trăi în timp ce descriu o crimă tot ceea ce au trăit asasinii unui secol, fără ca ei să fi ucis o muscă.

841. Corbii se așezau pe masa mea și mă priveau în ochi satisfăcuți: —lată, și s-a împlinit visul! Eu visasem albatroși.

842. Din timp în timp, îmi dau seama — cu deznădejde — că între ceea ce am de spus și ceea ce, aștern pe hîrtie se interpune mecanismul scrisului. Pornesc ars, împins de nevoia unei confesiuni și mă pomenesc **făcînd fraze**, care mă acoperă cu mizeria frumuseții lor. E ca și cum aș vrea să mă scufund în mare, să-mi pun trupul în contact cu realitatea ei, însă hainele mi-au devenit o a doua piele și caută să mă convingă că fără ele nici n-aș exista. La fel se întîmplase după ce am venit pe lume, furios de trupul în care m-am pomenit. Din prizonieratul existenței am căzut apoi în acela al literaturii. Nu pot spune că și unul și altul nu mi-au prilejuit unele voluptăți, dar asta e o dovadă de cît pot decade prizonierii, bieții prizonieri pe care îi fericesc chiar cojile de cartofi.

Geo Bogza

„Un secol cefal și apter”.

Ce impută Ion Barbu veacului nostru? Este clar: intelectualismul și lipsa ari-pilor pentru înălțarea în spiritualitate. Așadar raționalismul barbian se cuvine înțeles ca unul ce se dorește depășit în „spirit”⁸.

Prima versiune, **Treime**, cu puține variante, a apărut în **Contemporanul** lui Ion Vinea, Anul V, n-rul 70, noiembrie 1926, în pagina întâi. Să fi intervenit între cea dintîi și cea publicată, de o parte, și momentul volumului, o evoluție în gîndirea sacră a lui Ion Barbu? La început e vorba de un „cald idol opac”, rectificat în

„gol idol opac”.

Specificarea idolului în cadrul unei vechi metropole „verde de-o mie / De turle...” rămîne să dea bătăie de cap exegeților barbieni, astăzi mai numeroși ca oricînd.

CIT despre bibliofilie, chiar Romulus Vulpescu știe că ea implică tiraje mici, adică raritate, măcar pentru ediția întâi, sau pentru, eventual, prima ediție de lux, ilustrată. Desigur, etimologic vorbind, bibliofil este cel care iubeste cartea, oricare i-ar fi ediția și tirajul, pentru cuprinsul ei, intrinsec. Bibliofilul caută însă cartea rară, iar în Occident aceasta reprezintă și o investiție, prețurile urcînd la aceaș-tă nobilă „marfă” an cu an (ca și la obiectele de artă), nu numai din cauza devalorizării monedei, ci și din revalorizarea acestora.

Textului i s-a strecurat o greșeală de tipar: la pag. 90, **În memori-am**, versul 5, în loc de „Pe răspusul”) ciine Fox!” a apărut:

„Pe răspunsul ciine Fox!”.

Epitetul **răpus**, la Ion Barbu, are sensul de **răposat**, deoarece cinele, presupunem, a murit de moarte bună, iar nu ucis! Aceasta n-a împiedicat sentimentele poetului, bătătoare la ochi prin verba textului, implicînd un mare atașament al stăpînului, oferîndu-și cele mai intime servicii pentru „fericirea” canină.

Să nu ne ia în nume de rău prietenul Romulus Vulpescu că, în calitate de bibliofil, nu ader la punctul d-sale de vedere, al bibliofiliei zisă democratică, adică pentru cei mulți. Urez cărții ca, adăugîndu-se celor peste 200 000⁹) de posesori de alte volume barbiene, apărute în ultimii ani, cei 28 025 de noi cititori ce, negresit, vor epuiza frumoasa ediție, să o pună la loc de cînst în biblioteca lor: pe raftul întâi, alături de Eminescu, Arghezi și Blaga!

Șerban Cioculescu

⁸) Poetul rămîne, însă, fără voie, raționalist. Relativ la mucenici, scrie: „Știu drumul Slăbitorilor Fețe, / Știu plînsul apos din eter”. Știe, cu capul, dar nu-l compătimește cu inima, ci cu experimentul eterului!

⁹) Pe exemplarul nostru, autorul a corectat la **Domnișoara Huss**, „Piinea oacheșă cu blidul”, în loc de **ca**. Sensul nu suferă grav, ca mai sus.

¹⁰) În această cifră nu intră tirajul, desigur mare, dar nespecificat, în Biblioteca pentru toți, al volumului **Versuri și proză**, ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Dinu Pillat, 1970, Editura „Minerva” (pe hîrtie de ziar, dar în tiraj mare!).

Amurgul istoriei literare?

Istoria literaturii — iată o sintagmă de aparență indestructibilă. De aproape două sute de ani se studiază istoria literară ca disciplină în universități și tot de două sute de ani este ea opusă — printr-un consens profesional — amatorismului sau improvizației estetice. Pe usa catedrelor din majoritatea universităților lumii, „istoria literaturii” domnește impunător respect. E o disciplină care oferă doctorate și onorabilitate. În plus, prin accentuarea primului termen al sintagmei (istoria literaturii) această „știință” pare ideală pentru atragerea altor veleitari, înzestrați cu o memorie acceptabilă, dar pînă la urmă incapabili să ghideze specificul unui text literar în raport cu alte texte. Dacă istoria literaturii se reduce la istorie, atunci intrăm în orbita infinită a disciplinelor parazitare care formează „istoria științelor” sau „istoria ideilor științifice”. Faptul că Michel Foucault a arătat încă din 1969 inconsistența fundamentală a acestor pseudo-științe n-a trezit, se pare, prea multe conștiințe din somnul dogmatic. Istoria literaturii continuă să prospere și, judecînd după atmosfera contextuală, sînt puține șanse ca această stagnanță prosperitate să înceteze curînd.

Care ar fi prin urmare punctul cel mai departat în care literatura s-a legat — întîmplător la început, abuziv în cele din urmă — de istorie? Ne vin în minte spiritele doctrinar al Doamnei de Staël, obsesia enciclopedistă a lui Alexander von Humboldt etc. Tentativa explicită de a impune un cifru literaturii a avut probabil și mai de mult, odată cu Laocoon al lui Lessing.

A reaminti semnificația lăsată din comun a operei lui Lessing ni se pare superfluu. A fost suficient ca Lessing să afirme, strict contextualizat, că poezia lui Homer „este o acțiune vizibilă progresivă, ale cărei părți se întîmplă una după alta în timp”, pe cînd pictura sau sculptura sînt „o acțiune vizibilă staționară, ale cărei părți se desfășoară concomitent, una lângă alta, în spațiu” (Laocoon, partea I, XV), pentru ca dihotomia abia sugerată să brăzdeze toată evoluția gândirii estetice ulterioare. S-a tras rapid concluzia, rezumativă și ușor de reținut, că artelor plastice sînt artele simultaneității, iar literatura — arta succesiunii. Cliseu de lungă durată, el formează astăzi una dintre lemele receptării artei. Cine spune succesiune spune discursiv, cine spune discursiv spune cronologic, iar cine cronologizează face istorie. Legarea apodictică a literaturii de succesiune a reprezentat probabil operațiunea mentală inițială ce a dus la formarea conceptului de istorie literară. Literatura egal succesiune pare a fi unul din acele locuri comune tenace care pot fi înscrise într-o ediție revăzută a cărții lui Léon Bloy.

OARE așa stau lucrurile? Fără a extinde pentru moment investigația și luînd în considerare forma superlativă a literaturii, adică poezia, slăbiciunile teoriei ies imediat la iveală. Structural, nici o artă nu este mai departe de istorie decît poezia. Dincolo de ceea ce s-ar putea numi mesajul trans-stilistic al poeziei (reflecție a unei naturi umane neschimbate, în linii esențiale, de la Platon pînă astăzi), frapază indiferența poeziei față de timp. Poezia îmbrățișează întreaga istorie și se află, concomitent, în toate punctele unei cronologii ideale a literaturii. Care dintre arte este mai legată de momentul producerii ei, arta plastică sau poezia? Oricărui om lipsit de prejudecăți răspunsul i se pare clar: arta plastică. Un tablou sau o sculptură datează în chip vizibil, prin toate detaliile — prin tema expusă, prin maniera de difuzare a ei, prin materialul cu care se lucrează, prin tehnica utilizării materialului, prin seria stilistică în care opera se încadrează. De la prima privire vom ști nu numai epoca în care a fost realizată o pictură (tehnica creării ei ne situează imediat într-un anumit punct al istoriei), ci și maniera stilistică specifică: înainte de a identifica autorul sau anul unui tablou, vom ști dacă o pînă în ulei datează dinaintea sau de după impresioniști, dacă un desen a fost schițat înainte sau după Picasso. Cronologia spune un cuvînt determinant în simpla definire a spațiului și a obiectului plastic.

În cazul artei plastice, succesiunea (adică istoria) acționează și într-un chip mai prozaic, deși la fel de dramatic: cea mai rezistentă piatră se sfîrșimă pînă la urmă, culorile se șterg, tablourile sînt tributare fragilității lor de obiecte fizice și de aceea trebuie protejate. Artă plastică nu poate exista în afara muzeului, adică în afara spațiului protector închis. Tributul plătit în acest fel timpului este decît și grav. Nici o operă plastică nu se poate sustrage diacroniei, pentru că ea poartă semn diacronic încă de la creare.

În schimb, poezia se definește prin simultaneitate sau, mai bine zis, prin omni-historicitate: pictorul se încadrează seriei sale restrinse, dar oricare poet este contemporanul lui Homer. Citind cea mai recentă producție lirică avem întotdeauna în minte, ca termen involuntar de referință, sonetele lui Shakespeare sau Eminescu; poezia este o unitate trans-temporală absolută, o sincronicitate ideală transcendînd epocile și limbile. Ea nu are decît accidental la bază o anumită limbă sau o anumită temă: esența ei o constituie un tînar prozodic prea puțin variat și etern. În funcție de acest atemporal model intern (adică în funcție de modelarea creatoare a unui anumit cod sau subcod retoric) cuvintele se grunază și formează sintagma poeziei. Rezultatul: o compoziție lirică din secolul al XIII-lea, o cantica în limba latină sau un sonet renaștinist își păstrează intacte valoarea emoțională și puterea de sugestie pentru că tiparul intern al compoziției

a rămas neschimbat sau a suferit fluctuații marginale. Modelul acestei structuri lirice nu este încă perfect accesibil și familiar, în ciuda celor șapte sau opt sute de ani care ne despart de momentul creării ei.

În această perspectivă, poezia presupune din ce în ce mai mult o concomitență. A spune că abia secolul nostru s-a apropiat, din punct de vedere teoretic, de înțelegerea nașterii și a semnificației poeziei poate părea prezumpțios. Totuși, așa este. Privite comparativ, teoriile poetice ale secolului al XVIII-lea sau al XIX-lea evocă mai degrabă preistoria unei discipline. Secolul nostru se remarcă tocmai prin abordarea simultaneistă a limbajului poetic, prin descoperirea și analiza acestui mesaj în sine, cu punerea între paranteze a contextului sau a accidentului istoric.

DE LA Valéry (cel ce considera că nu există progres în literatură și că esența faptului literar se derubează cronologic) pînă la scrierile paradoxale din textele lui T. S. Eliot (privitoare la veritabilă istorie literară ca un prezent perpetuu), marile spirite ale secolului nostru care s-au aplecat asupra poeziei au refuzat instinctiv diacronia. Pentru ele, muzeul etern al literaturii se prezintă printr-un lung șir de piese, apropiate în sintagmatica spiritului nostru, indiferent de epoca seriei lor. Pe urmele lui Valéry sau T. S. Eliot, marii stilisticieni care au marcat gândirea contemporană au fost în căutarea perpetuă a unei formule capabile să anuleze discursivul și istorismul. Leo Spitzer analizează în aceeași schemă lingvistică o baladă medievală spaniolă și enumerarea haotică din poezia secolului nostru. Cît privește pe Roman Jakobson, pentru el gramatica poeziei reprezintă entitatea tutelară a discursului poetic din oricare timp, în așa fel încît o cantigă galegă de Martim Codax, un sonet de Dante sau o poezie de Eminescu stau, din perspectiva stilisticianului, pe același plan. Demonstrarea de către Jakobson a mecanismului poetic intern ascultă de aceeași metodologie. „Gramatica poeziei” jakobsoniană, căutare de invariante, este o creațiune a secolului nostru, dar și o cheie pentru poezia din fiecare secol.

Înainte de a fi o realitate teoretică, sesizarea globală a poeziei, percepțiunea simultaneistă a textului poetic s-au impus ca intuiții comune: orice familiar al poeziei observă imediat că textul liric de mare valoare instaurează o stare de spirit ce trece dincolo de cuvinte; de aceea, amatorul de poezie sesizează unitatea primordială dintre toate textele poetice de primă mînă, indiferent de epocă sau de idiom. Imediat ce face parte din familia marii poezii, o structură lirică individuală se regăsește spontan într-o contemporaneitate abstractă. Este suficient ca starea umană de spirit care i-a dat naștere să nu ne fi devenit străină, pentru ca, îndărătul cuvintelor, să regăsim modelul prozodico-imagistic comun. Ma-

rea poezie își este contemporană în eternitate.

În urma acestor simple adevăruri, rolul școlii apare în toată forța și ambiguitatea lui: conservînd — prin frecventarea obligatorie a clasicii greco-latine — capacitatea de referire la un model, școala a accentuat secole de-a rîndul perceperea simultaneistă a textului poetic. Studiul anulează distanțele în timp și o parafrază obligatorie după Virgiliu, în secolul al XIX-lea, demonstrează unitatea poeziei. Alunecînd însă treptat în mania categoriilor și a disciplinelor arbitrare, tot școala a încurajat și istorismul dogmatic. Ce-i drept, un simplu profesor identifică, din propria-i practică, unde se află esența poeziei: aceasta se impune prin totalitate. În fața unei ode latine sau în fața poeziei lui Cosbuc, reacția receptorului va fi sensibil egală, pentru că acesta recunoaște, dincolo de scrierile istorice, structura poetică de un anumit tip. Cuprînsă într-un inventar retoric de reguli în bună parte încă misterioase, dar evident atemporale, Poezia (cu majusculă) se lasă imediat presimțită de o lectură comprehensivă. O bună poezie se inspiră din teme, motive circulante și locuri comune ale epocii: ea devine Poezie numai atunci cînd trece dincolo de ele, cînd le înglobează depășindu-le.

IN CAZUL literaturii române, situația este încă și mai clară. Cercetătorul poeziei noastre percepe literaritatea ultimă a poeziei cu o facilitate sporită. Asupra celor aproximativ două sute de ani de poezie cîntă, perspectiva globală poate fi realizată spontan: între aglomerația descriptivă a Ion Budi-Deleanu și violenta verbargheziană a trecut doar un secol și ceva, distanța dintre Asachi și Ion Pillat pare minusculă pe scara poeziei europene, iar umbra eminesciană plutește încă peste unii dintre marii poeți contemporani. Studiînd poezia română, observăm mai ușor Poezia, pentru că ea formează vizibil un singur text. Decelul fundamental în receptarea esenței din urmă a poeziei se obține la fel de ușor cu un sonet de Eminescu sau cu un poem de Ion Barbu, deși aceștia se află în secole diferite.

Ce mai rămîne din istoria literară, din sacrosancta sintagmă? Ea începe să apară în adevărata lumină — încercare de a explica ce e „dincolo” de o operă literară, de a se învîrta în jurul prăzii fără a o atinge vreodată. Nu-l putem acuza pe Lessing de o evoluție extinsă pe secole! Determinînd punctul de plecare al unei erori, nu putem însă să nu constatăm lunga viață a locurilor comune. Doar scuturîndu-ne de ele putem înainta pe calea clarificării interioare. Într-un moment semnificativ al istoriei, cum este finalul unui mileniu, tot ce avem mai bun de făcut este să repunem în discuție semnificația istoriei înseși.

Mihai Zamfir

A scrie despre Nichita Stănescu

CRITICUL care își propune să scrie despre Nichita Stănescu poate să se simtă descurajat de lipsa de convergență a exegezei existente (o adevărată babilonie critică) și de dezordinea (filologică) în care se află opera propriu-zisă. Dar mai există o dificultate: gîndul că se adresează unui cititor care nu are starea de spirit necesară pentru a înțelege poezia lui Nichita Stănescu.

Această poezie nu este complicată — sau, mai exact spus, nu este întotdeauna complicată —, dar poate să rămîna complet străină unui om care se află într-o altitudine morală improprie. Este ca și cum copiii care joacă șotron pe stradă l-ar opri din drumul lui pe un matur grăbit și grav și l-ar invita să li se alăture. Tresăriră lui, evidentă inapținutitudine de a lua parte la un joc, în fond, simplu, sentimentul de a fi fost ofensat și, în cele din urmă, indignarea reproduc foarte bine reacțiile unui om obișnuit de azi la lectura poeziei lui Nichita Stănescu.

Nu este vorba de un om care nu citește deloc (nici n-ar putea fi luat în discuție), ci de unul care citește după un algoritm tradițional.

Înainte de a deschide o carte de Nichita Stănescu, cititorul trebuie să „uite” automatismele pe care și le-a format de-a lungul anilor și de care este, în general, mindru, fiindcă le consideră elementele constitutive ale unei discipline intelectuale însușite cu efort. I se pretinde să renunțe, de exemplu, la obișnuința de a judeca orice cuvînt dintr-un text după criteriul „corect folosit” / „incorect folosit”, așa cum a învățat cîndva din manualele de gramatică și din dicționare. Dacă un verb intransitiv devine tranzitiv, dacă un substantiv apare cu valoare de predicat într-o propoziție, dacă un adverb, teoretic nemoificabil, primește un articol ho-

tărît — cititorul nu trebuie să aibă încurcarea unei profesoare care găsește o „greșeală” într-un extemporal. Se cuvine ca el să așere la libertatea pe care i-o propune poetul, pentru că poetul îi propune cu adevărat o libertate și nu o dezordine. Prin încălcarea restricțiilor impuse de lingviști și, în general, a normelor comunicării curente, Nichita Stănescu extinde posibilitățile cuvintelor de a exprima (de a produce) o anumită emoție. Sau, chiar dacă nu are un scop precis, el își satisface pur și simplu curiozitatea (și ne-o satisface și nouă) de a constata ce înțelesuri noi capătă un cuvînt într-un context în care nu s-a mai aflat vreodată.

Aceasta nu înseamnă că Nichita Stănescu poate fi considerat un experimentalist. Departate de a-și fi propus să dinamiteze structurile literare acreditate în conștiința publică, el realizează o sinteză liberă a lor. Analizele dovedesc că „muzica” poeziei sale se naște dintr-o însumare de vagi promisiuni ale unor „melodii” cunoscute, că stilul nichita-stănescian are o discretă componentă parodică. În orice caz, poetul nu „este nici pe departe doar un „copil teribil”.

Pentru a intra deplin în joc, cititorul trebuie să renunțe și la obișnuința de a căuta în orice text o organizare logică. Poezia are logica ei, complet diferită de aceea a mesajelor schimbate în mod obișnuit între oameni în procesul comunicării. Iar poezia lui Nichita Stănescu nu are nici această logică a poeziei, deși o anumită logică are. Oricum, dacă înainte de lectură ne pregătăm sufletește pentru a „afla” ceva de la autorul Necuvintelor, este sigur că frumusețea poeziei sale ne va rămîne străină. Cu jumătate de secol în urmă, în plin triumf al „modernismului”, publicul făcuse un oarecare progres în această privință, resemnîndu-se cu gîndul că în opera unui poet n-are cum să găsească

adevăruri de album, de genul „amorul e un lucru foarte mare” și că poezia este, de fapt, un fel de muzică — atînsă, adică, precum muzica de „amnezie ideologică” (expresia aparține lui Thomas Mann). Dar acest succes în materie de educație estetică nu a rezistat prea mult, din cauză că, în scurt timp, s-a produs o proliferare fără precedent a textelor tehnico-științifice. În aceste texte limbajul este univoc, iar „discursul” are o organizare funcțională. Criteriul de apreciere a lor îl constituie măsura în care satisfac principiul: maximum de informații în minimum de cuvinte. Mii de oameni consultă în mod curent texte de acest fel pentru a „afla” repede ceva necesar; ei și-au format reflexul de a deschide o carte și de a lua din cuprinsul ei informații așa cum se iau scule dintr-o trușă. Și este oarecum firesc să se simtă dezamăgiți cînd volumul care le cade în mînă conține poezie și nu le oferă nici un enunț utilizabil în viața practică. Poezia tradițională, într-o oarecare măsură, încă le mai oferea. Era folositor să știi, de exemplu, că „O luptă-i viață, deci te luptă / Cu dragoste de ea, cu dor”. Era, de asemenea, instructiv să afli cum se călătorește cu sania: „Caii scutură prin aer sunătoarelor lor salbe, / Răpînd sania ușoară care lasă urme albe, / Surugul chiuiește; caii zboară ca doi zmei / Prin o pulbere de raze, prin un nou de scînteie”. Dar la ce îi-ar putea ajuta „în viață” relatarea unei întîmplări fantasmagorice, de genul: „Creierul scotea din el miini, / foarte multe miini, de toate mărimile, / de toate virstele.”?

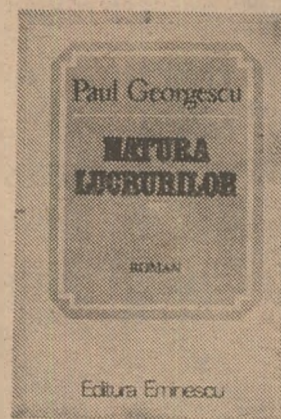
Bineînțeles că și poezia lui Nichita Stănescu este „utilă”, dar utilitatea ei, de natură pur spirituală, nu se observă atît de ușor. Totul este să-i pretindem ceea ce ne poate oferi și nu ceea ce credem — ca urmare a unilateralizării



modului nostru de lectură — că trebuie să ne ofere un text. Înainte de a deschide o carte de Nichita Stănescu (inclusiv o carte despre Nichita Stănescu) trebuie deci să renunțăm la prejudecăți, să fim disponibili. Nu este simplu (nu este simplu să fii simplu!). Dar merită făcut efortul, pentru că această poezie conține mari resurse de frumusețe. Mai mari decît orice disc, orice casetă video, orice roman polițist. Și se află și la îndemîna noastră, fiind scrisă în limba română (să ne gîndim, de exemplu, ce favorizați sîntem, din acest punct de vedere, în comparație cu atîtea milioane de cititori din alte țări ale lumii care nu-și pot procura poezia lui Nichita Stănescu decît prin import, recurgînd la traduceri laborioase și mai totdeauna inexacte). Se află la îndemîna noastră și în sens istoric, întrucît exprimă sensibilitatea unei epoci din care facem și noi parte. Nu vom avea nevoie, deci, pentru înțelegerea ei, de tot felul de note și comentarii minuțioase la subsol. Cu alte cuvinte, nu ni se pretinde să știm ceva în plus. Ni se pretinde, dimpotrivă, să uităm ceea ce poate nici n-ar fi trebuit să învățăm.

Alex. Ștefănescu

Început de veac în Bărăgan



FĂRĂ mențiune explicită, *Natura lucrurilor* continuă **Mai mult ca perfectul** și va avea după toate semnele, continuare. Paul Georgescu s-a gândit probabil să scrie un roman în mai multe volume spre Secolul XX. Am pus literă mare, fiindcă secolul cu pricina este, de altfel, protagonistul adevărat al acestor mane. Privit din cel mai interesantghi cu putință: acela, deocamdată, al pilăriei lui; dar, cum se știe de la eud, în copilărie trebuie căutate elementele esențiale ale personalității. Nu tem neglijă, firește, împrejurarea că torul este, ca și cititorul, contemporan bătrânețea secolului, pe care-l cu-aște, așa-zicind, prea bine; cu toate acestea, el nu face roman istoric sau de oca, ci un soi original de roman de ticipație, în care trăsăturile maturității ale bătrâneții sint depistate cu umor e alocuri, (negru) în incipiența lor din rsta infantilă. E un mod de-a citi lucrurile de-a-ndoaiele.

Ne reîntîlnim, deci, cu locul acțiunii cu personajele din primul roman al riei. În **Mai mult ca perfectul** acțiunea petrecea prin anul 1905, la Huzurei, sat-aș din județul Platonuști, aflat în Băganul tuturor ispitelor naționale și in-naționale. Un grup de tineri intelectuali, roind în jurul unui ceva mai rstinic judecător de instrucție, lua par-la evenimentele senzaționale și cu bă-le lungă în timp și spațiu. *Natura lucrurilor* reconstituie același cadru după nci ani, cam pe la jumătatea drumului tre răscoala din 1907 și începutul răz-lui mondial. Unul dintre ei, Marcu, e sururat între timp, profitabil, cu Ma-rcu, fiica Ceresului, vreau să zică a nimenței cenuși a acestei puternice so-etăți multinaționale cu sediul la Viena, dă acum un bal la castelul dotat (ace-și în care a fost ucis, în romanul înainte, Tache Generosu, fostul pro-rietar, în împrejurări politice neeluci-ate). Cu această ocazie, printr-o invita-ție, e aflat și alte personaje principale, Ioan, re a devenit prim procuror al județu-ii, și Matei, foarte tinărul socialist, cum relativ cumințit și pus pe treabă rezii parabola fiului risipitor). Într-o înenă ceva mai târziu, Luca, juristul oc-ului propriu și la figurat, și Miron, ericteanu, sedentarul mentor al acestor neri. În fine, nu lipsesc Ministrul, fost, ctual și viitor, Emil, șeful Ceresului lo-ai, Mariana, fata lui, juna profesoară milia (măritată și ea, dar întorcindu-se ore Marcu, iubirea ei de odinioară), hircă Kakospiru, diavolul de prin par-a locului și alții. Au dispărut, în schimb, octurul Anghel și soția lui și alte figuri e a doua mină în economia **Mai mult a perfectului**. Faptul că cele mai multe între aceste personaje se regăsesc la alul care aminteste de petrecerea ase-rănătoare organizată pe vremuri de Ta-che și la care acest Peeperkorn autohton e ucis, ca și atmosfera la fel de ecată de la castel, ar vrea să suge-eze că o altă crimă plutește în aer, gata

Paul Georgescu, *Natura lucrurilor*, Edi-tura Eminescu, 1986.

să îngroașe și mai mult norii misterelor economico-politice de la Huzurei. Marcu, cel puțin, respins de soția lui și într-un conflict latent cu omnipoternicul socru are unele motive să se creadă amenințat. Nu se va întâmpla finalmente nimic, de acest fel, *Natura lucrurilor* fiind mult mai sărac la capitolul epic decît **Mai mult ca perfectul**.

Se cuvine să precizez că această sără-cie are o accepție specială. În romanul precedent, Luca e de părere că epoca pe care o trăiesc n-are „conflicte mari” ca-pabile să genereze „lepicul”. În realitate, în ambele romane, Huzureii este o plăcă turnantă a istoriei europene. Desi-gur, autorul, care face din prăfosul și nămolosul tirg o vedetă politică, este iron-ic și întreaga savoare a cârților rezidă în acest uriaș decalaj. Altfel spus, citi-torul nu trebuie să se lase păcălit de at-mosfera newyorkeză de la Huzurei, dar nici să vadă în el unul din sadoveniene-le locuri în care nu se întâmplă nimic. Reluind acest topos al literaturii noastre antebelice, Paul Georgescu accentuează subtil pe neputința unor personaje de a ști pe ce lume trăiesc. În prozaismul cotidian de la Huzurei pulsează Secolul XX, cu mondialele lui conflagrații și re-voluții, cu cea mai profundă criză pe care Europa a traversat-o vreodată. Ceea ce pare derizoriu (și este) ascunde me-reu ceva esențial. Aici e și o polemică implicită cu Cezar Petrescu, Sadoveanu și ceilalți romancieri români ai tirgurilor în care se moare. Romanele lui Paul Georgescu rezolvă în manieră comică ideea că istoria e pretutindeni aceeași, în secolul XX, la Viena și Londra, ca și la Huzurei. E drept, însă, că în *Natura lucrurilor*, nu mai avem nici o crimă poli-tică ori crapuloasă, nici un atentat și că mafioții locali s-au dat la fund. Dar tre-pidația trepidantului nostru veac se sim-te: războiul bate la ușă, Ceresul își li-chidează afacerile spre a se retrage în birlogul de la Viena, se creează condi-țiile inființării unei noi societăți, *Albina*, care inoată în ape atlantice, adică engle-zești, și așa mai departe. O febră a schimbărilor cuprinde treptat pe toți, pînă și pe scepticul și imobilul Miron, care se mută într-o casă confortabilă și devine, în perspectivă, consilierul noii societăți (după ce fusese al Ceresului). De întimplat însă, nu se întâmplă încă nimic. Va trebui, probabil, să vină războiul și volumul următor al romanului.

PÎNĂ una-alta, autorul lungeste, ca să zică așa, expozițiunea. Și o lung-gește cam tare. Față de **Mai mult ca perfectul**, *Natura lucrurilor* prezintă dezavantajul obișnuinței cu ma-niera literară. O manieră personală, con-stind în aspectul „dramatic” al romanu-lui, care înlănțuie scene și dialoguri. Impresia că viața personajelor se desfășoară pe o scenă de teatru este încă și mai puternică decît înainte. În paranteze de regie, sint indicate chiar reacțiile pu-blicului. Romanul debutează, de pildă, cu un număr de virtuozitate al lui Chirică Kakospiru, în așteptarea primilor oaspeți ai balului de la castel, din care nu ab-sentează luminile rampei și aplauzele din

sală. Viziunea aceasta mi-a amintit-o, și nu numai prin aciditatea ironiei, pe aceea din filmul lui Bunuel, *Farmerul discret al burgheziei*, în care cele mai intime împrejurări de familie erau pe neaștep-tate dezvăluite public prin ridicarea unei cortine. Senzația de repetare persistă însă la lectură: inventivitatea comică și ludică nu mai este la fel de mare ca în **Mai mult ca perfectul**.

La urma urmelor, romancierul ne ră-mine dator și într-un alt plan, interior, așa zice, al lucrurilor. Cînd, cu vreo sută de pagini înainte de final, el introduce cam abrupt în distribuție pe bătrînul Toma Crețu, a cărui moștenire va re-prezenta fondul financiar al *Albinei*, și-l silește pe Miron să dea curs, oarecum împotriva firii și concepțiilor sale, in-vitației de a ieși în arena politică, auto-rul pare a fi conștient că romanul său o apucă într-o direcție nouă și încearcă s-o explice: „Toate aceste schimbări — afir-mă naratorul înfățișîndu-se în persoană la rampă — petrecute cu un grup de per-sonagii a căror istorie o narăm, deocam-dată, exterioare, dar care cu timpul vor deveni interioare, neapărat, cînd, adică, existența lor va adera osmotic la noua lor situație, toate aceste mutări de pozi-ție, ca să le zicem așa, ne deranjează în obiceiurile noastre de narator”. Explica-ție pe jumătate, în fond aminare. Și mai jos: „E cazul să ne întrebăm, mai întii, este oare asemenea modificare com-patibilă cu întreg caracterul lui Miron, este el aderent la ființa acestuia, este — îndrăznim să ne întrebăm — faptul ex-terior o consecință firească a destinului unui om singur, sau îi este străin, întim-plător și nepotrivit?” Intuiția criticului a pus degetul pe rană. Dar nu e deajuns. Ceea ce urmează e puțin și neconvîngă-tor. Nici unul din personaje nu a fost pînă acum urmărit în evoluția lui lăun-trică. După cinci ani de la încheierea ro-manului anterior, le redescoperim schim-bate și atîta tot. Evoluția e descrisă prin punctul de sosire: traseul e doar rezu-mat. Ioan s-a însurat cu fata agramată a unor crișmari și, oricît ar pretinde el că nu avea altă soluție, căci un ampio-iat, fie și superior, n-are acces la tine-rele din înaltele păături sociale, mariajul acesta nu se lămurește suficient prin pris-ma datelor personale ale eroului. Și Marcu și Matei s-au însurat, primul că-pătîndu-se chiar, dar nu sint mai feri-ciți. Tot ce înțelegem este că au dat greș, ca și Emilia, de altfel, în viața lor parti-culară. Dincolo de asemănarea parțială a soartei lor (pe care, într-un rînd, o discută între ei cu luciditate), nu avem destule elemente concrete spre a pătrun-de sensul destinului lor comparate. Cu Miron, lucrurile stau și mai neclare. Criza lui de activism politic se împletește cu o angoasă existențială care e, pînă la un punct, similară cu boala de care a sufer-it la finele **Mai mult ca perfectului** după demisia silită din magistratură (altă re-pețire!). Dar criza și angoasa nu izbutesc să alcătuiască un aliaj, pîrînd, mai cu-rînd, că romancierul a vrut, fără dăplin succes, să innoade firul extern, social-politic, al existenței personajului său cu un fir intern, sufleteș și intim. Dar de

ce era nevoie să se apeleze la acest plan psihologic?

Formula de roman practică de Paul Georgescu nu permite psihologismul. Nu avem, nici în **Mai mult ca perfectul**, nici în *Natura lucrurilor*, romane de analiză. Toma Crețu îi spune lui Miron într-una din conversațiile lor (și, desigur, nu întimplător, tocmai acest pasaj e repro-dus pe coperta a doua a cărții): „În-trăm în epoca mașinilor, a motoarelor, așa încît să-i zicem (problemei care-l pasionează pe el — NM) cum funcțio-nează mecanismul”. Tipul de roman pe care-l ilustrează, ca puțin alții la noi, Paul Georgescu, se bazează pe observarea funcționării unor mecanisme, la nivelul faptelor istorice, ca și la nivelul indivi-zilor, și nicidecum pe o epică ori pe o psihologie verosimil-realiste. N-ar trebui, deci, discutate prin prisma unor moti-vații de acest fel, care ne-ar conduce repede la concluzii defavorabile. Mai de-grabă, actele și trăirile „eroilor” trebuie privite ca un joc de roțițe și de ele-mente mecanice. Cînd istoria apare ca un Mare Mecanism, indivizii n-au indivi-dualitate. Romanul modern refuză, din această cauză, psihologismul, care era expresia directă a unui om coerent și in-tegral. Un romancier de azi spune că atunci cînd evenimentele exterioare sint zdrobitoare, omul descoperă că viața lui interioară nu cîntărește aproape nimic. E momentul cînd Kafka exclamă: „Doșul cu psihologia!”. Nu mai e nevoie să adaug că romanele lui Paul Georgescu privesc exact în acest mod pe om și lu-mea lui și că „eul”, aflat totdeauna în centrul atenției literaturii, pe care el îl au în vedere, nu mai este nici acela al subiectului unei acțiuni sau biografii, nici acela al unei psihologii. O oarecare abate-re de la această linie, în *Natura lucruri-lor*, dă naștere sovăielilor pe care le-am semnalat: în loc să fie asumate, ca nece-sare din perspectiva adoptată, „ruptura” și „nemotivarea” internă a personajelor sint reduse la condiția pe care le-o oferea vechiul roman, *Cititorul* care pune preț pe verosimilitate e derutat de „na-șivitatea” tramei și de „inconsecvența” psi-hologiei; iar acela care a înțeles că a-c acestea sint intenționate, fiindcă țin de o altă formulă de roman, nu se împacă de-loc cu alunecarea în realismul psihologic. Trebuie însă să existe o cale de mijloc și se prea poate nu numai ca urmarea scriei de romane să-și regăsească ima-ginația scripitoare din **Mai mult ca per-fectul**, dar și ca Secolul XX să-și reîntre, ca protagonist, în drepturile suverane.

Nicolae Manolescu

Poemograme și alte poezii

leasă în toată profunzimea, trebuie, în momentul rîstirii ei, să fie și privită, „vi-zualizată”, cum zice autorul. Ea își pierde cel puțin jumătate din „savoare” dacă e rostită, de pildă, în fața unui auditoriu, ori dacă e reproducă în cronici literare și recenzii. Cea la care ne-am referit mai sus se intitulă „Cupă de azur și soare” și are, într-adevăr, din punct de vedere grafic și al dispunerii versurilor, forma unei transparente și fragile cupe de... șampanie, în care (totuși, riscăm să citim cîteva versuri): „Cerule / întreg / se adună / în ea: / prinos de / lumină”.

Alte „poemograme” din volum se intitulează: „Ca un candelabru” (versuri așezate în pagină sub formă de candelabru cu trei brațe), „Rîul cu versurile sugerind meandrele unui rîu lung, „lin și cristalin”), „Poemul brăduțului” (privindu-l, îți vin în minte melodia „O. brad frumos!” și Pomul vieții de pe porțile maramureșene), „Visul-pasăre” (o săgeată înfiptă în „al zării abis”), „Marină” (versuri care alternează, grafic, cu goluri umplute de „paranteze” dispuse pe orizontală, suge-rind valurile), „Trenul” (format din... ver-suri cu... trei „vagoane”), „Clepsidra” (un memorabil poem „vizualizat” în formă de clepsidră, în care, cum spune autorul, „noi stăm în calea timpului ca niște semne de întrebare / cu ochii mereu ațîn-țiți / pe ecranele ceasurilor...”), „Imi sap cu sîrg grădina” (grădina, se știe, se sapă cu hîrlțul, iar poemul are chiar forma acestei unelte). Am lăsat la urmă două dintre cele mai frumoase poemograme ale cărții: „Cocorii” (care, privită, îți aduce în minte unghiul nostalgic și cîrșe al trecerii verii spre toamnă) și „Rotund”, su-gerînd sîră — idealul de perfecțiune și

de spațialitate folosită la modul maxim, ale naturii.

Dar dacă asemenea „tentative de vizua-lizare a poeziei” au mai existat și înainte de „tentativa” lui Ion Segărceanu, mai ales între cele două războaie mondiale, originalitatea autorului volumului de față constă, în primul rînd, în aceea „sudură” perfectă între conținut și formă, între ceea ce se vede tipărit pe pagina de hîrtie și cuprinsul idealic al poemelor („poemo-gramelor”).

Volumul lui Ion Segărceanu include, însă, pe lîngă „poemograme”, „și alte poezii”. Cu deosebire aici el este altul, mai ales în această parte poezia sa a „crescut” (aproape de nerecunoscut), devenind o poezie de idei, majoră, cu întrebări și răs-punsuri la ordinea zilei, cu referiri la mituri străvechi, la răsturnările acestora, cu reflecții (și reflecții) asupra relației omului cu natura, cu privire la statutul existențial al poeziei etc. „Mă tem de gîndaci, / de băloși cavaleri ai întunerii-cului, / De păianjeni cu cruce pe spate / urzind veninoase capcane / pentru păsări și vise, / De oștile hămesitorilor sobolani / asaltînd — marce — orașele lumii” — spune poezul cu gîndul la neliniștea lumii contemporane, la poezia și fericirea acestei lumi. („O. nu”). Și tot pe aceeași temă, ca în poezia „Ce-aș putea”, poezul glosează: „Apărăți-vă! / Înconju-rați-vă de arbori, de păsări și flori, / arma voastră — setea de-a fi, / de-a păstra intactă sîmînta în brazdă / pentru rod, pentru sărbătorile lumii!”. Într-o poezie („Una palomă”), „O fetiță joacă sotron / în colțul străzii” — este accidentată de o mașină, în timp ce melodia „Una palomă albă” se revar-să mai departe prin foresta blocului. În-

tr-altă poezie „Anonimat”, „A murit ci-neva / în blocul de-alături” și vecinii nu-și dau seama de trecerea unui om în ne-ființă, și totul se desfășoară normal, sem-nă „fiecare moare singur”. În alte poezii, cum spuneam, sint inversate mituri, sint „anihilate” credințe, sint „abohite” legi ale firii. Toate, cu bună-știință, autorul ur-mărînd (și în mare măsură reușînd) „șo-carea” cititorului, și, prin aceasta, făcîndu-și-l părtaş. Iată, de pildă, în „Judecata din urmă”, „Isus îl judecă pe Pilat”: în „Întrebare cu delfini”, „Delfinii studiază limbajul uman; / În Atlantic / au captu-rat un om și l-au dus în mările ome-rii”; iar poezia „Poveste simplă” începe așa: „În pîntecul șoricelului — pisica, / în pîntecul pisicii: cîinele, / în pîntecul cîinelui, hoțul de cai...”

În alte poeme, ca, de pildă, „Cu cît strî-gați”, „Omul de palavre”, poezul devine de-a dreptul incisiv căutînd parcă să plă-tească niște... poezie mai vechi, dar ră-mase totuși neachitate, pentru că, după părerea noastră, plesnirea din bici nu îi vine chiar bine autorului. În schimb, ne-a plăcut mult acest poem intitulat „Oedip și Sfînxul”, care începe sorsescian și care îl prînde de minune pe autor: „Frîmintat, asudat, / Oedip întreabă Sfînxul: / — De ce scrie poezul? / Ce scrie poezul? / Cînd scrie poezul? / — Bine, răspunde Sfînxul, / dar asta e treaba poezului, / Ce te bagă tu unde nu-ți fierbe oala?”

Noul volum de poezii al lui Ion Segărceanu este o carte de maturitate, care îl plasează pe autor pe o orbită ascendentă — un volum pe care critică literară ar trebui să-l trateze cu mai multă atenție.

Dim. Rachici



CINE este familiarizat cit de cit cu poezia lui Ion Segărceanu, din re-viste sau din cărțile anterioare, cînd va citi volumul pe care în-să-l comentăm acum va rămîne e-a dreptul surprins, dacă nu chiar de-ut. Căci în *Poemograme și alte poezii* poetul apare cu o înfățișare aproape în-tăitate nouă, din cărțile anterioare păș-ind doar o anumiță notă de lirism și plecare reflexă spre faptul cotidian de are Ion Segărceanu, practicînd din cînd a cînd și o excelență ziaristică, evident u se poate despărți nici în poezie. Ce sint, de fapt, „poemogramele”? În absolut primei poemograme din carte, ce întîine și un vers din Michel Butor „Nous savons bien que lire, c'est d'abord regarder...”), autorul explică poemograma ca sudură intimă între idei și imagine, prezentînd o tentativă de vizualizare a poeziei. Așadar, poemograma (termen in-ventat de Ion Segărceanu), spre a fi înfe-

*) Ion Segărceanu, *Poemograme și alte poezii*, Editura Cartea Românească, 1986.

Înțeleptul și Șoferul



UN OM în vîrstă, învățat și cu multă imaginație, însoțit de un șofer mai tânăr, pornește într-o călătorie lungă și imprecisă cu o mașină veche de aproape un secol. Omul învățat nu are nume (șoferul, ucenicul său, îi spune **Dumnealui**, eu îi voi spune **Înțeleptul**), șoferul se cheamă Anghelache Gh. Sotir, iar mașina hîrbuită, readusă în stare de mers, este botezată, în amintirea unei femei frumoase pe care Înțeleptul o iubise pe cînd era tânăr de tot, Felicia Imaculata. Mai există un personaj, Scriitorul, cel care notează peripecțiile celor dinaintea, relatăte după multă vreme de șoferul Anghelache. Rolul scriitorului este, la început, modest (rol de grefier), apoi în finalul povestirii vedem că grefierul docil se pregătește să ia locul Înțeleptului dispărut și să relanseze aventura...

Romanul în care e povestită această aventură se cheamă **Cu cărțile pe iarbă**. Un roman, trebuie să spun deîndată, fermecător, scris de un om cu umor și fantezie. Autorul, Costache Olăreanu (*), lasă deoparte subtilitățile prozei textuale și imaginează un mare mit (mitul Don Quijote) în lumea românească de azi. Căci, nu mai începe îndoielă, Înțeleptul este în ficțiunea lui Costache Olăreanu **El ingenioso hidalgo de la Mancha**, Anghelache Gh. Sotir, mecanicul priceput, prefiguează pe empiricul Sancho Panza, iar Felicia Imaculata reprezintă varianta modernă a costelivei Rosinanta. Parodie? Este, în romanul lui Costache Olăreanu, și puțină parodie (în spiritul modelului, de altfel); ea nu strivește, însă, lirismul discret al povestirii și nu anulează viața interioară a unor indivizi care se poartă în viața de toate zilele așa cum ei se imaginează că sînt. Imaginația lor e luată în ris de cei din jur, faptele sînt judecate cu asprime de bunul simț (mai bine zis, răul simț) comun. Însă tocmai această nepotrivire între ceea ce vrea să fie omul

*) Costache Olăreanu, **Cu cărțile pe iarbă**, Editura Militară, 1986.

VITRINA

■ **MIRCEA ELIADE** — **Maitreii. Nuntă în cer** (Editura Minerva, colecția „Arca-de”). Binevenită această reeditare a două dintre cele mai cunoscute romane ale lui Mircea Eliade, a cărui recunoaștere tot mai accentuată drept unul dintre marii prozatori români ai secolului, presupune în mod firesc și restituirea opereii lui literare. Îngrijită de Mihai Dascal, care a luat ca bază edițiile din 1946, pentru **Maitreii**, și din 1941, pentru **Nuntă în cer**, noua ediție este însoțită de o postfață datorată lui Gabriel Dimisianu (**Erosul ca experiență morală**), unde se face o succintă recapitulare a opiniilor critice exprimate în epocă, pentru a se proceda apoi la o analiză efectuată atît din perspectiva creației ulterioare a scriitorului cît și a contemporaneității. „În proza lui Mircea Eliade, scrie astfel Gabriel Dimisianu, crosul reprezintă o dimensiune care angajează experiențe omenesti esențiale, dă impuls unor acțiuni revelatoare pentru natura adîncă a legăturilor umane, pentru semnificația complexă a unor personaje purtătoare de ideologii”: acest punct de vedere poate constitui axa unui studiu critic de mari proporții, ce ar cuprinde întreaga proză a lui Mircea Eliade, precum și experiențele convergente ca direcție din epica noastră interbelică și postbelică.

● **ROMULUS GUGA** — **Poezii** (Editura Dacia). Publicat la trei ani după dispariția prematură a lui Romulus Guga (2 iunie 1939 — 18 octombrie 1983), acest

cu mintea înfierbîntată de cărți și ceea ce alții nu acceptă să fie constituită tema romanului. Temă veche de cel puțin patru sute de ani, reluată de atîtea ori în construcțiile epice moderne. Costache Olăreanu o gîndește, repet, în circumstanțele și cu elementele lumii actuale. Fabula lui este verosimilă, aventura Înțeleptului visător și a scutierului său, Anghelache, se desfășoară în limite normale și cuprinde un număr de peripecții povestite cu haz și interpretate în cel puțin două moduri: o dată de Anghelache (primul narator) și, a doua oară, de Înțeleptul care dezvăluie partea ascunsă (simbolică și profundă) a lucrurilor în caietele sale.

Spre a înțelege mai bine structura cărții lui Costache Olăreanu să spunem că există în ea mai multe nivele temporale și mai multe rînduri de naratori. În momentul în care începe romanul, faptele sînt încheiate de mult. Martorul lor, Anghelache, povestește unui scriitor ceea ce își amîntește, iar povestirea lui e confruntată cu însemnările făcute chiar în timpul călătoriei de Înțelept. Și unul și altul se referă, însă, și la întîmplări trăite sau auzite de alții, așa încît romanul se constituie dintr-un sir de mici narațiuni (unele luate din cărți) trecute de la un povestitor la altul și repovestite de un individ cu mintea isteată și vorba plină de miez. Stilul lui de a traduce faptele este, pînă la un punct, acela al personajelor lui Creangă: „vorba aia”, „cum ar veni”, „un om ca mine care nu caută înțelepciune dacă n-are unde-o pune”, „Cuzistu, deh! într-o vreme măsura sau, cum vine vorba, înghițise un ac și scosese un fier de plug”...

Cu **cărțile pe iarbă** nu-i, totuși, o carte de snoave și vorbe înflorate, e un roman, cum am zis, ingenios construit care reactualizează un mit livresc și-i dă o substanță epică nouă. Un om care trăiește toată viața lui în bibliotecă și are convingerea că în spatele faptelor neînsemnate se află esențele, marile modele, fuge de acasă împreună cu un șofer care nu crede în fantasmagoriile învățatului, dar are atîta înțelepciune în el încît să le respecte și să se lase, în cele din urmă, cucerit de ele. Cei din jur îl consideră pe omul de bibliotecă ticnit și umblă să-l aducă acasă. Înțeleptul nu se lasă însă înduplecat, lumea este pentru el un miracol, în lucrurile simple trăiesc esențele divine, într-o țărancă artăgoasă se ascunde o Laura sau o Beatrice. Drumurile pe care umblă ingeniosul hidalgo nu sînt drumurile Castiliei, ci șoselele desfundate ce duc spre Lunca Banului și Tupilați. Erhipat, ca și înaintașul său, cu o armură adecvată timpului (pelerină veche, sapcă de pilot și ochelari de motocicletă), Înțeleptul fuge de coana Despina, sora rea și posesivă, și întîlneste în cale doi bicicliști care rid de magaoaia lui (mașina Felicia Imaculata), însă Înțeleptul explică liniștit că el și prietenul său merg pe calea virtuții și că sufletele noastre tulburate au nevoie de „zăbava unui vis”. Bicicliștii, oameni cu spiritul mai dur, înțeleg însă altfel lucrurile și, crezîndu-l nebun, îl lovesc cu pompa în cap. Înțeleptul nu este descu-

rațat și, întîlnind mai departe un măgar și un copil de țară, vede în ei intruchiparea personajelor mitice ale lui Apuleius. O țărancă îi aruncă însă o căldare în cap și-l amenință cu alte represalii. Cînd, peste puțină vreme, o coată de săteni infuriați îl întîmpină, Înțeleptul le vorbește despre puterea desăvîrșirii noastre și le citește dintr-o carte scrisă de un moralist. Un beiv, zis Cuzistu, intervine în dialog și dialogul se tulbură. Filosoful nu-și pierde nici acum cumpătul și predică ideea că în fața violenței și prostiei trebuie așezate **arsenalele de cărți**. Lumea, explică el sculierului Anghelache, este o carte „în care fiecare semn te trimite la altul” și în spatele lor stă o altă realitate, mureață. Viața imediată îi arată însă altceva: noul hidalgo și ucenicul său sînt cîmăgiți și alungați de colo, colo, o gazdă de la periferia orașului N. nu înțelege bine vorbele filosofului și vrea să-l contrazică prin lovituri de pumnii, doi veri și sora Despina îi prind pe fugari și-i bagă în saci, dar ei reușesc să scape din nou, în comuna Codalbi, un doctor le arată un laborator de împaiat păsări și animale, șoferul Anghelache este înspăimîntat și îngrețosat de ce vede, dar Dumnealui are și pentru aceste fapte o explicație surprinzătoare...

Sînt însă și oameni buni și întîmplări fericite în călătoria spre Tupilați. Un pădurar povestește ce s-a întîmplat altui pădurar, Panait, care a întîlnit o fată frumoasă și fata era, în fapt, o vrăjitoare. Neamtu' Costică, fost marinăr, joacă într-un film de război și explică pe larg subtilitățile profesiunii. Un altul, fost crupier, a devenit vinător și îi este frică să tragă cu pușca. Într-un sat Înțeleptul descoperă o Felicie trușeșă și cu mustați, soția unui veterinar, dar el o găsește frumoasă și-i spune vorbe sublimе. Dulcinea le primește și se simte din nou tinăra. Un pensionar, Părăluță, face cesurii din cocă și fiecare ceas arată altă oră. Un mod de a tulbura cronologia și de a da ființei sentimentul că trăiește înafara timpului. Un student-militar face considerații despre comportamentul cailor, dar mai priceput se dovedește omul fugit din bibliotecă sa. El a făcut armata la cavalerie și a trecut prin întîmplări de neuitat pe care le tălmăcește, acum, în termenii unei filosofii accesibile. El aduce mereu exemple din cărți și citează autori pe care Anghelache (naratorul) îi înțelege în felul său. Auzind, de pildă, de Platon, el își amîntește de Platonii din satul său și-i aduce și pe aceștia în discuție, amestecînd planurile și incurcînd într-un mod amuzant personajele. Iată conținutul unui cunoscut dialog platonician în interpretarea lui Anghelache Gh. Sotir: „Dar să vă spun ce-a zis dumnealui de lălat Platon. În timp ce stăteam pe marginea santului și-l ascultam cum povestește. Ală, dom'le, desî bărbat lăminat, unu' dintre cei mai mari pe care i-a avut omenirea, cînd s-a apucat să facă o constituție, cum ar veni, o constituție la un stat pe care el îl tot plănua, a zis mai întîi că din acel stat să fie alungați toți poezii. Mă rog, asta, să zicem, adică, zic eu, n-ar fi fost nimic, dar a prevăzut

și că oamenii să se incline mai departe la zei. Și că cine dă dovadă de necredință va fi pedepsit frumuseț la cinci ani de pirnaie pînă se lămurește în chestia cu zeii. Dacă nici după cinci ani nu se îndreaptă, atunci va fi condamnat la moarte. Culmea e, zicea dumnealui culmea e că Platon ăla învățase carte de la un altul, adică de la un alt filosof, care, tot pe chestia zeilor, fusese condamnat să-și deie singur moartea, să se spînzure sau să bea otravă. Deci, cum ar veni, orzul îl ară boii și-l mînîne caii”.

ÎNSĂ Anghelache e cuprins de nebulia Înțeleptului și, după cum atestă jurnalul celui din urmă, șoferul nu mai este satisfăcut de numele său și vrea unul de filosof. Se arată mulțumit cînd i se propune numele de **Aeropagitu**. În loc de Gh ar vrea prenumele lui Montaigne, dar, cînd îl află, nu se arată satisfăcut... Ar dori ceva ca să înceapă cu q (**chiu**)... Un nume nu înseamnă, zice Eliade, o inițiere, o renaștere, o schimbare la față. E posibil că prozatorul să fi gîndit în acest fel desîmul personajului său. În șoferul Anghelache, spiritul pragmatic, Sanchi Panza fără imaginație, supraviețuiește visul Înțeleptului hidalgo. Finalul romanului ni-l arată pregătindu-se pentru nouă fugă, în tovărășia, de data aceasta a scriitorului care a ascultat și a notat aventurile miraculoase din timpul călătoriei cu Felicia Imaculata. Final admirabil, soluție epică ingenioasă pentru încheia un roman care se constituie dintr-un sir de povestiri pline de fantezie și înțelepciune. Căci Imaculata pe care o tot apără Anghelache este simbolul mașinii de spus povești. „Ați văzut, spune Înțeleptului ucenicul, mai toți, cînd se ating de ea, se pornește povestit? Fiecare vine cu ce are, în întîmplări obișnuite sau mai puțin obișnute, chestii cu ursi, cu zepeline, cu lei și cu ce mai știu eu ce. Dar alții, l-au întrerupt eu, n-au povestit nimic, ba, din contra, au vrut să ne facă rău. Cei care povestesc, a zis, sînt oameni buni, ceilalți...” În ultima pagină a romanului Anghelache reia cu vorbele lui ideea existenței ca narațiune: „C-așa e omul făcut, să povestească, nu să tacă sau vorba aia, să cumpere, să taie și să bage-n el. Păcat că n-am eu talent”. Are sau face prozatorul să aibă, Sanchi Panza preia nu numai visurile Cavalerului sublim, ia asupra lui și povestirile faptelor sale.

Cu **cărțile pe iarbă** este, înainte de toate, un roman care redescoperă povestirea pe măsură ce redescoperă un mare mit: mitul omului care se încapă în ea să vadă viața obișnuită nu al mînterii decît o gîndesc și-o înfățișează cărțile. El trăiește o iluzie și se comportă în așa fel încît iluzia să fie formă de existență a sufletelor mari. O carte frumoasă, una dintre cele mai substatiale cărți de proză apărute în ultimă vreme.

Eugen Simion

volum, îngrijit de Romulus Vulpescu, este o ediție selectivă a versurilor scriitorului, ce cuprinde, în afară de poeziile publicate de autorul însuși în două culegeri (**Bărce părăsite**, 1968; **Totem**, 1970), o secțiune de texte scoase din periodice și o alta de inedite. Dînd o mai exactă imagine a poeziei lui Romulus Guga, scriitor ce și-a ilustrat vocația creatoare și în proză și dramaturgie, această ediție ce statornicește un profil liric aparținînd de acum istoriei literare, îndreptătește pe deplin afirmația formulată de Ștefan Aug. Doinaș în chip de concluzie a studiului introductiv al volumului: „Avar cu sine, și cu noi, avar cu cuvîntele, cum avar a fost cu el însuși zeul timpului, Romulus Guga rămîne, totuși, un poet împlinit, prin formularea dată efortu lui întru totul aparte, sonde pe care sensibilitatea lui temperat-delirantă le-a aruncat în straturile misterioase ale existenței”.

■ **GABRIEL GHEORGHE** — **Proverbele românești și proverbele lumii române** (Editura Albatros) Un eveniment cultural trebuie considerat, de bună seamă, apariția acestei lucrări, ce conține un amplu studiu introductiv, practic o teorie nouă, îndrăzneată și originală în multe privințe, asupra exorimării proverbiale, o colecție de 360 (364) proverbe românești comparate cu corespondentele lor în limbile române, o bibliografie analitică de mare utilitate și indici (pentru proverbele românești și cele franceze). Importanța colecției plurilingve și a studiului comparativ fiind cu totul evidentă, se remarcă totodată concluziile la care a ajuns autorul în legătură cu cele mai controversate probleme ale domeniului: originea și circulația proverbelor, conținutul și apartenența acestora, în ce măsură sînt împrumuturi sau creații independente. Rod al unei munci îndelungate și tenace, susținute de pasiune, devotament în slujba

unei mari idei, și erudiție, lucrarea aceasta, sortită, credem, unei strălucite cariere științifice, vine să umple un gol, așezînd proverbele românești într-un context ce le pune mai bine în lumină bogăția și valoarea.

■ **GEORGE ȚARNEA** — **Cartea Clara** (Editura Cartea Românească). Volum apărut în condiții grafice excepționale, **Cartea Clara** strînge o producție lirică întinsă și fatal inegală, în cea mai mare parte de factură erotică. Înzestrat cu o remarcabilă ușurință de a versifica, dublată de o disponibilitate tematică pe măsură, George Țarnea scrie astfel „balade”, „scrisori” și „elegii” de dragoste, reactualizînd poza minulesciană a bardului capabil să genereze din orice materie, și pe loc, un effluviu poetic. Grăitoare în acest sens nu e doar atitudinea trubadurescă, afectat inocentă, de fapt dinadins și cu voie „aiurită” ori „trăznită”, de altfel explicit asumată („Poetul bate cîmpii cu candoare / Fără să-l pese / Între două vieți / Că teritoriul singelui îl doare / Stigmatizat cu zilnice săgeți”); grăitoare sînt, deopotrivă, retorica declamatorie și limbajul ce amîntește adesea de poezia lui Adrian Păunescu: „Sub clopotul clepsidrelor inerte / Se desfășoară-n lume convorbiri — / Tot mal formale-n fond și mai alerte — / Despre zăpadă, arme și iubiri...”. În aceeași ordine se înscriu și titlurile (**Cușca prafului de pușcă**, **Balada valsului concentric**, **Balada firului de iarbă**, **Balada punctului de sprijin**, **Parfum de ierbită și de roze**, **Elegia delfinului**, **Elegia nisipului**, **Elegia banchetului**, **Misterul celei care face**, **Sensul pietrelor de moară** etc.).

■ **FLORENTIN POPESCU** — **Carte de dragoste pentru București** (Editura Eminescu). Poet și reporter deopotrivă de harnic în ambele ipostaze, Florentin Popescu dă în această carte, mărturisit

„sentimentală”, o suită de însemnări vizînd aspecte diverse ale vieții Capitalei de la evocarea unor momente istorice pînă la imagini contemporane, aceste aflate sub semnul santierului, al lucrărilor în curs de desfășurare, ce „au ca scop final — precizează autorul — schimbarea înfățișării actuale a orașului prin ample înnoiri edilitare și prin ridicare unor edificii social-culturale demne a personalitatea capitalei unei țări afla în plin efort de construire a socialismului și comunismului”. Reportajele sînt grupate în două secțiuni (**București amintirilor** și **București devenirilor**) toate mergînd însă în general pe fixarea unui raport evolutiv între istorie, prezent, fapt evidențiat și prin titlu (**De la Podul Caliciei la Boulevardul Victoria Socialismului**, **De la tramcarele Toma Blindu la Metroul de azi**, **De „Cismegiu” de altădată la Parcul Tineretului s.a.m.d.**). Desi declarat afectiv perspectiva autorului este totuși sistematică și, în sens nu doar metaforic înalt: cartea se deschide cu o privă panoramică asupra orașului, efectuată pe turnul cel mai înalt al Casei Școlii („m-am urcat, așadar, în imediata vecinătate a antenei Televiziunii noastre, am privit orașul: cu cartierele, cu labirintele, cu edificiile, bulevardele și parcurile lui”).

■ **NICOLAE SIRBU** — **Aurul din ari** (Editura Facla). O suită de reportaje redactate în manieră, prozei documentar (istorie, psihologie, comportamentist) despre oameni și fapte de la Anina, vizuina unui gazetar ce-și notează minuție ceea ce observă și află, căuți apoi să dea relatărilor o înfățișare terară, și chiar literaturizată, nu și fără un anume convenționalism și stilizări serie.

Lector

„Teme“ noi

Critica

tățile stilistice? „Cu timpul“ — declara singur într-o confesiune din **Teme 5** — „mi-am dat seama că mă exprimau pe mine insumi mai profund decît aș fi crezut și că, departe de a se constitui din firimiturile căzute de la masa unor întreprinderi critice de amploare, își aveau autonomia și specificul distinct“. (**Julien Green și strămoșii mei**, C.R., 1984, p. 120). Sint în această frază două afirmații care se cuvin atent cîntărite: întâi — asumarea „temelor“ ca produse autentice ale personalității; apoi — „autonomia“ lor. Nici una, nici alta nu trebuie — socot — absolutizate: exprimîndu-l „profund“ pe autor, eseurile în cauză nu dețin exclusivitatea în materie, în timp ce autonomia nu înseamnă desprindere de restul operei. Înclin chiar să observ un fapt paradoxal, și anume că tocmai pe măsură ce își stabilizează o tot mai limpede structură retorică, astfel „izolîndu-se“, „temele“ lui N. Manolescu s-au împletit tot mai strîns în ghemul unei concepții critice unitare, oglindite în toate tipurile de texte produse de autorul lor (eseuri ample, cronici, „efemeride“, ocazionale). Impresia de „autonomie“ a fost — însă — mai puternică, pînă acolo încît „temele“ au fost considerate indeobște dezertări din teritoriul criticii în acela al „creației“ (idee împinsă la extrem într-o cronică a lui Val Condurache, unde N. Manolescu era așezat, laolaltă cu alți eminentei esești, în sirul prozatorilor contemporani — v. „Convorbiri literare“ nr. 6/1986). Pe această cale, întregul e pe punctul de a se dezintegra: „prozator“ în eseurile mici, presupus cîteodată a se manifesta împotriva vocației sale în eseurile mari (Alex. Ștefănescu considerînd efectiv „regretabilă“ inițiativa leșirii din „fragmentarism“ ca „unicul și fericitul lui mod de exprimare“ — **Între da și nu**, C.R., 1982, p. 181-2), nu i-ar rămîne criticului N. Manolescu decît cronica literară...

În sensul „globalist“ despre care am vorbit, voi încerca o reinterpretare a „temelor“ pornind de la chestiunea apartenenței lor la genul criticii sau la acela al prozei. Scrise de la bun început într-o manieră dezinvoltă, rîndîndu-se imprevizibil subiectele, permițîndu-și asociații „lejer“, apelînd la elemente narative, la portret, evocare, confesiune, „efemeridele“ manolesciene au avut întotdeauna ca „temă“ implicită libertatea „artistă“, „creatoare“ a criticii. Printre ele au apărut presărate chiar și citeva „proze“ ori „subiecte de nivel“. E drept că factura lor a fost și este (căci găsesc și în **O ușă abia întredeschisă** una: **Ruleta**) lucidă, construită, „intelectuală“, borgesiană, și că, după ce „prozele“ din **Teme 2** s-au desfășurat separate într-o secțiune finală, cele din volumele următoare au fost așezate la rînd cu tot restul, elemente de „proză“ existînd — ziceam — peste tot. Dacă adaug că autorul apără și acum, ca întotdeauna, „dreptul criticii de a fi considerată literatură“ (p. 48), afirmînd neted că „limbajul criticii m-a ajutat să exprim aproape complet mult-puținul pe care-l aveam de exprimat“ (p. 49), vedem cum libertățile de expresie („M-am folosit, de altfel, de ea [de critică] în modul cel mai liber“ — *ibid.*) indică nu o abandonare a criticii în favoarea prozei, ci o lărgire importantă a inșei granițelor celei dintîi. Nu e un simplu joc de accente, căci diferența e egală cu distanța dintre două viziuni asupra genului.

Alături de o serie întreagă de confrăți de toate vîrstele și generațiile, N. Manolescu a contribuit substanțial în anii din urmă la elasticizarea în spirit postmodern a structurilor criticii. Subiectul ar merita discutat cîndva pe larg: e unul dintre principalele fenomene ale actualității literare.

O trăsătură accentuată în **Teme 4** și **5** și devenită dominantă în **O ușă abia întredeschisă** e biografismul. Profesindu-l într-o manieră foarte personală, criticul se realizează totodată unei tendințe din ce în ce mai largi a literaturii noastre din ultimii ani și în special a scrierilor noii generații. Se face în acest fel trecerea de la confesiunea unui eu fictiv, de multe ori trufaș, hipertrofic, „depersonalizat“ în accepția impusă de Hugo Friedrich pentru definirea modernismului poetic, către unul concret, „personalizat“. În primele volume de **Teme** se putuse întîlni varianta dintîi, caracteristică „impresionismului“ călinescianizant adoptat de mai toată critica anilor '60—'70. În schimb, **O ușă abia întredeschisă** ne înfățișează rezultatul opțiunii necondiționate pentru confesiunea eului biografic, care aduce cu sine în text datele existenței cotidiane. Mai vechea retorică a confesiunii se schimbă astfel în scriitură de tipul jurnalului și memorialisticii, „ființa de hirtie“ lăsînd locul omului „concret“. „Întoarcere a autorului“, desigur, simptomatic pentru o mai generală deplasare de sensibilitate literară. Așa se face că, în forma lor actuală, „temele“ lui N. Manolescu au un numitor comun cu eistica unor volume de Alexandru George (**Simplu întîmplări în gînd și spațiu**, **Petreceri cu gîndul și inducții sentimentale**), Eugeniu Simion (**Timpul trăirii, timpul mîrturisirii...**), Val Condurache (**Fantezii critice, Portret al criticului în tinerețe**) (pentru a da exemple din „generații“ diferite; vezi și „Prefața epică“ a lui Mircea Iorgulescu la **Spre alt Istraț**). Falsul aspect „prozastic“ al paginilor din **O ușă abia întredeschisă** e dat în mare măsură de notarea cuasi-constantă a împrejurărilor „de viață“ care însoțesc actul scrierii sau îl provoacă, precum și de gustul excursurilor memorialistice, cu trimiteri — de pildă — la Sibiul copilăriei sau la scene de familie (la culegerea precedentă, cutare „strămătușă“ promovase chiar în titlu!). E momentul să arăt că trăsătura pe care o discut poate fi întîlnită nu numai în ultimele volume de **Teme**, ci și în celelalte categorii de texte ale criticului, în cronici (Sibiul „mitologiei“ sale personale a apărut în articole despre Victor Folea și Ovidiu Cotruș — în „România literară“ nr. 25/1982 și 20/1983) și în eistica îndreptată către istoria literară (o confesiune „sibiană“ deschidea de curînd analiza poeziei lui Coșbuc — în „România literară“ nr. 38/1986). De unde un câștig de coerență internă a operei, provenit — cum se vede — din unitatea de dincolo de text, a personalității, „transcrise“ în pagină la modul unei mai directe „autenticități“.

În scrisul lui N. Manolescu, deplasarea spre biografism a mascat (ori poate e mai bine spus: a echilibrat) o din ce în ce mai puternică opțiune pentru teoretic. Explicită în construirea unei întregi poetici a prozei (**Arca lui Noe**), implicită în activitatea tot mai consecvent orientată teoretic a cronicarului, ea s-a manifestat progresiv și în sirul **Temelor**, unde recursul la paradox (socotit de la început

caracteristic criticului) și-a diminuat de la un timp gratuitatea în favoarea disocierilor și demonstrațiilor conceptuale. Drept pentru care Mircea Iorgulescu a simțit nevoia să vorbească despre intrarea sub incidența modelului Ibrăileanu-Ralea (în **Prezent**, C.R., 1985, p. 169). Adăugarea unor P.S.-uri la retipărirea eseurilor în volum se explică prin această nouă voință de rigoare (P.S.-urile dovedind — în altă ordine de idei — că aerul de spontaneitate al „temelor“ nu exclude o regie a textelor). Consecvența teoretică este aceea grație căreia, deși „departe de a se constitui din firimiturile căzute de la masa unor întreprinderi critice de amploare“, volumele de **Teme** au început totuși să aibă legături directe cu producțiile paralele ale autorului lor. Culegînd doar cîteva exemple de rînduri cu **Arca lui Noe**: **Buna Lina și Bietul Ioanide** sau **Considerații sociologice** din **Teme 4** sugerau posibile surse ale unor idei din trilogie, **Hazardul și necesitatea** din **Julien Green...** și „**Un breșă de dame**“ din **O ușă abia întredeschisă** valorifică probabil observații făcute în cursul lecturilor pentru **Arca...** (sint demonstrații spectaculoase legate de Urmuz și Matei Caragiale), după cum multe „teme“ folosesc unelele naratologice preparate în sinteza despre roman (vezi acum **O cocheta la Carmelite, Povestirea și romanul**). Același „principiu al vaselor comunicante“ a dat după 1980 unitate și cronicilor consacrate de N. Manolescu cărților de proză, ca într-o „prelungire“ a trilogiei. Meditația despre „riscul splendid al meseriei de critic“ (**O ușă...**, p. 94) nu e străină de întîmpinările făcute în „România literară“ atîtor debuturi din anii '80. Asemenea „schimburi“ între compartimentele scrisului lui N. Manolescu au devenit — dealtfel — tot mai frecvente: unele articole tipărite inițial drept cronici (de obicei pe marginea unor ediții critice) au trecut în volumele de **Teme** (în **O ușă abia întredeschisă** sint patru), o serie de „teme“ publicate la rubrica din **Steaua** s-au dovedit fragmente din **Arca...**, într-un joc al textelor oarecum similar celui din creația lui Lovinescu, pus în evidență de Marian Papahagi într-un eseu din care se desprinde o inspirație schiță de arhetip al operei critice unitare (v. **Critica de atelier**). Să adaug că apar acum un număr de „teme“ (**Printul și biciclistul**, **Utopia poeziei**, **Planeta ascunsă**, **Un poet constructivist**, **Pastiches et mélanges**) în care interesul se concentrează înspre teoria poeziei, cu aplicații la cîteva autori (Doina, Geo Dumitrescu, G. Călinescu, Vinea, Fundoianu). Dincolo de „autonomia“ respectivelor eseuri, ele pot fi citite ca somne (precum buzduganul din poveste!) ale altei sinteze asupra unui gen.

Încercînd o interpretare „în sistem“ a noilor „teme“, am lăsat deoparte analiza stilistică, prin care ar fi de arătat cum datele structurale ale eisticii lui Nicolae Manolescu se proiectează în țesătura multicoloră a paginii. Rămîne pe altă dată. Însă nu pot încheia fără să enunț măcar — în buna manieră a cronicilor respectabile — că **O ușă abia întredeschisă** e o carte incîntător scrisă și că ea sporește opera unui critic de seamă...

Ion Bogdan Lefter

LIMBA NOASTRĂ

O nouă cercetare de stilistică

dimensiunea stilistică a textului lingvistic, cea mai complexă dintre toate dimensiunile acestuia, avîndu-și originea în raportul dintre text și protagoniști, pe de o parte, iar pe de altă, în raportul dintre celelalte dimensiuni ale textului (fonematică, semantică și sintactică), față de care este o dimensiune supraordonată, așa cum, dintre cele șase funcții particulare ale limbii identificate și descrise de R. Jakobson, funcția poetică (în terminologia lui M. Riffaterre — care și susține faptul —, funcția stilistică) este o funcție supraordonată. Sint precizate unitățile fundamentale (stilul) și minimală (marca stilistică) ale dimensiunii stilistice. În organizarea textului „a cărui constanță este un anumit conținut informațional obiectiv, stilul este o variabilă în funcție de raportul social-individual, imanent funcționării semnului lingvistic, și care determină subiectivitatea în diferite grade a mesajului“ (p. 8).

Fără a face un istoric al problemei (de prisos, de altfel, din moment ce aceasta constituie obiectul unui amplu capitol din **Stilistica funcțională a limbii române**, I, de I. Coteanu), D. Irimia încearcă să concilieze poziția celor care văd în stil un rezultat al alegerii și combinării faptelor de limbă și aceea a celor care îl văd ca rezultat al devierii. Spațiul și profilul rubricii nu ne permit să intrăm în amănunte; vom sublinia doar că autorul este convingător. După o prezentare succintă a marcărilor stilistice a enunțului lingvistic este luat în discuție sistemul stilistic al

limbii, autorul delimitînd trei nivele subsumate nivelului stilistic general al limbii naționale: nivelul stilurilor colective, nivelul stilurilor individuale și acela al stilurilor interne.

În cadrul nivelului stilistic al limbii naționale sint distinse, înainte de toate, două variante lingvistico-stilistice: limbajul popular și limba literară, fiecare din acestea dezvoltînd un subsistem stilistic propriu și o variantă poetică-stilistică: limbajul poetic. În funcție de mai mulți factori, prezența de autor, în interiorul limbajului oral se constituie două stiluri (al conversației și cel beletristic), iar în interiorul limbajului scris două categorii de stiluri (stilul epistolar și stilurile funcționale).

Aici este cazul să observăm că, dacă în introducere stilul epistolar aparține limbajului scris, ca și stilurile funcționale (științifice, beletristice, publicistice și juridico-administrative), în reprezentarea grafică a structurii stilistice a limbii (p. 249), stilul epistolar este plasat la granița dintre limbajul oral și cel scris, fără ca autorul să facă vreo precizare. Confuzia sporește în momentul în care, discutînd despre opoziția stil individual — stil colectiv, stilul epistolar este prezentat împreună cu stilul conversației (acesta din urmă aparținînd clar limbajului oral). Luînd drept exactă subsumarea stilului epistolar limbajului scris, ne întrebăm dacă se poate totuși vorbi de un stil epistolar și în cadrul limbajului oral. Faptul că epistola se realizează exclusiv în scris nu este un impediment în punerea pro-

blemei, deoarece, așa cum autorul atrage atenția, „Modalitatea principală de manifestare a limbajului popular este calea orală, iar a limbii literare, calea scrisă, dar fiecare din cele două variante — limbajul popular mai puțin și mai rar, limba literară în măsură însemnată și în permanentă — recurge la modalitatea celeilalte“ (p. 23). Răspunsul credem că este afirmativ cel puțin în spațiul interfeței dintre stilul epistolar și stilul poetic oral. Ne gîndim la numeroase realizări a două specii de doină: cea de cîntănie și cea de instrîinare. Un alt exemplu foarte cunoscut de epistolă populară (care ne scutește, deci, de a-l mai reproduce) este cel imprumutat de Eminescu în **Scrisoarea VII** pentru „cartea“ trimisă „de din vale de Rovine“ de către „unul dintre fiii falnicului domn“.

Toate stilurile (mai puțin stilul epistolar și limbajul poetic oral și cult) constituie obiectul cercetării propriu-zise, structurate în două capitole: I. **Structura stilistică a limbajului oral** și II. **Structura stilistică a limbajului scris**. Urmărind fiecare stil în parte, autorul pune în discuție interferența funcțiilor limbii, relevînd funcția dominantă, dinamica semnului lingvistic, raportul text-mesaj, raportul cu sistemul limbii, raportul cu limba literară, raportul stil colectiv — stil individual și organizarea semnelor lingvistice din perspectiva nivelurilor limbii (fonematic, morfematic, sintactic, lexical).

Cercetarea se caracterizează printr-o maximă concentrare, care îi dă caracterul unui compendiu. Limezeimea expunerii o face totuși accesibilă unei categorii mai largi de cititori decît aceea a specialiștilor, fapt care ne-a și îndreptătit să o prezentăm sumar și să o recomandăm în paginile unei reviste cu largă audiență.

Ștefan Badea



ION CREANGĂ

S-O spunem de la început : biografia i-a jucat o festă lui Ion Creangă, devenind părtaşa legendelor de mai târziu. Condiţia de nou-venit la oraş, care îl arunca în gloata noii pături de parveniţi provinciali, „oratoria” politică deşuchată a institutorului, sfidarea autorităţilor şi certurile pe înaltele foruri eclesiastice — încheiate, cum se ştie, prin concedierea răzvrătitului, — iată antecedentele care îl recomandau pe acesta, în mediul leşean, drept o imagine vie a non-conformismului. Cînd ajunge la Junimea, Creangă e în toate „pe dos”, farsa destinului croind din el un personaj apt să se insinueze cu dexteritate în cele mai neaşteptate situaţii, un actor pentru care adevărata viaţă pare să fie aptitudinea de „a se juca” în rolurile pre-comandate, nu de a rămîne în ele. O mobilitate socială firească la o categorie de tranziţie, proaspăt intrată în civilizaţie, cum e cea a humuleşteanului, a permis o interpretare împinsă în mit şi legendă. Ion Creangă va exista, ca şi Junimea, „din negura timpului”. De aici acceptarea lui entuziastă, dar şi faima oarecum deocheată ce îi va afecta încadrarea în cercul rafinaţilor cărturari. În compensaţie, Creangă va îngroşa chiar el nota, imaginîndu-se un „Popă Duhu redivivus” — acel cleric incomod ca şi Creangă, adevărat „pica-ro” al tirgurilor moldovene, boem şi dezabuzat de prea multă „învăţătură” scolastică, stăpîn însă pe conştiinţa sa, pe care şi-o va apăra cu replici usturătoare.

De fapt, spaţiul sărbătoresc pe care îl instituie spectacolul şedinţelor literare de la Junimea este analog — prin spiritul său democratic, prin critica în public, „pe faţă” şi, mai cu seamă, prin convenţia „scenică” a oratoriei, a cuvintelor cu două tăişuri — spaţiului sărbătorii populare. Este motivul pentru care Ion Creangă reuşeşte să se integreze atmosferei junimiste, reînterfind, cu umor, cenaclul ca pe o „şe-zătoare”. Îndemnul spre manifestarea deplină a exteriorului personalităţii îi convine — şi îşi va etala aici toate calităţile de animator „povesteaş”, oferindu-se pe sine (cu genealogia sa ţărănească) drept obiect de spectacol. În atmosfera astfel re-creată el va încerca să-şi introducă propriul său personaj. Regula adevărată subversivă şi critice va face din Creangă — cum observa Vladimir Streinu —, pe rînd, „un Moş Bodringă, un Popa Duhu, un Moş Nichifor Coţcariu, un Dănilă Prepeleac etc.”, adică un personaj-sumă a lumii lui¹⁾. La Junimea, Creangă „vorbeşte colorat, debitează snoave, pilde, zicale, povesteste năzdrăvăanii şi le punctează ţărăneşte cu un umor plin de voioşie, fiind cu totul, pentru subtilii junimişti, o irupţie folclorică neistovită”¹⁾.

Streinu a avut aici o intuiţie remarcabilă : jocul cu sens existenţial al eroilor lui Creangă, care par să devină, pentru autorul nostru, adevăratele sale modele de comportament. Ideea tre-

buie reformulată : exista la Junimea o convenţie, un „contract societal” — şi, ca în orice contract, un echilibru între „ofertă” şi „cerere”, între ceea ce dai şi ceea ce aştepţi să primeşti. Cu alte cuvinte, personajul „coţcăresc” aproximează doar o interiorizare a rolului, nu şi exteriorizarea lui ca statut. Cu personajul Creangă lucrurile se cer nuanţate : „cererile” contrazic adesea „oferta” solvabilă, care se va reformula după aşteptări, la rîndul ei, pe parcurs. Junimea este ea însăşi un public ce îşi impune gustul celui ce creează personajele şi care trebuie, pe de altă parte, cucerit. Aşteptarea presupune etichetarea comodă a sursei — iar autorului îi va fi greu să se contrazică şi în acelaşi timp să iasă în cîştig.

Mai exact, pluteşte o confuzie între membrii cercului cu privire la identitatea lui Creangă în cadrul grupului, neînţelegere care, apoi, a afectat judecata asupra operei. Existenţa cenaclieră a povestitorului se împarte între o existenţă de personaj şi una de autor al acestui personaj. Cu specificaţia că, la Junimea, autorul va rămîne mereu în umbră, fără să fie niciodată descoperit. Anticipînd, vom spune că divorţul acesta va alimenta transformarea povestitorului din histrion (un actor-autor al propriului personaj) în scriitor — va face trecerea de la anecdotă la operă.

Să ne amintim parodia cu păpuşile : Ion Creangă apare în ingenioasa ipostază de junimist „pe dos” — „junimist-ţăran”, cu apucături grosolane, accentuate în faţa înaltei adunări de aristocraţi. Se face simţită mereu distanţa dintre el şi ceilalţi, distanţă ce creează spaţiul de joc al personajului „coţcăresc”, pus să-şi facă numărul în mijlocul unor „curteni” adevăraţi, nu doar fictivi precum în poveşti. Situaţia incurajează prin ea însăşi un potop întreg de farse şi circumstanţe paradoxale, ce stimulează apetitul comedio-grafic al Junimii. Creangă e folosit ca „figură de contrast” în faţa alternativei academizante impuse de seriozitatea maioreşciană. Prototip al firii nesofisticată a celor „de jos”, opune culturii „culte” — snoava populară şi adevărul spus neaoş, ţărăneşte. Este un „anti-leader” — „medium”-ul autocritic şi purtătorul ironic de cuvînt al opiniei grupului. Creangă va completa, astfel, la Junimea, latura socratic-negativistă a lui Pogor în registrul pitorescului folcloric — şi nu e astfel de mirare că omologul său îl va adopta repede, încurajîndu-i pornirile libertine şi sarcasticele vorbe de duh. La rîndul său, Creangă îşi va permite să „critice” şi să aducă mereu discuţiile pe pămînt. Iată de ce, cînd apare la cenaclu, el face să graviteze în jurul său întreaga adunare, în timp ce Maiorescu, şeful „de drept”, rămîne, în fundal, o autoritate protocolară. La Junimea, Creangă este omul cu mulţi prieteni ; Maiorescu — omul cu mulţi admiratori.

DAR aceasta nu înseamnă şi că Junimea acceptă lecţii de la Creangă : sintem departe, deocamdată, de sentimentalismul sămănătorist în faţa ruralilor. Chiar Pogor, care, în general, dispreţuieşte „producţiunile folclorice” şi gustă mai puţin povestirile „serioase” ale humuleşteanului, îl opune cumva maliţios celorlalţi. Atitudinea societărilor le subliniază mai degrabă statutul aristocratic şi citadin. Creangă este pentru ei „fericită achiziţie” a cercului (Negruzzi), excepţia care confirmă regula, elementul de atmosferă care îmbogăţeşte repertoriul de situaţii „scandaloase” ce configurează mitologia comedio-grafică a acestora. O mitologie emblematică, distinctivă, în climatul ameninţat de provincialism al Iaşului, la care junimistul aderă cu neprefăcută mîndrie, străduindu-se să o reînvie atît în momentele festive ale adunării cît şi mai tîrziu. Dovadă — „Amintirile” comune „din Junimea”, care vor da seama despre aceleaşi întîmplări.

Varianta „oficială” a Junimii, unde Creangă ocupa o poziţie periferică o afectează, prin urmare, şi pe cea ludică. Ea va impune umilului „scriitor popular” de origine ţărănească, într-un grup în care cei ce reglementează stilul discuţiilor sînt boieri precum Maiorescu, Negruzzi, Pogor sau Carp. I se prescrie, în consecinţă, o conduită „caracudărească” de abţinere de la critică, fiind lăsat să intervină doar la momentul potrivit ca să citească, ai-doma lui Pompiliu sau Slavici, cumînţi şi sfioase poveşti de la ţară. Cel puţin asta aştepta Maiorescu de la Creangă cînd îl înrola printre junimişti în categoria mai modestă a „poporanilor” — asimilaţi, în înţelegerea maioreşciană a culturii naţionale, unui proiect de autohtonizare în care partea leului revenea prelucrătorilor din „cultura majoră”, nu furnizorilor de simplă „materie” folclorică neprelucrată. „Poporanii” nu pot ajunge la „condiţia ideală” a artei literare — iată de ce mentorul va fi adesea contrariat (ba uneori supărat) de orgoliul de creator şi de nesupunerea sfidătoare a în-văţăcelului în cenaclu. Dealtfel, punctul acesta de vedere urma să fie împărtaşit, în lipsă de alte argumente, şi de restul grupului, care, în majoritatea lui, „nu iubea poeziile noastre populare şi gusta pe jumătate poveştile noastre”²⁾. Dispreţuita „lătrătură populară” (Pogor) va fi privită de sus (Carp : „Poezii populare !... Ele se reduc la frunză verde şi vîntul bate...”³⁾) — dar rădăcina era mai adîncă, hrînindu-se din solul ignoranţei...

Şi totuşi, prejudecata nu aparţinea atît junimiştilor, cît epocii, care începea să guste folclorul, la primul ei contact, ca pe o formă de divertisment. Este atît cazul lui Alecsandri, care impodobeşte poezia populară cu panglici şi farduri sentimentale, cît şi al altor culegători, care se simt datorii fie să „innobileze” expresia arhaică, fie s-o facă mai „neaoşă” şi mai „ţărănească”. Sînt exemple care ilustrează ruptura între două modele culturale diferite (şi în anumite privinţe chiar opuse), care nu pot intra în rezonanţă fără construirea unor artificiale punţi de legătură. La Junimea tema nu putea fi ocolită, însă, ca problemă de speculaţie, dar pasiunea „făceau mai mult lirism şi sentimentalism, şi tot prin generalităţi o dezlegau. [...] Cine a făcut poezia populară ? La această întrebare se răspundea : poporul. De unde s-a născut ea ? Din sufletul poporului român. Se adăuga”⁴⁾. Şi tema era epuizată. În consecinţă, „poveştile erau gustate la Junimea nu ca un gen superior literar, cum nici nu sînt în realitate, ci ca o formă plăcută a unor minţi naive şi poate chiar ca o amintire a fiecărui din noi din timpul copilăriei.”⁵⁾.

Nu e de mirare atunci că, în galeria „portretelor de familie” junimiste,

¹⁾ G. Panu, *Amintiri de la „Junimea” din Iaşi*, vol. I, Bucureşti, 1980, p. 235.

²⁾ Ibidem, p. 233.

³⁾ Ibid., p. 239.

⁴⁾ Ibid., p. 235.

Creangă putea ieşi în faţă mai mult anecdotic. Anecdota îl aduce pe povestitor de la periferie spre centru, clănşind comedia, cu ilarianţa ei în turnare de statute. Creangă e prieten care profită şi o provoacă ; Junimea solicită la rîndul ei cu insistenţă, sîndu-şi mentorul lipsit de umor la margine. Anecdota va fi placă de năntă a acestei reorganizări ; ea va pune astfel selecţia şi ajustarea materialului folcloric oferit. Ion Creangă devine animatorul de moment al cîmăcului — iar junimiştii şi-l vor amăşti aşteptîndu-l să producă noi şi noi „rozive”, care să învieze reuniunile de bărbaţi.

Dacă ne raportăm la cele două linii paralele („serioasă” şi „profană”) Junimii, condiţia de anecdotic ce i se aştepta să producă noi şi noi „rozive”, care să învieze reuniunile de bărbaţi.

Umorul cenaclier al humuleşteanului e „reglatorul” sistemului de „defulare” al societăţii, menirea Creangă fiind similară cu cea a „piston” psihosocial ce provoacă, al său du-te vino al schimbării lor, rîsul cutremurător — entuziasm care eliberează energiile reprimite, stabilind echilibrul moral.

„Masculinizarea” atmosferei acţionează, odată cu această preferinţă, ca şi pentru Creangă, condiţia frustă povestitorului şi distanţa întregului grup în faţa statutului său cult. Altfel spus, tocmai pentru că prezintă lui are efect de şoc, „ţărănia” îi mai bine în evidenţă. „Comara” Junimii asimilează în sensul ei recalcitrantă genuină a diaconului, subordonînd-o spiritului său socratic.

Ion Creangă va veni de fiecare dată la Junimea cu toba plină, gata să ofere spectacolul unui personaj foric complex şi integral, dar alegând junimistă va face din el unul „măririos”. Observaţia lui Streinu, care „în mare măsură Creangă ajunge să-şi joace personajul, ţărănia lui fiind sub influenţa operei, efect de antiteză, adică de stilizare, totuşi, dar urbană”⁶⁾ — aici trebuie nuanţat : Creangă devine într-adevăr un „Bodringă” sau un „Nichifor Coţcariu”, dar nu la Junimea, ci în propria sa imaginaţie. Acel „personaj-sumă al lumii lui”, cum îl numeşte pe dreptate criticul, exprimă de fapt o **ta de sine** a povestitorului, afectat de remodelată de jocul junimist, pe care va ajunge să-l joace doar faţa sa, nu şi a celorlalţi. Convingerea carnavalescă selectează cu predilecţie elementul umoristic gras şi grotesc al Creangă, latura caricaturală a personajului şi nu atît fondul lui de impavire. Tot Panu ne-a lăsat despre asta mărturia cea mai elocventă :

„Creangă avea la «Junimea» veşti scrise şi poveşti spuse. Acela nu le putea scrie şi publica cauză că erau **corozive** (cuvînt care la «Junimea» se înţelegea ca **cărăcios**) el le istorisea. Şi atunci «Junimea» se schimba în şezătoare — înţeles în şezători unde nu erau fete şi fete [...]”

Cînd intra Creangă la «Junimea» dacă nu era nimic altceva de spus, atunci dl. Pogor, care gusta cel mult dintre noi poveştile sarate ale Creangă, îi zicea :

— Creangă, ia spune-ne o poveste !
— **Pe uliţa mare sau pe uliţa mică** !
— **Pe uliţa mare**, strigau mulţi. [...]

Şi atunci Creangă începea să spună **povestea lui Ion cel prost** sau **povestea lui Moş Nichifor**, însă versiuni şi detalii alte decît în publicată.” (s.a.)⁷⁾

INSĂSI această împărţire a veştilor în „spuse” şi „scrise” e făcută parcă anume pe a le detaşa pe ultimele de rîsul „adevăratului” Creangă. Retaşarea lui are loc în primul rînd în gimul oralismului, în glumele ce-

¹⁾ Vladimir Streinu, *Ion Creangă*, Bucureşti, Ed. Albatros, 1971, pp. 43—44.

și „JUNIMEA“

meiază notorietatea pe caracterul lor coroziv și grosier. S-au păstrat, din pricire, două astfel de piese, ce ne pot ajuta să le reconstituim efectul probabil la Junimea. **Povestea lui Ionică cel vest** (scrisă în 1876) și **Povestea poetilor** (1878) dezvăluie, prin complicitate, nivelul de performanță, precum și limitele genului, afectat vizibil în timp de o mecanică a răspunsurilor serializate la comanda junimistă. Atracția pentru anecdotele lui Creangă trezează natura umorului, nu atât „farmecul lor poporan“, însuși, epitetul ce împodobește precizându-le nu atât destinatarul cât proveniența. Ele sînt, deci „din popor“ — încît efortul de adaptare și elaborarea lor — este mai ales cazul narațiunilor publicate — rămîn în umbră. Și, în general, opera scrisă e, pentru junimiști, mai degrabă anexă, o transliterare realizată cu surință a „textului“ oral.

Calificativul de „scriitor poporan“ acordat povestitorului devine, atunci, versiunea eufemistică a „anecdoticismului“. Creangă e „scriitor poporan“ doar în măsura în care își revizuieste anecdotele din cenaclu (cum a făcut cu Moș Nichifor) sau confecționează altele asemănătoare în vederea publicării. Autenticul Creangă va rămîne însă, pentru camarazii săi, povestitorul antrenant și sugubă, trăgînd complice cu echilul din textele sale scrise. De aici o atreagă tradiție a valorificării suporului „non-scriptic“ (a „autenticității populare“) al prozei lui Creangă, lăsînd să se înțeleagă că arta acestuia ar fi născută în întregime de „naivitate“ și „spontaneitate“. Încît statutul său de scriitor, începînd chiar cu Junimea, va fi doar pe jumătate luat în serios. Serisul e noua „comedie“, un capriciu tolerabil, în șirul celorlalte, multe, produse de povestitor.

Nu doar ierarhia formală, dar și cea oficială alterează astfel profilul complex al personajului-Creangă în ipostaza lui de junimist „pe dos“. În plus, chiar anecdota se răzbuună pe autorul ei, căci junimiștii o vor folosi fără să fie împotriva lui Creangă: universul de glume și mășcări ce se naște odată cu vorbele humuleșteanului pare să fie doar mediul său de proveniență. O teologie comică se substituie uneia biografice, încît efortul său de individualizare e din nou anulat de o percepție colectivă mi(s)tificată. Creangă pare răsărit direct din lumea pitoească a suciților și bufonilor populari, mahafalelor și a categoriilor marginalizate ce condimentează peisajul social și predispun la o atitudine estetic-spectaculară. Un peisaj contemplat ca muzie, însă refuzat și ținut la distanță de realitate cu o morgă aristocratică, la care Ion Creangă devine el însuși o figură retorică, un simbol, ce se intențifică pe măsură ce suita manifestărilor sale din cenaclu stirnește mai multe reacții de adeviune. Junimiștii au în istorisirile sale o oglindă a claselor de jos și îl vor judeca, astfel, după lumea aceasta, așa cum o evocă. Il vor imagina și înțelege, în consecință, după semnificativul și nu după „referențial“ celor povestite. Un involuntar elocu adus farmecului narațiunii și iluziei sale realiste, dar și o capcană pentru autor, căci, suprapunînd planurile, Creangă le va părea un fel de Păcală atîcînt printre ei — din care vor păstra doar eticheta, afișînd-o publicitar pe lînghele lor de voiaj intelectual. Creangă este acum între junimiști o paiață — nu se mai joacă, ci este jucat de o comunitate care își conservă cu o tiranică bunădispoziție convențiile. Intrînd în Junimea, el a devenit un jucător mare, cu vorbele unui eselist, „joacă pentru că el însuși este o jucărie“. E o sugestie oferită și de sceneta lui Iane: în secvența finală, cea a încăierării iscate între junimiști de pe urma bleemicilor violente, păpușa lui Creangă lese învingătoare, încheind cearta terorizanta lui anecdotă despre Ionică cel prost. Conform unui scenariu comic, parodia îl proclamă pe Creangă

„rege al carnavalului“ Juhimii; e regele-bufon din timpul schimbării marilor cicluri ale existenței ce ritmează carnavalul, figură ambivalentă, aparținînd deopotrivă lumii de „dincoace“ și de „dincolo“. Mentalitatea populară o asociază cu devitalizarea forțelor ce protejează colectivitatea, anunțînd în același timp lumea nouă ce urmează să se infiripe. Degradării îi urmează „moartea“ rituală, apoi renașterea; bufonul e în același timp martir decăzut și erou salvator. Numai că, în sistemul relațiilor de cenaclu junimiste, Creangă nu mai „moare“ — el rămînînd în continuare personajul condamnat la o existență bufonă, ambiguă și vinovată. Perpetuarea convenției carnavalesci perpetuează și situația tragică a eroului, care rămîne neabsolvit de vina colectivă pe care o încarnează.

Disperarea boemei și bravada hrănită din ea însăși alcătuiesc în cele din urmă orizontul acestei lumi cu legi prestabilite. Pe Creangă îl pîndește pierzania căderii într-un cerc vicios: condiția promovării sale junimiste (deci urbane) va presupune restabilirea continuă a convenției și, deci, antrenarea lui pe panta degradării lui ca „erou carnavalesc“. Cînd aceasta se stabilizează, se naște tirania etichetei („anecdoticist“, „poporan“), care accentuează sentimentul zădărnici. Dar, ca în **Jucătorul** lui Dostoevski, personajul nu va avea șansa izbăvirii de joc decît prin reluarea la nesfîrșit a acestuia. Creangă nu devine „măscăriciul“ Junimii și nu se joacă de amorul artei, ci pentru a supraviețui. Mai degrabă decît ironie, avem aici un sarcasm reprimat, o conduită de adaptare la limită, în care umorul a devenit o formulă de atac și de rezistență. O bufonadă împotriva neantului și nimicniciei.

IZBÎNDA lui Creangă ar consta în cucerirea unui statut independent eroului său, ca urmare a unui „anti-joc“ în stare să-i modifice sorții. Căci rolul, în comedia junimistă, nu poate fi schimbat decît prin schimbarea întregului spectacol de pe afiș, — odată cu **reformularea integrală a regulilor jocului**.

De ce nu am admite, însă, că integrarea junimistă a lui Ion Creangă — așa cum este, limitată și limitativă — valorifică la maximum șansa pe care vremurile o puteau îngădui unui intelectual provenit din mediul rural? Recunoscut și impus de Maiorescu drept unul dintre cei mai capabili institutori ai acelor timpuri și antrenat astfel într-o operă didactică de anvergură (manualele!) — protejat de o înaltă societate, influență nu doar cultural, ci și politic — și deja cu un picior în posteritatea glorioasă a Junimii, Creangă s-ar fi putut declara mulțumit. În documentele epocii îl vedem pe povestitor contribuind el însuși la statornicirea unei notorietăți cu partea ei de avantaje. Ceea ce nouă ne apare astăzi abia drept o premisă a carierei literare, lui Creangă i se oferea drept un capăt de drum.

Junimea marchează punctul culminant al ascensiunii sale urbane, dar — e cazul acum s-o spunem — momentul junimist incununează o biografie fără operă sau, mai corect, în care „opera“ se limitează la reușita personală. Scrierile acestea, atît de firesc crescute pe trunchiul literaturii române, încît nici nu putem concepe o istorie literară fără un spațiu larg rezervat povestitorului, de secolul al XIX-lea, marcat de însemnele unei alte consacări. Scriînd, autorul s-a smuls din sine și din ambianța (protectoare sau nu) a epocii, proiectîndu-se într-un destin particular. Efortul a fost cu atît mai mare, cu cît nu el și-a ales contemporanii, ci aceștia l-au ales pe Creangă, plasîndu-l de la început într-o poziție subordonată, impunîndu-i un tipar de conduită — un stil de „tărănie“ — ce urma să le dezmoștească imaginația prin senzațional.

La Junimea, Creangă nu este Moș

Nichifor, ci **vrea să fie Moș Nichifor**, — dar într-o lume ce ține să conserve și modelul țărănesc de socializare și care, astfel, nu-și găsește refugiu decît în pagina scrisă. El mimează un personaj utopic, în fond, care **acolo** nu are cum exista. Deslușim astfel o subtilă relație între intenționalitatea omului care (se) joacă și circumstanțele în care e jucat. Mai corect este, deci, să spunem nu că povestitorul s-ar afla „sub influența operei“ — a eroilor, care îi prescriu un anumit comportament — ci că el însuși este obligat la o „antistilizare“ ce își va pune apoi amprenta asupra stilului personajelor. Ele nu sînt modele pentru sine, ci pentru ceilalți. Există o comunicare dublă, prin **identificare și proiecție**, între autor și protagoniștii narațiunilor sale, care va afecta construcția povestirii. Așa cum a existat un Nichifor jucat în cenaclu, va exista și unul în operă, care îl joacă pe autor.

Jocul lui Creangă e un joc într-un mediu, în ultimă instanță, ostil: este jocul libertății și al destinului unei clase amenințate, cum s-a spus, să iasă definitiv în istorie. Efect de compensație, opera e însemnată fatalmente cu o pecete ideologică; prin ea autorul se erijează în reprezentant al clasei sale, propunîndu-se ca prototip exemplar. El va scoate astfel la lumină sinele său generic, eul său „ideal“; personajul încifrează dorința și nostalgia propriei sale împliniri.

Nu întîmplător comentariile au sesizat, legat tocmai de povestirea **Moș Nichifor Coțcariul**, manifestîndu-se pentru prima oară o conștiință superioară a scrisului. (Vestita scrisoare către Maiorescu: „Eu atîta știu numai, că am scris lung pentru că n-am avut timp să scriu scurt. Dar ce am scris și cum am scris am scris...“). Ea trebuie pusă, fără îndoială, în legătură cu ipostazierea autorului prin acest erou țărănesc. Trecerea de la „anecdota“ la „operă“ (la **conștiința** ei) e însoțită de o prefacere în adînc a personalității. Dacă Ion Creangă se va naște ca „scriitor poporan“ prin contribuția Junimii, **scriitor** va deveni prin voința sa. Dihotomia oral-scris este una existențială, delimitînd un efort de **individualizare prin retragere** din fața unui context aglutinant. Personajul scris e o alternativă și o soluție de restructurare morală — o evadare din propriul destin.

„A juca“ și „a fi jucat“ este ecuația la care putem rezuma de acum înainte destinul histrionic al lui Ion Creangă. Dacă aceasta nu traduce pur și simplu opera, cel puțin o justifică. „Adevărul“ Creangă va subzista astfel în spațiul dintre conștiința și cunoașterea de sine, cu repetatele lor eschive și disimulări. Ele nu se suprapun: actorul-Creangă e marcat de un divorț dramatic între ceea ce este și știe că este, între ce știe și ce **vrea să fie**, între ce este și ce **vrea să fie**.

Dar chiar joaca Junimii nu este decît o epifanie a necesității culturale,



Ion Creangă — portret în ulei din bojdeucă

din moment ce spiritul critic își anexează nu atît hazardul vesel al gesturilor gratuite, cît trebuința lor. Joc și jucători sînt proiectați pe ecranul mai vast al devenirii culturale. La rîndul său, Creangă joacă pentru că nu are de ales.

ALEGORIC vorbind, condiția junimistă a lui Creangă (ea o comprimă pe cea de histrion social) o reînvie pe cea a rusului din poveste, Ivan, soldatul care, lăsat la vatră, este apoi pedepsit de Dumnezeu pentru năzdrăvăniile sale care au tulburat liniștea publică din două cartiere ale transcendentului — raiul și iadul —, pe deasupra încurcînd și socoteala sănătoasă a Domnului în ce privește sorocul de moarte al oamenilor. Prin ce misterioasă coincidență basmul e ultimul din seria celor publicate de povestitor în „Convorbiri“? Este acest Ivan un personaj de o umanitate debordantă, lăsat parcă anume să bintuie în voie toate tărîmurile din lumea basmului. Meritul lui Creangă constă în recontextualizarea „realistă“ a schemei, în motivarea actelor fantastice ale eroului. Dintr-un prototip simbolic și abstract se naște, iată, un om în carne și oase, cu viața și drama lui. Ivan este prelungirea în mit a clasatului sublim, ingenuu și puternic, care nu mai e în stare să priceapă înțelesurile adînci ale lucrurilor, pentru că ele, de fapt, sînt cele care l-au părăsit. Ivan este soldatul lăsat la vatră ce nu-și mai găsește la întoarcere locul într-o lume în care jocurile sînt făcute. El, care din copilărie n-a cunoscut niciodată ocupațiile firești, vagabondează acum ținînd-o „din guleaiu în guleaiu“. Este felul în care își înțelege el libertatea restituită — o petrecere de timp în absența reconsiderării sociale: Ivan exersează în continuare același cîntec soldătesc și același rol fără statut, pînă la completa degradare. E una din ipostazele omului ce și-a pierdut sensul socialității și a cărui simplă apariție e în stare să dea peste cap ordinea stabilită. Grozăvia rusului e sporită de turbina sa fermecată — unealtă magică, dăruită lui de un agent al conservării binelui obștesc (Dumnezeu), dar care în miinile soldatului devine o putere necontrolată, ce îi amplifică la dimensiuni cosmice dezordinea existențială. În loc să reintre în posesia sensurilor grave ale lumii, însușindu-și categoriile moralității și integrării, stăpînul turbincii le derglează rînduiala. El e „răs-tălmaciul“ lor — precum în episodul răstălmăcirii poruncilor date de Dumnezeu Morții.

De fapt, lumea, în integralitatea sensurilor ei, îl refuză ea pe Ivan. Condamnarea soldatului la nemurire, care vine în final, nu va face decît să-i perpetueze dezordinea, îl va lăsa să rămînă în lume și totuși în afara ei, dincolo de bine și rău, un bufon neabsolvit de vină, care nu își găsește leacul decît aruncîndu-se în bufonada destinului său particular. Reolica de la sfîrșit a rusului e concentratul amar ce pare să stea și pe buzele junimistului „pe dos“: „Guleaiu peste guleaiu, Ivane, căci altfel înnebunesti de urît, zicea el.“

Marius Lazăr



Vasile ANDRU

PROGRESIA DIANA

PE Diana o cistigasem definitiv, adică aveam iluzia fierbinte a triumfului. Dar eșafodajul izbuzii se surpa vineri seara, la orele 19, și iarăși ne suspectam reciproc că în noi mustește necredința. Ne acuzam, exagerând elegant. Îngroșam indicii fictive ale trădării, imaginația ne pune foc sub tălpi. „Dacă vrei să te desparți de mine, zicea Diana, atunci, măcar nu-mi căuta pretexte și nu-mi inventa catastrofe; măcar să fii în stare să te desparți cu înăreție”. Știam amindoi că cei capabili să se despartă cu măreție nu se mai despart niciodată. Așadar, după o zi de singurătate, cumpăram o piine rotundă, ascultam un disc de înălțătorul Velihorski și mă cufundam în balta introspecției.

A scrie despre Diana acum, fără distanțare obiectivă: epica unui incendiu, tu fiind în mijlocul incendiului; și orice informație despre tine, despre lume, este decamdată textul unui captiv.

Diana spune: După calculul meu, ai întârziat 55 de minute! Unde ai stat? Unde?

Își ascundea iritarea, dar odaia strălucea violet de fierberea ei răzbuțoasă. Aburii violeți ai frustrării declanșau mici virtute care deplasau de la locul lor obiectele neînsemnate.

O imblinzam cu autoritatea celui mult așteptat.

Structural, Diana este copilăroasă, naiv-candidă, iar percepția extrasenzorială cu care e înzestrată e probabil favorizată de acest teren psihic pueril, plastic, suplu, decadent. Dacă ar fi fost urâtă și frigida, ea ar fi ajuns la persoana formidabilă în mediile terapeutilor, o eminență de temut, o mumă a pădurii aducătoare de zavistie și noroc. Dacă ar fi fost introvertită, handicapată emotiv, grijulie cu înzestrarea ei, ar fi devenit măcar o sibila prăpăstioasă și folosită.

Stăm îmbrățișați toată ziua, decidem că niciodată doi oameni n-au fost mai răscoliți unul de altul. Poate ne înșelăm să credem asta, dar este o înșelare care durează de multă vreme: o iluzionare definitivă. Un fost coleg, cindva pretendent la mina ei, pețitor burlac și coleric, un tircolac (cum îi ziceam eu), a aflat din gura Dianei că este fericită și îndrăgostită de mine. Ciudat! zise tircolacul, orice minune, deci și fericirea, e legată de cifra trei: trei ore, trei zile... la tine n-au trecut trei zile?

Curtezanul cu pricina e constructor de locuințe, om cu faimă prin anii '70, dar faima lui scăzuse brusc de cind urbanismul devenea indescifrabil. Mizerabilul domn îi spunea Dianei: Oricind voi fi la cheremul tău! Apoi pleca să-și ia în primire o catedră universitară.

Diana scăpa dintr-un cumplit accident de mașină, comis de un tânăr apdelean pe bulevardul Magheru, ea nu pretindea nici o despăgubire. Mașina o lovea în plin. Probabil ceva din mintea ei, sau învelișul electric-albăstrui care o proteja, a salvat-o de la moarte. Între ea și mașina care o izbise s-a creat brusc un tampon biotic, amortizind șocul. Așa ne explicăm noi, dar cine știe.

Seara, suna telefonul, insul se recomanda Ganimed, de profesie aviator bătrîn. Îl știam din auzite, i-am răspuns negativ și lapidar. S-a comportat mediocru, adică n-a fost în stare să se sinucidă.

Fiind frumoasă și reținută, Diana a fost cerută în căsătorie de cinci tovarăși, într-o vineri, în vara inundațiilor. Nici unul nu pretuia adevărata ei bogăție, ochiul pineal, percepția infrasină, darul intuiției. Ei băteau la ușă și își făceau prompt biografia: majoritatea erau salariați, unul singur era parazit social, notoriu. O fată care primește multe cereri în căsătorie se mărită prost sau sfîrșește în singurătate! Îmi spune Diana după 20 de ani. Bem cafea în golumbi grena și Diana îmi povestește despre prima ei căsătorie.

S-a măritat din amabilitate, pentru că insul o ceruse de nevastă foarte insistent. Erau în holul căminului. De două ore, omul îi tot repetă că dorește s-o ia de nevastă. Îi apucă mina. Îi smulge mina. Ea zice nu. Mai trec două ore, el insistă, imploră. O zgîlție de umeri, îi smulge și cealaltă mină. Trec zece ore. Diana e obosită, dar se jenează să plece la culcare, e un război pierdut. După 12 ore de insistență, Diana pică de somn și, ca să poată scăpa de el, ca să poată merge la culcare, îi promite că îl ia. Apoi, a doua zi, se simte obligată să-și respecte promisiunea.

Îi spun: Cînd promisiunea ți-e smulsă prin insistență sau prin constrângere, este imoral s-o împlinești.

Îmi răspunde: Nici tu n-ai talente terestre; tu te căsătorești exact în ziua cînd ești hotărît să te desparți de partenera respectivă.

Îi spun: Oricum, viața ta n-a fost un

dezastru, pentru că există un Dumnezeu al naivilor, al păguboșilor, al exploataților. El vă întinde o mină.

AM apărut în viața Dianei recalitrant și indisciplinat ca un latin. A trebuit să treacă niște ani buni ca să descoperim că evoluam alături, paralel.

M-am privit cu infatuare la început! zice ea.

Da, proba superiorității cere umilință, zic.

Casa Dianei era plină de plante uriașe în vase de ceramică. Plantele, statuetele, păpușile, argintul, agatele necio-plite, marmorele ocupau mai bine de trei sferturi din apartament; iar Diana se mulțumea cu un colțor de odaie. I-am conștientizat că adunase atâtea obiecte pentru că-i lipseau eu. Toate obiectele încercau să compenseze frustrări afective, ziceam.

Marti, după două zile de răsfățare, a izbucnit o ceartă. Ne înămoaleam în explicații. Unde ai umblat, cine te-a curtat, cui i-ai dat nas, cine ți-a tras clopotele, după cine oftezi nostalgic, de ce ai fost echivoc la gară? Cînd se credea înșelată, îi părea rău de fidelitatea ei exem-

cita victimă, cocheta și șovăitoarea doamnă Maya, leșinase, Diana suna rapid după salvare și îi oferea prim ajutor. În privința acestor răzburări, Diana semăna cu mine. Și mie îmi era milă să ucid curlezani, șacali netrebnci sau lupi hulpavi și orice fel de biped libidinos, rezumindu-mă să-i cotonogesc cu o rangă de fier sau, foarte rar, să le aplic o lovitură la carotidă...

VOI face un salt peste multe zile haotice, de înălțare și spaimă. Voi trece sub tăcere un lung interval, cînd amindoi ne-am ostenit fiara vulnerabilă din noi, mereu ne-supusă. De altfel, nici nu există materie epică, nu există întâmplări de povestit despre acești doi-trei ani isihastici și ferivenți. Spun **fervenți**, făcînd bilanțul monotoniei. (Orice performanță lingvistică tinde spre simbol și, într-adevăr, simbolul pasivității, al nemișcării, al toropelii controlate este fervoarea!) Voi face un salt peste acești ani de axare lentă, niciodată definitivă. Da, o perioadă foarte monotonă, făcută doar din entuziasm și perseverență.

Într-o duminică, i-am spus Dianei despre peșteră.



CAROLINA IACOB: Portret

plară și romantică. Îmi reproșa atunci că „i-am luat independența”, ceea ce era adevărat: iubeam extremist, exclusivist, preistoric, prezența mea îi înlătura orice altă perspectivă și îi rețea orice cale mondenă. Îmi declarase cîndva că tocmai asta îi place la mine, exclusivismul, că tocmai asta era „viața nouă”, așteptată de ea. Cînd era împăcată, ferventă, spaniolă, ea își făcea situația ei de captivă a bucuriei.

Să recunosc că și eu fusesem depozitat de autonomie; Diana îmi venise de hac, mă acaparase pînă la ultimul atom, iubindu-mă și controlîndu-mă riguros, la secundă; suspicioasă și geloasă, îngrădea orice smucire a mea, oferea mult și pretindea mult, mă tortura cu salturi imprevizibile de umoare, se supăra din senin spunînd că fac pe galantul în marile piețe ale Capitalei și că primesc telefoane de la prăbșitele metropolei.

Pe vremea aceea, ne supravegheam crunt și disperati. Era o nebulă a doi oameni puternici și lacomi. După zile de voluptate, urmau ore de suspiciune mortală. Eram orbiți cu rîndul, noi. Era bănuțoasă și feroce. Eu însumi eram redus la o stare de pîndă primitivă. Își vopsea pleoapele cu verde. Purta blugi cafenii și o haină de jder.

ANUL nou al dragostei. Diana înălțura din calca ei orice picior de femeie, distrugea umbrele trecutului, sfîșia transversal pieptul doamnei Ludmila. Îi spuneam că exagerează, că n-am avut nimic cu doamna Ludmila, că-i o colegă inofensivă, ciufută și progresistă. „Ți-am distrus ultima fortăreață a infidelității!” spunea Diana arătîndu-mi isprava ei. Mătura din cale femeii plebeiene și doamne nobile, parvenite. A nimicit-o prin sfidare și dezug pe lasciva Rodica Dharana, personalitate obeză a culturii actuale. Diana risipea mai multă energie decît ar fi cerut măruntelul ei victime, muierei pe care eu le ținusem totdeauna la distanță unei misiuni neafîșate. Diana însă știa că paza bună trece primejdia rea. Într-o zi, venind acasă, aud urlete și o găsesc pe Diana încercînd s-o sfîșie pe Maya Malevodiceanu. Apoi, cînd neferi-

era creată de o stare a Dianei, sau de ardoarea noastră omenească, sau de un concurs mai complex de împrejurări — asta noi nu puteam ști. Înțelegerea noastră nu depășește acțiunea celor patru forțe universale.

Pe insula Andros, un intelectual ne-a invitat la o acțiune de protest contra orînduirii sale. Simțeam cum aici, pe Andros, în vecinătăți asiatice, se termină măsura grecească și începe, poate, civilizația culpei.

La Athos am stat de vorbă cu oameni ai nevoinei, care ne erau superiori; îndrăzneam să-i atingem: un albastru de tahioni tine lumea asta, credeam.

În București am nimerit un septembrie atît de călduros, încît prevedeam că tărani vor avea a doua recoltă, iar orășenii vor renunța la avantajul alienării.

Ne odihneam. Eram atît de departe de începuturile noastre frămîntate, încît nu mai distingeam dacă simțem mari stăpîni ai sortii sau, dimpotrivă, jucăriile ei hebefrenice. Nu știam dacă ascendențul dobîndit asupra oamenilor, asupra bolilor, asupra degradării era un dar, o harismă sau o simplă manifestare a dreptei naturi. Nu știam dacă trăirea fără anxietate este o culme a omului sau este ostentarea instincților și a ignoranței. Asta putea fi numit, în termeni pretentioși, și în limbajul aroganței pămîntene, o reconstrucție, o renaștere. Dar noi mai știam că, la intervale imprevizibile, mistrețul lăuntric scormonește apatic...

AM auzit soneria, am deschis ușa, era notarul. A doua lui vizită era în măsură dacă nu să ne supere, măcar să ne pună la încercare soliditatea.

Notarul acela demodat, cu nas lung și manta portocalie, își trage sufletul, se plînge de praf și zăpușeala Bucureștiului și cere un pahar cu apă. Apoi, politico și fătarnic, mă înștiințează că trebuie să semnez o hirtie; în realitate nu era o hirtie, ci un ditamai contract de muncă sau așa ceva, un maldăr de foi cu antet și ștampilă. Mi-a reținut atenția, în mod frapant, data de pe acte; am întrebat de ce au antedatat contractul, cu atîția ani. Notarul îmi spune calm că noi ne aflăm chiar în anul scris acolo. Nu se poate! am protestat, dar n-am lungit discuția. Cum eu ezitam să semnez, el mă întreabă de ce nu accept imediat custodia Peșterii respective. Vorbea potolit, făcea pe blindul mediator între om și instituție, dar eu știam ce-i poate pielea.

Diana îl servise cu vin, fursecuri și cafea, stringîndu-se lîngă mine. Mă ținea înlăntuită, cu fervoarea pe care eu însumi i-o stimulaseam. Mă iubea cu exclusivismul pe care îl cultivasem la ea, ca un grădinar obsedat de prezentul grădinii.

Notarul îmi întindea contractul spre semnare. Zicea: Tu însuți, conform cererii înregistrate la nr. 2115, ai solicitat în termeni jignitori și fermi slujba asta. Încă de pe atunci postul de custode al Peșterii de Sud-Est era vacant, dar ți se cereau niște dovezi... nu-i așa, e nevoie de dovezi, altfel... lanțul de aur se poate rupe! Grăbește-te pînă nu ne arătăm ghearele! amenința ciudațul biped, simțindu-se la adăpostul tradiției mari și al lumilor ascunse. După ce amenință cu pumnul, zice: Grăbește-te! Nu pretindem o limită de vîrstă, dar experiența arată că există o vîrstă potrivită pentru o anume acțiune, o vîrstă cînd pilnia vocației soarbe cel mai bine hrana etapei. Eu sint trimis legat la ochi; dar mă trag din neamuri hermetice și nu-mi ratez serviciile de curierat, nepretențioase de altfel.

Însinua ceva sau pur și simplu voia să cîștige timp, să învingă prin picătura latinească.

Diana îmi șoptea, palidă: Să-l dăm afară! Ochiul ei pineal pricepea că sub suțana lui de notar portocaliu se ascundeau diavolii dezbinării noastre. Mi-a zis la ureche: Omul acesta e uns cu alifiile mercenarilor!

Răspund: Nu-l judeca prea aspru.

Notarul, dînd curs unor instrucțiuni secundare, sau comînd abuz de putere, scoate din geantă un laț din fibre sintetice, în care voia să mă captureze, pe mine, sau împreună cu Diana. Știam că, în fața acestor redutabili mesageri, nu poți lupta decît cu paloșul slăbiciunilor și al fragilității.

I-am spus notarului să plece. Nu eram dator să mă explic în fața unui funcționar arogant și hirtogiar util, totuși i-am servit încă o cafea și o sumară lămurire: că noi, eu și sublima Diana, sâlbatica Diana, vicleana zeiță Diana, salvatoarea dhyana, păzitoarea hotarelor decăderii mele, vom rămîne în casa asta (o casă semănînd izbitor cu trupul nostru), în zgomotosul oraș ilfovît. Să vedem ce se întîmplă. Siguri de dragoste, deci încă nesiguri de libertatea sufletului. La urmă, i-am zis nebărbierului notar: Adio!

A plecat șovăind, ca omul care nu renunță.

Promite-mi ceva, mă ruga Diana; amînă-l, ia-ți măsuri de prevedere, amăgește-l! mă ruga Diana zbuciumată de posibile surprize ale contopiștilor vexați.

Nu vreau să-l amăgesc, i-am zis. Apoi am încercat să uităm, să ne liniștim. Noi dețineam secretele liniștii. Diana stătea sub leandru urias. Spunea: ah, kumir, oare ce ne așteaptă? Avea făptura transparentă a stelei cu neutroni C-273, steaua sâlbatic-pulsatilă despre care se spune că a fost femeie. Nesiguri de lutul de mine. La hotarul unui posibil univers paralel. Intersectat cu acesta, în odaie. Înspre el sint geamuri subțiri, cu terminații neruvoase, și vinișoare prin care trece singele regnului viu.

Era sfîrșitul zilei, soarele asfințea, orizontul s-a înroșit asimetric și neomogen. Fața Dianei reflecta febril soarele de asfințit. Sau invers: soarele de asfințit reflecta convulsiv fața Dianei.



PRIVEGHIUL

ÎN fruntea coloanei cineva ducă pe o tavă de alamă strălucitoare o colivă împodobită cu miezuri de nucă și bomboane învelite în staniol. Apoi ștergarul cu prapurele, popa și dascălul, ajutoarele cu capacul coșciugului, Bătrina întinsă pe tron în rochia ei de tafta și urarul colorat în cap și, în sfârșit, urmașii, adică ea singură cu prislea, rudele, prietenele, alaiul. Lume, lume... De unde se adunaseră atîția prieteni, de unde? Că parcă trecuse o veșnicie de cînd nu mai călcase prin băta-tură...

Coloana se oprește la răspintii și la fiecare Serafima aruncă bănuți. Altfel, de unde ar avea mortul cu ce plăti podarul, pe cei ce-l vor trece peste fluviu și peste nenumăratele vămi înșirate-n văzduh, strîine una lingă alta, pînă-n Lumea Dreptilor? Toate le-a pregătit și le-a potrivit cum spune-n cartea nescrisă. Dar a întrebat oare vreunul, așa, miăcar de curiozitate, de unde, de unde atîta bănet? Numai cu ea cum va rămîne, după ce s-or încheia toate, nu știa. Cu orice sacrificiu s-ar fi împăcat în sărăcia ei, nu te poți sustrage îndatoririlor, nu te pui contra obștii, nu te iartă nimeni. Numai cu una nu se putea împăca. S-a zbuciumat mult în siguranța ei, că nu avea încredere să se slătuiească cu vreunul, iar cînd s-a decis într-un fel s-a dus, totuși, să mai întrebe ba la Tușa Gripina, ba la țăța Schiva, ba chiar și la șeful de la batoză, că el era omul de taină pe care-l asculta și din neclintirea răspunsului primit și-a dat seama că a luat o hotărîre pripită, că nu judecase destul, că nu întorse gîndul pe toate fețele.

Ruja era ca și un membru al familiei. O crescuse de cînd se clătina pe picioarele firave ca o trestie, devenise un animal puternic, o roșcată cu ugere mari și ochi blînzi, umezi. Prislea se-nălta mai mult din laptele Rujei, ea era zeita bună a vetrei, le asigura hrana zilnică iar din ce prisosea bătea un unt gras și galben pe care-l vindea în piață cu preț bun. Dar nu stăruia, în mintea ei, numai la-tura strict materială a lucrurilor, ci și aceea prezentă ocrotitoare, caldă și calmă, cu sentimentul de stabilitate și siguranță pe care roșcata o insufla casei. Se duseră aproape toți în Alaltă Lume. Poate-a Dreptilor, cum se spune, poate aiurei (cine știe?). Întîi taică-su, cu Palatul lui de cleștar, ridicat din „cărămizile adevărului”, apoi bărbat-su, tăiat în două de tren, acum, de bătrînețe, mălăc-sa. Au părăsit-o lăsînd-o să le descurce ea singură pe toate. Cum să se despartă de Ruja? Încă un gol în înșirarea pustiurilor de suflet. Sigur, știa, se vorbise, vorbiseră și alții cu tehnicianul veterinar, îi va întocmi hîrtie în regulă, dar nu despre asta era vorba. Înțelegea că altminterea nu se putea descurca. Locul de veci, popa și dascălul, coșciugul, carul și lăutarii, prapurile și ștergarele, cirpele și prosoapele plușate, ajutoarele și groparii, pomenile și ospețele, toate trebuiau plătite. Și ea ce mai avea? Înțelegea că altă leșire nu există, că intră în gura satului. Ca și cum ar fi trebuit să taie o bucată din ea însăși. Mai bine luați-mă pe mine, nesătulilor, pomanagiilor! Hai mușcați, uite, am carnea încă fragedă, îi veni să țipe.

DINTR-O dată, de peste tot s-au aprins lumini, se deschideau porți și geamuri, oamenii ieșeau în stradă cu felinare, cu lămpi de gaz, cu lanterne. Iar cîinii satului se dezlănțuiseră, de la un hotar la altul, asmuțîndu-se reciproc pe cele mai guturale tonuri, creînd un vacarm de iad.

Dar Alexandru traversa deja, cu pași întinși, Linia a II-a (cum i se spunea, aici, uliței paralele cu cea „Mare”), urcînd grăbit spre pădure. O clipă stătu parcă la indoială, îi fulgerase prin minte să facă, totuși, un mic ocol, cum proiectase inițial, prin bătaura brutăriei, spre casa lor, să vadă, pe la vecini, ce-i cu prislea, dar rumoarea din centru îl ajungea prin noapte și își dădea lesne seama că nu poate fi vreme de zăbavă.

Simți o imensă ușurare: parcă o povară insuportabilă i se ridicase de pe suflet. Urcă panta abruptă tăind prin bătaura pădurarului, se opri pentru a arunca, de sus, o ultimă privire panoramică peste satul natal, chiar de lingă crucea de piatră a lui Dumitru, cea cu inscripții chirilice, locul de joacă al copilăriei, dar și al primului pas pe drumul pasiunii viitoare. Ce fericită fu ziua cînd, singur, fără sprijinul nimănui, a dezlegat enigma ciudatelor semne de pe cruce. De aici, de pe platou, pornea cu imaginația înfierbîntată de istoria locurilor, să caute urmele vechimii și să refacă traseul Drumului Poștei de care vorbeau bătrînii satului.

Pe acel Drum veneau în sunetele meterhanalei pașii și beii, solii sultanești aducători de firme de înscăunare sau de mazălire, pe el treceau chervanele ascunzînd sub coviltire grîne, sare și miere (și de cite ori?), copii de rumâni sortiți să devină prin școlile Stambulului ostași neînfricați ai Semilunei.

Încă din primele clase de școală istoria se defini ca slăbiciunea și patina secretă a copilului plînd cu privirea mereu visătoare. E adevărat, avu și cine să-i înfierbînte imaginația. Profesorul lui de istorie, care-și transformase pasiunea într-o febrilă și neobosită căutare, într-o răscolire a dealurilor cu hîrlețul și săpăliga, știa să dozeze elanul entuziast al elevului său cu necesara rigoare a lecturii.

Își aruncă privirea peste valea de-u lungul căreia străluceau, în lumina lunii, metalic, liniile paralele ale căii ferate. Acolo, jos, la poalele colinelor unde trecea întunecat Neajlovul, vechiul drum fusese prins în podine groase de stejar, iar lingă podul din butuci nefasonați, pe o limbă de pămînt, ridicase Vodă-Tepeș lăcaș de închinăciune dar și palisade în calca celor porniți cu intenții neguroase, spre Cetatea de Scaun.

Înainte printre vii pe urmele Vechiului Drum și i se părea că e luminat sărbătoare nu de focul stelelor și-al lunii, reflectîndu-se fosforescent pe coasta lucitoare a zăpezii, ci de făclii înfite în stilpi înalți, de o parte și de alta, arzîndu-și cîlții muiați în rășină de brad.

Știa mai bine ca oricine locurile. Vechiul Drum trecea „în jos” prin spatele gospodăriilor, paralel cu Valea, pînă la riu, unde-și înălța Vodă palisadele și mai apoi Mănăstirea, iar de lingă cruce urca printre vii și livezi, ca să-și urmeze apoi calea spre Sud, prin păduri.

Cobori prin pădure. De cite ori nu trecuse pe aici, cu hîrlețul pe umăr, vîsînd să desferce taina, vis carc-i sporise nu numai puterea fanteziei, ci și voia de claritate. Citise de mult tot ce putea găsi în biblioteca profesorului său despre viața lui Vodă Tepeș. Ba, mai purta și corespondență pe această temă și cu un istoric bine cunoscut din Capitală.

Tăind prin pădure Vechiul Drum se apropia acum de locul numit „Liveada Popii”. În față, la liziera pomilor, o colină despădurită botezată „La Preoteasa”. Toponomie care, adăugată unei observații de natură, a avut darul să stîrnească îndreptățita curiozitate a tînarului.

Ce constatase el atît de neobișnuit? Un fapt simplu, la îndemîna oricui. Că verdea deschis al frunzișului pădurii de foioase, întinzîndu-se cît vezi cu ochii, era întrerupt brusc, și tocmai între cele două locuri menționate, de o pată de verde întunecat. Adică în mijlocul celui mai masiv vestigiu din Codrii Vlăsiei se găsea o minusculă formațiune de conifere. O insulă de pini — își zise atunci — într-un ocean de foioase! Raționamentul era cît se poate de simplu: dacă a existat o lăvadă aparținînd unui personaj în gutană și-alături un loc căruia oamenii veniți să-l muncească i-au spus „la preoteasa” nu era semn că tot acolo trebuiau să fi trăit și oamenii după care au fost botezate locurile? Nu era decît un pas să-i asociezi raționamentului logic și străvechii obicei de a sădi la cele patru colțuri ale caselor de rugăciuni pini sau brazi...

Urcă poteca cu pași ușori, pasionantele enigme ale istoriei aproape i-au estompat adevăratul obiectiv al prezenței în pădure, voia să ajungă spre o văiușă, săpătă de torente în solul calcaros, unde știa o ascunzătoare sigură cu galerii suprapuse și ieșiri secrete, cunoscute numai de ace-

la care le descoperise, și revenea din nou (a cita oară?) la obsedanta întrebare: oare pe locul cu pinii de astăzi, răspîndiți de-a lungul secolelor prin înmulțire naturală n-a stat, odată, o bisericuță de lemn și dacă da, supoziție confirmată prin conjuncția toponimiei cu coniferele, nu i s-ar putea găsi, totuși, fundațiile de piatră? Cît n-a săpat el, ultimele vacanțe aici, în pădurea de pini le-a petrecut, era mult prea puțin față de perimetrul „insulei”. Și-apoi acela care a înălțat lăcașul de închinăciune și liniște sufletească, în mijlocul pădurii, nu departe de Drum, n-ar fi oare identic cu Domnul care a întărit Neajlovul cu zidurile de apărare împotriva osmanliilor? Mai departe: plaiurile fiind atît de aproape de inima Domnitorului nu i-au servit oare și drept loc de retragere în restrînte sau chiar în moarte? Cît timp încă mormîntul lui Vodă Tepeș va fi celuit de lacătele tainei?

Se apropia de „insulă”, cînd i se păru că zărește undeva sus, aproape de creasta dealului, o lumină albastră. O lumină ciudată pilpăia, tremura între pini. O bizăra refracție a unei raze de lună? Sau, poate, acel semn secret care apare ca o flăcără albastră dansînd deasupra comorilor ascunse-n subpămînturi?

Se așeză la rădăcina unui arbore încercînd să-și adune puterile. Nu-și dădu seama dacă adormise sau nu cînd auzi ca un ecou slab ridicîndu-se de la poalele dealului lătrat de cîini. Se retrase încet spre gura vinătă a grottei. Era jilav înăuntrul, iar de pe pereți se desprindeau tîind aerul mușed, cu fișit sonor de aripi, nori de lilieci și citeva păsări de noapte. Se cutremură și ieși repede.

Afară apăruse iar lumina albastră. Se așeză la talpa mohidului-candelabru, unde o zărise prima oară, sprijinîndu-și spatele de arborele bătrîn.

În vale, la poalele pădurii, desfășurată în semicerc, potera a aprins, așteptînd zorile, focuri de tabără.

Închise ochii. Scelpi iar lumina albastră. De astă dată intens, puternic: „Locul de veci al lui Vodă — își spuse. Îmi luminează drumul”.

C E calm a cuprins-o, dintr-o dată, cînd a luat brusc hotărîrea de a-și asuma orice risc, de a sta, chiar dacă vorbele s-ar transforma în pietre, în fața satului, descoperită și vinovată, dar să nu se atingă de Ruja.

— Și ce dai în loc? — o întrebă tușa Gripina.

— Și ce pui pe masă? — o întrebă țăța Schiva.

— Nu se poate! Cînstirea omului e-n pomana morților — enunță lapidar omul ei de taină.

Simțea că ametește. O horă de guri imense, averse și omnidevorante, s-a prins în jurul ei și cercul se stringea, se îngusta. Zeci de guri, zeci de hăuri, zeci de virtuteți absorbitoare. Și peste tot un tipăt subtil de copil: „Mămucăăă, mi-e foame!”...

Simți cum i se stringe inima ca-ntr-un clește. Dar masa ospățului cu ce-o va așterne? Cite sticle de vin și cite de răchie? De unde atîtea bucate? Și toate poverile pe umerii ei. O mai ajutau cele două bătrîne, cit puteau. Dar banii, banii de unde? A sacrificat-o pe Ruja. Nici



CAROLINA IACOB : Unicorn

o porțiță de scăpare nu i se deschisese. Au devorat-o, cum se spune, de la coarne la copite. Singurul lucru palpabil ce i-a mai rămas era un purcel. Îl schimbasesc cu (băcăru) pentru piclea vacii. Mangalița, de soi bun, pînă-n Crăciun putea ajunge și la 150 de kilograme. Tocmai bine cînd se va înapoia și Lisandru de la armată. Nu mai e mult. Vor încheia iar o familie. Se va auzi, iar în gospodărie glasul bărbatului.

UNDE să se mai ducă? Pe povîrnișul de apus al dealului ardeau alte focuri. Acolo unde, altădată, se trecea hotarul dintre Raia și Țară, se încheia acum cercul urmăritorilor. Închise iar ochii. Și iar scelipi violent, orbitor lumina albastră. Apoi auzi un sunet și un fulger îi trecu pe la temple.

Se ridică încet, de sub molidul-candelabru, își trecu palma transpirată peste pletele căzute pe umeri, își netezi cu grijă tunica, își scoase sabia din teacă...

Apoi, cu pași siguri și apăsați, demn și senin, confirmînd o hotărîre îndelung și-n profunzime judecată, ținîndu-și înalt, deasupra capului, în mișcările ridicăte, sabia de luptă, începu să coboare spre rugurile nopții.

Nu ajunse la poale cînd rîndul tenicilor și-al tovarășilor săi în uniforme kaki, amestecate de-a valma, s-au despărțit, lăsînd în mijloc un larg coridor de trecere. Pe neașteptate au răsunat surlole, fluierale, dairelele, trîmbițele, tobele și teasurile meterhanalei, dînd glas unci muzici ciudate. Apoi, îl zări pe dirijor. Un turban roșu, înalt, trona peste un obraz lat, tucuriu, cu o buză de ie-pure descoperind doi dinți de metal alb. Era însuși pașahul.

Nu se opri. Dincolo de cotul de baltă, pe un tăpșan plutînd într-o ceață albăburie, un grup de siluete îi făcea semn. Îi recunoscu. Bunica într-o rochie lungă de tafta albă cu dantelă îl privi cu ochii ei ca niște boabe de strugure de culoarea chihlimbarului, ținînd în brate întinse căluțul vișiniu, de lemn, al copilăriei sale. Buzele vinete, ca trase de pene, se arcuiau într-un zîmbet tăcut. Bătrînul cu plete albe, de lingă ea, Bunicul Toma, sprijinea, într-o ținută ușor hieratizată, pe palmele întinse un miniaturizat Palat de cleștar înălțat de el însuși „exclusiv” din „cărămizi de adevăr”. Pe-al treilea personaj, un tîran tînar, cu chipul atît de asemănător lui însuși, nu-l mai văzuse, dar îl recunoscu imediat. Își ținea mișcările încrucișate pe abdomen încercînd neîndemnat să facă nevăzut ceea ce nu se putea ascunde: o tăietură circulară singerind, îl înceinea ca un briu, secționîndu-i trupul în două părți distincte, ca un triunghi de arbore tăiat la mijloc de un joagăr.

Se miră cînd trecu pe lingă cotul de baltă și pașii nu i se infundară în oglinda neagră, ci alunecau ușor pe apă, ca-n copilărie peste lacul înghețat. Cînd călca pe tăpșan, Palatul construit de Bunicul Toma din „cărămizile adevărului” s-a arătat a fi, dintr-o dată, nu o machetă, ci dilatîndu-și zidurile pînă la cer, un edificiu binecunoscut. Nu era, oare, în fața propriului său Palat Domnesc?

Muzica meterhanalei răsună acum din nou în ritmurile marșului de paradă a Domnitorului.

Urcă cu pas ușor, împovărat de o mîndrie senină, treptele de marmură spre poarta albă imbiator deschisă a Palatului de cleștar.

STĂ ghemuită pe podeaua din dale pătrate, cu picioarele strînse sub ea, turcește, din cimentul rece frigul îi urcă încet trupul, o pătrunde fără să-l simtă, spatele și-l sprijină de zid, privește peretele cenușiu din față pe care se fugăresc, într-o succesiune întimplătoare, sputuri de lumină cu pete de umbră. Memoria refuză orice reconstituire. În schimb, ne zidul cenușiu, pulsînd și stringîndu-se în jurul unui punct luminos, un cerc întunecat, constituie el însuși, din sute de cercuri mai mici. Încăpătînat revine o imagine o singură imagine văzută cu ochii minții, odată acolo, acasă, în satul ei, de mult, nici ea nu mai știe cînd.

O horă de guri negre, averse, crude, căscîndu-și spre ea hăurile, înconjurînd-o, stringîndu-și cercul, s-o devore, s-o absorba, s-o amestece cu pulberea neantului.

(Fragmente din volumul „Noapte bună, Săgetătorule”)

Charles Baudelaire

Albatrosul

Ades, ca să se joace, oameni din echipaje
Vinează albatroșii, mari păsări de pe mare,
Însoțitorii leneși, în lungile voiaje,
Ai navei lunecînde peste genuni amare.

De-abia cîi așează pe scîndurile-albite
Și acei regi de-azururi, stingaci și rușinați,
Își tîrîie-n chip jalnic, ca visle părăsite,
Imensele lor aripi; sint tare-nfricoșați.

Năîng e-naripatul și e fără putere!
Urit e caraghiosul; cit era de frumos!
Unu-i zgîndăre ciocul c-o pipă, ce cădere!
Aktul maimuțarește infirmul albatros.

Poetul e asemeni cu-acest stăpin de nouri
Ce pe arcaș desfide și spre furtuni aleargă,
Dar, surghiunit pe tîrmuri și hăituit din hăuri,
Giganticele-i aripi l-împiedică să meargă.

Traducere de
George Macovescu



Teatrul „Mihai Eminescu”

„Romeo și Julieta la Mizil”

ACTUALA stagiune teatrală a fost inaugurată la Botoșani cu o „res-tituire”; gest semnificativ pentru politica repertorială a unui teatru care și-a făcut, de-a lungul anilor, un punct de onoare din redescoperirea și din recitirea scenică modernă a unor texte prea ușor date uitării.

Mihai Mălaimare, invitat aici să gindească și să realizeze regizoral comedia în versuri **Romeo și Julieta la Mizil** n-a ambiționat descoperirea unor sensuri zguduitoare în subsolul partiturii dramatice; el s-a mulțumit să arate că „mofturile” de la începutul secolului pot amuza și astăzi, dacă sint îmbrăcate într-o haină artistică potrivită și a invitat iubitorii de teatru la o reprezentare vie, aleasă, clădită cu simț de profesunții și cu mult bun gust, la care se rîde lejer și de la care plăci cu recomfortul vecin parcurgerii unei cărți vesele bine scrise. S-a urmărit, cu bune rezultate, o riguroasă disciplină a jocului celor nouă interpreți, îndemnați să evolueze ca un întreg bine structurat, armonios, fiecare avîndu-și partea sa în succesiunea prim-planurilor; au fost îndemnați către rostirea neostentativă a replicii de efect, către susținerea momentelor muzicale fără ambiții de bel-canto, către mișcarea logică în scenă, fie că acolo se fac viteze declarații de amor, fie că se parcurge, în salturi apăsate, distanța dintre bănuitele acareturi ale lui Conu Nae și cele ale lui Dom' Ghiță. Am văzut la lucru o trupă dispusă și hotărîtă să muncească serios în folosul calității propuse și care, în general, a știut să păstreze în mod lăudabil măsura necesară ridiculizării prin parodie.

Un prolog-epilog închide între două elocvente paranteze istoria „lui Romeo și a Julietei sale”, care au luat chipul și asemănarea lui Mișu și a Vetei din Mizil, situînd-o în lumea păpușilor automate și învăluind-o într-o undă abia simțită de mîhnire tăcută.

Se cuvine lăudată, alături de regia inteligentă aparținînd lui Mihai Mălaimare, scenografia semnată de Rodica Roșu. Decorul ales refuză soluția explicită, susținînd mai ales ambianța, și mai puțin concretețea povestirii. Spațiul scenic este larg deschis paradei personajelor, cele citeva obiecte-reper stau sub semnul unui revărsat fald de flori din hirtie aprig colorată, din familia ghirlandelor nelipsite de la celebrele petreceri „populare” și sub ochiul nemișcat al unei îmbrăcate roșii de floarea-soarelui, plantată pe cerul sinului. Rodica Roșu dovedește nu doar o exactă înțelegere a substăntei scriiturii, dar și umor, fapt care ne determină să acceptăm cu interes ideea de cadru scenografic. Mai puțin ne-au convins costumele, prea dichisite croite și prea scrobite pentru lumea — fie ea și a protipendadei — din Mizilul tineretii lui Ranetti. Desigur însă că prin folosirea repetată — și sint toate șansele să se întimplă așa — costumele vor căpăta exact nota cerută de loc și de întimplări.

Muzica spectacolului — în ton — a fost aleasă de Florin Ionescu, iar pentru partea coregrafică, de importanță în izbînda întregului, a fost invitat, de la Teatrul de Operă din București, Marian Șușu. Iată deci o echipă de coordonare tină și cu cutozătoare, a cărei participare s-a dovedit a fi la locul ei.

Distribuția include, alături de vechi cunoștințe — Doru Buzea — Dom' Ghiță (cărui-a-i reproșăm că-și cam trage propria situație, în piesă, de păr), Mihai Păunescu — Conu Nae, cu un joc bine temperat și Ion Apostoliu, într-un travesti de mare efect comic — Madam Șnițel, actori tineri și foarte tineri, care aduc în Teatrul „Mihai Eminescu” un suflu nou, de energică profesionalitate. În cuplul Veta-Mișu, Maria Roxana Ionescu și Dan Purice manifestă o molipsitoare disponibilitate către performanță, așa cum face și Adriana Galben — Frusina, actriță căreia, pînă acum, părea că-i lipsește carajul de a înfăptui. Un ipistat întreprinzător — Constantin Ghiniță — un lampagiu aproape romantic — Valerian Răcilă — și o Mariță cu pretenții — Viorica Vatamanu — întregesc echipa de la Botoșani care ne-a invitat la o originală readucere în atenție a comediei lui George Ranetti. Actorii, bine dirijați de directorul lor de scenă, au dialogat cu noi de pe o treaptă valorică superioară celei aparent pretinse de text. E o realitate care obligă colectivul botoșănean și în perspectiva viitoarelor premiere, ținînd lucrări cu mult mai elaborate.

Constantin Paiu

16 România literară

TEATRUL „NOTTARA”

„Ultimul bal”



Ultimul bal de Ion Brad și Dan Micu, la Teatrul Nottara, în regia celui de-al doilea autor, dramatizare a romanului **Pădurea spinzuraților** de Liviu Rebreanu. În fotografie: Mircea Diaconu (Apostol Bologa), Ștefan Radof, Ion Siminie (foto, Cornel Lazăr)

DESTINUL tragic, în contextul primului război mondial, al lui Apostol Bologa, eroul rebrenian din **Pădurea spinzuraților**, apare și astăzi, la peste șase decenii de la scrierea romanului, deosebit de semnificativ. Romanul a devenit, prin eforturile meritorii ale prozatorului Ion Brad și regizorului Dan Micu, pretext dramatic sub titlul **Ultimul bal**, la Teatrul „Nottara”. O confruntare a dramatizării (publicată în „Teatrul”, 2/1986) cu romanul dezvăluie faptul că „selecția” și, apoi, reorganizarea „secvențelor” corespunde în parte noului principiu cărora acestea trebuiau să se subordoneze: teatralitate. Firește, s-au produs deplasări de accent, de situații și chiar anume neclarități. Necesitățile spectacolului au determinat și citeva abateri de la textul publicat. Trecerea de la roman la dramatizare și, de aici, la forma spectacolului este un drum dificil, riscant căci, mai întotdeauna, lupta cu „fidelitatea” față de original devine terorizantă.

Lumea spectacolului e dominată de tonurile cenușii ale decorului unic realizat cu talent de scenograful Dragoș Georgescu, puse în acord cu uniforme militare. Spațiul teatral este al balului, imagine de deschidere a spectacolului, al camerei ofițerilor pe front, al salonului de spital sau al odăii lui Bologa, de acasă. Sugerează, prin înălțime și ferestre de lăcaș de cult, locul tragic, închis, unde eliberarea survine odată cu moartea. Costumele, concepute de Radu Corciova, îmbracă personajele fără stridente artistice, contribuind, alături de coloana sonoră creată de Iloria

Murgu, la ideea de timp, loc și, mai ales, mod spectacolologic propusă de regizorul Dan Micu.

Experiența decorului unic a încercat-o remarcabil Dragoș Georgescu și la filmul **Intunecare**. Aici ea se dovedește fructuoasă, dar, în același timp, întinde involuntar o cursă punerii în scenă: epicitatea, mai bine zis lipsa de dramatism și de dinamism scenic ale unora dintre secvențe. Încerc să-mi imaginez cit a trebuit să lupte regizorul Dan Micu pentru a pune în situație de conflict verosimil pasaje ale dramatizării. Cerința informării publicului, rezolvată de prozator într-un spațiu mai mare, este în spectacol sursa lăptăriei de care vorbeam, mai ales în prima parte a montării. Organizarea spațiului scenic a determinat deranjante, prin inabilitate, ieșiri din joc (cu obiecte-gramofonul cu alură de pick-up, scaune etc.), plantări ineficace de alte obiecte (căluțul de lemn, reflectoarele în scena procesului lui Bologa), și chiar o întreagă ieșire (a Ilonei trăgînd patul cu Bologa, pe un fundal sonor prea puternic). Pe de altă parte, însă, Dan Micu folosește cu succes procedee cinematografice de efect (**enchaine**, complicat cu **fond**, prim planuri).

Regăsese la Dan Micu o obsesie fertilă, pusă plenar în valoare cînd a realizat **Karamazovii**. **Ultimul bal** este un ceremonial tragic de amploare moderată, prezentînd imagini de deschidere și sfîrșit foarte frumoase. Evoluția lui Apostol Bologa a fost desenată dintr-o singură linie. Personajul este lipsit de unele nuanțe su-fletești care dădeau tragediei sale, în ro-

man, sublimul căderii finale. Interesantă, atrăgătoare însă, devine relația sa cu ofițerii Klapka, Gross, Varga. Drumul spre moarte al tînărului Bologa este descris spectacolologic fără suspense, iar logodna sa cu Ilona este destul de precipitată. Dis-cuțiile cu ofițerii se încarcă de drama-tism, diferențînd convingător psihologii dramatice de valoare. Ritualul scenic propus de regizor devine credibil tirziu, desi dramatizarea schițează traseul lui Bologa așa cum a fost gîndit și exprimat de Rebreanu: „cetățean, român, om”.

Pentru Mircea Diaconu, interpretarea personajului Bologa rămîne încă o problemă. Este un rol de alt calibru decît cele cu care obișnuise și, pare-se, s-a obișnuit unul din cei mai valoroși actori pe care îi avem acum. Am observat în jocul său o neconcordanță pînă aproape de scena procesului, între maniera și creativitate. Expresia fetei îi rămîne mult timp pasivă, tragismul destinului personajului pare că îl inhibă mai degrabă decît să-i determine reacții evolutive. Iar cînd acestea se produc, ele iau, uneori, forma unor cunoscute fixe gestuale, fără a mai vorbi de o emisie vocală strecurată rapid printre buze, inaudibilă pentru public. Spre sfîrșitul spectacolului Mircea Diaconu dă o idee despre complexitatea personajului său.

Spuneam că ofițerii, camarazii lui Bologa, conturează o lume complexă, Klapka, interpretat de Ștefan Radof, convinge pe deplin de aliajul uman (așitate, omenie) pe care îl intruchipează. Actorul impune un personaj deosebit în condițiile în care războiul provoacă inevitabil decizia (patriotism, datorie). Dragoș Păslaru creează chipul locotenentului Gross cu mijloace actoricești de finețe, bogate. Cel care, în intenția lui Rebreanu, reprezenta „internaționala urii”, Gross, este un personaj care acaparează scena atunci cînd expune apologia urii. Credibil, cu o doză de mister existențial, este Cervenco în interpretarea lui Valentin Teodosiu. Asprimeca, intrinsecă vulnerabilă a lui Varga, găsesc în Valeriu Preda un actor capabil de intuiții ale propriei obsesii.

În două roluri secundare — Karg și Pretorul — am apreciat construcțiile fără cursur ale lui Ion Siminie și, respectiv, Viorel Comănicel. Imprecis, prin expresivitate scăzută, este Dorin Moga (Mayer). Elena Bogă exprimă tumultul sufletesc al mamei lui Bologa (Maria), presimțînd, uneori cu exagerare, pierderea fiului. Victor Ștengaru izbutește, în rolul Pălăgieșu, un delator, fără sentiment patriotic. Siluete scenice vizibile sînt Boteanu (Mircea Jida), Domsa (George Buznea), Paul Vidor (George Păunescu), Diana Lupescu, în Ilona, convinge atunci cînd nu dorește să fie numai decorativă.

Implicați în destinul lui Bologa mai sînt părintele Groza (Radu Dunăreanu), Marta, fosta logodnică, desenînd, prin recurs la oportunism, două atitudini (Emilia Dobrin Besoiu), Petre (Vasile Lupu, convingător cu intervenții sesizabile), Rodovica (Doina Sin, cu o execuție corectă), d-na Boteanu (Adriana Moca). Mircea Stoian (un prizonier), Șerban Cantacuzino (Tohaty), Valeriu Arnăutu (Plutonierul), Ion Porsilă (soldatul) și Dan Proftiroiu (un locotenent) împlinesc distribuția spectacolului de la „Nottara” pledoarie pentru exercițiul libertății și al opțiunii morale ce ar fi putut fi mai amplă și bogată.

Marian Popescu

Simpozionul Romulus Guga

■ LA Tg. Mureș s-a desfășurat, între 3—5 octombrie, al doilea **Simpozion Romulus Guga**, consacrat operei și personalității scriitorului, organizat de Comitetul județean de cultură și educație socialistă, Uniunea Scriitorilor, revista „Vatra” și Teatrul Național din Tg. Mureș.

S-a ținut un **Seminar de dramaturgie și teatrologie** (două zile) la care au participat: Antoaneta Șomodî, președinta Comitetului județean de cultură și educație socialistă, precum și: Alexa Visarion, Illeana Berloghea, Ion Calion, Paul Cornel Chitile, Florin Ciotea, Anton Cosma, Constantin Cubleşan, Dan Culcer, Domokos Géza, Serafim Duicu, Mircea Ghițulescu, Voica Foișoreanu-Guga, Cristian Iadjiulea, Ilajdu Gözö, Dan Jitianu, Theodor Mănescu, Doina Modola, Iuliu Moldovan, Cornel Moraru, Victor Parhon, Dinu Săraru, Nicolae Scarlat, Valentin Silvestru, Vasile T. Suciu.

În cadrul manifestării de cultură teatrală a avut loc premiera Teatrului Național din Tg. Mureș cu piesa **Evul Mediu intimplător** de Romulus Guga și un spectacol al Teatrului Mic din București cu piesa aceluiași autor, **Amurgul burghez**, ambele reprezentații fiind primite cu mult interes de un foarte numeros public.

Colocviul de poezie, desfășurat în sala mare a Teatrului Național, a cuprins exegeze ale creației poetice a lui Romulus Guga — prilejuite de apariția volumului său postum de POEZII (Editura „Dacia”, cu o prefață de Ștefan Augustin Doinaș) — recitări și momente muzicale. Au participat: Lucian Alexiu, Nicolae Băciuț, Horia Bădescu, Leopoldina Bălănuță, Dan Culcer, Ovidiu Iuliu Moldovan, Cornel Moraru, Dumitru Murșan, Aurelian Octav Popa, Iosif Sava, Romulus Vulpescu.

Debuturi

● Ovidiu Lazăr, student-regizor, a pus în scenă, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, **O noapte furtunoasă** de I.L. Caragiale. George Alexandru susține primul său rol pe o scenă profesionistă la Teatrul „Victor Ion Popa” din Birlad, în comedia **Fluturi de noapte** de Dinu Grigorescu, regizată de Bogdan Ulmu. La Pitești, Gheorghe Marinescu a montat **Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă** de Tudor Popescu.

Premiere

● La Pitești, **Audiență la consul de Ion Brad și Căsătorie cu termen redus** (în original **Cuadratura cercului**) de Valentin Kataev. La Satu-Mare, **Haina cu două fețe** de Stanislav Stratiev, regizor Cristian Ioan. La Braila, **Cineva te iubește pentru toată viața** de Alexandru Stein avîndu-i în reprezentație pe Cezara Dafinescu și George Motoi de la Teatrul Național din București, (spectacol prezentat, recent, și în Capitală).

Efort de cristalizare

ÎNCA de la prima întâlnire cu filmul **Increderea** (semnat de scenaristul debutant Vladimir Alexe și de regizorul Tudor Mărăscu), apare năzuința clară de-a înălța, dincolo de canavaua tradițională a polițier-ului, incitante interogații, de-a construi solide pledoarii educative, cu pateticele apcluri imblinzite însă prin policrome accente pitorești. Dar, în egală măsură, o voință poetizantă modelează fusesle discret ambigue din portretul feminin, echilibrează între ele felurile intruchipări ale „vinovaților fără vină”, dirijează „expresionist” compozitiile plastice, prin liniile de fugă ori prin puternicele raze de lumină, ce ard contururile siluetelor și obiectelor; iar sub lentița autenticității sint așezate, rind pe rind, cu acuitate, inocenta nepregătita a recunoaște, sub amăgitoare străluciri, căile întinării, cu sarcasm, pozele prelinsei onorabilități ultragiante, dar și calda solidaritate a oamenilor cinstiți. Construcția epică lasă la vedere pistele adevărate și false, îndemnând spectatorii să se îndoaie, odată cu procurorul, că umerii derutului adolescent se încovoie sub povara celei mai grave culpe. Uluirea juvenilă temătoare a lui Andrei corespunde, într-un fel, cu suferința de copil imbatrinit în rele a celui alt suspect. Dar și fostului boxer glorios, lui Gherghel cel întezărit în mulțimea curiosilor, la „locul crimei” sau privind din depărtare înmormintarea, i se rezervă dreptul de a-și mărturisi, stingaci și traumatizat — de hătură și delice — neașteptat de pură lui dragoste, „Măru! putred care strică tot cosul” rămâne aproape ascuns, atît pentru eroii filmului, cît și pentru public, pînă spre final.

Cadentele dezvăluirilor nu sînt surprinzătoare. Din arsenalul obișnuit al genului fac parte și bruste răsturnări de situații, și trecerile de la postura de acuzat la aceea de victimă: după cum oricare respectabil polițier ține să propună interesante prototipuri — fie de comisari și detectivi, fie de procurori și militeni. În **Increderea** cazul este investigat de cuplul alcătuit din intelentul Dobro (avînd luciditatea exersată de-a lungul partidelor de sah, iar sensibilitatea cultivată în sălile de concert, auditiile simfonice devenind comentarii orelor de serviciu, ca și momentele de răgaz petrecute în bibliotecă de acasă) și din încă novicelul Paraschiv, dispus să treacă rapid peste amănunțele neconcordanțe, spre a-și cheila enimei cu agilitate și promptitudine de sportiv (și în biografia lui careu magic ocupînd un loc important). Asemenea „detalii” din preistoria personajelor vin (s-ar putea spune) chiar din filmografia regizorului: pentru că, de pildă, Tudor Mărăscu se ocupa de destinul tinărului robust, de **Învîingătorul** (așa se intitula lung-metrajul care-i aducea „Placa de argint” a Festivalului filmului neorealism de la Avellino, din 1982) obligat să-și continue lupta solitar, în încercări mai dure decît cele pugilistice.

Prin simetriile de distribuție (se mai regăseseră alături, pe generic, Vasile Nituțescu, Traian Dăncănu sau Marian Culișneac), Tudor Mărăscu întărește, de fapt, „rimele” existente între peliculele sale, încă de la alegerea subiectelor. În povestirea din **Singur de cart** (1984) pătrund, parcă, nostalgia aventurilor marinărești



Dana Dogaru in filmul regizorului Tudor Mărăscu, **Increderea**

află în centrul peliculei **Bună seara, Irina** (1980), iar în recentul **Increderea** se continuă, în ipostaze divergente, dar la fel de plauzibile, drumurile **Învîingătorului**. Echipa, „trupa” stabilă, se îmbogățește însă mereu, cu interpreții descoperiți în luminile rampei ori pe platourile televiziunii, unde regizorul a montat peste 150 de spectacole. Astfel, tinărului ieșean Toma Hogeia i se oferă șansa debutului cinematografic, cu o partitură de anvergură; el îl intruchipează pe fragilul Andrei care, dezamăgit de indiferența și egoismul familiei, ajunge să fie manipulat de fauna strînsă în jurul unui local de periferie, se lasă hărțuit de nenorocoase coincidențe dar, mai ales se chinuie în van, reproșându-și că n-a înțeles la vremea nici măcar ce se întimplă cu el însuși. De asemenea, Damian Crismaru, experimentatul actor al Naționalului bucureștean, apare pentru prima dată (de ce oare atît de tîrziu?) pe marele ecran, conturînd precis rolul anchetatorului stăpîn pe meseria sa, dornic a restabili ordinea firească și armonioasă a lumii. Trioul protagonist se completează fericit cu talentatul actor clujean, Anton Tauf, jucînd dezinvolt un ofiter cu curură impozantă, gust al performanțelor, dar și fair-play. Celelalte roluri sînt de dimensiuni reduse; totuși, fiecare interpret are momente sale soliste: numeroase, dese foarte scurte, pentru Dana Dogaru (încercînd emoționant și nuanțat ființa Mariane cu întreaga gamă de atribute ale feminității, de la senzualitatea nativă la delicata prietenie protectoare ori la hotărîta respingere a vechiului anturaj corupt), pentru Victor Rebengiuc (figurînd un conglomerat de ticăloșii), pentru Corneliu Dumitrescu (confesiunea dureroasă a delincentului, ce-și vede distrusă sperata răscumpărare prin iubire), pentru Paul Lavric (compunînd un micro-recital de autenticitate, pe corzile generozității absolute), pentru Ileana

Predescu (un unic, dar savuros episod, unde desenează alternativ, în registrul dramatic și în cel grotesc, ticurile senectutii).

Regizorul pare a-și recapitula, cu acest al patrulea film, „cuceririle”; el tinde să spargă despărțitoarele oglinzi (în decorurile lui Marcel Bogos, veșnic prezente) dintre propriile discursuri, spre a-și reordona gândurile eliberate de reflexele anterioare. Un evident efort de cristalizare se simte și la nivel stilistic. Pe de o parte elanurile metaforice își caută o mai adîncă implicare în cotidian (simbolistica dominantelor coloristice ori a formelor goale, reci, metalice se întemeiază realist fie și pentru simplul motiv că se repetă actul de vopsire a carcaserelor de autovehicule); pe de altă parte, flash-back-urile își păstrează funcția (mai mult sau mai puțin marcată și în filmele precedente) de explicare a stărilor de neliniște și de clarificare a peripețiilor, dobîndind însă o alură originală. Căci se testează limitele ultime ale convenției audio-vizuale, dar în același timp se respectă tocmai una dintre legile credibile ale respectivelui proces mental. Pelicula nu înregistrează prezența lui Andrei, dar cadrele se supun permanent unghiului subiectiv de rememorare, alți prin amplasarea camerei de luat vederi (minuete cu remarcabilă profesionalitate de Vivi Drăgan Vasile), cit și prin alcătuirea benzii sonore (semnate de Ali Yener, care „materializează” concentrarea exclusivă asupra cuvintelor rostite de Mariana simultan cu ștergerea din memoria lui Andrei a propriilor vorbe).

După **Increderea**, demonstrație de însușire a expresivității specifice cinematografice, nu rămîne decît să așteptăm de la Tudor Mărăscu un film de substanță, pe măsura aspirațiilor sale, tot mai convingător anunțate.

Ioana Creangă

Cinema

Flash-back

Lumi paralele

■ LUMEA celor mici este un continent pe care credem a-l cunoaște bine, cînd sîntem de fapt niște colonialiști ce-l guvernăm prin convențiile noastre, îl măsurăm cu gustul nostru și-l reprezentăm cu felul nostru de a ni-l imagina. Le cerem nepoților să ne asculte, să ne imite, să ne copieze, chiar, părțile onorabile și ne indignăm la fiecare ordin neîndeplinit, la fiecare scîncet de refuz, la fiecare pufnet de ris. Unilateralitatea ne împiedică să vedem clar. Copiii au o viziune a lor și, dacă ar fi după etaloanele lor, ar rezulta că ne socotim infailibili, cită vreme prejudecățile nu ne sînt nici măcar bine mascate. Un cinematograful al copiilor ar dezvălui, de bună seamă, o altă înfățișare a lumii, în care omul matur n-ar ocupa decît rolul unui personaj nesigur în fond, caraghios pe măsura propriei înfătuări. Dar un asemenea cinematograful n-are încă sorti de ființă decît în utopiile măturisite.

Un film făcut în numele celor mici este însă **Bolile copilăriei**, peliculă fermecătoare datorată lui Kardos și Rozsa, doi cinești unguri care s-au infiltrat în această vîrstă fără întoarcere. Cum au reușit? Pe jumătate experiment psihologic, pe jumătate construcție imaginativă, filmul se subordonează unui copil de opt-nouă ani, pe care-l transformă în personaj principal. Am mai văzut filme interpretate de copii, dar acelea erau jucate în numele omului mare, interpretul erau oameni mari (chiar dacă se demiteau să joace roluri secundare), lumea era, pe scurt, privită de dincoace de aparatul de filmat, din împărăția maturității. În **Bolile copilăriei**, întreaga echipă și-a propus să vadă, să gîndească copilărește, în cel mai obiectiv mod cu putință. Un science-fiction al unei lumi paralele cu noi. Micul erou judecă universal nu ca un dependent, ci ca un partener cu drepturi egale. Observă cu nemulțumire ipocrizia adulților, suficiența rudelor, arivismul vecinilor, micile defecte ale părinților, înfumurarea unui mediu dominator care se socotește apt să-l conducă și să-l moralizeze. Se socotește, de aceea, persecutat, face un complex pe măsură, vorbește singur (sau, în imaginație, cu fetița pe care-o iubește) despre toate aceste necazuri, rela din viață scene reale și le adnotează — în aceeași secretă mizanscenă — cu episoade punitive, în care el se vede compătimit de mari mulțimi, iar vinovații sînt puși la stîlpul infamiei... Clevește împotriva lumii, dar nu cu răutate, ci cu o bunătate care și-a pierdut răbdarea să aștepte.

Sentimentul este, în final, că al pătruns într-un sanctuar ce se credea secret. Indiscreție scuzată doar de faptul că fiecare episod este atît de autentic, încît pare venit dintr-un timp reminiscent al propriei noastre memorii...

Romulus Rusan

Radio-T.V.

Argheziana

■ Ultima ediție din **Fonoteca radioului la dispoziția dumneavoastră** (redactor Eugenia Ciobanu) a reușit (am precizat, cu strălucire) să depășească dificultățile pe care orice încercare exegetică le întîmpină atunci cînd vrea nu a explicita ci, măcar, a înfățișa natura, de misterioasă transparență, a poeticului, în cazul nostru a poeticului arghezian. Am adăuga, însă, și o altă dificultate pe care **Fonoteca** a fost datoră să o învingă. Arhiva radiofonică Arghezi are dimensiuni impresionante: după ce la 2 decembrie 1928 se citeau la tinărul nostru post de radio **Duhovnicească** și **Litanie**, Arghezi va rosti, peste numai două săptămîni, prima sa conferință în fața microfonului, conferință intitulată **Meșteșugul literaturii**. Au urmat alte sute de conferințe și tablete, peste 50 de poeme citite de el însuși (dintre care, 11 din **Cuvînte potrivite** și 7 din **Cîntare Omului**), amintiri, portrete (Eminescu, Enescu, Luchian...), mărturii în cadrul recita-

lurilor și edițiilor omagiale ce i-au fost dedicate, amintiri și, bineînțeles, un mare număr de eseuri, comentarii, cronici semnate de cei mai de seamă scriitori, critici și istorici literari, de asemenea, atîtea și atîtea înregistrări din opera sa în rostirea actorilor noștri de frunte. În aceste condiții, structura oarecum tradițională și, prin aceasta, previzibilă a emisiunii a fost cadrul care a găzduit înregistrări alese cu exemplar profesionalism, gust sigur și simț al valorii. Într-un cuvînt, o emisiune subjugată de puterea unui nobil sentiment, sentimentul culturii. Între punctele care ne-au atras atenția în sumar: fragmentul din evocarea Enescu-Luchian, în lectura lui Tudor Arghezi, considerațiile de aleasă intelectualitate datorate lui Al. Philippide relevînd, în virtutea unei atracții simpatetice, cîteva trăsături dominante ale lirismului arghezian și interpretarea de aleea Clody Berthola poemului **Oseminte pierdute**.

Cum și celelalte recitări (sustînuțe, printre alții, de Aura Buzescu, Emil Botta, Ion Caramitru, Ludovic Antal) au contribuit, fiecare, la o nuanțată schiță de portret a marelui poet, este momentul a sublinia și de această dată contribuția actorilor la realizarea de emisiuni remarcabile, deci, la o bună, adecvată, eficientă, sensibilă propagare a valorilor literare în fața milioanele de ascultători.

■ În acest început de octombrie, o nouă emisiune vine în întîmpinarea interesului marelui public: **Revista medicală radio** (marți, programul I, ora 12.05 și, în reluare seara, programul II, ora 19.05) propunîndu-și un larg evantai tematic în rubrici precum: **Tableta de sănătate**, **Sfaturi pentru viitorii părinți** ca și pentru buncii care cresc nepoți. Aveți legătură cu medicul, **Medicina și artele**, **Mari edificii ale medicinei moderne**...

■ Astăzi-seară, pe programul III, **Biografia unei capodopere prezintă Ghepardul de Lampedusa**.

Ioana Mălin

Telecinema

Un actor pentru noi, bidiviii...

■ Idealizat sau nu — e o problemă care nu mă mai agită, de ce să mint? — Jean Marais e unul din actorii, tot mai puțini, care fac din oamenii mari, zisi adulți, copii dulci și naivi. Mai are nevoie lumea de asemenea actori? Jean Marais e în mintea mea, și desigur a multor altora, un străsnic batailleur, un înșinuant coureur, un călăreț de șarm, un amoret de capă și spadă, care scapă și te prădă de tot ce e sobrietate și seriozitate în tine, căci nu sîntem chiar deposezați de ele, după ce am citit și noi cite ceva care nu e doar Cocteau... De ce și-o fi croit Jean Marais destinaș, de la **L'eternel retour** la **Gentlemanul din Cocody** și **Taifun la Nagasaki**, habar n-am și n-am ce face; nu-s chemat să dezleg enigmele de soartă ale lui Jean Marais; sau mai știi...? Asta a ieșit. Așa i-a plăcut. D-aia. Dar am mereu, privindu-l, senzația că frumosul menține în el un regret pentru că a luat-o așa și nu altfel. L-am revăzut nu de mult într-un rol ingrat, de bărbat beat și ratat, lingă un copil minune, Roberto Benzi, dirijor în pantaloni scurți, al

cărui tată — cerea scenariul — i-ar fi fost el, Jean Marais. Era un rol de duzină, departe de marchiz, cai, săbii și corăbii. Rol de și la ananghie, probabil, uitat de orice filmografie. N-avea nici o legătură cu Madeleine Sologne și cu cel Eternel. Nu știu ce m-a apucat de m-am uitat la el cu mai multă duioșie interesată decît la pustiul acela care dirija „Preludiile” de făcea toată lumea „tît tît”, privind cum dădea „întrările” fagoților acel „surdoué”. Eu țîțiam de sens și non-sens contemplînd „contre-emploi”-ul lui Marais; le pauvre! În flagrant delict de duioșie — vorba lui Sioran — mi se părea că găsesc în nenorocirea lui, nostalgia unei grații pierdute. „Noi, pictorii, numim asta valior” — cum se zicea între consumatori, la Moscova, în „Cadavrul viu...” Mă întreb dacă Jean Marais acesta n-a fost și el un „surdoué” care a lăsat-o baltă pentru cîteva galopuri în noapte, înnebunind fetișcanele care se ascund în fiecare băiețel. În rolul acela de tată disperat, alcoolic și vai de capul lui, cîzînd într-un mizerabilism care l-ar fi îngrozit pe Cocteau

(de neuitat întîlnirea dintre Chaplin și Cocteau, parcă pe un pachetot, cînd după cinci minute nu au mai avut ce să-și spună...) Marais m-a amuzat (cești le mot!) mai mult decît în zece „Cocosați”, dar nici nu voi scrie că în duelurile lui de Errol Flynn parizian n-am trepidat, în '63, cînd, fără urmă de slujbă, mă delectam cu parizer și „tobă în singe” la 10 dimineață, într-o cămăruță care mi-a rămas ca un ventricul al inimii mele meta și beta. Știu o după-amiază de toamnă urîtă și fără amor (căci „ce e amorul?”) în care am fugit ca un bidiviu din Pop de Băsești pînă în Crîngăși să-l văd în Fracasse... Puteați să-mi fluturați atunci și un parcu despartire — în care ea îți spune că nu mai suportă situația... — eu numai în Crîngăși, la Jean Marais trebuia s-ajung. Și ce dacă citisem cu o noapte înainte un Montaigne magique? Dacă lumea mai are nevoie de artiști în toată firea care ne copilăresc cu toată știrca? Que sais-je?

Radu Cosașu



CONSTANȚA CRIȘAN : Compoziție

„Orizont”

■ FĂRĂ un program declarat și cu acel firesc specific lucrului consecvent în atelier, în afara prognozelor statistice sau mondene, CONSTANȚA CRIȘAN expune într-o cordială complementaritate lucrări ce aparțin unui stil care pare să o definească și unele dintr-o direcție inedită, puține dar evident convingătoare chiar în stadiul de prospecțiune și propunere. Ca atitudine, artista rămâne o lirică ale cărei justificări și investigații se leagă de imaginația figurativă și de bucuria lucrului cu game cromatice solare. Natura, temă constantă și obsesie nu doar pentru o direcție anume ci pentru spiritul picturii noastre în ansamblu, depășește stadiul de stimulente și subiect, pentru a se institui ca o condiție firească, ineluctabilă, a creației ineseși. Dar esența acestui panteism frust, filtrat prin succesiunea trecerilor de la viziunea cosmică la cea intimistă, bucolică și luxuriantă, rezidă în raportarea constantă la etalonul uman, cu o implicare afectivă discret disimulată în exuberanța motivelor. Jocurile de copii, narative și explicite ca într-o recuperare modernă a precedentului Bruegel, reprezintă o direcție, în timp ce Fluturii, decorativ-expresivi asemenea unor cartoane pentru tapiserii, o a doua, ambele contribuind la definirea unui demers al bucuriilor simple, accesibile prin franchețe și emoție sinceră. Dar iată că, într-un fel logic pentru investigațiile de compunere, sinteză și dialog tonal, apare un nou nivel al sondajului pictural, de data aceasta pronunțat scientist, fără a friza asceza purismului sau rarefierea formală. Precedentul poate fi descoperit în practica analitică a cubismului, dar cu o referire constantă la structura provoca-

toare și cu o armonie a gamelor calde ce provine din aceeași unificatoare lecție a colorismului. Ca și în lecția unor Braque sau Gris, ca și la „clasicii” noștri interbelici, motivul este instrumentul muzical — **Mandolina** —, metafora este muzica, universul ei proteic și polivalent, concentrarea structurii simbolice se face în acest stadiu pe suprafața mică a studiului. Extinsă cantitativ și supusă unei investigații de profunzime, tema se dovedește fertilă și captivantă, cu întregul cortegiu de capcane și satisfacții, mai ales pentru că oferă șansa evadării din anecdota sau scenariu, în favoarea picturalității autonome. Un anumit procent de feerie, ca un baroc atent controlat în hipertrofierele sale formale, se descifrează în compozițiile naturiste, decorativismul lor intrinsec impunându-se autoritar prin transfer în specia tapiseriei, concepută ca un agrement ambiental dar tot sub tutela panteismului. **Primavera**, provenită parcă din empatia pură a renașcentismului, sau **Copacul**, semn și stare de spirit în același timp, punctează spațiul expoziției nu doar cu prezența lor materială ci și cu promisiunea unui posibil viitor transfer în alveola specioasă a picturii, oricum aflată acum în tranziție sau, de ce nu, în pragul revelației de esență. Constanța Crișan are acumulate toate datele de concepție și manieră capabile să definească o personalitate și un stil, atracția mutației apare însă irepresibilă, ca o nevoie de îmbogățire prin sinteză, astfel că judecata de valoare cununde astăzi și perspectiva, ca pe o certitudine cu acoperire obiectivă.

„Simeza”

■ FIREȘTE, nu orice specie a fantasticului presupune și ingenuitate, dar privirea pură, senin detașată de cotidianul prozaic implică neapărat prezența imaginărilor, a feeriei și a magiei, ca o formulă de abordare a realității prin vizorul caleidoscopului mirific al fanteziei ilimitate. **CAROLINA IACOB** face parte din specia celor ce știu să găsească, sau doar să caute, raporturi supra-reale, ascunse și posibile, între elementele unei lumi concrete ce pare banală ochiului deschis doar în afară. Universul picturii sale este bogat fără a fi proteic, doar cu câteva date sustrase realității ea remodelează imaginea lumii, ceea ce pare cunoscut devine brusc o aventură, conotarea datelor curente modifică sensul frazei plastice, un detaliu sau o intercalată tonală introduc un coeficient de anxietate și o dorință de punere în discuție a ceea ce pare stabil și clasificat. Chiar declarata grupare în cicluri tematice, mai curind din dorința de epuizare a unor seturi de preocupări, decit din nevoia ordonării paradigmatic, demonstrează cit de fertilă poate fi una și aceeași siglă provocatoare, dacă este analizată și prelungită dincolo de aparență. Este ceea ce se întâmplă cu **Florile**, care încetează de a mai fi pretext intimist pentru a se transforma într-un spectacol cu protagoniști veniți din feerie sau simbolistica alchimică, sau cu un spațiu geografic anume, **Veneția** și

Pompei în acest caz, unde relieva și legenda redimensionează realitatea contactului nemediat, conferindu-i acel inefabil dar tutelar spirit fantastic. Revin obsesiv sigle specifice — personajele, sau ciinele, surprinse de lavă pentru posteritate, podurile și palatele ce înseamnă istorie, măreție, decadentă, precaritate și triumf — dar compulsarea elementelor, starea iconică și o viziune a ceea ce se petrece în interiorul vizibilului transferă totul în spațiul irealului. Nu toate sintagmele picturale sînt feerice sau benefice, apar uneori prezențe terifiante de tipul păsărilor sau animalelor lui Max Ernst, al manechinelor lui De Chirico sau al mediilor ambigue de tip Magritte sau Dali, un fel de strigăt existențial, o punere în alertă se suprapune peste ceea ce ar părea doar un exercițiu stilistic și o inclinare către „drôlerie”. **Ciclul Mirajelor** este și mai explicit în acest sens și termenul de suprarealism ni se propune parcă de la sine, într-o firească nevoie de clasificare. Dar mai există la **Carolina Iacob** și o doză de ingenuitate reală, de candoare și lirism care ne obligă la nuanțări, admitind în final că avem în față un artist mult mai complex și complet, în afara definițiilor acceptate și prin ea însăși creatoare de universuri originale, halucinante și acaparatoare, bogate cromatic și prețioase ca o bijuterie barocă.

„Atelier”

■ **TEODOR GHEORGHIAN** face parte din familia celor care, în contact cu toate propunerile și tentațiile unui variat orizont stilistic optează, potrivit afinităților

elective și unui fond spiritual original, pentru soluția cosubstanțialității și lirismului spontan, impresionismul. Firește, variantele acestei atitudini se particularizează în raport cu subtila ecuație subiectivă, dar emoția sinceră în fața motivului, bucuria culorii și a luminii, vibrația atmosferei și integrarea formei în spațiul acaparator definesc, asemeni unui gen proxim, esența ei conceptuală. **Teodor Gheorghian** pictează ca un afectiv care își cenzurează elanurile pentru a conferi coerență și logică expresivă imaginii, dar implicarea sa nu atinge niciodată exuberanța excesivă și nici controlul nu conduce la sterilitate. Bogăția paletelor se ordonează firesc spre construcția prin culoare, nici un ton nu este exclus din acest colocvii, armonie, dar acordul se face totdeauna pe dominante, cu un doza în alchimia căruia știința și intuiția colaborează, fertilizând spațiul pinzei. Desenul este rezultatul diferențelor de valoare și calitate, el nu există în sensul său de traseu caligrafic decit atunci cînd subiectul — portretele, spre exemplu — reclamă o clară detașare a planurilor construite după un plan preexistent. Peisajul pare invitatul de onoare al atelierului, el este rezultatul lucrului pe motiv, dar heraldica picturală, în sensul unei elaborări ce definește un demers în datele sale simptomatice, se degajă pregnant mai ales din naturile statice. Aici, pe lângă voluptatea materiei puse în tușe reliefate, apare și tentația nonfinitului, a picturii deschise, în care forma devine un partener în dialogul cu spațiul-alveolă.

Virgil Mocanu



CONSTANȚA CRIȘAN : Horă

MUZICĂ

Concert inaugural
la Filarmonică

■ La Filarmonica „George Enescu”, concertul de deschidere a stagiunii 1986-1987 a prilejuit publicului bucureștean reîntîlnirea cu unul dintre cele mai semnificative talente interpretative afirmate în ultimii ani. Laureată la ediția din vară a acestei a Concursului internațional „P.I. Ciaikovski” de la Moscova (un premiu adăugat, de altfel, la o listă impresionantă), **Cristina Anghelescu** dovedește o puternică personalitate muzicală, evoluțiile ei entuziasmînd prin măiestrie tehnică și adîncă înțelegere, prin expresivitatea care nu e căutată artificial, ci izvorăște cu naturaleză dintr-un cînt violonistic rafinat, cristalin, de mare suplețe în intonație, deloc excesiv în patetism, niciodată exagerat sentimental, fără concesiile făcute gustului mediu — în fine, geometric atît cît trebuie. Nimic mecanic în interpretarea tinerei violoniste — tinăra prin numărul anilor, căci e de o maturitate artistică indubitabilă.

În programul de la Ateneu (conducerea Filarmonicii se cuvine apreciată pentru programarea fără reticențe a unui solist tînăr în concertul inaugural) am putut astfel urmări o — realmente — extraordinară interpretare a **Concertului pentru vioară și orchestră în Re major, op. 61** de Beethoven. Rareori l-am auzit cîntat pe scenele noastre cu atîta răscolitoare emoție, venită în primul rînd din partea instrumentului solist — și, mai ales, cu atîta pătrundere în conținut și stil. Imaginea clară a proporțiilor, înlănuirea logică a detaliilor, individualizarea sonoră a fiecărui ton, ca și impresia de secretă recurgere în fața măreției lirice a primei părți, noblețea interiorizării din **Larghetto** și, în contrast, întreaga scară de ipostaze dinamice din **Rondo** au amintit

de marii maeștri ai viorii. Relevant rămîne însă faptul că, într-un spațiu generos în capodopere interpretative, **Cristina Anghelescu** reușește să aducă o notă personală, și încă una foarte potrivită textului muzical. Mă opresc mai mult la prima parte, **Allegro ma non troppo**, deși, poate, un prim elogiu merită viziunea de ansamblu asupra concertului, asupra impunătoarei sale arhitecturi, țesută, paradoxal, din melancolice seninătăți și dezluzii fermecătoare. Cer senin al melancoliei, zămisliți statornic din cele patru îngîndurate bătaii de timpan, cu care se deschide concertul. După ampla expoziție a temelor, vioara solistă apare cu o scurtă cadență, în care e nevoie de multă distincție și de ușoară detașare. Sunetul înalt la care ajunge, pentru a se reculege o clipă și a intona apoi, într-o ghirlandă sonoră, prima temă — toate aceste „pregătiri” au lăsat de îndată senzația unui amestec inefabil de îndată și distanțare. A unui dialog coerent cu suprafețe și adîncimi, fără a se opri stînjitor la nici una, comunicînd, în urma acestei rafinate iluminări, sensurile partiturii. Cîteva momente revin, preferențial, pentru densitatea emoțională pe care vioara **Cristinei Anghelescu** a oferit-o: cadența din partea întâi, cu o altă de firească, de „lichidă” ieșire pe melodia temei secunde, ornamentele din partea lentă, intrarea în **Rondo**, cu o inspirată, temperamentală rostire a refrenului pe coarda sol, surprinzînd culoarea exactă a discretiei ce se transformă pe neașteptate în dans, strălucirea finalului.

Nu aș reproșa orchestrei inegalitatea acompaniamentului: pașaje remarcabil cîntate (v. suflătorii de lemn în tema I din **Allegro ma non troppo**, primul fagot, care dublează, cu cit efect, instrumentul solist etc.) au alternat cu momente cenzurabile, datorate solicitării insuficiente din partea dirijorului. Emoției înfrînte tocmai cînd ea încerca să răzbată. Aceste, nu chiar mărunte, neatenții **Mircea Cristescu** avea să le răscumpere în **Capriciu spaniol** de Rimski-Korsakov, „strălucit compo-

ziție pentru orchestră”, cum însuși autorul o caracteriza în **Cronica vieții mele muzicale**: culoare, ritm, echilibrarea partidelor, imagini nervoase și efecte de virtuozitate, în care piesa excelează. Remarc, pe lângă intervențiile solistice — **Aurelian-Octav Popa** (clarinet), **Carmen Lupan** (harpă), **Adrian Petrescu** (oboi, corn englez), nu însă și vioara solistă (**Nicolae Iliescu**), intru totul mediocră — expresivitatea trombonilor în „Fandango asturiano”, frumusețea timbrală a corzilor, strălucirea trompetelor („Scena e canto gitano”). buna dozare a nuanțelor dinamice la instrumentele de alamă, care nu au acoperit suflătorii de lemn în secțiunea a treia (revenirea, în **Si bemol major**, a „Alboradei”) — cu atît mai mult cu cit, recunoscîndu-și excesul, compozitorul vedea rezolvabil acest aspect prin iscusința dirijorală. Deosebit de atent la nuanțe mi s-a părut **Mircea Cristescu** și în prezentarea primei audii, **Simfonia XV** de Wilhelm Berger, dedicată Anului Internațional al Păcii, din păcate o compoziție modestă, în comparație cu impresionantele partituri simfonice precedente, îndeosebi cu **Simfonia XIV „B.A.C.H.”**. Monumentalității aceleia compozitorului a dorit să-i răspundă acum cu un discurs grav, cu o frescă estompată, în care liniile severe devin incerte. pete de culoare. Solemnitatea e prea des monotona, acțiunea sonoră, de factură pur poetică, rămîne tautologică.

„Vocație și destin”

■ O UTILĂ carte despre **Dinu Lipatti** a publicat recent **Carmen Păsculescu-Florian**. **Vocație și destin** (Editura Muzicală, 1986) nu e propriu-zis o monografie, nici o biografie, ci o culegere de documente legate prin scurte comentarii. „Despre **Dinu Lipatti** nu se poate scrie decit cu emoție”, afirmă de la bun început autoarea. Textul său semnifică mai curînd o

retragere discretă în umbra personalității recompose din scrisori, declarații, cronici muzicale, mărturisiri, amintiri. Cartea prezintă cronologic etapele tumultuoasei vieți de numai 33 de ani a marelui pianist: anii formării, la București și Paris, și perioada deplinei afirmări, revenirea în țară, în iulie 1939, ultimii ani, petrecuți la Geneva și pretutindeni în lumea muzicală a Europei. Din scrisori, în primul rînd din cele către **Mihail Jora**, maestrul iubit la care **Lipatti** se întoarce statornic, căruia îi comunică pas cu pas evoluția lui muzicală, se desprinde portretul unui artist frămîntat, aflat mereu în criză de timp: prea devotat pianului pentru a avea răgazul dorit pentru compoziție; modest, delicat, de extraordinară probitate, un om cu o inteligență tăioasă, scrupulos, cu o robustețe sufletească greu de înfrînt, discret și elegant, vorbind despre sine fără pic de trufie. Sint calități pe care **Vocație și destin** le pune în lumină printr-o obiectivă selecție a materialului documentar, completat cu lista celor 36 de compoziții ale lui **Dinu Lipatti** și cu atît de necesara fișă discografică. Dar, dacă despre pianistul **Lipatti** au scris texte definitorii personalități de prim rang ale muzicii universale, nu același lucru se poate spune despre compozitor, destul de puțin cunoscut și cîntat. Cartea de față face și ea foarte puțin pentru cunoașterea compozițiilor lui **Dinu Lipatti**: o sistematizare plauzibilă a acestora în prefață, arătînd direcții și influențe, urmată de o mult prea sumară analiză a partiturilor, de fapt o schiță de analiză, bazată mai ales pe detaliul biografic decit pe cel muzicologic. Contribuția personală a autoarei nu e, în acest caz, relevantă — într-o carte, repet, de utilitate. Ea poate fi primul pas spre o consistentă monografie.

Costin Tuchilă

Cultură și interdisciplinaritate

INIȚIATIVA UNESCO de a inaugura o nouă colecție pe tema relațiilor ce se stabilesc între disciplinele cunoașterii umane*), cu deosebire în practica cercetărilor atît de vertiginos dezvoltate în întreaga lume, este evident simptomatice. Ea confirmă faptul că gîndirea modernă teoretică se află pe drumul ireversibil al experienței conexiunilor disciplinare. Nu este un drum cu totul inedit, dar este diferit de ceea ce se înțelegea, pînă în deceniile noastre, prin această sintagmă. Noi preferăm să vorbim de „conexiuni disciplinare” deoarece modalitățile, exprimate în limbajul actual, prin termenii: **multi, pluri, inter și trans-disciplinaritate** sînt forme particulare pe care le îmbracă mecanismul conexional indiferent de accepțiunile ce le sînt acordate. Importanța acestei experiențe rezidă în disponibilitatea pe care o dobîndește gîndirea modernă pentru „noile alianțe” intelectuale și spirituale. Datorită unui alt clișeu mental, această problemă era considerată a aparține domeniului științei (a celor „naturale” sau a celor „exacte”). Volumul UNESCO ne convinge că este vorba de o problemă care a pătruns în conștiința întregii comunități intelectuale de pretutindeni. Știm astăzi că Teoria literară ca și Teoria celorlalte arte cad deopotrivă sub incidența interrelațiilor disciplinare ce se pot înțelege între arte, între ele și celelalte discipline teoretice sau științifice. Spre exemplu cercetările de poetică și stilistică, comparatismul și studiul mentalităților, semiotica, sociologia artelor sau a criticii, mitografia, etnologia sau antropologia literaturii și actor-arte, estetica sau istoria și filosofia culturii, interpretările matematice și informaționale, sînt tot atîtea interferențe îndrituite în noua experiență a cunoașterii. Deși diferit profitabile. Se mai cuvine făcută o mențiune. Raporturile dintre discipline se realizează în cel puțin trei modalități: a) prin **cooperarea** unor discipline la elucidarea aceluiasi obiect-fenomen; b) prin **generarea** unor noi discipline (interdisciplinaritatea); c) prin **integrarea** sau **unificarea** cunoașterii (transdisciplinaritatea). Aceste modalități presupun demersuri specifice care nu se cuvin confundate. Așa-zisele „integrări” prin paradigme sau doctrine se reduc, de fapt, la teorii științifice sau la viziuni filosofice, deci tot la structuri disciplinare cu o rază mai mică sau mai mare de cuprindere. **Divizia Internațională pentru filosofie și științe umane din UNESCO** a convocat un grup de personalități ale vieții intelectuale pentru a clarifica atît aspectele de principiu și metodologice (partea I-a) cit și pe cele aplicative în diferite domenii (partea II-a), oprindu-se cu precădere asupra celor umanistice (cultura, istoria, religia, arta, dezvoltarea, pacea și ecologia).

DEZBATERILE din prima parte sînt confruntări ale unor perspective diferite de abordare a conexionalității, a celei filosofice (Georges Gusdorf), a celei epistemologice (Léo Apostel), a celei antropologice (Edgar Morin) și Massimo Piattelli-Palmarini) și

*) **Interdisciplinaritatea în științele umane**, Editura Politică, 1986, 513 p. Trad. de Vasile Tonoiu și Ilie Bădescu. Studiu introductiv de prof. dr. Ion Drăgan.

a celei ontologico-epistemologice (M. A. Sinaceur, S.N. Smirnov). Ele vizcăză o explicare a mecanismelor conexionale, dar rămîn adeseori tributare specialității și formației fiecăruia. Și cită deosebire între aceste puncte de vedere care provin din experiențe de cunoaștere variate și statornicite în timp prin ceea ce am numi, odată cu Gadamer (de ce nu și cu C. Noica?), „prelabilul” culturii europene. Filosofia socoate orientarea conexională ca un vis academic, enciclopedist, o recrudescență renaștă, o stare de spirit a membrilor comunității intelectuale. Gusdorf pledează pentru un „umanism al pluralității, și convergenței” suspectînd interdisciplinaritatea de „totalitarism”, de un „himeric panlogism”, „un excoș de raționalism cibernetic” tipic european; el apreciază că „domeniul cunoașterii este pluridimensional”, ceea ce justifică nu o integrare ci o convergență a particularităților disciplinare. Spuneam mai sus că demersul interdisciplinar înseamnă **creație de noi discipline** printr-un proces euristic analitic-sintetic și nu trebuie confundat, din prejudecată comună, cu ceea ce numim azi **integrarea transdisciplinară**. De altă parte S. N. Smirnov caută să justifice mecanismele conexionale actuale ca fiind generate de **dinamica integrativă** a naturii și a vieții sociale înseși, a cunoașterii științifice cu tendință spre unificare în sensul marxist, cînd unitatea ontologică se reflectă în unitatea epistemologică. În acest sens analizează forme de interdisciplinaritate ontologice și epistemologice, precum și funcțiile acestora ori aspectul socio-aplicativ. În altă perspectivă, M. A. Sinaceur reduce în fapt conexiunea disciplinară la cooperări (multi și pluridisciplinare) coordonate operativ, în colective mixte de cercetare, în vederea fundamentării unei acțiuni, deci pentru luarea unor decizii operante, pragmatice. Deci pledează ca disciplinele să-și mențină statutul propriu și distinct dar să fie cooperante, adică disponibile la noi „țesături” de elemente pentru o decizie eficientă. Și este de dorit ca specialiștii să fie impregnați cu cunoștințele din alte domenii cu care este necesară cooperarea.

Viziunea antropologică se bazează pe **unitatea bioculturală a omului** (pe unitatea sa naturală și diversitatea sa socio-culturală). Această „unitate complexă organizată” necesită o „integrare” (transdisciplinarizare) a cunoștințelor complexe și nu o „juxtapunere” de discipline în care predomină una sau alta (ceea ce înseamnă pentru E. Morin interdisciplinaritatea). Evident discutabil. Am lăsat la urmă încercarea lui Léo Apostel de a **construi o teorie** (în sensul teoriei științei) a mecanismelor conexionale. Cu rigoarea-i cunoscută el sintetizează demersul său propunînd un program cu trei direcții de analiză a interferențelor, considerate de el ca posibile în disciplinele umanistice: psihologia, sociologia, istoria, economia, demografia, politologia, antropologia, lingvistica. De altă parte a selectat teoriile speciale, globale, care răspund nevoilor disciplinelor umane, ca de exemplu: teoria jocurilor, teoria învățării, teoria informației, teoria gramaticilor formale, teoria sistemelor ș.a. Trece apoi la analiza acestor teorii cu caracter global și constată aplicațiile în diversele discipline deducînd relații între discipline în funcție de me-

dierea acestor teorii și a obiectelor specifice disciplinelor. Se deduc disciplinele de graniță existente, care s-au format deja sau care se vor putea forma în viitor. Metoda lui L. Apostel are deci virtuți euristice și nu numai descriptive.

APLICAȚIILE din partea a II-a încep cu un studiu despre **Cultură** (Dava Krishna) în care se examinează caracterul ambiguu al acestui domeniu în care fiecare disciplină sau tip de acțiune prezintă două fațete conceptuale, una factuală, deci observabilă și alta valorică (ideală) concepută prin intuiție și imaginație. Acesta este și motivul pentru care astfel de fenomene trebuie să fie cercetate din cel puțin două perspective disciplinare. Scopul este însă ca fenomenele culturale duale, dar unite în manifestarea lor, să poată fi surprinse prin concepte adecvate, specifice, integrative, pe baza unei logici adecvate.

În schimb Wolfgang J. Mommsen, referindu-se la domeniul **Istoriei**, constată că obiectul ei este format din evenimente și grupuri de evenimente supuse succesiunilor de schimbări. De aceea, istoria împarte obiectul său de studiu cu alte discipline ca psihologia, sociologia, economia, politologia etc. Dar același obiect de studiu poate avea mai multe istorii, după cum fiecare disciplină are propria ei istorie sau chiar mai multe teme pot avea istoriile lor (istoria bolilor, a morții, a timpului liber, etc.). Se remarcă impactul cu tehnicile de măsurare a evenimentelor (mai ales în relațiile internaționale) și limitele acestora. Autorul amintește de programe interdisciplinare aplicate sistematic la Universitatea Paris-VI de la Sorbona, la Princeton, Stanford, Washington, D.C. și la Bielefeld și recomandă incurajarea pe scară mare a acestor demersuri.

Mircea Eliade încearcă să reconstruiască istoric traseul conexional pe care l-au străbătut cercetările sale de istoria religiilor și a ideilor religioase mai cu seamă. Prin ale sale „Essays on comparative mythology” (1856) Max Müller aduce contribuțiile furnizate de **filologia** samscrită sau indoeuropeană, reabilitate ulterior de Georges Dumézil. Perspectiva **antropologică** susținută de E. B. Tylor îndreaptă atenția spre comunitățile primitive și aduce în atenție documentarea etnologică atît pentru formele animiste (credința în omniprezența sufletelor) cit și preanimiste (teamă și uimirea în fața puterilor impersonale) susținută de Marett, Frazer, și Lang. După același model se amintește de **etnologia istorică** a lui W. Schmidt și critica ei, de școlile „**mitului și ritualului**” care integrează demersul antropologilor, orientaliștilor și umaniștilor, de contribuția **psihologiei** prin Freud, Jung și R. Otto, de abordările **sociologice** (Durkheim, M. Mauss, T-Parsons, P. Berger ș.a.). Eliade consideră că faptul religios nu este niciodată pur ci „concomitent fapt istoric, sociologic, cultural și psihologic”. În ultimii ani se impune și perspectiva **fenomenologică**.

În sfîrșit, Mikel Dufrenne prezintă o analiză a conexității în studiul artei, acest univers distinct populat de opere „celebrate de om” și comportamente umane specifice, de crearea acestor opere, receptare și contemplare sau de cercetare sistematică, specializată a lor. Autorul crede că, „științele artei” sînt de fapt discipline

zise „sociale” sau „umane” care aduc în domeniul artei exercițiul și conceptele compatibile cu alte fenomene. Semiotica ar fi un exemplu de inadecvare la obiect sau cel mult validată pentru unele aspecte ale artei (filmul, banda desenată sau pictura figurativă). Unele științe fizice (ale naturii) „mijloce numai cunoașterea materiei, ca și cum ar fi vorba de un obiect oarecare, ele nu au acces la ceea ce specifică opera de artă” (mecanica pentru arhitect, ordinatorul pentru compozitor). Științele artei sînt și ele încă inabile pentru a surprinde esența experienței artistice care, ca obiect de studiu, se cuvine atent demarcată. De aceea de la Valéry citire, a fost necesar să se asocieze „esteticii” o „poetică” ce studiază „modurile creației și experiența creatorului”. Cu atît mai mult cu cit creatorul sau consumatorul artei sînt cuprinși într-o cultură care acordă operei un statut nu numai fenomenologic dar și **socioistoric**. Analiza **formală** proprie artelor urmează să se conjuge intim cu demersul istoric și sociologic al artei. Dufrenne conchide spunînd că demersul interdisciplinar trebuie încă mult aprofundat pentru ca spiritul „complementar” al științelor investigatoare să se calcieze pe specificul artei.

Următoarele trei studii: **Dezvoltarea** (Celso Furtado), **Pacea** (K. E. Boulding), **Mediul înconjurător** (Jun Uj) sînt ilustrări ale cercetării interdisciplinare pornite de la unele teme ce s-au impus conștiinței lumii contemporane și care tind a se transforma în noi discipline (cum s-a întâmplat deja cu Ecologia). Plin de învățăminte ne pare însă studiul privind „dezvoltarea” pe care autorul o proiectează în orizontul **filosofiei istoriei** cu toate implicațiile ei economice (cantitative) și mai ales sociale ori politologice. Sînt analizate contribuțiile lui Keynes, Marx, Schumpeter, Perroux, Myrdal, Nurkse-Lewis și doctrina „dualismului social”. Raul Prebisch și „structura centru-periferie” pentru a justifica o necesară viziune sintetică despre „procesul dezvoltare-subdezvoltare”, „dominație-dependență”, „stilurile de dezvoltare” pînă la implicite conotații culturale. O analiză similară efectuează și Boulding pentru a justifica viziunea conexională asupra unui fenomen istoric (pacea) ce nu mai poate fi abordat numai cu conceptele parțiale ale sociologiei, psihologiei, economiei, politologiei, demografiei, istoriei. Autorul consideră că de fapt, orice disciplină este în realitate o „subcultură intelectuală” și că între discipline se creează adevărate **no man's lands** ce ar urma să fie ocupate de cercetarea interdisciplinară.

Oricum această eulegere de studii, inclusiv prezentările introductive ale cunoscutului sociolog Tom Burton Bottomore și ale prof. Ion Drăgan, reprezintă o substanțială contribuție la înțelegerea experienței sociale a cunoașterii și a creației intelectuale.

Paul Caravia

Dr. Heinrich STIEHLER:

„Fidel sincerității sale”

NE-A vizitat țara, săptămîna trecută, dr. Heinrich Stiehler din R.F. Germania, îngrijitorul ediției de opere complete în 14 volume Panait Istrati, în curs de apariție la editura Buchergilde Gutenberg din Frankfurt pe Main: din toamna anului trecut, cînd a fost lansată ediția, și pînă acum au fost publicate patru volume. În cadrul vizitei sale, dr. Heinrich Stiehler a ținut trei conferințe despre Panait Istrati, la Uniunea Scriitorilor, la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu” și la Casa de cultură a R.F. Germania. Oaspetele a avut amabilitatea de a răspunde citorva întrebări din partea „României literare”.

— Ediția pe care o îngrijiiți înseamnă, practic, încetățenirea lui Panait Istrati în limba germană. Cum i-ați descoperit opera și ce v-a determinat să vă apropiați de ea?

— Deși cunosc cîteva limbi române, nu sînt romanist, ci comparatist. Mă ocupam, cu mai mulți ani în urmă, de literatura lui Oscar Walter Cisek, de romanul *Fluviul fără sfîrșit*, mai precis. Mi s-a spus că pentru a înțelege mai bine literatura din acest spațiu trebuie să citesc pe Panait Istrati, pe

V. Voiculescu și alți scriitori români. Am constatat că Istrati nu interesează doar ca scriitor regional, că literatura lui are dimensiuni mai importante decît aceasta.

— Spre exemplu?

— Voi enumera succint: autodeterminarea vieții, înțelegerea frumosului ca ideal pentru o viață mai bună, idei și atitudini etice și politice (dreptate, adevărul integral) care au fost și au rămas actuale, primatul omului în raport cu instituțiile, relațiile cu natura văzute în opoziție cu convențiile sociale. Istrati, prin opera lui, este contemporanul nostru.

— Sinteți original din Frankfurt pe Main, ați lucrat 10 ani la Universitatea din acest oraș, acum sunteți la Universitatea din Klagenfurt (Austria). Era oare inevitabil ca modul în care îl interpretați pe Istrati să fie atît de vizibil influențat de „Școala de la Frankfurt” (Walter Benjamin, Marcuse, Adorno)?

— Generației mele i s-a pus problema de a realiza anumite puncte teoretice, concret, ideile acestor teoreticieni. Pentru mine, Panait Istrati a fost un om care a încercat toată viața să-și coordoneze existența și să trăiască în conformitate cu ideile sale, împotriva forme-

lor instituționalizate. El face parte dintr-o tradiție ilustrată de Erich Mühsam, Jean Genet, Pasolini, Kerouac, Allen Ginsberg, scriitori cu vocație libertară, expresie pe care de altfel o folosiți și dvs. în „Spre alt Istrati”. Biografia lui Istrati nu mi se pare, de aceea, scindată, ea are o continuitate indiscutabilă. Sinceritatea lui, o sinceritate trăită, l-a silit să comunice contemporanilor săi o experiență politică și morală concretă, iar această atitudine a avut consecințe atît asupra situației lui sociale și politice, cit și în plan estetic. Istrati a crezut că există un singur mod de a transmite: un stil denudat de „artă”, foarte direct. Era singura cale, pentru el, de a rămîne fidel sincerității sale în fața contemporanilor. Istrati nu a căutat în estetic o soluție de conciliere, de compromis, nu a făcut din artă un mijloc de ascundere. Dimpotrivă. Experiența lui fundamentală s-a produs în momentul cînd a fost confruntat cu neînțelegerea generală: a învățat ce înseamnă să fii singur. Nu există, de aceea, „doi Istrati”; există, în schimb, două stiluri Istrati, determinate de această experiență. În opoziție cu proza lui anterioară, Istrati n-a mai vrut să transmită imaginea unui trecut pierdut și nostalgic; totul este, de acum, subsumat semnificațiilor experienței sale. Cu toate că eroii operei lui de început au o dimensiune tragică, există

acolo încrederea în forța frumosului de a schimba viața; în scrierile de mai tîrziu această încredere s-a prăbușit.

— Receptarea de astăzi a operei lui în R.F. Germania este legată de această evoluție?

— Ipotetic Istrati ne dă șansa ca două generații de stînga diferite, cu experiențe de viață mult deosebite, una care a cunoscut războiul, confruntările tradiționale de clasă, alta, a mea, născută după război și trăind într-o societate industrială dezvoltată, să se poată întîlni; așa sper, cel puțin. O bază există în înseși caracterile biografiei și operei lui. Există acea frenetică angajare în social-democrația de la începutul secolului, care nu și-a putut realiza idealurile, există apoi încercarea lui Istrati de a căuta un nou nesancționat prin norme, neinstituționalizat, iar acest impuls îl are și generația mai tîrzie de la noi, care constată eșecul oficializării. Istrati a prefigurat acest drum, această tensiune, acest conflict chiar, între vocația libertară și instituționalizare. El nu a transformat idealurile în lozinci, le-a trăit cu sinceritate și le-a înfățișat într-un mod foarte autentic. Nu e mai puțin adevărat și că viziunea lui a fost tulburată, către sfîrșit, de necunoașterea exactă a situației politice și sociale din Germania și din Italia acelor ani, deși alte zone îi erau mai bine știute. Retragera lui de la Paris, în anii '30, l-a marginalizat și i-a limitat posibilitățile de înțelegere. Să nu uităm că Istrati nu a fost un sfînt, ci un om, un om care a avut și calități și slăbiciuni. Lumea e făcută din oameni, nu din zei! Și poate tocmai fiindcă este în toate atît de omenesc, atît de adînc omenesc, Istrati rămîne „contemporanul nostru”!

Mircea Iorgulescu

Tvetaeva



IȚI VINE GREU s-o aduni și s-o „reconstitui” critic pe Tvetaeva într-un chip unic al ei, în care liniile portretului să nu se răzvrătească în preacumintele și preastatornicul duct al cuvintelor „reci precum gheața crucifixului”, cum e numit undeva limbajul confesional și cel academic. Ei însăși nu i-a plăcut înghețarea în molcome tipare, deși toată proza și-a zămislit-o din autoportrete și pină și deznodământul i s-a tras din nevoia de a se așeza, de a se statornici, în pofida oricărei lucide evaluări a situației sale și a lumii unde se întorcea, tocmai pentru a se aduna mai bine pe sine. Într-o scrisoare către Pasternak, datînd din mijlocul lui iulie 1927, senzația aceasta că nu are rost să încercăm să-i încropim statuia de ceară devine o certitudine. Realmente e imposibil s-o închizi într-o unică formă pe această filică a lui Ivan Vladimirovici Tvetaev, întemeietorul aceluia muzeu de copii după sculpturi grecești și romane, actualul Muzeu de Stat Pușkin al artelei plastice! Tvetaeva nu scapă. Precum muzica. Precum marea, în care scrisul ei se înșurubează mereu, în fiecare clipă, în felul său contrapunctic și unic, spărgîndu-se în malul ce atrage și respinge mereu cuvintele, stările, definițiile absolute.

Frazele se tot rup și peste falii, iar ceea ce spun ele în întretăierea unei respirații ce febricitază, luîndu-și aerul vital de la cele ce sînt, numai iubind, toate aceste mărturisiri, amintiri, apeluri, evocări, se deschid de la murmur și pină la stihial, în tot atâtea îmbrățișări ale unei alterității ce umple proza și-o revărsă din sine. „Am obosit să mă tot rup, să mă tot rup, să mă sparg în buciile lui Osiris”, îi scria Tvetaeva lui Pasternak în mijlocul aceluia iulie din anul 1927, conștientă că viața ei și scrisul ei sînt un sparagmos, o îmbucătălire, trăgîndu-se din stîrpea aceluia Dionysos, sfîrtecat la rîndu-i, dar și dintr-un context politic ce antrenase o schimbare fundamentală a lumii. Pe deasupra, Tvetaeva mai e și acel soi de prozatoare și de poetă pe care și-o jenă s-o etichetezi, cînd intuiești că fiecare din textele ei (ce cuvînt mediocru: textul!) are o partitură nemaiîntîlnită, orchestrată pe de o parte de acel Aghiuta din remarcabila proză *Dracul* și sfîșiată de degetul lui Toma (necredinciosul) „pus pe rana dintre un vers și altul”.

Memorabil acest volum de *Proză* *) al Marinei Tvetaeva, tradus pînă la identificare de Janina Ianoși. Tradus cu virtuozitate și cu acea generozitate de a te plia pe litera și spiritul celui alt, pînă la a-i echivala nemăsura. Versiunea românească ne-o apropie mult pe Tvetaeva, dimpreună cu prefata lui Ion Ianoși, una dintre cele mai dense ce-au apărut în colecția B.P.T.-ului. Avem în față o scriitoare importantă a acestui secol, o scriitoare căreia ți-e imposibil să-i faci „chip cioplit”, în laudă și chiar în apostazie, după cum ți-e peste mină să-i afli o „sosie”, în istoria literaturii ruse și universale. Prefata lui Ion Ianoși ne avertizează asupra acestor dificultăți și tot ea, împreună cu tabelul cronologic, stabilește afinități, oferînd date biografice esențiale pentru înțelegerea omului și artistului, multe informații de regulă evitate.

Proza scrisă de Tvetaeva e mai presus de text și context. Lucrul se vede limpede în traducere, unde totul depășește o pragmatică a observării realului. Există mereu acea *Cromatică* preamărită de scriitoare în proza *Mama și muzica*, unde se conturează chiar „șira spinării” unei arte de a scrie și de a fi. Vorbind (sic!), adică vrîndu-se și vrîndu-ne despre gamă, claviatură, despre „răcorosul ivoire, licăritorul *Elfenbein* (fildes), fabulosul „os de elefant” (cum să împaci elefantul cu elful?)” al pianului care, pentru Tvetaeva, s-a identificat pentru totdeauna cu „apa și verdeata, cu foșnetul de frunze și de apă”, despre „ultimul pian —

cel în care îți arunci privirile, pianul măruntașelor, măruntașele pianului, măruntașele din strune, misterioase — ca orice măruntaș, pianul *Pandorei*” (s.n.), amestecînd celestul și visceralul viziunii, abstracția și carnalitatea privirii artistului, inocența și atotînțelepciunea copilului, Tvetaeva ne dă cheia interpretării operei sale, în două cuvinte, care abia de spun ceva: „gama cromatică”. „Gama cromatică este șira spinării mele, scara vie, pe care tot ceea ce e în mine în stare să cînte — cîntă. Și atunci cînd cînt — pe vertebrele mele se cîntă”. Să reținem poate mai mult decît ideea cu „gama cromatică” acest patetic „pe vertebrele mele se cîntă”. Nu e vorba doar de muzică și de culoare ci de viețuirea în nesfîrșit (ins *All*), într-un necunoscut și mai mare, „în necunoscutul imens — al sufletului” — și al trupului care simte, aceea stihie existențială a slavilor dintotdeauna, pe care așa de simplu a numit-o Dostoievski remodelînd parabola biblică: „fii ca focul sau ca gheața — niciodată călduț!”

Așa s-au născut prozele Tvetaevei, în care metronomul e decretat „o spurcăciune” iar drama exilului apare grotesc și ironic prinsă în *Asigurarea de viață*, tragicul ascunzîndu-se în spatele unor jocuri de cuvinte iar nemuzicalitatea fiind un mod de a se auzi mai bine al muzicalității.

Traducerea apărută la noi cuprinde într-o primă secțiune majoritatea prozelor autobiografice din ediția de *Opere* scoasă la Moscova, în 1980, adică *Nașterea muzicului*, *Inaugurarea muzicului*, *Turnul cu iedera*, *Asigurarea de viață*, *Mama și muzica*, *Povestea mamei*, *Dracul*. Le urmează acel *Pușkin al meu*, poveste-eseu, fundamentală pentru înțelegerea rădăcinilor Tvetaevei, care scrie despre Pușkin, pornind de la statuia lui neagră ce-a învățat-o albul și negrul, dar mai ales de la copilăria ei, de la acele lecturi pe furate. În miezul pupilei ochilor verzi ai fetiței e fructul oprit, volumul albastru liliachiu din dulapul Valeriei, sora mai mare. Acest volum albastru e taina dintre lume și coșul picptului îngust al mișcării halucinate și îndrăgostite de spațiul zămisitor și miraculos în care se cuibărește pentru întreaga-i viață, de cartea ca un pintec matern. *Pușkin al meu* ne amintește de boaba verde de strugure în care i s-a părut că trăiește Mircea Eliade copil, violon salonul cel verde al părinților săi, boaba transparentă, uriaș dilatăta mai apoi de memorie, în paginile *Jurnalului*. *Pușkin al meu* face legătura cu tetrada eseurilor-amintiri despre Mandelștam, Voloșin, Belii și Balmont care nu au fost cuprinse în volumul de față.

Tot el este o punte spre *Eposul și lirica Rusiei contemporane* din care au fost traduse fragmente, ajutîndu-ne să intrăm în lumea *Serisorilor*, exaltată, tragică (vezi spaimele legate de Ahmatova și de Maiakovski), generoasă, sincopată, tandră tinjitoare și altă de lirică. Pentru că nici în epistole nu e proză. Tvetaeva nu se alintă deloc cînd îi scrie unui critic: „N-am să cred niciodată în «proză», ea nu există, n-am întîlnit-o niciodată în viață, nici măcar vîrfurile cozii nu i l-am zărit”.

E greu să organizezi cu ochi pedant acest lăstăriș de stări, mărturisiri, amintiri care țîșnesc libere, cîndu-și propriile virtuți și vertijuri. Tvetaeva te ametește. Ea scrie ca și cum și-ar lua cititorul în brațe și l-ar roti ca pe un copil, grijulie să nu-l scape, năstrușnică și maternă, săgălnică și puternică, dăruindu-ți bucuria amefeliei. Apoi își curmă bruse mișcarea din cercul vrăjîit și din nou urmează plutirea în aer și aceea ignoranță-înțelepciune „ce confunda stihia cu stihurile”, „prorocitoare”. Iată-o pe Tvetaeva conștientă de sine, deconspirîndu-se: „sloboda stihie s-au dovedit a fi versurile și nu marea, stihurile, adică aceea unică stihie de care nu te mai desparti niciodată” și acest joc de cuvinte ne amintește că undeva scriitoarea apropiată marca (See) de suflet (Seele). Excesul din aceste proze, oralitatea debordantă, muzicalitatea lor ca o încreșcare și alergare de torțe nu se pierd niciodată în efemer. Nu ne displac nici măcar cele citeva jocuri verbale previzibile, pozările întru inocență și cele citeva concesii de dragul unei *capitatio benevolentiae*, obligatorii în cazul unor scrieri ce-au fost la origine conferințe ținute pentru a supraviețui, în sens propriu. Proza Tvetaevei are pe lângă muzică, spirit de observație și o izbitoră originalitate a stilului, care n-ar conta fără vîltoarea existențială.

Dar peste toate ea are o „coloană vertebrală” melancolică, iar ludicul, tandrețea memoriei nu sînt decît moduri de a domestici tragicul propriei ființe și scisme unei epoci în care se întemeia nu numai un muzeu ce copia marile statui ale antichității ci se ciopleau alte statui și se iveau o altă lume.

Doina Uricariu

Théophile Gautier — 175



31.VIII.1811—22.X.1872

Prefață

Cînd tunuri băteau în delir
Goethe, subț zgomot bestial
Scrise Divanu-occidental,
Oază und' artele respir.

Pentru Nisami-l uită pe Shakespeare,
Se parfumā dar cu santal,
Și-ntr-un metru oriental
Notă al Hudhudei suspir.

Ca Goethe pe al său divan
La Weimar prins într-ale sale,
Și cu Hafiz rupind petale,

Uitînd de orice uragan,
Geamul izbîndu-l din alee,
Scri-am eu Smalțuri și camee.

Mică odă anacreontică

Cum te-aș iubi poetul meu,
Nu izgoni cu-a ta-nfocare
Columba dragostei, ce-s eu,
În cerul nalt, roz de pudoare.

O pasăre sîrînd pe-alee
De-un zgomot mic se infioară;
Înăripată ca o fee
Iubirea-mi urmărită zboară.

Ca Hermes de marmură, mut
Pe-aleea de carpeni ia seama
Cum din copacu-i neștiut
Pasărea coboară fără teamă.

La temple simți-vei un aer
Boarea vie a unui zbor dalb
Palpitul de aripi, un caier
Într-un tremor proaspăt și alb.

Și blindă columba va sta
Pe umărul tău și va bea,
Cu pliscu-i roz îmbătase-va
De dulce sărutarea ta.

Norul

În zare se-nalță un nor
Sculptîndu-și forma în azur:
Pare-a ieși o fecioară ușor
Goală din lacul cel mai pur.

Dreaptă-n scoica sîdefie
Plutește în lumina-albastră.
Etherică-Afrodită vie
Spumă-i de aur și măiastră;

Molatec torsul unduind —
Îi vezi incertul său contur
Subt răsăritul rîspîndind
Raza pe umărul ei nur.

De marmură sau de zăpadă
Albu-i spre noapte cată iubitor
Ca-ntr-un Corregio să se vadă
Trupu-Antiopei, somnu-i ușor.

Plutește liberă-n lumină
Mai sus de Alpi sau Apenini;
De frumusețea dintii plină
Soră cu „eternul feminin”

Spre corpul norului în van
Pe-a dorului aripă-ntîns,
Sufletu-mi zboară-ntr-un elan,
Ca ixiom la piept l-am prins.

Dar mintea-mi zice: „Vagul fum
În care vezi ce ai visat
Umbră în vînt plutește-acum,
Un balon sport și-ndepărtat”

Iar inima: „Nu-i de mirare l
Ce-i și cu-al farmecului rost —
Spectru sublim șters de-o suflare,
Și nu-i nimic după ce-a fost l”

„Lasă-ți în inimă mult cer
Pătrunză-te de-un ideal,
Un nor, femeie, un mister —
Iubește! E esențial l”

Ornicul

De două ori mă uit la ceas,
De două ori ochiu-mi devoră,
La locu-i acul a rămas
E unu... S-a mai dus o oră.

Și al pendulei chip rizînd
Îi simt în salonul vecin
Timbru-i de-argint modulînd
Bătăi vibrînd ca un tocsin.

Cadranul botjocoritor
Cu degetu-i lung îmi arată
Drumul pe zid, urcător
Al umbrei sale, mișcată.

Clopot și clopotul de-alamă
Cîntă sunînd-o vor să-mbie
Notele cînd se destramă
Ce par că rid iarăși de mine.

Ia! Mort e micul animal.
Pierdutu-m-am ieri în visare,
Cheia n-am pus, din scumpul metal,
În gura de rubin ce-o are.

Și nu îl mai văd pendulînd,
Resortul de balansier
La dreapta, la stînga umblind,
Un fluture fin de oțel.

Mă recunosc! Cînd călărînd
Hipogrii în jîntul albastru,
Trup fără de suflet zburînd
În voia Domnului spre-un astru.

Urechea timpului atent
Caută inima ce bătea,
Veșnicia ocolește lent
Cadranul mut de lingă ea.

Copilul doar o crede vie,
O inimă-a cărei bătaie
În pieptul nost că reînvie
Pare vibrarea-i vicioie,

Nu bate-acum dar lingă mine
Palpită fratele-i mai mare
Și cel neadormit, știu bine,
Că-n somnu-i i-a mai dat mișcare.

Fum

Jos sub arbori se ascunde
Cu muri coliba-n stărimare;
Mușchiul pragul i-l pătrunde,
Gheboșată-i de spinare.

Geamul un oblon l-astupă;
Și-n cocioabă cit e iarnă
Abur cald s-o întrerupă
Un răsuflet viu se toarnă.

Și un albastru fir de fum,
Bietul rotîndu-se mereu
Al tristului suflet în scrum,
Îl caută pe Dumnezeu.

Ultima dorință

De mult te iubesc nu de ieri:
— De ani optsprezece-ți spun!
Eu ierni mai am, tu primăveri
Tu roză ești, eu palid apun.

Alb liliac de țințirim
Înfloritu-mi-a la temple,
Tufa întreagă precum știm
Fruntea, de umbră, mi-o va imple.

Soarele tot mai stîns declină
Curînd se va pierde în zare
Casa mi-o văd pe trista colină
Ultima, cea viitoare.

Oh! De pe gura ta să cadă
Lasă-mi acum sărutul țîrziu,
Să pot acolo-n groapă-n ladă
Să dorm și liniștit să fiu.

În românește de
Pan Izverna

*) Marina Tvetaeva, *Proză*, traducere de Janina Ianoși, prefată și tabel cronologic de Ion Ianoși, Biblioteca pentru toți, Ed. Minerva, 1986.

ÎNCEPUTUL ȘI SFÎRȘITUL

S-AU împlinit nouăzeci de ani de la nașterea lui Francis Scott Fitzgerald. Născut la 24 septembrie 1896 la Saint-Paul (Minnesota), și-a petrecut copilăria în Middle-West, și-a făcut studiile universitare la Princeton.

A scris prima sa carte la 22 de ani, povestind viața dintr-un colegiu, flirturile cu fetele și primele „surprise-partie” și, dintr-o dată, a cucerit o glorie fabuloasă și a câștigat mii de dolari, pe care a început să-i bea și să-i zvirlă pe ferestrele hotelurilor Ritz, împreună cu Zelda Sayre, „Zeia anilor '20”, a epocii jazzului și a ginului. A murit, victimă a unei crize cardiace, atunci când avea 44 de ani.

Romanele lui, *This side of Paradise*, 1920, *The Beautiful and damned*, 1922, *The Great Gatsby* (1925), *Tender is the night* (1934), *The Last Tycoon*

(1941), ultimul dintre ele, neterminat, ca și culegerile sale de nuvele *Flappers and philosophers*, 1920, *Tales of the jazz age*, 1922, ca să nu vorbim decât de cele mai însemnate, căci n-a existat lună în care el să nu fi scris o nuvelă, în total 160, în afară de numeroase articole pentru săptămânale, toate, dar absolut toate, exprimând, cu o mare constanță afectivă, sentimentul că fericirea nu se gustă niciodată de două ori și că fiecare viață „este un proces de demolare”.

Din opera acestui eminent scriitor care, dacă ar mai fi trăit, „ar fi ajuns — cum observă Marcus Cunliffe, profesor la universitatea din Manchester — la o cunoaștere mai profundă a lucrurilor”, redăm — fragmentar — două schițe din volumul *Fisura*.

Cineva

POVESTEA vieții mele este aceea a conflictului dintre o nevoie irezistibilă de a scrie și un concurs de împrejurări care se înversunau parcă spre a mă împiedica să creez. La doisprezece ani, când locuim în Saint-Paul, îmi treceam timpul în clasă scriind pe spatele cărților mele de geografie, de latină, pe marginea temelor, a declinațiilor, a problemelor de matematică. Peste doi ani, un consiliu de familie hotărâ că singurul mijloc de a mă sili să învăț era să mă trimită la un pension. Era o greșeală. Am fost îndepărtat de la scris. M-am hotărât să joc fotbal, să fumez, să mă duc la universitate și tot felul de lucruri fără nici o legătură cu scopul real al vieții care era, bineînțeles, de a doza în mod ideal descrierea și dialogul în nuvelă.

Pe la sfârșitul celui de al doilea an de colegiu, am găsit din întâmplare, pe pian, partitura unei comedii muzicale. Spectacolul se numea „Prea cinstitul sultan” și coperta arăta că fusese prezentat de „Triangle Club” de la universitatea din Princeton.

Asta mi-a fost deajuns. Din clipa aceea, problema alegerii unei universități fu rezolvată. M-am dus la Princeton. Acolo mi-am petrecut primul an scriind o operă pentru „Triangle Club”. Ca s-o termin, n-am luat notă de trecere la algebră, la trigonometrie, la geometria în spațiu și la igienă. Dar „Triangle Club” mi-a acceptat piesa și, tocind toată luna august, pe niște călduri dogoritoare, am reușit să trec în anul doi și să joc rolul unei girl.

În anul următor, 1916—1917, m-am înscris la universitate, dar între timp mă hotărâsem că doar poezia prezenta un interes, așa că mi-am petrecut primăvara născocind până în zori sonete, balade și rondeluri. Citisem undeva că orice poet renumit scrie marile sale poeme înainte de douăzeci și unu de ani. Nu mai aveam decât un an înaintea mea; de altfel, războiul era iminent. Trebuia să public o culegere de versuri impresionante înainte de a dispărea.

Cînd veni toamna, mă aflam într-o tabără de pregătire a ofițerilor de infanterie din Fort Leavenworth; poezia căzuse în dizgrație, înlocuită cu o ambiție nouă: voi scrie un roman nemuritor.

În fiecare seară, ascunzându-mi blocul de hirtie sub „Micile probleme pentru uzul infanteriei”, scriam, paragraf după paragraf, istoria, puțin aranjată, a vieții mele. Douăzeci și două de capitole, dintre care patru în versuri, erau trasate în liniile lor mari, două erau gata, dar tocmai atunci am fost descoperit: jocul a trebuit să înceteze. Nu mai puteam scrie în orele de studii. Atunci în fiecare simă, la ora unu, cînd activitatea săptămîinii se încheia, mă repezeam la clubul ofițerilor și acolo, într-un colț al salonului, plin de fum, de discuții și de fîșitul ziarelor am scris, între un week-end și altul, un roman de o sută douăzeci de mii de cuvinte. Nu reciteam nimic din ce scriam; n-aveam timp. Pe măsură ce terminam capitolele, le trimiteam spre a fi dactilografiate la Princeton.

Am fost înaintat prim locotenent și trimis în Europa, cînd editorii mi-au scris că, deși *The romantic egotist* (Romanticul egocentrist) era cel mai original manuscris pe care l-au primit în ultimii ani, nu puteau să-l publice, deoarece romanul era brutal și puțin concludent.

Peste șase luni soseam la New York și îmi prezentam cartea mea de vizită oamenilor de serviciu ai celor șapte ziare din oraș, spre a-mi oferi serviciile mele de reporter. Împlinisem douăzeci și doi de ani, războiul se terminase și mă pregăteam ca ziua să alerg în căutarea asasinilor, iar noaptea să scriu nuvele. Dar ziaarele n-aveau nevoie de mine. Se hotărâseră, în mod irevocabil, vîzîndu-mi doar numele pe cartea mea de vizită, că

eram absolut impropriu meseriei de ziarist.

AM intrat, deci, în publicitate; redactam, pentru nouăzeci de dolari pe lună, slogane care incitau orele de plictiseală ale pasagerilor din troleibuzurile rurale. În afara orelor de birou, am scris nuvele, din martie și pînă în iunie. Nouăsprezece cu totul, dar nimeni nu le-a cumpărat, nimeni nu mi-a adresat nici cel mai mic cuvînt. Aveam o sută douăzeci și două de circulare de refuz prinse cu pîneze pe pereții camerei. Scriam scenariu. Scriam cuplete de revistă. Scriam subtile campanii publicitare. Scriam poeme. Scriam schițe amuzante. La sfîrșitul lunii iunie, am vîndut o nuvelă pentru treizeci de dolari.

În ziua de 1 iulie, complet dezgustat de mine însumi și de toți directorii de revistă, m-am întors la Saint-Paul și mi-am informat familia și prietenii că am renunțat la situația mea ca să revin acasă spre a scrie un roman. Ei au aprobat politicos, schimbînd discuția și vorbind despre mine foarte amabil. Dar eu știam, de astă dată, ce făceam. Aveam în sfîrșit să scriu un roman și, în tot cursul celor două luni foarte călduroase, l-am scris, l-am revăzut, l-am copiat și l-am pus la punct. La 15 septembrie, *The side of Paradise* a fost acceptat printre-o scrisoare expresă.

În cursul următoarelor două luni am scris opt nuvele și am vîndut nouă. A doua a fost primită de același săptămînal care o refuzase cu patru luni în urmă. Apoi, în noiembrie, am vîndut prima mea nuvelă hebdomaduralui „Saturday Evening Post”. În februarie, mi-a publicat încă șase. Apoi a apărut romanul meu. După aceea, m-am însurat. Acum, îmi trec timpul întrebîndu-mă cum s-au întîmplat toate acestea.

Cum spunea nemuritorul Iuliu Cezar, „Totul s-a spus: n-a mai rămas nimic”.

După amiaza unui scriitor

SE SIMȚEA mai bine cînd s-a trezit, — ceea ce nu se mai întîmplase de multe luni — deoarece nu se simțea bolnav. Se sprijini o clipă de pervazușul ușii, intră în camera lui și în baie, înainte de a fi sigur că n-are amețeli. Deloc, nici chiar cînd se aplecă spre a-și lua pantofii de sub pat.

Era o dimineață strălucitoare de aprilie, habar n-avea cît e ceasul, deșteptătorul său nemaifiind întors de multă vreme, dar trecînd prin apartament, spre a se duce la bucătărie, văzu că fata lui își luase micul dejun și că plecase, corespondența se afla acum — tre-cuse deci de nouă.

— Cred că am să ies azi, spuse el femeii de serviciu.

— V-ar face bine, e foarte frumos.

Ea era din New Orleans și avea trăsăturile și tenul unei arabe.

— Aș vrea două ouă ca ieri, pline prăjită, suc de portocale și ceai.

Intîrzie o clipă lîngă scaunul pe care stase fata și deschise scrisorile. Toate erau plicticoase, nu conțineau nimic plăcut, cele mai multe fiind facturi și reclame. Sam Goldwin o să realizeze poate scenariul lui Spessitzka, un film dansant, dar poate că nu, o să trebuiască să aștepte întoarcerea lui din Europa, cînd o să vină poate cu douăsprezece idei noi. „Paramount” cerea o autorizație scriitorului, neștiind dacă e original sau nu. Poate că vor imprumuta un titlu poemului. În orice caz, el nu mai deținea drepturile asupra acelei opere pe care o vînduse de mulți ani, pe vremea filmului mut, și anul trecut celui sonor. „N-am noroc în cinematografie”, își spuse el. „Dar nu te lăsa doborît!”.

Luîndu-și micul dejun, privi pe fereastră la studenții care ieșeau din clase, pe campusul universității.

— Am douăzeci de ani, treceam într-

altă clasă, spuse el femeii de serviciu.

Ea rise, cu risul ei de „debutantă”, cum spunea el.

— Dacă ieșiți, mi-ar trebui bani, spuse ea.

— O, nu ies imediat, ci mai tîrziu, după amiaza. Trebuie să lucrez două sau trei ore.

— Lua i mașina?

— Să conduc o rablă ca asta, niciodată! Mai bine o vînd pentru cincizeci de dolari. Am să iau autobuzul.

După micul dejun, se întinse pentru un sfert de oră. Apoi se duse în birou și începu să lucreze.

O nuvelă pe care o scria, pentru un hebdomadur, îi ridica probleme pe la mijloc, acțiunea ei se subția atît de mult, încît risca să nu mai intereseze pe nimeni. Intriga creștea, treptat, dar el nu mai avea în rezervă nici cel mai mic element surpriză, iar personajele, cu care pornise atît de bine la început, acum n-ar mai fi stîrnit interesul nici pentru o bandă desenată.

„Da, simt într-adevăr nevoia să ies” se gîndi el. „Mi-ar plăcea să fac un tur în valea Shenandoah sau să mă plimb cu barca la Norfolk”.

Dar aceste două idei erau la fel de impracticabile, necesitau timp și energie și lui îi lipseau amîndouă: puțina energie pe care o mai avea trebuia s-o păstreze, pentru lucrul său. Parcurse manuscrisul subliniînd cu creionul roșu pasajele bune, după care îl aranja într-un dosar, rupse restul încet și îl aruncă în coșul de hîrtii. Apoi începu să eutreiere prin camera, fumînd și vorbind singur, din cînd în cînd.

— Să vedem puțin...

— Acolo ar trebui... după aceea... cred că...

— Bine, ei bine, atunci...

După o clipă se așeză, gîndindu-se: „Îmi lipsește complet inspirația, n-ar fi trebuit să pun mîna pe creion două zile.”

Examină în grabă rubrica „Idei pentru nuvele” din carnetul său, pînă ce femeia de serviciu veni să-l spună că-l cheamă secretara la telefon, o secretară pe care, de cînd fusese bolnav, n-o ținea decât pentru o jumătate de zi.

— N-am nimic, îi spuse el. Am rupt tot ce-am scris. Nu făcea nici doi bani. Vreau să ies după amiază.

— O să vă facă bine. E foarte frumos. — Ar fi preferabil să vii mîine după amiază. Am o grămadă de scrisori și facturi.

SE DUSE în bucătărie să-i spună la revedere femeii de serviciu, ca și cum ar fi plecat cine știe unde. I se întîmplase în timpul războiului să rechiziționeze așa, dintr-o trăsnăie, o locomotivă, pe care o condusesse de la New York la Washington, spre a nu fi dat lipsă la apel. Acum, se oprea prudent la colțul străzilor, așteptînd ca semnalizatorul să indice verde, imbrîncit de tineri care afișau un total dispreț față de regulile circulației.

Autobuzul fu așa cum se aștepta el: sus, pe imperială, nu se afla decât un singur pasager, iar crengile verzi ale copacilor biciuiau ferestrele de-a lungul străzilor.

Pe terenul de fotbal al universității, oamenii treceau cu tăvălugul peste iarba lui și-i sugera atunci un titlu: „Omul ierbilii” sau, și mai bine încă, „Tarba creștea”, povestea unui om care întrecinea ani în sir gazonul unui teren de sport și, cu munca lui, plătea studiile fiului său, la aceeași universitate, unde juca fotbal. Apoi fiul murea tînr și omul se ducea să lucreze la cîmîtir unde împrăstia iarba desupra fiului său, în loc să l-o aștearnă sub picioare. Ar putea fi o piesă de antologie, dar probabil nu a lui — simplă antiteză emfatică, tot atît de convențională cît și o nuvelă pentru un săptămînal popular, și încă și mai ușor de scris. Ceea ce n-ar împiedica totuși ca mulți oameni s-o considere excelentă, deoarece ar fi melancolică și ușor de înțeles. Autobuzul trecu prin fața unei spălăcite gări, în stil elenistic, pigmentată de bluzele albastre ale hamalilor de pe peron. Strada se îngusta pe măsură ce autobuzul intra în cartierul comercial și, deodată, se vedeau fete îmbrăcate în culorii vii, una mai frumoasă decît alta. Își spuse că n-a văzut niciodată fete atît de frumoase. Mai erau și bărbați, dar toți aveau un aer prostesc, așa cum arăta și el cînd se privea în geamurile autobuzului, și femei bătrîne puțin decorative; el începu să vadă printre fețele tinere chipuri urite și dezagrabile, dar, în general, ele erau încîntătoare, între șase și treizeci de ani, cu fețe pure, lipsite parcă de orice probleme, toate fiind o desfătare a ochilor. O clipă îndrăgîl cu intensitate viața, fără să mai dorească a o părăsi. Se gîndi că poate comisesse o greșală ieșînd atît de devreme.

Coborî din autobuz, tîndu-se prudent de rampă, și făcu pe jos cei cincizeci de metri care îl despărteau de salonul de coafură al hotelului. Trecu prin fața magazinului de sport și privi vitrina fără emoție. Alături era un magazin de galanterie, în fața căruia rămase mai mult timp, privind în vitrină cămășile de culori închise și cele în carouri. În urmă cu zece ani, vara, pe Riviera, scriitorul



Zelda și Scott Fitzgerald. New York, februarie, 1921

și cîțiva prieteni cumpăraseră cămăși albastre, cu acelea purtate de muncitori, și poate că moda lor plecase de acolo. Cămășile cu carouri erau amuzante, strălucitoare ca și uniformele, și el ar fi voit să aibă douăzeci de ani și să se ducă la plajă într-un costum ca un apus de soare de Turner sau un răsărit de Guido Reni.

Salonul de coafură era mare, strălucitor și parfumat, trecuseră cîteva luni de cînd scriitorul nu mai venise în oraș pentru un asemenea scop; află că frizerul lui era imobilizat în casă de o artrită. El explică, totuși, unui alt frizer febul cum trebuie folosit unguentul, refuză un ziar și se simți minunat de bine sub degetele viguroase care îi masau părul, în timp ce își perinda prin mîntă figurile tuturor frizerilor pe care îi cunoscuse.

Scrieseră într-o zi o poveste despre un coafor. În 1929, proprietarul salonului său preferat, din orașul în care locuia pe atunci, realizase o avere de trei sute mii de dolari în urma indicațiilor unui industriaș local, și se pregătea să se retragă. Scriitorul nu manifestase nici un interes față de jocurile bursii, plecase în Europa pentru cîțiva ani cu toate rezervele ce le poseda și cînd se întorsese, toamna, află că bogatul coafor își pierduse toată averea. Se gîndi atunci să scrie această întîmplare, întemeindu-și acțiunea pe ascensiunea și prăbușirea coaforului, camuflînd însă cu grijă toate faptele și personajele; mai tîrziu cîțitorii descoperiseră cheia lor și era prost privit în oraș.

Coaforul terminase să-i spele capul cu șampon. Cînd ieși în vestibul, o orchestra începu să cînte în sala de consumație din față și el rămase o clipă la ușă ca să asculte. Trecuse atît de multă vreme de cînd nu mai dansase, de două ori în ultimii cinci ani, și totuși o cronică semnalase, vorbind despre ultima lui carte, că lui îi plăceau localurile de noapte, fiind prezentat de asemenea ca o finită neobosită. Nu rezistă la ecoul acestui cuvînt co-istîrnia în mîntă și se întoarse capul, simțînd cum îi vin lacrimile în ochi. Era ca la început, cu cîndisprezece ani înainte, cînd spusese că scria „cu o nemaipomenită ușurință”, ceea ce era complet fals, deoarece, în realitate, se trudea ca un omcaș cu fiecare frază.

„Iată-mă din nou cuprins de amărăciune”, își spuse el. „Dar asta nu-mi face deloc bine. Trebuie să mă înapoiez acasă”.

AUTOBUZUL, întîrzie să vină dar lui nu-i plăceau taxiurile și mai spera că o să i se întîmple ceea, pe imperială, trecînd pe sub frunzișul de pe bulevard. Cînd sosi, în sfîrșit, urcă cu oarecare greutate scările, dar merita osteneala, căci primul lucru pe care îl văzu fu o pereche stînd fără pic de rușine pe soclul statuii lui La Fayette. Izolarea lor îl mișcă și el își dădu seama că dîntre-asta ar putea face ceva chiar dacă n-ar fi vorba decât de contrastul dintre propria sa viață, din ce în ce mai izolată, și necesitatea crescîndă de a se inspira din trecutul său, deja foarte folosit, și acei tineri îndrăgostiți.

Iată și imobilul său: aruncă o privire spre ferestrele de la ultimul etaj, înainte de a intra.

„Domiciliul scriitorului înecunat de succes, își spuse el. Mă întreb ce cărti minunate e pe cale să creeze acolo sus. Trebuie să fie grozav să ai un astfel de dar, să nu trebuiască decât să te așezi cu un creion în mînă în fața hîrtiei. Să lucrezi cînd vrei, să te duci unde poțtești”.

Flica sa nu se înapoiasse încă, dar femeia de serviciu ieși din bucătărie și îl întrebă:

— Ați făcut o plimbare frumoasă?

— Perfectă, zise el. Am notat un patine cu roțile și m-am jucat de-a v-ați ascunslea cu Man Mountain Dean, iar la urmă m-am dus la o baie turcească. Nici o telegramă?

— Nu, nimic.

— Vrei să-mi aduci, te rog, un pahar cu lapte?

Străbătu sufrageria și intră în biroul său, orbit o clipă de strălucirea celor două mii de cărti în bătaia luminii apusului de soare. Se simțea destul de obosit. Se duse să se întîndă vreo zece minute și după aceea o să vadă dacă nu va putea să scrie ceva în cele două ore ce-i mai rămîneau pînă la masa de seară.

Prezentare și traducere de Paul B. Marian



LUMEA PE TELEX

Tirg de carte

● Sub titlul **India, schimbare în continuitate**, se desfășoară în acest an principalele manifestări ocazionale de cel mai important tirg de carte din lume, cel de la Frankfurt. Este pentru a treia oară cind organizatorii adoptă această interesantă formulă de desfășurare: pentru prima oară a fost aleasă, în 1976, America Latină, apoi, în 1980, literatura Africii negre. De această dată, un pavilion întreg este consacrat dansului, muzicii, cinematografului și mai ales literaturii indiene. Este vorba despre unul dintre cei mai importanți producători de carte din lume, cu cele 70.000 de titluri în limba engleză, la care se adaugă cele publicate în cele 15 limbi vorbite în diversele zone ale Indiei. O primă expoziție intitulată „Ziare și edituri indiene” prezintă peste 6.500 de lucrări tipărite de cele peste 1.000 de case de editură din India, subiectele fiind de o foarte largă diversitate, de la literatura clasică pînă la temele actualității politice naționale și internaționale.

De un deosebit interes s-a bucurat seminarul or-

ganizat pe tema literaturii indiene contemporane la care participă douăzeci de scriitori aparținând principalelor grupări etnice ale Indiei, mai ales hinduși, pundjabii, urdu și tamuli, demonstrându-se astfel puterea culturii ca ambasadă al păcii, dincolo de disensiuni religioase sau politice. Un alt punct de atracție îl constituie expoziția cărților despre India, memoriale, note de călătorie, tratate economice și analize politice, un total de 1.800 de volume semnate de scriitori provenind din 32 de țări ale lumii, demonstrând, așa cum afirma Narashima Rao, ministrul culturii și resurselor umane al Indiei, „încercarea de a oferi o imagine reală asupra unei țări imense ce împletește extrema sărăcie economică cu o uriașă bogăție culturală”.

La loc de cinste, răs-punzînd unui deosebit de mare interes din partea publicului, se află ultima carte avînd ca subiect realitatea politică indiană: **India izbucnește**, semnată de scriitorul suedez Jan Myrdal.

Cr. U.

Park „Pepper” Adams

● A încetat din viață unul dintre cei mai mari saxofoniști ai muzicii de jazz, „Pepper” Adams, care a concertat în cele mai renumite formații alături de John Coltrane, Dizzy Gillespie, Benny Goodman și Stan Kenton, cu ultimul debutînd la New York, în 1956. Compozitor și clarinetist în

același timp, Adams a avut trei alegeri pentru **Grammys**, echivalentul muzical al Oscarului în cinematografie. Criticul muzical W. Royal Stokes scria că „Adams a fost poate saxofonistul dotat cu cea mai mare imaginație melodică, sonoritatea sa fiind deosebit de caldă și lirică”.

Magdalena Tagliaferro

● Pianista Magdalena Tagliaferro a încetat din viață la vîrsta de 93 de ani la Rio de Janeiro. A apărut pentru prima oară în concert la vîrsta de 9 ani, a fost eleva Conservatorului din Paris, a

avut privilegiul de a interpreta lucrări pe care i le-au dedicat Villa-Lobos, Mignone sau Camargo Guarnieri, a concertat mult timp alături de Alfred Cortot și violoncelistul Pablo Casals.

Un „Musical master”



● Astfel îl prezenta „The Seattle Times” din 9 decembrie 1985 pe Jean-Yves Thibaudet, tînărul pianist francez, de 24 de ani, cunoscut și publicului nostru. Ziarul american se referea la „senzaționalul program din Debussy și Liszt, executat cu un extraordinar potențial coloristic, cu o virtuozitate rar întîlnită”. Pe de altă parte, „Los Angeles Times”

afirma că „Thibaudet este un pianist de primul ordin, intrînd pe lingă o fabuloasă tehnică și inedită abilitate de a conjuga tonalitățile cele mai subtile, o indefinibilă magie a comunicării”, — pentru cronicarul lui „Washington Post” — acesta referindu-se la modalitatea interpretării lui Ravel (**Gaspard de la Nuit**) și a lui Schumann (**Variațiile simfonice**) — „superbul talent oferind o fenomenală virtuozitate în a-și controla extraordinara-i facilități”.

Recent, după un mare succes la Festivalul de la Santa Fe (New Mexico), Jean-Yves Thibaudet a concertat în septembrie la Melbourne în Australia, apoi la Montreal în Canada, la 29 și 30 octombrie fiind programat în Sala Pleyel cu Orchestra din Paris, sub bagheta lui Semyon Byshkov.

Literatura chineză în 40 de volume

● Începînd din 1987, editura **Hudojstvennaia literatura** din Moscova va tipări, timp de 10 ani, o **Bibliotecă a literaturii chineze** în 40 de volume. Culegerea va include capodopere ale literaturii clasice din perioade și genuri diferite, ajungînd pînă la cele mai reprezentative creații contemporane. Primele volume vor conține poezia Chineză antică, legende și basme vechi, nuvele din sec. I—XII. O jumătate din ediție este consacrată

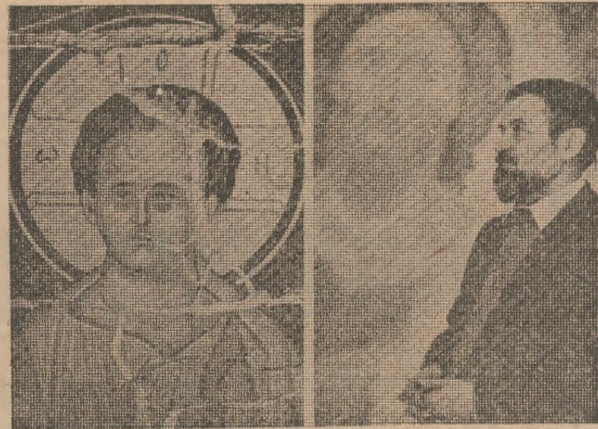
scrierilor clasice. Volumele dedicate literaturii contemporane se vor deschi- de cu povestiri, publicistică și memorii de Lu Sin. Vor fi tipărite opere alese de Mao Dun și Lao Si. Culegerea va fi ilustrată cu reproduceri celebre din grafica chineză. Tirajul fiecărui volum va avea 100.000 exemplare, continuînd tradiția traducerilor rusești din literatura chineză începute acum un secol și jumătate.

Ultimul roman al lui Heinrich Böll



● Se intitulează **Femei și riuri**. Riul este Rinul pe care scriitorul l-a cîntat mereu în cărțile sale și care a fost întotdeauna

un izvor de inspirație pentru el. Credincios temei sale — denunțarea corupției politice în cercurile guvernante — din R.F.G. — Böll a ales ca prototip al eroului său pe fostul cancelar Adenauer, acuzîndu-l nu de corupție, ci de faptul că s-a înconjurat de foști naștiști grăbiți să-și schimbe coloratura. Ascutitul criticii lui Böll este îndreptat în primul rînd împotriva magnatilor financiari și a ofițerilor superiori care i-au adus pe naștiști la putere, i-au folosit pentru a-și consolida pozițiile, iar, după război, au încercat să elimine aceste pete din biografiile lor. Ca epita-f al cărții, Böll citează cuvintele lui Goethe: „Ticăloșia trăiește nu ca să vorbim despre ea; ea însăși ne guvernează pe toți”.



Un maestru al restaurărilor

● La Muzeul „Andrei Rubliov” din Moscova a fost deschisă expoziția personală a artistului restaurator N.V. Gusev, apreciat la ora actuală ca unul din cei mai valoroși reprezentanți din Uniunea Sovietică ai acestei delicate și dificile arte. Artistul expune copii după frescele restaurate de el, aparținînd genialilor pictori ai Rusiei vechi — Teofan Greucul, Andrei Rubliov și Dionisie. Gusev și-a început activitatea cu 30 de ani în urmă copînd frescele lui Ru-

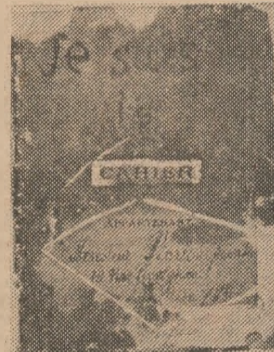
bliov din biserica Vladimir. Astăzi, pe lingă simple copii, el creează copii după restaurări, ceea ce de fapt înseamnă reconstituirea originalului. În articolul consacrat expoziției sale care reputează un succes deosebit, ziarul „Izvestia” scrie că artistul este un adevărat magician al restaurărilor, artă de o mare complexitate și finețe. (În imagini, un fragment al copiei după o frescă de Dionisie și artistul însuși pe fondul unei opere restaurate de el).

Amintiri secrete

● În 1955 John Middleton Murry s-a dus în Normandia pentru a supraveghea o nouă ediție a **Jurnalului și Scrierilor** soției sale, scriitoarea Katherine Mansfield. Acolo descoperă la Maria, tovarăsa de viață a editorului, o asemănare izbitoră cu Katherine. Maria este o pasionată interlocutoare, dorind să afle cit mai mult despre scriitoare. În cîmpile normande, prin pasiunea pentru literatură, spiritul Katherinei Mansfield este prezent, poate cum nici un documentar n-ar fi putut să realizeze performanța. A reușit regizorul John Reid cu ajutorul actorilor Jane Birkin (Maria-Katherine) și sir John Gielgud (Middleton Murry) în filmul **Amintiri secrete**.

Expoziție Picasso la Londra

● Royal Academy din Londra găzduiește pînă la 19 noiembrie expoziția „Je Suis le Cahier: Căiele de schițe ale lui Picasso”. Un volum care cuprinde aceste caiete de schițe a fost publicat zilele acestea de către e-



ditura „Thames and Hudson” din capitala britanică. În imagine, coperta Caietului de schițe nr. 40 (1906—1907), purtînd inscripția: „Sint Caietul de schițe al domnului Picasso, pictor, 13, rue Ravignan, Paris, XVIII-e”.

Festival

● Primul festival cinematografic de film algerian s-a desfășurat la Tebessa. În cadrul festivalului a avut loc un Forum în care au fost discutate: istoria, realizările și viitorul cinematografului algerian. A fost prezentată și o retrospectivă a filmelor din ultimii ani.

„Copilul Moravia”

● Sub acest titlu, editura Bompiani anunță, pentru ultimul trimestru al anului în curs, un volum al scriitoarei Dacia Maraini. Este vorba de o povestire biografică sub formă de dialog, Dacia Maraini adresînd autorului **Indiferențelor** o scamă de întrebări.

Bilanț editorial

● Editorul parizian Michel de l'Ormerail, prezintă următorul bilanț de prestigiu: Jules Verne — un milion patru sute de mii exemplare, într-o reeditare policromă; ediția monumentală **Opere — Balzac**, cu 1.200 gravuri în lemn de Charles Huard, precum și **Opere — Pierre Loti** — ilustrate de autor.

Am citit despre...

Bucurii amîinate

■ NU e de mirare că, la cei 63 de ani ai lor, văduvele Ellen Picketing și Alice Thomas se simteau „copiile” în amănunt de pe nava cu care aveau să facă o croazieră pe Mediterana. O societate similară cu cea prezentată de Benice Rubens în romanul ei **Păsări călătoare** am întîlnit, cu mulți ani în urmă, pe „Delta Queen”, ultimul vapor cu zburătoare care face curse de agrement pe Mississippi. Domni și doamnele care își permiteau luxul de a petrece ca o bandă de puști și pustoaiice aveau vîrsta cu adevărat venerabilă a turistului tipic pentru o lume unde a fi bunici nu este o funcție socială, deoarece familiile tind să se dezaglutineze și să se reaglutineze de timpuriu: copiii locuiesc separat de părinți încă din adolescență sau, în orice caz, din momentul cînd se căsătorește. Așa cum i-am văzut, exuberanți și gregari fără reticențe, i-am regăsit și în acest roman care dezvăluie însă și substratul de insecuritate, frustrare și nerezonabile speranțe tainice al atitudinilor anacronic juvenile.

Ce își dorește și de ce se teme o văduvă încă în stare și dornică să se bucure de viață? Depinde de temperament, de experiențele anterioare, de anvergura năzuințelor ei. Ceea ce pe una o înspăimîntă și o dezgustă oferă alteia o inavuabilă fericire. Un chelner detracat și brutal care bîntuie prin cabinele călătoarelor singuratic este hirtia de turnesol a înclinațiilor lor neștiute. Alchimia prieteniei este înfluențată nu doar de afinități naturale, ci și de inevitabila ierarhie culturală. Provinciile doamne Picketing și Thomas sînt flate de atenția pe care le-o acordă domnul Bowers, bărbat deosebit de distins și de îndatoritor, și el singur pe lume după moartea într-un accident a mult mai tinerei sale soții. În schimb, Stella Dove, care și-a cîștigat dreptul la croazieră cucerind premiul I la un concurs de întrebări și răspunsuri, este inoportunită de curtea asiduă a gălăgiosului Wally Peters, bogătaș prost crescut și

insolent. Stella Dove are ca tovarășă de călătorie pe nefericita ei fiică Alice, tulburată de o decepție sentimentală și de o încercare neizbutită de a-și schimba atitudinea față de viață și stilul existenței.

În acest mîșmaș de dureri ascunse tratate fără accente melodramatice și de incongruități privite cu neapăsată ironie, o pereche fără echivoc comică trece repede prin scenă și dispăre la prima escală a vasului: soții Jack și Betty Knox, el — clasic soț sub papuc, ea — scorpie sută la sută. O pățanie penibilă care a pus-o într-o postură ridicolă o determină pe doamna Knox să-și ia soțul și bagajele și să debarce în secret la Bordeaux pentru a nu mai da ochii cu toți cei ce o văzuseră leșinată, umilitor murdărită și cu proteza dentară căzută. Interludiul burlesc nu distonează în spectacolul modului de viață programatic voios al turștilor de vîrstă coaptă în căutare de liniște sau de neliniști. O încercare ratată de sinucidere, actul de bravură al unui pios borfaș venețian, jocul apropiierilor și distanțărilor în ceremonios ritm de menueț, dezvăluirile treptate, reconcilierile duioase, resemnările și accesele de furie înăbușită au, toate, aerul firesc al narațiunilor corect aduse din condei, cu o undă de umor melancolic.

Nici Benice Rubens nu evită tentația de a-și aduce în scenă ansamblul figuranților pentru a compune un „tutti” paroxistic și grotesc — formula uzată de mulți romancieri englezi contemporani. În **Păsări călătoare**, dezvăluirea este ocazionată de un bal costumat. Aici, în mod paradoxal, cad toate măștile, tovarășii de croazieră își fac surprinzătoare confidențe de natură să modifice radical fie cursul vieții lor, fie cursul evenimentelor de pe vas, dar un final tragic tăie firele care tocmai se legaseră: deghizat în Gandhi, costelivul domn Bowers, care obținuse premiul pentru cel mai original costum, este răpus pe loc de un infarct. Nimic din tot ce se întrevăzuse nu se mai întimplă. Apele scurtă vreme involburate reintră în marea și povestirea își reia ritmul ponderat pînă la sfîrșitul nespectaculos, previzibil.

Păsări călătoare atacă subiectul bucuriilor amîinate pentru anii rîvniți al „seniorității”, cînd frămîntările carierei și ale construirii familiei au fost depășite, inserîndu-se onorabil între cărțile care decupează una sau alta din feliile realității la zi.

Felicia Antip

N. IONIȚĂ

„Verba volant...”?



„A fool sees not the same tree that a wise man sees...”

William Blake: „The Marriage of Heaven and Hell”



Faulkner, începutul drumului

● Izvoarele artei lui Faulkner se întind pe o monografia semnată de Judith Sansibar care a beneficiat de cele mai elogioase ecouri printre exegetii operei marelui prozator american. După aprecierea lui J. Blotner, biograful scriitorului, cartea este o demonstrație convingătoare a legăturii

evidente între poezia timpurie a lui Faulkner și proza sa de maturitate. Deci Faulkner a debutat ca poet. Între 1918-1924 el a scris aproximativ 200 de poezii apărute în câteva volume. În aceste cicluri lirice — după cum demonstrează autoarea lucrării — Faulkner a folosit pentru prima oară

principiul compozițional care a stat ulterior la baza romanului său. Textele manuscrise reproduse în volum, sunt însoțite de desenele scriitorului, executate în creion și tuș (în imagini, autopoziția lui Faulkner și două ilustrații la piesa sa, *Marionetele*).

Festivaluri Chopin

● Cu 160 de ani în urmă, în mica localitate poloneză Walbrzych, Frédéric Chopin, pe atunci în vîrstă de 16 ani, dădea un concert de binefacere. În amintirea acestui eveniment, după eliberarea Poloniei, în 1944, a fost instituit un Festival anual, acum cel mai vechi dintre festivalurile muzicale poloneze. Anul acesta manifestarea a fost încheiată cu un concert susținut de Filarmonica de Stat din Walbrzych, exact în ziua în care la Marianske Lazne, în Cehoslovacia, începea al 27-lea Festival Chopin, în al cărui pro-



gram sînt incluse îndeosebi compozițiile pentru pian al lui Chopin, dar și compoziții de Mozart, Bach, Liszt, Smetana, Weber, Beethoven și Schumann. În imagine — Chopin văzut de Eliza Radziwill, în 1826.

Emilio Fernandez

● A încetat din viață, la 82 de ani, regizorul mexican Emilio Fernandez, autorul filmului *Maria Candelaria*, distins cu Palme d'or în 1946, la Cannes. Viața lui Fernandez a fost nemijlocit legată de revoluția lui Pancho Villa. Pentru aceasta, în 1923 marele artist a fost nevoit să emigreze în Statele Unite. Revine în țară 11 ani mai târziu, reluându-și cariera de actor și regizor. Dintre filmele realizate de Emilio Fernandez amintim: *Rio escondido*, *Enamorada*, *Mexicul iusgerat*.

Subvenții

● Ministerul Culturii din Spania a hotărît ca din acest an să acorde o serie de subvenții festivalurilor cinematografice. Primul care va beneficia de ajutorul financiar al Institutului de Cinematografie și Arte audiovizuale (I.C.C.A.) va fi cel intitulat *A XXXI-a săptămîină cinematografică internațională de la Valladolid*, care se va desfășura între 25 oct. — 2 nov. Pe lângă Institut, la subvenționare vor participa: Ministerul Culturii, guvernele din Castilia — Leon, alte foruri oficiale ale provinciilor.

De vorbă cu Graham Greene

● Săptămînalul „Literatură Gazeta” a publicat un amplu interviu cu Graham Greene, cu prilejul unei vizite pe care scriitorul englez a făcut-o în Uniunea Sovietică la invitația Uniunii Scriitorilor din U.R.S.S. Depășind în decursul debutului său în ale scrisului și momentele esențiale ale bogatei sale cariere (peste 150 de ro-



mane, nuvele, scenarii, piese, eseuri), Graham Greene (în imagine) și-a definit genul literar: „Nu am scris niciodată romane-epopee cu ample generalizări istorice. Genul meu este ceea ce în Occident se numește „thriller”, un subiect energic în care nici măcar dialogul nu are dreptul să se întindă prea mult. „Războaiele mici” reprezintă fondul cel mai adecvat al genului meu”.

Bucuriile numărătorii inverse

● Am observat că toamna este singurul anotimp în care nu mă mai grăbesc, în care, într-un mod aproape miraculos și în orice caz inexplicabil, isterizantul sentiment al lipsei de timp, care-mi stăpînește atât de tiranic restul anului, se topește într-o înconștientă și blindă beatitudine, într-o dulce și calmă, lipsită de finalitate plutire. Este ca și cum — după ce risipisem fără milă, închisă între obsesii și cărți, între probleme și exasperări, lunile debordînd de flori și de fructe, de soare și de seve, zilele și săptămînilor în care tineretea anului părea înfinită, deci descoperirea ei putea fi aminată mereu — dangătul solemn al scadenței m-ar fi deșteptat deodată într-o lume cu atât mai frumoasă, cu cit e mai apropiată de sfîrșit. Iar tot ce urmăză acelei clipe revelatoare a granițelor duratei este receptat cu recunoștință și emoție, ca un dar nesperat. Tocmai pentru că am pierdut vara fără să o observ măcar, mă dăruiesc fără nici un gînd căldurii amicelor de acum; tocmai pentru că poate să fie ultima nealinsă de brumă, mă bucur de fiecare corolă și o descopăr contemplînd-o îndelung. Lumea întregă îmi apare aureolată de propria mea atenție, iradiînd acea bucurie liniștită pe care o cunosc din momentele inspirației.

Cred că în această dulce comunicare cu tot ce mai este încă, miraculos și valoros prin dăruire, stă și răspunsul la una dintre marile mele uimiri legate de mecanismele sufletești. M-am mirat întotdeauna că — deși o dată cu înaintarea în vîrstă ritmul subiectiv al timpului se accelerează — bătrîni au totuși timp, nu se grăbesc, nu sînt zgîrciți cu minutele. Și asta nu numai pentru că nu mai sînt atât de solicitați sau nu mai sînt în stare să se grăbească, ci dintr-o mult mai subtilă și adîncă simțire care-i face să pipăie fiecare clipă înainte de a-i da drumul să lungească în clepsidra care nu mai poate fi răsturnată. Ei „au timp” tocmai pentru că înțeleg în sfîrșit că nu îl mai au.

Cu ochii mișcîți copilărește în lumina care nu mai pretinde ochelari de protecție, cu creștetul blind încălzit de soarele nearzător, printre crizanteme și ciorchini ncatinși încă de brumă, îmi rămîne să sper că paralela mea este adevărată și înțelegerea mea reală, pentru a mă gîndi liniștită și fără spaima, la bucuriile numărătorii inverse...

Ana Blandiana

Congresul esperanștilor

● Al 71-lea congres mondial de esperanto a avut loc la Beijing, sub înaltul patronaj al președintelui Permanent al Adunării Reprezentanților Popolari din R.P. Chineză, Peng Zhen, care a fost reprezentat la ceremonia de deschidere de către vicepreședintele Huang Hua și Chen Tunan. Reuniunea a fost dedicată Anului Internațional al Păcii și s-a desfășurat în cadrul dat de tema sa centrală: „Înțelegere — Pace — Dezvoltare”. Au participat 2400 de esperanștiști din 53 de țări.

Doris Lessing — un nou roman

● După ce a abordat problema segregăției rasiiale, a alienării, a holocaustului nuclear, ultimul roman al scriitoarei Doris Lessing are ca temă terorismul. „Sînt ani de zile de cînd aud vorbindu-se de terorism. A devenit la modă. Ideea de-a scrie un roman pe această temă mi-a venit după explozia care a avut loc în magazinul Herrod's din Londra. Cred în forța literaturii. Un roman poate spune mai mult decît orice alt document despre o țară, despre o epocă, despre o cultură”.

Zinnemann protestează

● Colorarea filmelor în alb-negru este un adevărat delict cultural, o crimă la adresa filmelor americane, a unor regizori care ne-au dat *Cetățeanul Kane* și *Pe aripile vîntului* — a declarat Fred Zinnemann în cadrul sindicatului regizorilor englezi, care cere interzicerea, prin lege, a acestei practici. Printre cei care se opun colorării filmelor alb-negru se numără: Alan Parker, John Schlesinger, Richard Attenborough, Lindsay Anderson.

„Africa” lui Basil Davidson

● Timp de doi ani cunoscutul scriitor și savant africanist englez, Basil Davidson a lucrat la filmul documentar *Africa* prezentat cu deosebit succes la televiziunea britanică și în alte 35 de țări ale lumii. „Este un film despre istoria Africii — preciza autorul.

Am început cu civilizația egipteană antică pe continentul african în mileniul 4 î.e.n. Prezentînd marile civilizații ale continentului, am vrut să pun accentul pe ideea neîntreruperii istoriei acestuia. Decăderea statelor africane începe în secolul XVI. Seria de filme

consacrată acestei perioade am realizat-o în 11 țări africane. Conținutul următoarelor serii îl constituie istoria colonizării continentului. Ultima serie, a opta, este consacrată mișcării de eliberare națională cu toate greutățile și succesele ei”.

Jean NEGULESCU:

„Amintiri” (XLIV)

LA începutul idilei lui Howard Hughes cu actrița Jean Peters (care avea să devină Doamna Hughes) s-a împlinit ca cei doi îndrăgostiți să-și petreacă week-end-ul la Santa Barbara, un pitoresc orașel cu ambianță spaniolă din apropierea Los Angeles-ului. Pe drumul de întoarcere, bătrînul și răbăgățul lui Chevrolet rămînînd în pană de carburant, s-au oprit la o benzinărie de pe un drum lăturalnic, ca să facă plînul.

„Sase dolari și treizeci și cinci de cenți” — le-a spus benzinarul după ce a înșurubat la loc capacul rezervorului.

Howard s-a întors către Jean: „Plătește tu.”

„Cu ce? N-am nici un cent.”

„Păi bine Jean, cum e posibil, doar știi că eu nu umblu niciodată cu bani la mine”.

Jean a ridicat din umeri în timp ce el și-a scos capul prin portieră și uitîndu-se de jos în sus la benzinar, i-a spus: „Sînt Howard Hughes. Ghinionul face să nu am bani la mine. Așa că...”

„Sase dolari și treizeci și cinci de cenți” — l-a întrerupt benzinarul.

A urmat o tăcere penibilă, după care Howard a încercat din nou să-i explice: „Uite ce se întîmplă, de_însă este Jean Peters, vedeta de cinematograf.”

Omul s-a uitat la blugi decolorați ai vedetei, la bluza ei veche și pătată de transpirație, la tenișii ei ponosiți, murdari ca vai de lume, apoi la Howard care era

îmbrăcat cam tot așa. Cit ai clipi, s-a aplecat peste geamul mașinii și, cu dexteritate, le-a smuls cheia din contact.

„Sase dolari și treizeci și sase de cenți, că de nu și voi și hirbul ăsta aici rămî-neți!”

„Nu știi ce faci, a strigat Jean, furioasă. Dinsul este Mr. Howard Hughes.”

„Asta o să le-o spui sticleților, madam”, și benzinarul s-a depărtat, băgînd cheia în buzunar.

„Telefonează-i lui Greg” a sugerat Jean. (Greg Bartzer era avocatul lui Howard).

„Bună idee. Ai o monedă de zece cenți pentru telefon?” Jean a ridicat iarăși din umeri. Howard a ieșit din automobil și s-a apropiat de morocănosul benzinar.

„E-n regulă. Nu crezi că eu sînt Howard Hughes și nici că ea este Jean Peters, — deși greșești amarnic — dar măcar împrumută-mi zece cenți ca să dau un telefon și să-ți poți primi banii cuvenți.”

Benzinarul s-a codit ce s-a codit, apol, cu un gîst de lehamite, i-a întins o monedă de zece cenți: „Am pierdut deja sase dolari și treizeci și cinci de cenți, o să mai pierd încă zece cenți. Dar cu asta basta.”

Howard a telefonat, a dat cîteva poziții și s-a reinstalat în mașină, alături de Jean. N-au avut mult de așteptat. După o jumătate de oră și-au făcut apariția două superbe Cadillacuri negre din care au descins grăbit cîteva domni în costume

negre. Ei s-au repezit la Chevrolet, au primit instrucțiunile patronului lor și au recuperat cheile Chevrolet-ului, plătîndu-i benzinarul, rămas mut de uimire. Howard și Jean i-au făcut „la revedere” cu mina și întreg convoiul a demarat în trombă, cu scrîșnet de pneuri, lăsînd în urmă un nor de praf.

Se spune că undeva în apropierea mării, pe un drum lăturalnic dintre Los Angeles și Santa Barbara, există o benzinărie cu un benzinar cam al dracului care într-o bună zi a început să aibă un tic bizar cu capul.

PE cînd filmam *Trei monede într-o fin-tină* (Three Coins in a Fountain) la Merano, un orașel din nordul Italiei — în apropiere de Cortina d'Ampezzo —, în fiecare seară, între sase și șapte, toate circuitele telefonice ale urbei erau scoase din funcțiune, cu o singură excepție. Era ora cînd Howard Hughes o chema pe Jean Peters, vedeta noastră. Dialogul lor se repeta invariabil, monoton și anost: Da, Howard, nu Howard, așa o să fac Howard... n-am să fac Howard, sigur Howard... Da, Howard” și tot așa, timp de un ceas. De fiecare dată noi o tachinam întrebînd-o: „Cu cine ai vorbit, Jean?” Ce-nseamnă puterea banului! În timpul convorbirilor lui Hughes cu Peters, adică de la 6 la 7 seara, nici măcar oficialitățile italiene locale nu aveau acces la rețeaua telefonică națională...

După ce ne-am reintors în Hollywood, Jean mi-a mărturisit într-o după amiază că îi dăduse lui Howard un ultimatum. Dacă nu o lua de soție în următoarele trei luni, se mărita cu altcineva. Și s-a ținut de cuvînt, căsătorindu-se cu „un Howard Hughes mîi tînăr și mai puțin puternic” — ca să folosesc propria ei descriere — vlăstar al unei familii înstărite din Philadelphia.

Se pare însă că, în noaptea nunții — organizată undeva în Florida —, Howard Hughes și-a făcut apariția însoțit de gorilele lui și a răpit-o pe Jean imbarcînd-o

la bordul unui yacht sau al unui avion cu destinație necunoscută. Netericitul mire (care a păstrat o discreție absolută asupra faptelor) a fost recompensat cu generozitate, oferindu-i-se o funcție importantă într-una din companiile imperiului Hughes. Cit ai bate din palme și fără multă zarvă s-a obținut o sentință de divorț motivată de neconsumarea sfînte cununii.

La cîtăva vreme după aceea, studiourile „20th Century Fox” au lansat în producție un film extrem de costisitor *Un bărbat pe nume Peter* (A Man Called Peter), cu Richard Todd și Jean Peters în rolurile principale. Turnarea exterioarelor urma să aibă loc la New York și Philadelphia. Întreaga echipă se pregătea de plecare de la New York spre Philadelphia, cînd s-a zvonit că mirele cel abandonat îi telefonase lui Jean pentru a-i cere o mare, o foarte mare favoare: Nu s-ar fi putut oare ca la Philadelphia ea să nu tragă la hotelul rezervat de către studiouri, ci să fie oaspetele de onoare al familiei lui? În ochii urbei aceasta ar mai fi atenuat intruciva scandalul căsătoriei lor ratate. Părinții lui, care o lubeau atât de mult pe Jean, ar fi fost deosebit de mîndri să o poată prezenta prietenilor lor.

Jean i-a răspuns că înainte de a putea spune da sau nu, trebuia să-l informeze pe Howard. Și l-a informat. Un sfert de oră mai tîrziu, un avion o ducea pe Jean înapoi la Los Angeles. Simultan, un alt avion părăsea Los Angeles-ul îndreptîndu-se spre Philadelphia. La bordul acestuia din urmă se afla o dublură a lui Jean. Studiourile au trebuit să cheltuiască o avere ca să reconstruiască pe platou o Philadelphia în miniatură unde să poată filma Jean cea adevărată. Să le fi despăgubit oare Howard? Mă indoiesc. Zanuck, Skuras și întreaga industrie a filmului deveneau neputincioși cînd el hotărîa ca deciziile lor să vină în întîmpinarea dorințelor lui.

În românește de
Manuela Cernat

Bienalele internaționale de poezie din Belgia

La Liège, în Palatul Congreselor s-a ținut, pe durata 11-15 septembrie, cea de a XV-a Bială Internațională de Poezie, cu tema: **Poezie-Teatru**, sub înaltul patronaj al M.S. Regina Fabiola. UNESCO, Academia regală de limbă și literatură franceză din Belgia, Asociația scriitorilor belgieni, P.E.N. clubul belgian de limba franceză au acordat sprijinul autorității morale și spirituale acestei manifestări cu ecou universal.

Pentru cititorii care n-au urmărit acest fenomen de cultură încadrat în universalitate trebuie amintit că aceste Bienale, înființarea, organizarea lor datează din anii 1950, ținându-se, până la cea de a XIV-a, în localitatea Knokke-Le-Zoute. Deci, cincisprezece Bienale din care ultimele două, a XIV-a și a XV-a, pe pământ valon, la Liège.

În urmă cu treizeci și trei de ani, echipa de scriitori de la „Journal de Poésie” a fost entuziasmată de proiectul poetului Arthur Haulot care propunea crearea „Întîlnirilor Internaționale de Poezie”. Aceste întîlniri s-au desfășurat în jurul unei teme fundamentale, asupra căreia fiecare dintre noi, în cursul muncii sale personale, s-a întrebat, într-o zi.

În 1952, magnifica aventură a început. Dintr-odată ea a adunat două sute de poeți, veniți din 29 de țări, aparținând celor cinci continente.

În 1984, cînd Bienalele s-au strămutat la Liège, Arthur Haulot, creatorul și sufletul neobosit al acestor manifestări, spunea, anunțînd întîlnirea pentru 1986: „Pentru că trebuie fixate prețutindeni parime de rezistență împotriva prostiei, platitudinii și urii, pentru că trebuie să fie create prețutindeni locuri de înțelegere, de recunoaștere, puncte de plecare pentru noi visuri, halte sigure pentru călătorii înspăimîntați de deșerturi.

Poeți care vegheați în fata nenorocirilor lumii,
poeti care cîntați nădejdile lumii,
poeti care datorați lumii cîntecele noilor nădejdi,
poeti ce-duceți lumii cîntecul noilor așteptări,
poeti ce-duceți lumii puritatea fără de care totul este negare,
vă mulțumim de încrederea și clocotul inimii voastre,
și de făcătura și dirigența voastră,
cînd flacăra ce arde azi arde mai viu ca niciodată.”

A XIV-a Bială, ținută în 1984 la Liège, a avut ca temă a întîlnirii „Poezia — an 2000”. Poezie, informatică, conflict sau convergență? Această întrebare a prilejuit intervenții și interpretări ale tezel, ale fenomenului, relevînd următorul paradox: simultană prezentă în cuorinsul aceleiași strădanii de căutare și reflecție a poeziei și informaticii, a creatorilor sau a oamenilor de știință. Luările la cuvînt au fost multe, varii în conținut și aport la analizarea temei propuse.

DAR să trecem la întîlnirea din acest an, tot la Liège, a „Bienalei Internaționale de Poezie”. Această Bială s-a desfășurat sub conducerea unui comitet, al cărui secretar general, Arthur Haulot, a deschis lucrările primei sedințe în prezența unei mari participări de poeți, scriitori din toată lumea, ținută sub președinția poetului Léopold Sédar Senghor.

Exponerile introductive s-au datorat lui Léopold Sédar Senghor și Eugen Ionesco, membri ai Academiei Franceze. Au urmat expunerile, asupra Antologiei internaționale a poemelor copiilor din toată lumea, cu tema „Lumea este casa noastră”.

În celelalte zile ale desfășurării Congresului au avut loc alocuțiuni, analize asupra temei celei de a XV-a Bială: **Poezie-Teatru**. Au fost evocate mari figuri ale literaturii belgiene — dispăruți, regretați cum au fost Edmond Vanderctawmen, Pierre Louis Flouquet, Robert Goffin, Maurice Carême, Roger Bodart.

Înclinat spre solitudine, fiecare poet este atras, totuși, către căutare și comunicare profundă, universală, înlăturînd bariere și limite. Aceasta i-a adunat la a XV-a Bială. Au fost apropieri, dar, bineînțeles, nu răspunsuri indiscutabile. Astfel, au rămas, din fericire, și unii și alții, cu însetările spre alte țărîmuri de străbătut, cu alte taine de descifrat. S-a spus, cu prilejul acelor analize, în alocuțiuni, spre exemplu: „...ar fi prea cenușie, prea puțin poetică, sau științifică, o lume care ne-ar oferi numai soluții. Letargică — o natură sălcie. Plată — o realitate fără surprize, fără etape, fără explorări. Trebuie să fim convinși că orizontul se va depărta veșnic, că adevărul nu va fi nicicînd captiv”.

Despre adevăr și inedit au vorbit, în timp, mari personalități precum Rainer Maria Rilke, spunînd, bunăoară: „Nu știu cum s-ar putea nega caracterul miraculos al unei lumi în care creșterea a ceea ce se poate număra nu a atins rezervele incommensurabilului”. Sau Albert Einstein care, la rîndu-i, spunea: „Cel mai frumos lucru ce l-am putea încerca este latura misterioasă a vieții. Este sentimentul profund care se află în leagănul artei și al științei”.

Tema propusă, **Poezie-Teatru**, a fost dezbătută în sedințele celor cinci zile de o suită de vorbitori. Interpretările au fost varii. Au



vorbit în sedințe largite sau în seminarii poeți, scriitori cu deplină autoritate și renume din multe țări ale Europei, Canadei, Statele Unite ale Americii, America Latină, Africa, Asia asupra temei deschise, plină de rezonanță, prezentînd ample perspective. **Teatru-Poezie** — două deschideri, două fulgurante. Două feluri de a merge către esențial, două moduri de a merge esențial, topite într-o singură magie, misterul explorat, apropiat de suflet. Sub orice latitudine ar fi, în orice idiom exprimat, poetul dramaturg atinge demiurgul. Vom explora împreună să-i descoperim taina, tainele.

În ceea ce privește fenomenul **Poezie-Teatru** la noi, în spiritualitatea, în arta românească, am vorbit la Liège despre trecutul nostru, despre drumul străbătut de fenomenul poetic-dramatic, în consecința realității sale eterne. Am analizat raportul între substanța poetică și dramatică, substanța vitală și substanța onirică, a imaginarului.

Cultura și literatura română nu se distinge de cea franceză sau belgiană decît prin treapta de adîncime în trecut: mă gîndesc la marea acumulare de gîndire, de poezie, de teatru, de proză create de către popoarele occidentale înrudite: sau cu care ne înrîdim prin unele valori de limbă, spirit, sau cit de cit de tradiții sau specifice de viață, valori răspîndite în toată lumea, într-o epocă în care poporul nostru, țara noastră stătea sub jugul cotropitorilor. Plecînd de la această substanță au fost compuse primele încercări, primele lucrări de dramaturgie, evocări ale înfrîngerilor, ale durerilor, ale victoriilor, prin scurtele perioade de acalmie și libertate. Au fost primul muguri hrîniți din mîduva visurilor noastre, grație unei osmoze urcînd în noaptea timpurilor, între sol și om, între pămîntul zdrobit de hoardele năvălitorilor și intensitatea orizontului, în spațiul fără sfîrșit dîncolo de orizont.

IATĂ un bun prilej de a cerceta și analiza originile acestor culturi și a primelor încercări în dramaturgie. Poetul belgian Karel Jonckheere spunea cu dreptate: „Nu s-ar putea evita ascendența, influența pămîntului, a strămoșilor, fiindcă, în lipsă de alt lucru, ceea ce ne cuprinde este trecutul”. Modelele trec cu trecerea modei, pentru a fi reluate mai tîrziu — și aceste aparitii, aceste concepții și mijloace de expresie, diverse, dacă au culoarea timpului, aparțin istoriei unei literaturi, depozitului spiritualității specifice poporului: formele lor dovedesc evoluția spirituală, esalonată în operele catalogate de istoria literară.

O modestă tradiție literară, fundată pe stricta observație științifică, a dat naștere unor piese istorice în versuri. Deci, treapta în care se producea imbinarea osmotică a teatrului cu poezia. Raportul teatru-poezie-teatru apare vizibil, perfect organic la cea treaptă. Această forță, acest frează dramatic atît de profund înrădăcinat din timpuri în sufletul poporului din toate timpurile le aflăm în cele mai vechi balade populare, în aceste fragmente de epopee, esențializate cu o economie pur lirică.

Destin și acțiune dramatică aflăm în străvechea noastră baladă „Miorița”, dramă jucată pe scena naturii vii înfrîntă cu existența umană, făcînd simțit un fior dramatic vibrat și străbătut de fluidul sensibilei materii a poeziei lirice.

Se aude răsunînd glasul timpului și un nou segment se adaugă nesfîrșitului lanț care leagă istoria unei culturi. Memoria universală străbate timpul, stimulează spiritul, aruncă punți peste abisuri, creează forme plecînd de la idei eterne pentru dragostea de glorie literară și gloria flecăruia dintre scriitori. Vai, oare se poate vorbi de gloria literară față de starea lumii strîni ale cărei porți se deschid ochilor, vederii noastre? Ceea ce spun, ce auziți nu este ecoul lui Marasmus Senilis. Poetul Alexandru Vlahuță, bunăoară, exclama la vremea lui: „Ah, în întunecatului gol al acestei epoci în derivă, strîlucitorul zîmbet al artei eterne să poată să ne vestească victoria!”.

ASA gîndeam, cum vorbisem la Bială, privind prin fereastra camerei în care mă aflam, în hotelul Holiday Inn, la Liège. Priveam curgerea Meusei pe care lunecau în amont și în aval și pe sub poduri, șlepurii, bărci, vaporase... Priveam și-mi suna în auz versul lui Verhaeren: „...les chalands bruns, les barques brunes, / dans leur grand bain de clair de lune, / et le quai bleu et ses arbres lourds de feuillés. / au fond de l'eau, fuir en vallée.”

Radu Boureanu

Prezente românești

R. P. UNGARĂ

● În Editura „Tankönyvkiadó”, din Budapesta, a apărut de curînd, în ediție bilingvă, volumul **Vîntul care vine**, o antologie a tinerilor poeți români, cuprinzînd o amplă selecție din creația lui Dinu Flămînd, Mircea Dinescu, Virgil Mihailu, Nichita Danilov, Liviu Antonescu, Alexandru Mușina, Ion Mureșan, Matel Vișniec și Petru Romoșan. Selecția poemelor și prefața sînt semnate de scriitorul Tiberiu Herdean.

R. P. POLONA

● „Un bun roman românesc” — acesta este titlul recenziei semnate de Jacek Wierzbinski în revista „Nowe Książki” (Cărți noi) din Varșovia. Autorul salută apariția recentă în Republica Populară Polonă a volumului **Galeria cu viță sălbatică**, „roman perfect scris — și foarte bine tradus de Danuta Bienkowska”. „Constantin Toiu — subliniază Jacek Wierzbinski — face parte din generația scriitorilor români mai în vîrstă (născut în 1923), am spune din rîndul celor mai talentați, ca să nu afirm eminenți. El este autorul mai multor romane și nuvele, practică esul literar, traduce din literatura străină. **Păcatul primar** (acesta este titlul polonez al romanului **Galeria cu viță sălbatică**), apărut în anul 1976, este prima sa carte transpusă în limba poloneză. De la început trebuie să afirm că este un volum care merită atenția noastră din toate punctele de vedere, cerînd din partea cititorului o mare doză de concentrare, deoarece nu operează cu un ritm alert al acțiunii și nici cu o intrigă șocantă. Autorul amalgamează timpul și evenimentele, iar narațiunea lentă și statică nu ne atrage în vîjelia ei. Lectura atentă și profundă a acestui roman dă cititorului un bogat material pentru aprecieri și reflecții cu privire la perioada trecută [...]”

După o analiză pertinentă a personajelor, criticul polonez arată că „măsura talentului și maturității scriitorului este dată de o anume filosofie ce caracterizează romanul nu numai prin descrierea evenimentelor, caracterelor umane, a conflictelor și soluționării lor, dar care se manifestă și în modul direct în care autorul sau naratorul formulează remarcile despre viață, oameni și lume. **Păcatul primar** este romanul unui scriitor care a văzut și a trăit multe, în stare să generalizeze trăirile sale”. „Odată cu romanul lui Constantin Toiu, conchide J. Wierzbinski, am intrat în posesia unei cărți literare de mare valoare, minunat scrisă și la fel de frumos tradusă, care ne va spori cunoștințele despre vremurile trecute, ajutîndu-ne să înțelegem mai bine tragedia erorilor lumii contemporane”.
N. M.

● Teatrul dramatic din Brașov a efectuat un turneu — înțîmpinat cu multă căldură în orașele Jezaw, Tarnow și Cracovia, reprezentînd spectacolele sale **Arca bunei speranțe** de I. D. Sirbu și **Cum vă place de Shakespeare**.

R.D. GERMANĂ

● Sub titlul „Pe urmele unei arte tinere” — săptămînalul „Sonntag” publică, semnat de ziarista Charlotte Grah, care ne-a vizitat țara, trei interviuri cu oameni de artă din România: regizorul de film Virgil Calotescu, prozatorul Mircea Șerbănescu, din Timișoara, și criticul literar Nicolae Turtureanu, din Iași.

„România literară”

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

5 lei