

România literară

Săptăminal editat de
Uniunea Scriitorilor din
Republica Socialistă România

3

M. Eminescu

UNIVERSUL EMINESCU

IDENTIFICAREA la spirala cea mai de sus a definirii geniului creator românesc cu Mihai Eminescu a fost inserată în istoria culturii naționale încă de acum aproape un veac, de către Titu Maiorescu, în celebrul său articol din 1889: „Pe cit se poate omeneste prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbii naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestimentului cugetării românești”.

Această conștiință a potențialului generator al operei eminesciene pe treptele suitoare ale devenirii noastre spirituale a fost, apoi, în succesiune, nu numai afirmată, dar și concretizată de cei care, între timp, au urcat ei înșiși pe treptele clasicității. Astfel — după Gherea și Ibrăileanu — în a sa Istorie a literaturii române. Introducere sintetică (1929) N. Iorga va explica încă mai pregnant miracolul: „Schimbarea cea mare care se intrupează în Eminescu nu e un fenomen de viață artificială, teoretică, ce s-ar fi coborât într-o realitate disciplinată, ci avem a face cu una din acele mari mișcări care lezează din adîncul viu al unei națiuni, din tot ce se poate conține în prezent, ca și dintr-un foarte lung trecut. E unul din momentele acelea fericite, cu unul dintre oamenii predestinați, care rezumă o literatură și o îndreaptă, aruncînd puternice lumini către viitor, deschizînd drumuri și mai departe generațiilor care vor veni pe urmă.” Pentru ca M. Sadoveanu să pătrundă în însuși procesul creator, deslușindu-l în temeiurile lui: „În mai puțin de două decenii, Mihai Eminescu a rupt drumuri nouă în poezia românească. S-a adîncit — scafandru unic și ultimilor — în mitul și lirica populară. A restituit poporului — maeștru șlefuit — diamantele sufletului generațiilor acestui neam”. Căci: „Poporul pentru Eminescu nu era cel convențional al patriotarzilor: oamenii lui vechi ce-i hrăneau arta erau băștinașii din veac, de la Buerebista și Deceneu, cei pe care îi vedem în lanțuri de robi pe columna lui Traian, cei care au luptat în vremea lui Decebal și au adăpat cu singe pămîntul lor cotropit de imperialiștii timpului. Strămoșii lui erau pămîntenii de la Rovine. Dulceața din poemele Ce te legeni, codrule?, Codrule, codrule, din Călin Nebunul și Miron vine de demult și din străfundul nebiruit”. Cu verbu-i iluminat de înalturi, Tudor Arghezi innobilează încă pe marele său înaintaș: „În Eminescu e dragoste și durere de dragoste... E o dragoste de păsări albe care străbat eternitatea și se întîlnesc din zbor în dreptul unei stele”. Dacă Lucian Blaga va argumenta că „există o «Idee Eminescu» iar aceasta s-a zămislit sub zodii românești”, Camil Petrescu își va transpune gîndul cu acea luciditate ce-i este proprie: „Atît de mare este farmecul sub care stă cultura românească, încît cultul lui Eminescu nu e un cult livresc, acceptat de unii, refuzat de alții, cum se întîmplă cu alți scriitori de geniu, ci e un soi de realitate căreia nu i se poate sustrage nimeni”.

Evident, asemenea șir de referințe ar putea continua — cu Lovinescu, Vianu, Ralea, Perpessiciu — acesta din urmă pentru devoțiunea lui exemplară întru editarea critică a totalității operei eminesciene, finalitate ce-și are în anii noștri vredniciei osîrduitoari. Cel care, însă, a durat — cum a spus Ibrăileanu — „monumentul cel mai impunător” geniului tutelar al literaturii române este G. Călinescu, prin Viața lui Eminescu, în 1932, urmată de cele 5 volume consacrate Operei. Cum scriam tot într-o asemenea coloană acum 7 ani și folosind aceeași documentație, Călinescu a rămas, desigur pînă astăzi, arhitectul încă neegalat al Culturii Eminescu. Și afirmăm aceasta toemaj îmbrățișînd într-o vastă perspectivă atît acțiunea de editare integrală a operei, cit și pe aceea de tot mai valoroase cercetări și proiectări în conștiința contemporană a spiritului și literel lui Eminescu, datorite devoțiunii unor tot mai înzestrați exegeți întru lărgirea orizontului interpretativ și aprofundarea mesajului său, integrator al umanismului românesc.

Așa cum, atît de sugestiv, își incheia Călinescu capodopera consacrată vieții lui Eminescu: evocîndu-i magia „chipului său lunar și amar-zimbitor”, „în stare să dea expresie simțurilor moderne și românești, și cu fluerul său poetic să ducă aspirațiile noastre pretutîndeni, peste ape, peste punți / peste codrii de pe munți”.

George Ivașcu



Aducem omagiul nostru memoriei marelui poet național Mihai Eminescu, acela care odată cu opera sa literară a făcut să apară pe bolta culturii românești un astru care va străluci în veci de veci, revărsînd lumină și căldură în sufletele oamenilor, al poporului nostru.

NICOLAE CEAUȘESCU

România literară

Director: George Ivaşcu. Redactor şef adjunct: Ion Horea. Secretar responsabil de redacţie: Roger Câmpeanu.

Din 7 în 7 zile

Deziderate ale anului 1987

DUPĂ perioada sărbătorilor şi vacanţelor de iarnă, viaţa politică a noului an a început să cunoască o tot mai pronunţată intensificare. Şi dacă 1986 — în pofida titlaturii atribuite, ca „An Internaţional al Păcii” — nu s-a încheiat cu rezultate în concordanţă cu acest calificativ, este de sperat ca noul an să marcheze progrese pe calea împlinirii aspiraţiilor popoarelor, de linişte, destindere şi cooperare rodnică.

Aceasta este, de altfel, ideea majoră relevată în cuvântările preşedintelui României socialiste, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, rostite cu prilejul sfârşitului de an şi începerii lui 1987, în Mesajul radiotelevizat şi în cadrul felicitărilor adresate de şefii misiunilor diplomatice acreditate la Bucureşti. În aceste cuvântări — documente de un amplu ecou internaţional — sint subliniate problemele-cheie de care depinde realizarea unor paşi reali pe calea însănătoşirii situaţiei internaţionale: „problema problemelor” pentru destinele omenirii — oprirea cursei înarmărilor şi trecerea la dezarmare, în primul rând nucleară; stingerea focurilor de război, soluţionarea conflictelor şi litigiilor pe cale politică, prin tratative, concomitent cu dezvoltarea unor raporturi internaţionale bazate pe respectul general al principiilor de egalitate.

Astfel, în cuvântarea rostită cu prilejul primirii membrilor corpului diplomatic, tovarăşul Nicolae Ceauşescu sublinia: „Sintem pentru dezvoltarea colaborării pe principii de egalitate, de respect al independenţei şi suveranităţii naţiunilor, de neamstec în treburile interne. Ne pronunţăm pentru soluţionarea tuturor conflictelor din lume numai prin tratative. Este timpul să se respecte, de către toate ţările, independenţa, dreptul fiecărei naţiuni de a-şi alege calea dezvoltării pe care o doreşte, fără nici un amestec din afară”.

SINT poziţii raţionale, constructive, promovate cu tenacitate de România socialistă — care nu pot să nu fie împărtăşite de către toţi cei realmente interesaţi în destinderea internaţională, legitimitatea şi valabilitatea acestor poziţii fiind confirmate şi de multiple alte evenimente — chiar dacă unele sau altele din coordonatele situaţiilor concrete diferă. Pot fi, deci, înregistrate unele indicii că anul 1987 ar debuta sub semnul afirmării unor deziderate şi tendinţe de diminuare şi stingere a focurilor de conflict.

ÎN această perspectivă, recenta şedinţă a Comitetului Politic Executiv al C.C. al P.C.R., desfăşurată sub preşedinţia tovarăşului Nicolae Ceauşescu, a examinat mandatul delegaţiei române la reuniunea general-europeană de la Viena pentru securitate şi cooperare pe continent, mandat ce fundamentează principalele direcţii de acţiune pentru ca forum european să realizeze progrese efective în edificarea securităţii şi realizarea dezarmării nucleare şi convenţionale, în întărirea încrederii şi colaborării multilaterale. Pornind de la faptul că în prima fază a reuniunii au existat încercări de a se abate atenţia de la problemele reale, prin ridicarea unor probleme imaginare, colaterale, Comitetul Politic Executiv a trasat delegaţiei române sarcina să respingă cu fermitate asemenea încercări, să dezvăluie caracterul lor reacţionar, diversionist, să arate că promotorii unor asemenea teorii încearcă reeditarea unor practici naţionaliste, sovine, folosite în trecut, să militeze activ pentru ca reuniunea de la Viena să se desfăşoare în spirit constructiv, să dezbată problemele care preocupă efectiv popoarele continentului — dezarmarea, securitatea, colaborarea şi pacea — aşa cum o cer interesele supreme ale întregii umanităţi, cauza păcii mondiale.

AGENDA de lucru a tovarăşului Nicolae Ceauşescu a consemnat în aceste zile vizita de prietenie efectuată în ţara noastră, la invitaţia preşedintelui României şi a tovarăşei Elena Ceauşescu, de către preşedintele Kampuchiei Democrate, Norodom Sihanuk, împreună cu printesa Monique Sihanuk. Dialogul la nivel înalt româno-kampuchian a prilejuit un schimb de vederi în legătură cu necesitatea soluţionării prin tratative a tuturor problemelor litigioase, a afirmării politicii de înţelegere şi colaborare între naţiuni, soluţionării marilor probleme ale contemporaneităţii în interesul tuturor popoarelor, al cauzei păcii în întreaga lume.

De asemenea, tovarăşul Nicolae Ceauşescu a primit delegaţia Partidului Socialist Popular din Danemarca, condusă de tovarăşul Gert Petersen, preşedintele partidului. În cadrul întrevederii au fost subliniate bunele raporturi dintre cele două partide, relevându-se identitatea punctelor de vedere în legătură cu problemele majore ale lumii contemporane, cu dezideratele popoarelor de preţutindeni de a trăi într-o lume mai dreaptă şi mai bună, o lume a păcii şi înţelegerii internaţionale.

Cronica

Viaţa literară

Premiile Asociaţiilor de scriitori pe anul 1984

● Pentru lucrările apărute în anul 1984 au fost acordate de către Asociaţiile scriitorilor din ţară următoarele premii:

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN BRAȘOV

JURIUL: Emil Poenaru — preşedinte, V. Copiluşcheatru, Valeriu Sărbu, Hans Schuller, Ion Topolog, membri.

Daniel Drăgan — „Măgele roşii” — Editura Cartea Românească — proză; Eva Lendvay — „Umbra muntelui” — Editura Cartea Românească — proză.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN CLUJ-NAPOCA

JURIUL: Adrian Marino — preşedinte, Horia Bădescu, Fedor Săndor, Király László, Maresi Peter, Mircea Oprea, Panek Zoltán, Liciu Petrescu, Petru Poantă, membri.

Al. Căprariu — „Ierburul cu amintiri” — Editura Dacia — poezie; Mihai Grigory — „Az nem igaz, hogy ez igaz” („Nu-i adevărat, că-i adevărat”) — Editura Kriterion — dramaturgie; Adrian Popescu — „Proba cu polen” — Editura Dacia — poezie; Radu Iuculescu — „Ora păianjenului” — Editura Albatros — proză.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN CRAIOVA

JURIUL: Romulus Cojocaru — preşedinte, Sina Dănculescu, Eugen Negrici, Constantin Papadate, George Soreseu, membri.

Eminescu — 137

● Secţia de poezie a Asociaţiei scriitorilor din Bucureşti organizează la Casa scriitorilor „M. Sadoveanu” din Capitală în ziua de joi, 15 ianuarie 1987, ora 17, sărbătorirea zilei de naştere a Poetului nostru naţional.

Despre opera lui Eminescu va vorbi acad. prof. Zoe Dumitrescu-Busulnea.

Actorul Dan Nasta va recita „Luceafărul”.

Violonistul Mihai Constantin şi Corina Bura vor interpreta din repertoriul muzical clasic.

Ilarie Ilinoveanu — „Călăreţ stingher” — Editura Cartea Românească — poezie; Constantin Mateescu — „Bal la Casa Ofiţerilor” — Editura Scrierilor Româneşti — proză.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN IAȘI

JURIUL: Constantin Ciopraga — preşedinte, Paul Balahur, Ovidiu Genaru, Stefan Oprea, Corneliu Ștefanache, membri.

Sergiu Adam — „Chipuri şi voci” — Editura Cartea Românească — proză; Daniel Dimitriu — „Introducere în opera lui Ion Minulescu” — Editura Minerva — critică literară; Aurel Leon — „Lăndoul cu blazon” — Editura Junimea — proză.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN SIBIU

JURIUL: Ion Mircea — preşedinte, Mircea Braga, Titu Popescu, Reimar Alfred Ungar, Joachim Wittstock, membri.

Mircea Ivănescu — „James Joyce — Ulise” — Editura Univers — traducere; Sânziana Pop — „Scrieri din linia întâi” — Editura Eminescu — proză.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN TIMIȘOARA

JURIUL: Eugen Todoran — preşedinte, Anavi Adam, Liviu Ciocărlie, Alexandru Deal, Svetomir Raicov, Erika

Scharf, Cornel Ungureanu, membri.

Alexandra Indrieş — „Alternativă bacovienă” — Editura Minerva, şi — „Două-trei minute” — Editura Cartea Românească — proză; Corneliu Mireea — „Flintă şi Conştiinţă” — Editura Cartea Românească — critică; Ivo Muncian — „Inelul zilei” (lb. sîrbă) — Editura Facla.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN TIRGU-MUREȘ

JURIUL: Jánosházy György — preşedinte, Dan Culcer, Eltető József, Iszák József, Dumitru Mureşan, Nagy Pál, Nemes László, membri.

Ferenc István — „Ki virággal megveretett” („Bătut cu flori”) — Editura Kriterion — poezie; Cornel Moraru — „Textul şi realitatea” — Editura Eminescu — eseu; Papp Ferenc — „Ionel Teodorescu, „La Medeleni” — II (Videki Vakációk II) — Editura Kriterion, traducere.

ASOCIAȚIA SCRITORILOR DIN BUCUREȘTI

— premiile pentru proză

Radu Albala — „Descult”, Editura Cartea Românească. Costache Olăreanu — „Cvinţetul melancoliei”, Editura Cartea Românească. Banu Rădulescu — „Nimic despre fericire” — Editura Militară.

Consfătuirea cenaclurilor de anticipaţie

● La Casa de cultură a tineretului şi studenţilor din Iaşi, sub semnul „Anului internaţional al păcii”, revista „Ştiinţă şi tehnică”, cu sprijinul comisiilor de resort din cadrul C.C. al U.T.C., şi al Comitetului judeţean al U.T.C., — a avut loc a 16-a consfătuire anuală a cenaclurilor de anticipaţie tehnico-ştiinţifică.

Consfătuirea a debutat printr-un colocviu organizat la Universitatea din Iaşi şi prefaţat de lector dr. Nicolae Creţu.

Au urmat comunicări (Andrei Cornea, Dan Culcer, G. Liiceanu, Constantin Pavel, Al. Zub şi alţii).

Au adus precizări importante în cadrul discuţiilor Ion Hobana şi Ion Albescu.

La concursul organizat cu acest prilej, juriul instituit a avut aprecieri imbucurătoare cu privire la o serie de lucrări literare prezentate.

La consfătuirea respectivă au participat peste 200 de scriitori şi auditori.

Eugenia Popovici

■ FONOTECA de aur a radioului îi păstrează vocea cu claritate de cristal pur şi suavă muzicalitate. Cîteva filme, prea puţine însă, — Răsună valea, Steaua fără nume în regia lui Henri Colpi şi peliculele lui Gopo, De-aş fi Harap Alb şi Povestea Porcului — îi păstrează chipul jucăuş şi grav, mirarea şi uimirea continuă din ochii ei albaştri, spontaneitatea şi naturaleţea-i inegalabile. Dar Eugenia Popovici, unică şi inimitabilă actriţă, nu a fost îndrăgostită nici de aparatul de filmat şi nici de banda de magnetofon, ci de scindurile scenei, de cuvîntul rostit în faţa spectatorilor, de arderea şi mistuirea comunicării directe şi imediate, de tot ceea ce este şi înseamnă arta teatrului.

Această ingenuă desăvirşită, capabilă să stîrnească hohote de ris doar printr-un singur gest sau lacrimi primtr-un imperceptibil nuanţă a glasului, această ingenuă, cum puţine sint în lume, a terminat Conservatorul în 1935, ca una dintre cele mai strălucite eleve ale Mariei Filotti, fiind angajată de îndată de către prima scenă a ţării, de Teatrul Naţional, căruia i-a rămas credincioasă pînă la sfîrşitul vieţii. Absolventă şi a Facultăţii de filologie, Eugenia Popovici a îmbinat în întreaga activitate munca de actriţă şi aceea de profesoară, de Artă actorului, respectul faţă de textul scris şi faţă de frumuseţea limbii române, cultivînd la stu-

denţii ei o mare dragoste de muncă şi dorinţă de a juca în piese serioase, de substanţă şi idei.

Exemplu şi îndemn pentru ucenicii ei îi erau zecile de roluri lucrate cu minuţiozitate de filigran, cizelate la răbdare de artizan, înscrise între Oana din Apus de soare de Barbu Ştefănescu Delavrancea (jucată în 1936, reluată şi în 1958) şi Elena Domnişor, apriga stăpînă a Domnişorilor din Să nu-ţi faci prăvălie cu scară de Eugen Barbu, cu premiera în stagiunea 1970/71, rămasă în repertoriul Naţionalului timp de peste un deceniu.

Fără să fie înaltă, mai degrabă scundă, cu un temperament năvalnic şi o cantodare fascinantă, Eugenia Popovici a dat întotdeauna impresia că este personajul, că se identifică cu el, trăirea ei fiind sinceră, fierbinte, adevărată. Italienii care au admirat-o în Lucietta din Bădăranii de Geronzi, la Festivalul de la Veneţia din 1957, au spus că „descinde din paginile scriitorului”. Cu aceeaşi reală uimire şi aproape cu aceleaşi cuvinte au scris despre creaţia realizată în Maria Antonovna din Revizorul de Gogol, şi croniciarii sovietici cu prilejul turneului făcut de Teatrul Naţional cu această piesă în 1958, la Moscova.

Uluitoarea capacitate de metamorfozare a Eugeniei Popovici, forţa ei unică de transformare au ajutat-o să fie cu egală naturaleţe şi farmec într-o seară Eleve Zamfirescu din Steaua fără

nume de Mihail Sebastian şi în cea următoare Eufrosina Grosu din Surorile Boga de Horia Lovinescu. Uneori trecea de la un registru la celălalt chiar de la matineu şi pînă la orele serii şi era imposibil să ştii dacă poţi numi compoziţie pe gingaşa Oana din Apus de soare, cu toată candoarea şi puritatea adolescenţei sau pe Dada Domnica din Moartea unui artist de Horia Lovinescu, dacă actriţa are virsta Luciettei din Bădăranii sau pe cea a bătrînei Duky din Arborele genealogic de Lucia Demetrius.

A fost o ideală interpretă a lui Molière atît în Agnes din Scoala femeilor cit şi în Frosine din Avarul, o bună, o excelentă chiar, interpretă a Zitei din O noapte furtunoasă de I. L. Caragiale, o minunată actriţă de comedie, aşa cum au dovedit-o numeroasele ei roluri, dar şi o autentică interpretă de dramă.

Puterea ei de muncă, de abnegaţie şi sacrificiu s-a materializat în creaţiile scenice, în activitatea de pedagogie, în energia cheltuită în anii în care a condus, ca rector, prima şcoală de teatru şi film a ţării, Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică „I. L. Caragiale”, în toate clipele de artă adevărată, dăruite cu generozitate miilor şi miilor de spectatori, tuturor celor ce-i păstrează vie amintirea.

Ileana Berlogea

SEMNAL

● M. Eminescu — OPERE. VIII. Ediţie critică îngrijită şi prefaţată de Aurelia Rusu în colecţia „Scriitori români” include în acest tom: Traduceri. Transcrieri. Excerpte; note şi comentarii de Aurelia Rusu şi Dan Petrovanu. (Editura Minerva, 412 p., 26 lei).

● Mihail Sadoveanu — NEAMUL SOIMĂREŞTILOR. Ediţie prescurtată pentru uzul şcolarilor: prefaţă, tabel cronologic şi selecţie de aprecieri critice de Alex. Ştefănescu. (Editura Ion Creangă, 238 p., 8,25 lei).

● Alexandru Ivasiuc — PASĂRILE — Antologie, prefaţă, comentarii, referinţe critice şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter. Volumul apare în seria „Texte comentate — Lyceum”. (Editura Albatros, 174 p., 11 lei).

● Ştefan Roll — OSPAŢUL DE AUR. Ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ion Pop. (Editura Minerva, 394 p., 23 lei).

● Ana Blandiana — AUTOPORETRUL CU PALIMPSEST. Eseuri. (Editura Eminescu, 192 p., 9,25 lei).

● Vasile Andronache — STELĂRIA. II. Versuri grupate în ciclurile Rugul puerilor esenţe şi Poeme de rouă. (Editura Cartea Românească, 178 p., 13 lei).

● Serban Foarţă — HOLORIME. Poeme. (Editura Litera, 52 p., 13,50 lei).

● Mircea Măciu — PETRE ANDREI — Activitatea — concepţia opera; monografie. (Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 288 p., 18,50 lei).

● Dumitru Almaş — OANA. Roman. (Editura Militară, 336 p., 15 lei).

● Lucia Negoită — SCENA DE CONVERSAȚIE. Versuri. (Editura Eminescu, 72 p., 7,75 lei).

● Virgil Mihailu — POEME. (Editura Dacia, 72 p., 7,75 lei).

● Miruna Runcan — HERMANDRIA. Versuri. (Editura Cartea Românească, 100 p., 8,75 lei).

● Rodica Ojog Brăsoveanu — VIOLETA DIN SAFE. Roman în colecţia „Sfinx”. (Editura Militară, 256 p., 11 lei).

● Paula Adriana Cozian — AMINTEȘTE-ȚI DE O PRIMĂVARĂ TIMPURI. Volum în colecţia „Colocviile adolescenței”. (Editura Albatros, 192 p., 7,50 lei).

● Rodica Braga — PRIETENII LUI ARTHUR. Povestire pentru copii. (Editura Ion Creangă, 46 p., 4,50 lei).

● Lică Pavel — NUMAI ZIMBET. NUMAI SOARE. Versuri pentru cei mici. (Editura Ion Creangă, 36 p., 3,25 lei).

● Valentina Teclie — DE LA NOI DIN GRĂDINIȚĂ. Versuri cu ilustrații de Stela Crețu. (Editura Ion Creangă, 48 p., 8,25 lei).

● Gheorghe Scripcă — FĂT-FRUMOS DIN DELTA-PLAN. Povestiri. (Editura Ion Creangă, 144 p., 10 lei).

● Adam Puslojić — APA DE BAUT. Versuri traduse de Nichita Stănescu și Ioan Flora; selecție și note de Ioan Flora; ilustrații de Mircea Dumitrescu. (Editura Univers, 216 p., 30 lei).

● William Gilmore Simms — PADDY MCCANN SAU DIAVOLUL DIN BUȘTEAN. Traducerea romanului, prefață și note de Maria-Ana Tupa. (Editura Univers, 334 p., 19,50 lei).

● Pavlo Zahrebelni — VINTUL DE SEARĂ. Romanul este tradus de Fănuș Neagu și Puiu Brăileanu; postfață de Valentin F. Mihăescu. (Editura Univers, 502 p., 25 lei).

LECTOR

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

TIMPUL PATRIEI

EXISTĂ un timp — pe care îl numim al patriei — către care venim toți. Și care dobîndește aproape întregul ei contur geografic și istoric, crește neîncetat și tot mai exact înainte, pe măsură ce urmele sale sînt tot mai adînci, mai departe, ca o scriere pe care o învățăm totdeauna cu nașterea și rostirea cuvîntului însuși, ca un alfabet ale cărui semne sînt și rămin să fie descoperite întotdeauna în noi. De aceea, poate fi și văzut și auzit acest timp, de aceea el poate fi gîndit, trăit și simțit în toate dimensiunile, la toate altitudinile — umane, morale, politice și sociale — pentru că ia forma tuturor reliefulurilor patriei, a tuturor zbaterilor, nădej-dilor și aspirațiilor ei ca și pe aceea a tuturor înfăp-tuirilor care au incunutat și incununează ideea de luptă, munca și creația tuturor generațiilor. El poate fi auzit și văzut în toate marile împrejurări care au cerut energii și fapte pe măsură, lucrări și bătălii ale spiritului care n-au fost și nu sînt mai puțin impor-tante decît acelea care, de-a lungul vremurilor, au angajat nenumărate jertfe, acte de eroism și sacrifi-ciu pornite dintr-un nestîns și pilduitor îndemn. Este acel timp care, al patriei fiind, teaurizează toate ma-rile ei valori și formează un alt relief, cel de spirit, cu care-i îmbogățește munții, dealurile și cîmpiile, dar îmbogățește și inima oamenilor în primul rînd, gîndul și conștiința lor. Rămîne permanent viu și activ acest timp pentru că el, prin marile identități și marile cti-torii ale patriei, este și un mod al creației, personi-fică însăși ideea de creație.

IN această accepțiune a timpului trăit, gîndit și înțeles ca manifestare a ideii de creație, în această accepțiune a timpu-lui văzut, înțeles și gîndit ca teaurizînd toate marile valori materiale și spirituale ale patriei, poezia ro-mânească depune, cred, una dintre cele mai constante și mai edificatoare mărturii. Ne-a fost dat ca în fie-care început de an să-l putem sărbători pe Eminescu și astfel, calendar după calendar, în obîrșia și obse-sia parcă a însuși timpului poeziei, să-l numim pe Eminescu, să ne gîndim la un Timp-Eminescu. Face parte din timpul patriei — el, dar ridicîndu-l nemă-surat mai sus și mai departe, atîngînd cu aripile in-spirației și credinței sale în și din cuvintele limbii române mîntea și sufletul tuturor generațiilor. A dat eternitate trecerii și rostirii noastre fulgerătoare și ne-a pregătît, am putea spune, pentru cunoașterea și înțelegerea propriului nostru suflet.

Despre un timp al patriei și tot în accepțiunea ideii de creație putem vorbi și mai înainte de Eminescu, să nu uităm că doar cu puțin timp înainte nașterii sale pe arena istoriei se manifestau, în plină maturi-tate artistică, politică și socială, toți marii revoluțio-nari de la 1848. Cum tot astfel, mai tîrziu, mulți din-tre ei aveau să trăiască și împlinirea unui vis secu-lar, unirea principatelor. Va urma independența, se cucerea prin luptă independența de stat. Zile, mo-mente, ani și evenimente care țin de memoria mereu vie și trează a trecutului dar și de memoria contem-porană, de această mereu vie și amplă reprezentare a timpului pe care îl putem numi și-l numim simbo-lic Eminescu, numind de fapt o întreagă și amplă di-recție a culturii române, pentru că ea este aceea care, exponențial, cuprinde în toate datele și semnificațiile sale însăși istoria și merge mină în mină cu ea.

Poate că abia azi, în anii noștri, generațiile sînt în măsură să înțeleagă de ce cu atîta ardoare și lucidă, uneori rece și calmă dăruire, Eminescu a răscolit pînă la origini trecutul și și-a făcut, mai ales în etapa dintîi a creației, eroi și personaje cărora avea să le dedice proiecte epice. Decebal, Mircea, ca să rîm-nem doar în istorie. Dar tot în istorie rămîneau și cu galeria poezilor mai dinaintea sa. În „Epigonii” aflăm explicația care în plan moral și nu numai artistic o reprezintă atitudinea față de istorie, raportul cu aceas-ta, raportul culturii și artei cu istoria, atitudinea față de trecut. Ceea ce putea să însemne că amintirea unei glorii străvechi nu-i suficientă, că această glorie cheamă fapte și propune îndemnuri noi, că temeliile ei secătuesc dacă nu-i adaugi temeliile noi, că timpul se hrănește de fapt din viitor și că aceasta este chiar condiția și măsura sa umană — acesta este semnul său distinct cînd vorbim despre patrie. Vom regăsi ace-s-tea cu o acuitate nouă, sporită, în cea de a treia etapă a creației sale, în publicistică, după ce parcursese ma-rele arc de aur al poeziei. Luceafărul de pe pămînt îmbrățișase Luceafărul de pe cer și putea vedea și pătrunde de acum totul. Integrala operei sale se rea-lizează în anii generației noastre. Și aceasta spune imens despre ceea ce am putea numi și numim un Timp-Eminescu, despre ceea ce, în realitatea sa fizică,

economică și socială, patria înseamnă și timp, în-scamnă și creație.

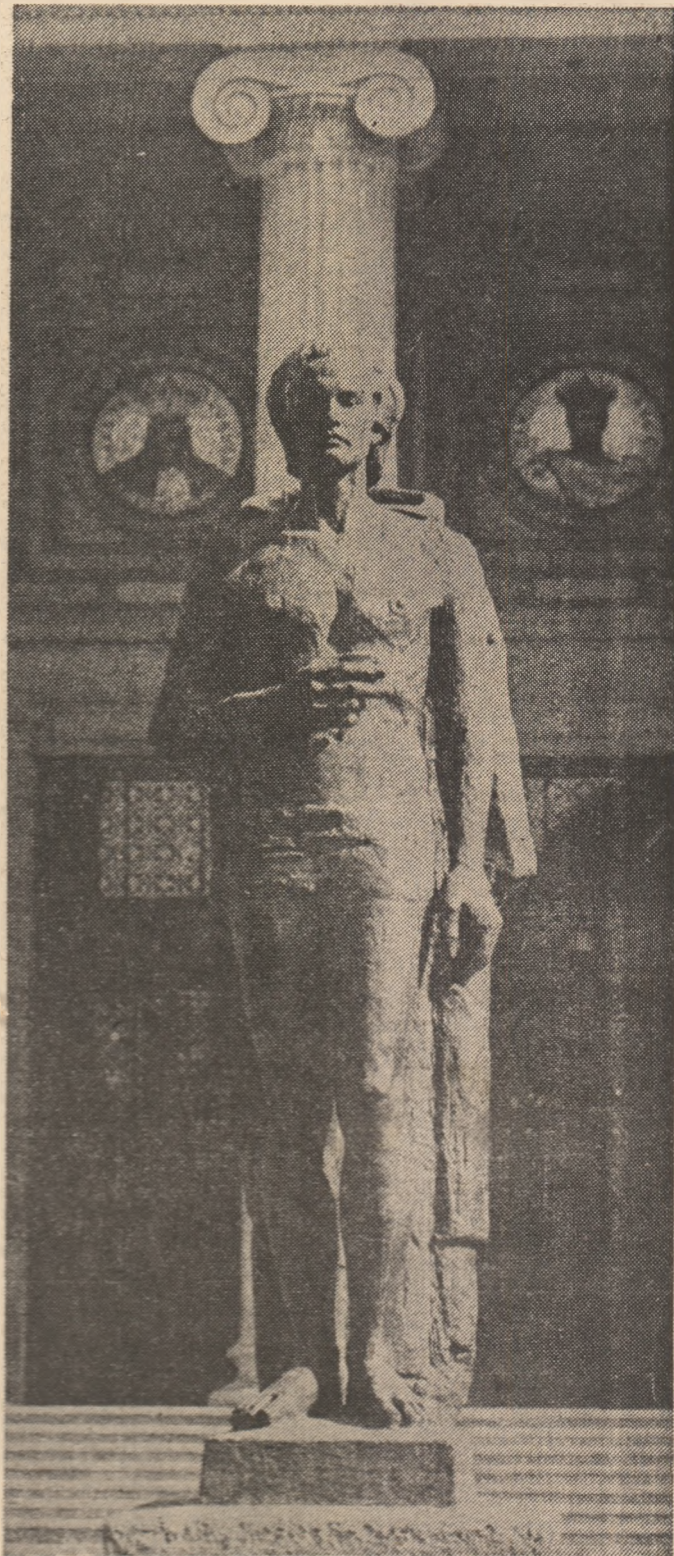
VIZIUNEA eminesciană asupra timpului este epopeică, ea este o viziune care rezultă din creație și prin creație. El ne este și din acest unghi mai mult decît contemporan. Dar contemporani ne sîntem pe durate mult mai adînci și nicidecum indistincte, contemporani ne sîntem și prin trecut și prin viitor, tema aceasta epopeică a timpului sau, mai bine zis, sentimentul acesta atît de pregnant și cuprinzător care se întemeiază și pe realitățile culturii și artei ne relevă ca pe o stare in-timă și prezentul concret, cel mai tulburător. Timpul patriei este timpul faptelor noastre, din ele și prin ele ne moștenim dintr-o perspectivă mereu creatoare. Din ele și prin ele vedem acel izvor veșnic viu al in-spirației care este lupta și viața poporului, realitatea propriului nostru timp, aspirațiile, frămîntările și îm-plinirile epocii noastre. Este un îndemn de conștiință acesta ca și un deziderat care, în viziunea epopeică amintită, și-a găsit o consonanță estetică de prim or-din și face ca actul creației, al gîndirii și rațiunii ar-tistice să se bucure de un interes istoric major, în consens cu toate înfăptuirile care dau renume și chip nou, tot mai distinct, patriei.

Pentru că timpul ei crește neîncetat, către el venim toți și el ne cuprinde pe toți. Dorul de țară, dorul de patrie — cine l-a trăit — i-a adus în fața ochilor și munții, l-a adus și dealuri și cîmpii și păduri și livezi și izvoare. Pe acel sine însuși l-a adus și în emble-matica, în fulgerătoarea și rară ființă a acelei clipe n-a putut vedea și auzi altceva decît țara, patria care-i și inspirație și rădăcină, și matcă și fruct care privesc înapoi ochii și minile sale.

PENTRU că, indiscutabil, dorul de patrie sălășluiește în noi, de cînd îi rostim numele și începem să o cunoaștem, el ne în-soțește pretutîndeni și vine din toate timpurile, cu tot ceea ce ne leagă de răsufierea și viața acestei părți de pămînt pe care ne naștem și pe care o lo-cuim, cu tot ceea ce ne leagă de istoria și lumea sa. Poți fi acasă și să-ți fie dor de lucrurile pe care le atîngi și-ți sînt cunoscute, poți fi departe și aerul, cerul și simțurile acestea de acasă să te întoarcă și mai mult cu fața spre tine însuși și să-ți trezească bucurii și nostalgii fără seamăn. Ca și tristeți, pen-tru că ar fi orîbil să credem că producem sau putem produce în serie numai prototipuri ale unei vieți și conștiințe neapărat și în permanență senine, elibe-rate, ca să spunem așa, de farmecul chinului de a te lupta. Este aceasta, cred, însăși calea dorului care se regăsește, omnipotent, în cultură, este aceasta, cred, însăși calea dorului prin care timpul, la un mo-ment dat, nu este altceva decît receptarea și repre-zentarea ideii de patrie, iar patria este un dor ne-măsurat care izvorăște și se așează în inima și ființa fiecăruia, după propria ei măsură. Dorul eminescian, bunăoară, este un dor născut din iubire, el atinge aproape fizic și stelele adînci de deasupra și pămîn-tul de dedesubt, dar atinge și istoria, o dislocă parcă din credință și prejudecata nemîșcării ei ca s-o aducă în sfera și pe potrivă unui gînd omenesc. Dorul ace-s-ta izvorit și asimilat prin cultură face realitatea și mai înaltă, mai densă, și-l dă unduitoare străluciri. Se cuprinde, prin el, timpul însuși, întreg. Timpul pa-triei, de fapt, acest timp în care trăim și ne mișcăm dincolo de biografia, dincolo de vîrsta gîndurilor și faptelor noastre. Dar totdeauna conștiință și răspun-zători de ele, pentru că în materie de timp și fapte, în materie de timp și patrie, dorul rămîne ca o di-mensiune de fond, creatoare, el face acel arc nesfîrșit prin care trecutul, prezentul și viitorul formează acea ființă unică și ireductibilă a patriei care sîntem.

NOI TRĂIM, desigur, timpul nostru care are o altă măreție și un alt suflu, un alt imbold, o altă deschidere și un alt sens, o altă acoperire în idei, în aspirații și fapte, noi trăim un timp care, în dimensiunea lui de epocă, are așe-zări, cîtitorii mari de ordin economic și social care-l dau și o distincție unică, inconfundabilă, dar repeta-bilă în ceea ce privește perspectiva, condiția și con-știința apartenenței noastre la viitor, această neîn-treruptă și prodigioasă lucrare prin care timpul pa-triei a adunat și adună în el spiritul, lupta, munca și creația tuturor generațiilor. Noi trăim acest timp cu dimensiuni, cu înfăptuiri și amplitudini de epocă în care cultura și arta și-au redobîndit și își vor do-bîndi tot mai mult esența izvoarelor spiritului creator.

A. I. Zăinescu



EMINESCU — sculptură de Gh. D. Anghel

Hyperion

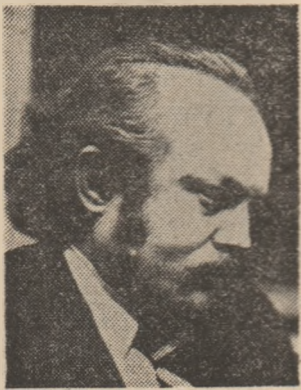
Cineva ne măsoară
și ne luminează de sus
mersul omenesc de la răsărit la apus.
Cineva din slăvi ne binecuvîntă
aripa întinsă, mina neînfrîntă.

Cineva de flacără
intruna scapără,
pe toți ne apără
de stihia neteafără.

Cineva ne rotunjește pămîntul
din Carpați spre mare,
ființa noastră din depărtare.

Cineva ne privește în față drept
ca un înțelept
în ora tăcerii și-a privegherii.

Ion Oarcăsu



UNA din temele fundamentale ale prozei lui Sorin Titel o constituie încercarea omului de a rezista morții, și unul din motivele constante subsumate ei e acela al tiparului. Tiparul poate lua nenumărate forme — de la un anume tip de spațiu închis pînă la, să zicem, o normă fixată limbajului — toate implicind un gest simbolic, acela de a impune haosului o ordine, de a desființa arbitrarul lumii.

Lucrul cel mai la îndemînă cu putință e să-ți crezi un spațiu protector: în cărțile lui Sorin Titel, oamenii construiesc mereu — o casă, un han, un spital — în ideea de a se apăra de agresiunea lumii din afară. În *Tara îndepărtată*, un băiat stă la geam și simte deodată în nări „mirosul otrăvit al pădurii și celălalt miros, al satului ascuns în vale, blind, domestic, liniștit”. „I se pare că pădurea arde cu flăcări uriașe: mai mult ca oricînd, o simte amenințată, „ostilă, întuneceată, agitată tot timpul, foșnitoare și secretă, cu mirosuri grele și ațîțătoare.” Și dacă neliniștea nu i se transformă în spaimă, e numai pentru că adu-mecă și „mirosul supei din carne de porc afumată, ridicîndu-se în seara de septembrie, în timp ce nu se aud decît liniștile lovindu-se de marginea blidului”. Pădurea — haotică — e un teritoriu al morții, casa — construită, structurată — și în special bucătăria, cu mincărurile ce par că nu se mai sfîrșesc, sînt locuri ale vieții, ale bucuriei. Proliferarea obiectelor de valoare în casa matusii Valeria e semnul unei dorințe nestăpînite de a îngrămădi întreg universul într-un singur punct, de a stăpîni hazardul printr-o ordine absolută: „Cuprinsă de delir, mătusa Valeria își pierde pînă la urmă capul! Își dădea, într-un fel, seama de tentativa ei absurdă. — nu poți să aduni toate obiectele frumoase de pe lume! — și totuși era incapabilă să reziste ori de cîte ori privirea îi cădea pe cîte un lucru demn cît de cît de un minimum de interes estetic.” Gestul — aparent salvator — de a crea un tînor se dovedește periculos: lipsit treptat de facultatea de a discerne, nu mai surprindem momentul

Spațiul protector

cînd în chiar structurile vieții se infiltră semnele morții. Lăcomia produce în final lehamite, și piutonierul are, după o prea consistentă mîncare de varză, un adevărat rău de existență. Mătusii Valeria i se tocește simțul selectiv și, cu timpul, nu mai poate deosebi între obiectele frumoase și cele care doar „mîmează frumusețea.”

Spațiul protector e uneori amenințat din afară (motivul incendiului fiind dintre cele mai frecvente la Sorin Titel); cu adevărat înspăimîntător e însă numai pericolul ce vine dinăuntru: cît timp moartea atacă de dincolo de zid, putem spera s-o învingem, în momentul cînd ea se cuibărește perfid chiar în locul pe care noi îl construim încrezători, destinîndu-l vieții, atunci lupta e dinainte pierdută. Tragedia Mesterului Manole se repetă la nesfîrșit: a-ți construi o casă se reduce de fapt la a-ți zidi un mormînt. Casa bunicii lui Andrei — simbol al vieții — poartă în ea toate semnele morții: „un rest de luminare, un ciob de oglindă, un calendar cu foile pe jumătate rupte și unse cu grăsimi, citeva cuie ruginite, un pachet de tutun mușcîit, un creion cu vîrf rupt la un capăt și ros în dinți la celălalt, două-trei flori de cîmp uscate, o căciulă mincată de molii și, în sfîrșit, un mosor de ață cu două-trei ace înfipite în el — de parcă însăși moartea și-ar fi construit între cele patru scinduri ale sîpetului un culcuș pe gustul ei.”

Omul nu renunță, ci își creează alte tipare, alte figuri închise: fotografia, filmul, discul, tabloul. Ajunși la oras, eroii lui Sorin Titel merg întîi de toate „să se tragă în poză” și să vadă un film cu grozăvii — e aici mai mult decît o plăcută petrecere a timpului, e un mod al lor de a spune clipei „oprește-te!”

A-ți omori vremea e o expresie care la Sorin Titel nu are sens figurat: timpul trebuie efectiv desființat, suspendat, pentru vina de a nu se fi arătat răbdător cu oamenii.

În *Păsărea și umbra*, Honoriu Dorel Rațiu descoperă un animal extraordinar, un cocos uriaș cu gîtul alb și coada verde cu pete mov, ca de păun. Mut de admirație, își spune: „Nimeni n-o să mă creadă că eu am văzut cocosul ăsta” și își propune să-l „nemurească”, pictîndu-l. Nu se poate însă abține să-l facă „încă și mai frumos”, îi colorează piciorarele în verde, îi desenează șase gheare în loc de cinci, iar ochii îi face fierși, unul galben și celălalt albastru, ca două mărgelă de sticlă. La sfîrșit exclamă: „Cît de fantastică poate fi realitatea, cît de puțin trebuie s-o modificăm!” Ceea ce nu știe probabil Honoriu e faptul că realitatea pare fantastică tocmai pentru că viața și moartea nu sînt două lucruri diferite, una o adăpostește pe cealaltă. Vînd să picteze un cocos puțin altfel decît cel viu, îl face mai frumos, dar și îl ucide, căci ceea ce e altfel decît viața începe să semene cu moartea. Simbolurile sînt de fiecare dată ambivalente, ele conțin o promisiune, dar și un risc. Animalul viu

nu suportă sfidătoarea nemîncare a „sfînxului cocoșesc” cu privirea rece, de sticlă și sare să-l sfîșie. „Cucurigu”-ul înspăimîntat pe care-l scoate e un strigăt disperat al vieții în fața morții.

În *Clipa cea repede*, Ghiuri — bărbier cu mare trecere la femei — își impodobeste corpul cu „portretele” ființelor iubite. Tatuașele sînt un „remember”, căci în zilele ploioase Ghiuri explică pe îndeletele istoria fiecărui desen. „De fiecare dată, cursul povestirii apucă însă cite un fagăș nou: povestea Verei, așa cum fusese ea povestită la început, nu mai seamănă defel cu povestea relatată de Ghiuri a doua oară.” Istoriisile urmează totuși un anumit itinerar (începînd cu desenele de la umăr și ajungînd pînă la cele din dreptul inimii) de la care povestitorul nu se abate în ruptul capului. Ordinea, tiparul funcționează fără greș. Atîta doar că la capătul traseului se află o ființă butucănoasă, cu un nas mare și cu buze groase, ca de negresă, a cărei biografie Ghiuri se încapăținează s-o treacă sub tăcere. „Harta iubirii” se lasă interpretată ca o metaforă a literaturii, iar refuzul lui Ghiuri de a mai povesti — ca un protest al creatorului în numele vieții, căci cine e de fapt ființa aceea „în general lipsită de umor” nu mai trebuie s-o spunem.

PÎNDIT din atîtea părți, omul păstrează totuși o ultimă șansă, aceea de a folosi *ficțiunea* ca tipar. În *Păsărea și umbra*, o femeie începe să istorisească despre moartea bărbatului ei, dar amină mereu dez-nodămîntul, încetinînd ritmul povestirii, făcînd tot felul de digresiuni, lăsîndu-i pe alții să-și amintească întîmplările. Aceasta e în fond chiar strategia nara-torului — Sorin Titel: aminări. Întoarceri înapoi în timp, refuzul de a spune clar lucrurilor pe nume, reluări, ocouri — totul de teamă ca spectatorul să nu ia prea repede sfîrșit. Ficțiunea are nu numai darul de a suspenda timpul, ci și pe acela de a exorciza moartea prin puterea iluziei. În *Tara îndepărtată*, sinuciderea doamnei Binder e relatată întîi de fiul ei, apoi de o bătrînă care se face că uită. Încurcă lucrurile, adaugă întîmplări melodramatice, pare a nu mai povesti o moarte reală, ci una pe care i-a povestit-o și ei cineva. Încît moartea e trecută în ficțiune, și astfel anulată. Al-tundeva, mama și Eva Nada se sperie de tăcîntul mitralierelor și atunci Eva trage o dușcă de țuică și începe să povestească năzdrăvăniile, cum că în țările de unde a pornit războiul e un întineresc așa de mare că mergi, mergi și deodată te lovești de el cu capul și altele și mai și. Războiul e astfel trecut în anecdotă, iar pericolul, îndepărtat. Mamei îi vine chiar să glumească: „Trăim așa de puțin! Nici un goblen nu reușește să termine!” La rîndul lui, autorul e mereu pregătit să treacă totul în fictiv, să „reinvie” lucrurile. Oamenii uită — lucru înspăimîntător! — autorul însă nu: orice repovestire e pe jumătate reală, pe jumătate reinven-

tată. Realul trebuie adaptat acestui tipar cu funcție securizantă care e ficțiunea, căci altfel, dacă e lăsat să-și ia zborul, asemeni duhurilor din cutia Pandorei, devine periculos. Un fel de pat al lui Procrust, care să reducă totul la același numitor, funcționează și la nivelul limbajului: o dovedesc ticurile verbale, care nu sînt altceva decît încercări de a face ca întregul univers să încapă într-un singur cuvînt, dinainte cunoscut. Puterea constringătoare a limbajului nu e totuși nesfîrșită, discursul nu poate rosti întreaga lume. Eva Nada îi dictează învățătorului Drăguțoiu o scrisoare către fiul ei, dar nu spune decît două cuvinte: „Săracă Lină”. „Numai după aceea am înțeles — povestește Drăguțoiu — că ea nu voia să-i scriu numai cuvintele, ci ar fi vrut să pun în vorbele alea două și oftatul ei nesfîrșit, într-un cuvînt, felul exact în care spunea ea vorbele, cu toate nuanțele exprimării. Dacă aș fi pus în vorbele alea felul ei de a le spune, ar fi fost mai mult decît o scrisoare foarte lungă. Așa ceva nu se poate scrie.” Sorin Titel filosofează la modul mallarmean: „Hazardul e mai puternic decît fantezia oricărui autor.”

Oricît n-ar fi vrut s-o recunoască, eroii sînt nevoiți la un moment dat să abandoneze o luptă devenită inegală. O față de la poșta cîtește culegerile de probleme ca pe niște pasionante povești care au un început, dar le lipsește sfîrșitul. Dacă știi cum începe povestea, poți încerca să ghicești cum se termină. Atîta doar că, de la o vreme, fata nu mai vrea să afle „sfîrșitul poveștii”, nu mai vrea să știe „cîți litri de apă trec prin fiecare robinet”, ci preferă ca asupra „răspunsului”, asupra „finalului” să se așternă tăcerea, să rămînă învăluit într-un fel de mister cultivat de ea cu bună știință. „Misterioasele robinete sînt lăsate să curgă la nesfîrșit, cu zgomotul lor precipitat și continuu”. În altă parte, domnișoara Ana aude doi cucici cîntînd și îi întreabă cîți ani mai are ea de trăit, dar nu mai vrea să numere ca să afle răspunsul: „Cît oi trăi, oi trăi. Mai bine să nu știi numărul anilor, oricît ar fi ei de mulți, tot îți par a fi prea puțini.” Ghiuri bărbierul refuză să spună ultima poveste, iar copilul Marcu, în pîntecele mamei, nu mai vrea să se nască.

Omul se vede pus în fața unei alternative tragice: fie să se bucure, să petreacă, să trăiască totul pînă la capăt cu frenezie, dar să nu uite că undeva îl așteaptă implacabila moarte; fie să nege moartea, dar numai printr-un gest care anulează totodată și viața, altfel spus, să „lepede / Clipa cea repede / Ce ni s-a dat”, adică să accepte plînsul, uritul care-l cuprinde pe Ivan Turbincă după ce o închide pe Vidma în sicriu. *Petreșerea și uritul* — două moduri de existență, două răspunsuri date morții, ambele imperfecte, singurele posibile.

Corina Ciocărlie



RESURECȚIA din ultimii ani a prozei scurte îl are ca protagonist și pe Cristian Teodorescu, autorul volumului *Maestrul de lumini*, apărut în 1985. Ca și alți exponenți ai noului val, el a ținut să deprindă în secret meseria scrisului: ni se înfățișează de la prima carte stăpîn deplin, cum se spune, pe unele, minuiitor versat de tehnici complexe.

Este dintre acei prozatori al seriei lui care din chiar lăuntru textului narativ vorbesc despre programul lor literar, furnizează indicii despre soluțiile, procedeele epice la care s-au decis să recurgă, despre ce semnificații vor scoate din manifestarea cutărilor personaj etc. Am întîlnit și la Bedros Horasangian, și la Ioan Lăcustă, această afișare, această expunere de sine a autorului ca autor, ca persoană preocupată să-și țină la curent cititorul, pe măsură ce naratiunea se constituie, cu măcar o parte din procesul tehnic al acestei constituirii. Ni se deschid astfel drumuri de pătrundere nu doar spre ce scrie autorul, dar și spre cum scrie. A veni astfel către cititor este un gest loial, de bună seamă, dar și oarecum imprudent, căci i se încredințează acestuia chei de care poate uza nepotrivit. Prozatorul tradițional le ținea grijiului numai pentru sine. Și mai există un risc al acestui mod de a proceda: sub presiunea

Luciditate și compasiune

unei extensii prea mari a discursului despre felul cum naratiunea se alcătuiește, epicul se poate dezmembra.

La Cristian Teodorescu nu putem totuși vorbi de o manifestare în exoes a autorului ca autor: în postura aceasta numai din cînd în cînd urcă la suprafața textului, dă citeva elemente de ghidaj, după care se retrage în adîncuri pentru a acționa de acolo.

Narațiunii de început a volumului, intitulată *Faptul divers*, Cristian Teodorescu îi conferă funcțiunea de a preluda, tematic și ca procedee, textele care urmează. De aceea, aici, el urcă la suprafață și expune, încă din prima pagină, o mică teorie a prozei, o teorie al cărei înțeles principal pare a fi acela că un demers narativ, în sensul complex, implică, trebuie să implice, și o tactică a aminării. Important este, ca autor epic, să poți frîna impulsul de a povesti o întîmplare de îndată ce o afli, sau ai trăit-o, ea trebuie o vreme lăsată să se limpezească și, în același timp, să se încarce și de alte sensuri, prin raportare și la alte întîmplări, trăite tot de tine sau auzite. A povesti imediat înseamnă a te opri pe un prag elemental al epicului („faptul divers”), a amîna un timp povestirea înseamnă a trece de pragul acesta către o reprezentare îmbogățită a realului. „Există ceva! care se cere spus neapărat, chiar și unei scorburi de copac. Și cu cît amîni, întîmplarea se încordează și se limpezește, se leagă de alte întîmplări și își alege cuvintele, într-un anumit număr care își aparține și căruia îi aparțin mai mult decît îți închipui. Întîmplarea nu mai e faptul divers de acum cîteva zile, cînd ai pierdut prilejul de a o povesti prietenilor.”

Să nu se înțeleagă însă că aici se militează pentru eliminarea „faptului divers” din cuprinsurile prozei: lucrurile stau tocmai dimpotrivă. Un constituent însemnat al narațiunilor lui Cristian Teo-

dorescu, dacă nu unicul, este chiar acest fapt divers, dar potențat, luminat altfel decît reportericește, racordat la circuite de semnificații umane care-i sporesc dimensiunile și modifică factura. Acțiuni de acest fel, ținînd „reabilitarea banalului”, desigur că s-au mai întreprins în literatură, și nu prin ineditul lor absolut ne vor reține cînd le constatăm, și le constatăm frecvent, la actuala nouă generație de prozatori. Ele ne apar interesante dacă le privim ca reacții de diferențiere ale acestei generații față de orientările precumpănitoare din proza deceniului anterior. A căuta omenescul semnificativ în faptul divers, în întîmplările mărunte ale zilei și în mediile populate de indivizi care trăiesc obișnuit, chiar anost, este alt lucru decît a observa funcționarea și efectele mecanismelor puterii, tema acaparantă pînă la fixație a prozatorilor din generația care o precede pe aceea a lui Cristian Teodorescu, și față de care această din urmă pare a voi tot mai apăsător să se delimiteze. Un precursor apropiat al orientării actuale poate fi considerat Sorin Titel care, în generația lui, preconiza aproape singular reapropierea prozei de omul simplu, așazicînd, dispensat de atributele și obsesia puterii, trăitor în orizontul evenimentelor comune ale vieții, deținătoare totuși de mari sensuri pentru cine știe a le desluși. Nu doar în proza sa dar și teoretic Sorin Titel a pledat pentru această îndrumare. „Putem cita o povestire a lui Liviu Rebreanu, scria el, în care nu se întîmplă nimic altceva, din punct de vedere al faptelor, bineînțeles, decît că pe o bătrînă preoteasă o apucă durerea de dinți sau o altă, în care ni se povestește cum niște țărani, în ciuda faptului că s-au sculat cu noaptea în cap, pierd trenul. Aceste întîmplări insignifiante, la prima vedere, generează însă o mare literatură” („Marele teme și cotidianul”, în volumul *Pasiunea lecturii*, 1976).

ÎNTÎMPLĂRI și oameni din acest orizont al comunului, al prea obisnuitului întîlnim și în narațiunile lui Cristian Teodorescu despre care se poate afirma că reactivează în scrisul său unele optici neorealiste. (În acest sens, ca procedee, sînt de semnalat la el și relativ frecvențele imaginii filmice, anume situații, scene sînt filmate iar nu povestite, sînt secvențe cinematografice propriu-zise: „S-a ridicat din fotoliu. Dispare cîteva momente din încăperea. Se aude ușa dulăpiorului din perete, în baie. Se întoarce, întinzîndu-și pe mîini o cremă albă. Privește absentă în jur. Masa și scaunele din fața ei se transformă în simple obstacole, pe care le ocolește, frecîndu-și palmele una de cealaltă”). Dar vorbeam de materia umană, de lumea narațiunilor lui Cristian Teodorescu și de factura întîmplărilor, a evenimentelor pe care această lume le trăiește. Este o lume comună, de modestă condiție socială, — țărani navetisti, funcționari detașați în provincie, bătrîni pensionari, coafeze, profesoare în mediul rural, poștași, laboranți, artiști de bar angajați pe litoral vara — lume de toată mina ale cărei evenimente și frămîntări nu au, de bună seamă, vreo legătură cu problema accesului, sau a neajungerii, la pirghiile puterii. Chiar dacă nu vîtleuiesc determinații exclusiv din afara lor, oamenii aceștia decid totuși, în ce-i privește, în limite destul de strîmte, sînt pioni și nu mai mult în cîmpul existenței pe care o duc. Iar evenimentele lumii lor vor fi și ele — nu-i așa? — „mici”, încadrabile, fără doar și poate, categoriei faptului divers, sortite, s-ar zice, să conducă, prin acumulare, la impresia de viață cenușie, obscură, stînsă. „Dar ce i se poate întîmpla unei femei singure, într-un sat, decît fleacuri?” Întreabă într-un loc autorul în legătură cu un personaj, și o clipă avem sentimentul că alt răspuns nu așteaptă să i se dea

Nichita Stănescu și spiritul mitic

INTR-O vreme mai insetată de autentic decit de ficțional, care e vremea noastră, șansa de a deveni eroul unui mit al scriiturii nu mai este de partea creatorului care elaborează lent, filtrează intelectual trăirile, propune cititorului un produs impecabil echilibrat, ci de partea celui care oferă, odată cu literatura, și spectacolul producției literare. Inglobat în text sau atașat ca anexă textului, spectacolul producției „discursului” atrage cei mai mulți „receptori” (a căror ierarhie începe cu acei ce cască pur și simplu gura și sfirșesc odată cu textul născut din principii de structurare a complexului text-spectacol) și încurajează, firesc, atât pe asii iluzionismului literar, cât și pe mărunții cabotini care de multe ori înlocuiesc un posibil text născut dintr-o expunere interesantă a unor persoane care ar putea produce acel text. A deosebi autenticitatea de impostura autenticității a devenit întreprindere de mare finețe, supusă multor riscuri, iar foarte mulți textieri literari mizează exact pe dilema din conștiința receptorului. Cînd se întâmplă ca textul validat estetic să-și continue propriul spectacol (cu nuanțe mergînd de la autoironie la antrenarea ludică a spectatorului și la implicarea egală a producătorului și a consumatorului în actul literar) șansele de succes sînt maxime. Reprezentant al frumosului și al autenticului, omul începe să reprezinte nu un scriitor, ci Scriitorul, cu toate reacțiile contradictorii stîrnite de mitizarea persoanelor în viață. Latinescul „dic-tare”, care la origine însemna a dicta, a început să însemne a scrie, a redacta, apoi numai a scrie opere poetice (cf. germ. dichten, Dichter, Gedicht). Subtilul erudit care a fost E. R. Curtius a scris și această frază memorabilă: „Poetul și dictatorul sînt plămîniți din același material lingvistic”. Instaurarea dictaturii Poetului se explică, evident, nu prin acțiunile sale de impunere, ci prin nevoia colectivă de a stabili ierarhii, subordinații și modele.

Nichita Stănescu a reîntrupat, la sfîrșitul mileniului doi, ideea antică a poeziei ca ars dictaminis. Desi scriitorul a atras de cite ori a putut atenția că poemele dictate aparent spontan sînt rezultatul unei lungi elaborări cerebrale, întemeiate pe memoria textului, spectacolul producerii poemului, cu toate sugestiile, cu toate obsesiile, cu toată capacitatea asociativă fulgurantă a autorului lui, ca și curajul (sau oboseala) de a lăsa poemul în starea în care s-a născut, fără a-l mai reface, eventual înlocuindu-l, au fascinat și fascinează încă mulțimile de cititori.

Intr-o scrisoare (către Ellen Delp, din 27 octombrie 1915), Rilke compară poetul cu un inger orb, care conține în ființa sa întregul timp și spațiul și se contemplă pe sine. Intr-o parabolă autobiografică, cum producea multe în etapa matură a creației sale, cînd exalta evenimentul ca unică sursă și manifestare a sentimentului, Nichita Stănescu așteaptă revelația misterului lumii de la un inger specializat, educat și programat a fi paznic la poarta minunii. El rescrie parabola kai-

kiană a porții închise asumîndu-și-o, propunîndu-se ca actor al posibilei revelații și îngrădind misterul prin predeterminare, specializare, computerizare. Vechea schemă a mitului căutării este liricizată și adaptată la epocă.

Pentru Rilke, poetul mai putea fi încă un explorator al misterului, revelat prin contemplare și autocunoaștere: lui Nichita Stănescu, care acceptă misterul, acesta i se comunică, i se traduce, devine o chestiune de limbaj, însoțit de nota explicativă a parțialității lui indelebile. Conștiința tragică a scindării, a comuni-cării intermediare, a insuficienței limbajului însoțite de periplul modernului Orfeu, care nu trece niciodată dincolo de obiectele atît de conștiințios apărute și interzise — prin traducere — de spiritele lor protectoare. Orfismul ca năzuință este limitat permanent de posibilitățile îngrădite ale comunicării. Spiritul mitic al poetului se va realiza de aceea perpetuu în dublu plan: în cel al conștiinței integratoare (ca vates, ca inițiat în misterele lumii) și în planul comunicării mijlocite și limitate a viziunii.

„CUVÎNTUL văzut (scris), atît prin literele care-l compun, cit și prin valențele sale deschise de combinare sintactică reproduce în mod simultan atît structura materiei, într-o posibilitate a ei, cît și structura conștiinței, într-o devenire a ei. De aici decurge și caracterul său dublu: obiectiv și subiectiv, cu o accentuare graduală către una sau alta din trăsături, după funcția lui morfologică”. (Amintiri din prezent *), p. 195).

Poetul trăiește simultan în două lumi, una sensibilă, alta invizibilă, fără a se putea margini la vreuna din ele și fără a le putea pătrunde pînă la esență pe vreuna.

Adusă în preajma revelației, în pragul minunii, dar niciodată dincolo de prag, conștiința se vede silită să comunice prin cuvînt atît existența lumilor simultane, cit și propria sa reacție în fața sensibilității și în fața invizibilității. Încărcat de multiple poveri, care adesea îl strivesc, cuvîntul își proclamă insuficiența, se descompune, caută legături noi, devine con-comitent necuvînt și duh intrupat, sovăie fără încetare între existența ca Logos și existența ca Mythos.

Poetul săvîrșește o călătorie inițiată într-o lume necunoscută (și ce poate fi mai impenetrabil decit cotidianul sau decit universul, cu aparențe atît de logice, al științei) și nu poate aduce din bolgiile realului decit semne. El expune spectacolul stării magmatice a unei conștiințe aflate în transă, care nu vrea sau nu poate transmite o revelație pe care o presimte și o sugerează. Al aspirației spre revelație și al corectării revelației prin starea de real. O poezie care oscilează între viziune și descriere, între intuiție și poveste. O poezie a transferului de sens dintr-o lume în alta, dintr-un limbaj în altul. Metafora (descriptivă sau

*)Editura Sport-Turism, 1985, selecția textelor de Gh. Tomozei.

relevantă), în sensul etimologic al termenului, de transfer, de translație, de mișcare între două planuri devine, din principiu de structurare a Poeticului, principiu epistemologic și ontologic. Nichita Stănescu nu numai rescrie marile teme blagiene (cum va rescrie și citeva din temele argheziene), dar redescoperă pe cont propriu (fără ordinea filosofică a aceluia) dreptul poetului de a retrăi lumea ca pe o metaforă. Demiurgul extinde libertățile din lumea cuvîntului la libertățile din ordinea realului. Aceasta e probabil revelația pe care Nichita Stănescu o interpretează și o inscensează în fața contemporanilor săi: capacitatea și dreptul Poetului de a reorganiza universul după modelul organizării limbajului, libertatea de a face din metaforă esența cosmosului. Elementele aflate în relație de translație pot fi obiecte sau evenimente reale, cunoștințe științifice, imagini dictate de subconștientul profund, reverii, construcții imaginare, teme și motive ale poeziei universale, orice. Nu elementele contează, ci relația de transfer dintre ele. Nu în configurația tematică stă fascinația exercitată de poezia lui Nichita Stănescu, ci în sugerarea permanentă a stării de metaforă, în iluzia că trăim simultan două ordini de lucruri. Se reactualizează astfel nu numai spectacolul poeziei ca ars dictaminis, ci și imaginea profundă a Poetului ca inițiat în starea de mit. În starea de mit, nu în mit. El nu are niciodată răgazul (sau impertinența) de a-și transforma viziunile în istorie revelatoare. El propune cu emoție nu mituri, ci mitoide, desigur cu mult mai autentice și mai spontane decit cele dintîi. Un mitoid sau o situație mitoidală reprezintă prima treaptă a unui mit, un mit incipient, o situație problematică, prin care se poate revela, oricît de obscur, ceva din natura ascunsă, interioară a universului.

„Senzația prezenței (The sense of presence) e poate factorul cel mai important într-o situație mitoidală, deoarece persoana care are o astfel de experiență se simte natural și puternic predispusă să personifice și să povestească”. (Philip Wheelright, *Metaphor and Reality*, Bloomington, 1962, p. 137). Nichita Stănescu oferă permanent semne că ființa poetului se află într-o situație mitoidală, cu corelațiile de mister, inițiere, emoție revelatorie și neputință de a da seamă integral de viziune. Poemele sale, aproape toate, sînt mitoide. Unele mitoide sînt poate rezultatul unei anamneze a nou-minos-ului întrevăzut în starea de revelație, altele pot fi simple elucubrații. Cine îndrăznește a le deosebi? Cine își ia uriasă răspundere, pe care Pilat din Pont a refuzat-o, să spună care e revelația esențială și care doar plăcere, de a așeza altfel cuburile lumii? O lume întregă, fascinantă, nu se poate angaja decit în contemplarea aventurii Poetului. Singurul care știe că metafora revelatorie nu este încă un mit și poate nu va fi niciodată e poetul însuși. Desenele lui Nichita Stănescu, la fel de semnificative ca și poemele sale, înfățișează adesea o pasăre cu aripă înmugurită, o pasăre care trăiește „corespondențele” și care



inflorește în alt regn, o pasăre care s-ar înălța foarte sus, „unde își are neamul zeiesc sălaşul”, dacă de picior nu i-ar atârna întotdeauna o prea terestră ghiulea. Este pasărea sufletului din mitologia populară românească. E pasărea cu clonț de rubin a lui Labis. Este o metaforă, o translație, dar o translație între două opuse, între înalt și teluric, între zbor și cădere, între viață și moarte. Este o metaforă structurată oximoronic. Mitoidele lui Nichita Stănescu vor fi aproape întotdeauna metafore structurate oximoronic. Ca și condiția umană: „Eu sunt o pasăre care zboară / în urma căreia aerul se pietrifică. / Eu sunt un cuvînt care se rosteste / lăsînd în urma lui un trup. / Eu sunt timpul ce sare / dintr-un ceas care se cristalizează”. (Înaintare, vol. *Epica magna*).

Ca și Logosul: „Deodată, am simțit cum renaște în noi o vorbire / și tremuram cu gurile lipite de ea. / Ce ochi mai trebuie să fi avut și auzul / cînd lingă ureche auzirăm o stea. // Cu o aripă lungă, prelungită, tăioasă, / deodată, ingerul ne-a înșirat pe amîndoi, / și astfel înjunghiați de aceeași durere, / pluteam în aerul vorbirii celei noi. // Cu tot cu noi își ridică aripa / pîrînd ne-ngreuiat. / Aproape singuram pe ascuțitul / unui cuvînt de împărat. // Unde ne zbori, în care înțelesuri, / în ce puțin de trup măreț de zeu, / în ce înaltă, nedistinctă de vorbire / din care absentează tu și eu, / din care tot ce știm că e, nu este / și ce nu știm, pare a fi?” (Schimbarea, *Epica magna*).

CUM se poate semnifica inițierea într-o lume a unității ambigue, a anulării scindării prin anularea personalității, o lume din care „absentează tu și eu”, o lume a sensurilor inverse? Prin înlocuirea, în tiparele stabile ale limbajului, a părților de vorbire legate de sintagmele tradiționale cu părți de vorbire inedite. Schema, modelul ideal al comunicării se păstrează (altfel, mesajul ar deveni neînțeligibil), elementele precise ale limbii se află în relație de substituție, ca și cum ar alcătui paradigma aceluiași sens. Principiul metaforic al substituției se aplică unui cod și elementelor lui, de unde impresia imediată de familiar (codul) și de straniu (elementele codului). În matricea sintagmatică adjectiv + de + pronume (tip: deșteptul de tine, cu conotație ironică) se toarnă alt adjectiv + de + substantiv în loc de pronume + determinări ale substantivului opuse semantic adjectivului inițial și se obține: puțin de trup, măreț de zeu, înaltă, nedistinctă de vorbire. Și aceasta după ce cu citeva clipe înainte poetul aplicase schema inversă, a înlocuirii substantivului prin pronume, în sintagme de tipul verb tranzitiv + complement direct, și obținuse „o lume din care absentează tu și eu”. Poetul regîndește sistemul limbii și proiectează pe axa sintagmatică vocale neafiate obișnuit în relație paradigmatică, dar pe care le obligă să stabilească astfel de relații tocmai unificîndu-le în sintagme. Realizează astfel spectacolul limbajului exercitîndu-și spontan funcția de poeticitate. Spectacol fascinant în sine. La un nivel mai profund însă, poetul rescrie o mare temă a predecesorilor, și a lui Eminescu îndeosebi: tema *Tattwam asi*, a unității primordiale și a identității spirituale a formelor universale. Pentru Nichita Stănescu, tema se enunță invers: „totul este altceva, și tu ești altceva”, asadar ca percepție a scindării dominante, a rupturii, a contradicției aparențelor care neagă esențele, avînd drept corelat imediat motivul lumilor simultane, temă predilectă a existențialismului profund antagonic, din acest punct de vedere, budismului. Dar tema „total este altceva” enunțată, în fond, și principii pe care se întemeiază gîndirea metaforică: dacă fiecare e altfel, libertatea de substituție a elementelor totalului e nelimitată, orice poate fi altceva și nimeni nu poate decide că o alegere sau o împerechere e mai adevărată decit alta. A fost astfel configurat mitoidul libertății demiurgice a poetului, libertate neliniștitoare, de vreme ce înlocuiește o ordine stabilă cu o alta, arbitrară, a cărei validare e imposibilă. La nivelul limbajului libertatea se manifestase ca selecție subiectivă a paradigmelor proiectate pe axa sintagmatică. Ceea ce, obscur sau rațional, resimte cititorul este însă unitatea gîndirii poetice și a procedeeelor lingvistice.

G. Dimisianu

Roxana Sorescu

decit acesta: într-adevăr, numai fleacuri i se pot întîmpla într-un sat, unei femei singure. Dar numai o clipă avem acest sentiment fiindcă tot ce urmează în povestire, și tot ce este în carte, arată că întrebarea pusă de autor mai înainte fusese înșelătoare și că în realitate nega ceea ce păru-se că afirmă. Sensul acțiunii prozatorului de fapt acesta este: să convingă că nu sînt „fleacuri” („fapte diverse”) evenimentele, întîmplările mărunte umanități pe care o aduce în pagini, că dincolo de insignifianta părelnică sînt acolo de urmărit aspecte de trăire umană esențială.

Desigur, o repetăm, asemenea inițiative nu le are primul în proză Cristian Teodorescu, dar am spune că el este interesant tocmai pentru faptul că anume acționează în stralul acesta de viață ome-nească, cercuțat și de alții, nenumărați, de la Cehov încoace. Nu este așadar primul dar nici nu imită pe cei dinaintea lui, vine cu o atitudine personală a cărei manifestare o sesizăm îndeosebi în două planuri: în tehnica narativă de care se folosește și în alegerea personajelor.

În privința tehnicii narative am vorbit deja despre acele intreruperi, despre acele stopări voite ale fluxului povestirii care-i permit autorului să urce, cum am văzut, la suprafața textului, și să adreseze lectorului său mesaje directe; îi lăsmurește acestuia, nemijlocit, sensul acțiunilor sale și chiar îl asociază, citeodată, acestor acțiuni, solicitîndu-i „imaginația” pentru a putea duce narațiunea mai departe. Iată: „Acum vom face ceva asemănător unui joc de imagini. Punctul nostru de vedere va rămîne, fără nici o aluzie, același. Personajul nostru va rămîne același Saizu. Dar noi, vreau să spun C. T., autorul acestei narațiuni, vom deveni o prezență discretă, asemănătoare firelor care fac păpușile să miște din miini, să clatine din cap (aprobator sau dezaprobat), să meargă, să alerge și chiar să deschidă gura. Totodată, e cazul să vă folosim de imaginație pentru a vă închipui o încăpere, mai mult înaltă decit încăpătoare...” etc. Dar să mai spunem o dată că aceste ieșiri ale autorului în fața scenei epice nu sînt prea multe și că

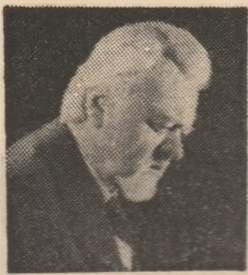
tocmai pentru că le dozează atent Cristian Teodorescu obține, prin ele, un efect sugestiv. Sînt de urmărit și alte procedee narrative care mărturisesc despre modernitatea poziției prozatorului — schimbarea persoanelor verbului, suprapunerii de cadre, alunecări repezi de la notația realistă, seacă a unor detalii anodine la reprezentări potențate simbolice etc. — toate con-luînd la impunerea impresiei de imagine multiplană a vieții, la înmulțirea unghiurilor din care spectacolul uman poate fi contemplat.

Originalitatea indiscutabilă a lui Cristian Teodorescu este însă de căutat în personajele sale, în faptul că adesea ele provin din medii crezute refractare oricărei licăriri de idealitate, de „suflet”, iar evoluția lor în narațiune revelează, surprinzător, contrariul. De pildă personajul Mina P., din *Tapetul*, o coafeză care are inițiativa, excentrică în lumea ei, de a ține un jurnal al întîmplărilor zilnice. A închipui jurnalul unei coafeze este, estetic vorbind, un act de îndrăzneală, dacă se urmărește, desigur, altceva decit efecte ușoare de șarjă umoristică. Hotărît, Cristian Teodorescu alt lucru urmărește cînd face din coafeza Mina autoare de jurnal și dacă notațiile succinte și candid ale acesteia dezvoltă și o impresie de umor, faptul nu răsfrînge vreo intenție subminatoare a autorului. Textul e irizat de însuși umorul vieții, și trist și vesel, și luminos și amar, după cum toată relatarea despre sine a Minei P. face să prindă relief o transă de viață semnificativă, de viață în sensul deplin, chiar dacă marcată de însemnele derizoriului, accentuate, aici, de specificul profesiei celei care își incredintă gîndurile hirtiei: „Din nou discuție cu sefa. Nervii. Totuși mi-am păstrat calmul. N-am poftă să mă dau în spectacol în fața fetelor. Ea n-are decit... După-amiază, căutat covor sufragerie. Găsit tocmai în centru. Nu e chiar ce aș fi vrut. Trebuie să i-l arăt și lui Vlad [...] Nu știu ce e cu Vlad. Tot mai indiferent. Plictisit? Totuși ieri a venit să mă aștepte. N-a intrat, dar sefa n-a scăpat pri-tejului să-mi spună că mai e o jumătate de

oră. I-am răspuns că n-aveam de gînd să plec. Sefa s-a uitat de citeva ori prin vitrină la Vlad. Cînd mai era un sfert de oră, m-a întrebat de ce nu plec. Ca să mă umilească, așa cred. N-aveam clien-tă. Așa că n-am făcut decît să stau pe scaun și să mă uit la Vlad”.

Neînțelegerile cu „sefa”, micile supărări și împăcări cu „soțul”, un individ cam grobian, cam prea terestru, care uneori se întoarce „de la meci groznic de beat”, cursele după cumpărături și progresele înregistrate în mobilarea locuinței („„Adio vecinilor!” — Deci n-a mai ră-mas decit camera copilului”), vizitele la „Zamfirești”, o familie prietenă, material mai incropită căci Zamfirescu e sofer pe un T.I.R. și „a fost prin f. multe țări”, toate acestea și altele la fel sînt evenimente și împrejurări care în chip necesar compun cotidianul sensibil coafeze, cotidianul căruia, la fel de necesar, ea i se integrează. Sufletește ea nu poate fi, desigur, decit aparținătoare acestui orizont, dar i se întîmplă să aibă, în același timp, sentimentul, presimțirea mai bine zis, că dincolo de linia lui mai poate exista ceva, o lume altfel, nebulos conturată dar tocmai pentru asta atrăgătoare. Și astfel apar la eroina noastră tinjirile, visările fără obiect lămurit, reveriile bovarice, (cum să le spunem altfel?) Remedii? Evadarea, cufundarea imaginară în peisajul imbiator din *tapet* (o achiziție kitsch de la Zamfirești), așternut pe un perete întreg din sufragerie, cu muntele său verde cafeniu, cu picul de copaci albi-cioși, cu „piriul înspumat din care se ridică abur”. Și totuși e numai un paliativ această evadare, o soluție care nu vindecă sufletul tinjitor după mercur alt-ceva al eroinei. În final, simbolic, auto-ru-l ne-o înfățișează răzînd pînă la ten-cuială hirtia lăcioasă. Poate că dincolo, cine știe...

Revelarea complexității sufletelor obscure este miza numai în aparență modestă a prozei lui Cristian Teodorescu, un scriitor a cărui luciditate scruta-toare nu îndepărtează din pagini compasiunea, căldura umană, ci dimpotrivă și le apro-pie.



Aurel GURGHIANU

Terasa

Ce tristă-i terasa cu mesele goale !
Scaunele cu picioarele-n sus.
Frig și vint. Evadarea hirtiiilor.
Berea scursă pe jos e-o pojghiță
galbenă-acum.

Bolnavă e iedera.
Țipătul gîstei sălbatice
năruie fragilul perete-al văzduhului.
Cad draperiile serii
peste umerii strimbi ai cetății.
Lumea s-a-nchis.
Doar liliecii din turlă, orbi ca ridichile,
se pregătesc să foarfece aerul.
Doar vintul și-un saxofon,
saxofonul și-un vint rătăcit
se zbat aiuriți pe terasa pustie.

Panou

Acel perete din fundul curții
sufocat de viața sălbatecă,
invadat de corzile roșii
ca de niște artere umflate
acel perete ca un ecran
îmi pare o imensă hartă
a unui timp în derivă.
Riurile sale poartă cu ele singe.
Singe pe străzile marilor metropole
pe unde se descarcă focuri de armă,
șiroaie de singe pe văi,
pe versante de munți
amestecat cu petrol și cu tunete.
O clipă-am avut imaginea
acestor lucruri sumbre,
apoi un stol de vrăbii
s-a așezat în ciorchine pe vițe
de parcă Picasso însuși ar fi schimbat totul,
zugrăvind din nou întregul perete,
făcînd să răzbească din cratere
sub penelul său violent
dramaticul arbore-al vieții
în care păsările lumii să poată-nflori.
La noapte va ninge.

Podul

N-am mai fost demult pe pod.
Credeam că podul s-a ridicat în văzduh
ca fortărețele zburătoare.
Tocmai îmi desfăceam brațele
s-ajung dincolo,
cînd am constatat că podul a rămas pe loc.
Era noaptea tirziu
Lîngă balustradă,
un om cu mască
arunca ceva dintr-un sac.
Auzeam sub pod scîncetul apei.
Apa să fi plins,
sau mogildețele negre ?
Curînd, mascatul se făcu nevăzut.
Istoria aceasta am mai aflat-o
și de la alți poeți,
mai frumos spusă
și cu mai multă simțire.
Dar eu îmi am podul meu.
Pe sufletul său apasă povara
unor bieți căței inecați
în anul acesta
pe la început de iarnă.
Există, desigur, podurile Senei,
podurile de pe Tamisa,
podurile altor riuri mari
de pe care își fac vînt disperății.
Podul meu își ciulește urechile
și cînd simte cazuri mai grave
se înalță-n văzduh
și nu se mai întoarce decît
pe la orele dimineții,
după ce cocoșii lumii-au cîntat
pentru cei văduviți de credință.

Ce frumos

Bătrînul stă zgulit pe-o treaptă udă
cu fluier alături de el,
cu mici casete sculptate.
Lumea trece grăbită pe stradă
sub burnița rece
iar el n-o mai imploră din ochi.
Oamenii au probleme mai complicate
cu cit se apropie iarna
și mai ales — sărbătorile.
Bătrînul moț s-a-nchis astfel în sine
ca să poată călători nestingherit
cu gîndul la urși și la viața din munte.
Sufală peste Arieș o viforniță galbenă —
Bătrînul și-adună mai strîns
picioarele sub el,
ușor moțîind sub cușma lui uzată.
Ana se tînguie nîrtînd un ied inecat.
Cine mai cumnăra obiecte de artă ?
Ce frumos arde focul în sobă,
acolo sus în muntii Bihariei !
E-un lemn de brad care cîntă cu flacără
și-i încălzește trupul amortit.
Grozavă-ar mai fi o palincă
pe-această vreme cu tusă.
Ce frumos cîntă focul,
ce frumos cîntă bradul.
Ce frumos !

Poți să fii

Un poet scrie versuri de toamnă
frumoase pentru că par ostenite
și n-au în ele nimic forțat,
ca și cum ai spune :
zece cornute rod iarba uscată
lîngă-un zid de cetate.
O burniță picură monoton
în parcul orașului.
Copilul sughe lapte dintr-o suzetă,
un bătrîn trage dintr-o țigară sub zid.
Cînd stai și privirea ți-alunecă peste lucruri
nimic nu-ți mai trece prin minte.
Poți să fii de-aceeași natură cu ploaia,
cu iarba
cu aceste conuri de brad
întoarse de țărce cu ciocul prin mizgă.
Pînă cînd, deodată,
ești asemenea unei sonerii în alertă
pe care un deget negru apasă cu disperare.



ALECU IVAN GHILIA : Flori

Vîntul din spate

Vîntul de seară te mină din spate
cu frunzele moarte —
unele se duc grăbite
altele ți se lipesc de picioare.
Uneori te oprești.
Bricheta se stinge.
O rufă s-a desprins de pe sîrmă
și-atîrnă de balustrada balconului.
Și iar te urnești cu ochii la turla cea albă
din capătul străzii.
Mormăi cuvintele
și ele se rup
parcă tăiate cu ața.
(Memento, hommo, quia pulvis es...)
Forța te mină din spate
dar nu într-atît
încît să nu-ți poți păstra
în minimum de calm.
Mai e pînă la turla cea albă
care odată și-odată se va-ntuneca.

De iarnă

Spune-mi, frer, cum este iarna la voi ?
Grădina desigur a murit frumos,
așa cum se moare la țară.
Vin iepurii noaptea și-acum
țopăind prin troiene
să caute cotoare-nghețate de varză.
Nu mai hămăie ciîinii.
S-au strîns sub cotețe covrig
și dorm cu botul sub ei.
Înebunește doar luna cînd e senin
și vă tulbură somnul
pe cînd visați
că mai treceți pe sanie Mureșul
ca vechii noștri bătrîni
și duceți sacii la moară.
Troznește cite-o ramură sticloasă de prun,
frîngîndu-se ca un os ce s-a rupt.
Biziile cite-un avion la mari înălțimi.
Încolo, nimic.
Spre ziuă, doar ciorile
întunecă bieții salcîmi
apoi hămesite se-ndreaptă în zbor spre
Bogdana.
Tu ieși în ogradă să măтури ninsoarea
și tropăi cu cismele pe treptele casei,
îți scuturi căciula de miel
și te grăbești la un ceai.
— Eh, frate, așa se duc anii !

Timp

Vita mai caută un smoc de iarbă
pe ritul pustiu de la Cruce
(în timp ce eu în bucătărie
beau o cafea).
Odată vegheam și eu o tărcată
privindu-i limba aspră
ce ocolea spinii apucînd firele-ascunse.
(„Va trebui să-ți pui un fular“,
mi-a spus azi dimineață soția).
Fetița c-un băț
s-a ivit în marginea grădinii
și strigă după vaca ajunsă la riu.
Pe vremuri,
eu îi dădeam tărcatei
cite-o rădăcină cu suc,
cite-o bucată de nap,
ii smulgeam cite-un scaiete din păr.
(Negreșit, va trebui să scot piinea.
Miine-i duminică și peste tot
e închis).
Da, da, vita aceea își face de cap.
Vrea să treacă prin apă
s-ajungă la dealul sărat.
Fetița-și înghite lacrimile.
Pe mine amarnic mă ustură fumul.

„Habent sua fata libelli“

BINECUNOSUTUL dicton latin¹⁾ cere poate citeva exemplificări din literatura noastră și din cea universală, pentru a ilustra unele spectaculoase oscilații ale valorizării cărții, de-a lungul anilor. Cea mai curioasă pătanie mi se pare aceea a primei noastre capodopere umoristice: **Țiganiada**, de Ion Budai-Deleanu, prietenul și comilitonul lui Samuil Micu, Petru Maior și Gheorghe Șincai. Redactat către sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui următor, poemul eroicomic a rămas needitat până în anii 1875—1877, iar valoarea sa excepțională a fost pusă în lumină după alte câteva decenii. I-a căsunat acestui monument literar un destin dintre cele mai vitrege. Paguba nu a fost a cărții, atât de tirziu apărută, cită a literaturii noastre, care a fost lipsită în interval de efectele forței generatoare a capodoperei, ce i-ar fi influențat favorabil evoluția. Altul ar fi fost, desigur, conspectul hărții noastre literare, în prima jumătate a secolului trecut, dacă **Țiganiada** ar fi apărut încă din timpul vieții autorului ei (1760—1820). Ca o curiozitate atrag atenția că eminentul critic literar francez Ferdinand Brunetiere (1849—1906), în manualul său de istorie literară, a omis voluntar acele opere, neapărute la data compunerii lor, ca **Scrisorile** d-nei de Sévigné și ca faimoasele **Memorii** ale ducelui de Saint-Simon, scotindu-le neintegrate cronologic evoluției literare și deci străine temei!

O altă mare figură ardeleană, din nefericire viciată de teoriile lingvisticii latiniste, adică scriitor într-o limbă în mare parte artificială, Ion Codru Drăgușanu, a murit la vârsta de 66 de ani, în 1884, cu mihnierea, desigur, că **Peregrinul transilvan**, apărut, ce e drept, fără nume de autor, în 1865, ar rămâne și în viitor o încercare nenorocoasă, sortită uitării. Reeditată în limba curentă, de N. Iorga, în 1910, apoi de subscrisul, într-o versiune mai puțin retusată, în 1942, cu încredere în „clasicitatea“ ei, lucrarea s-a bucurat, în 1956, de retipărirea, de către Romul Munteanu, în cadrul unei colecții de clasici români. I-au trebuit, așadar, remarcabile cărți, aproape nouă decenii ca să i se facă dreptate deplină.

În literatura franceză, fără a fi fost un necunoscut, Gérard de Nerval (1808—1855) a fost multă vreme integrat romanțicilor minori. Penultima lui carte, „**Les filles du feu, nouvelles**“, apărută în 1854, cuprinde la sfârșit **Les Chimères**, o serie de sonete: **El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artemis, le Christ aux Oliviers** (cinci sonete) și **Vers dorés**. Cartea n-a stîrnit senzație în momentul apariției, iar autorul ei a fost găsit, după un an, spînzurat, într-un cartier declassat al Parisului, moartea sa stîrnind regretul doar al unui mic grup de prieteni și admiratori. Or, după mai bine de o jumătate de veac de la sfârșitul tragic al scriitorului, atât proza lui, în care s-au descoperit mari valori inovatoare, ale unui precursor, precum și versurile lui din **Les Chimères**, o revelație pentru modernitatea lor, l-au ridicat pe nefericitul Gérard la treapta cuneită, alături de marii săi contemporani.

Nu mai puțin curioasă a fost situația

literară a lui Friedrich Hölderlin (1770—1843), a cărui operă lirică l-a situat multă vreme printre modeștii poeți al școlii suabe. Ca prea supus discipol al lui Schiller, prezentat lui Goethe, acesta l-a sfătuit să treacă de la poemele de suflu la cele scurte, ca mai potrivite talentului său. Or, în al doilea deceniu al veacului nostru, un tinăr cercetător german, Norbert von Hellingrath, care avea să cadă în luptele de la Verdun, scotocind printre manuscrisele rămase de pe urma poetului, ce-și petrecuse jumătate din viață în stare de demență, descoperi o splendidă serie de poeme fluviale, de o mare îndrăzneală în concepție și de o nouă extraordinară. De la o zi la alta, Hölderlin deveni idolul tineretului german, iar noua istorie literară îl situează pe poet deasupra lui Goethe însuși!

Cam același a fost și destinul unui alt mare nefericit, contemporan cu Hölderlin, anume Bernd Wilhelm Heinrich von Kleist (1777—1811), nuvelist și dramaturg fără deosebită faimă, mort prin sinucidere. Secolul nostru descoperi însă în autorul nuvelor și al pieselor, majoritatea primite până atunci cu răceală, pe cel mai de seamă dramaturg german, genial prozator și precursor.

O PRIM aici cele citeva exemplificări spectaculoase, pentru a trece la alta, în care, — păstrînd simțul proporțiilor și cerindu-mi în prealabil iertare pentru caracterul ei strict subiectiv și, ca atare, suspect de nemodestie —, voi sublinia cinstea ce mi s-a făcut prin publicarea unei noi ediții, a V-a din **Viața lui I.L. Caragiale** (ed. I-a, 1940), în prestigioasa colecție **Patrimoniu**.

Ce ni se spune, de către Editura Minerva, despre seria **Patrimoniu**? „Scriitori clasici români într-o largă selecție cuprinzînd operele lor fundamentale, însoțite de repere istorico-literare, tablou sinoptic al receptării lor de la apariție pînă în contemporaneitate“.

Eram etichetat de critica actuală binevoitoare ca un critic și istoric literar clasicizant. Iată însă că Editura Minerva mă promovează printre clasici! Spiritul autocritic îmi temperează eventualul păcat de vanitate. Sint, chiar, după cum mi se spune, primul autor în viața căruia i s-a făcut această integrare în colecție. Asta îmi va atrage, nu mă-ndoiesc, pe lângă o coplesitoare onoare, și unele reacții publicistice malițioase. Sint însă bun „incasator“, ca boxerii profesioniști și după laurii neprevăzuți, voi avea de suportat și loviturile joase.

Revenind însă la formula „păstrînd proporțiile“, din introducerea ce-mi va fi ea luată în nume de rău, voi atrage atenția că prima ediție a fost în genere bine primită, dar nu au lipsit nici opiniile separate. Mai tinărul meu coleg din G.C.L.R. (Gruparea criticilor literari români, în care cu onor ambii participam), Octav Suluțiu, a decretat cartea un eșec, ba chiar un mare eșec, și și-a manifestat tristețea în urma impietății mele: Caragiale a rămas același mare scriitor fără noroc! Insuși cel mai bun prieten al meu, Vladimir Streinu, temător ca nu cumva amicitia să prevaleze asupra adevărului, mi-a servit un con-



Peste doi ani va începe al doilea secol al eternității Lui și al îndreptăririi noastre la universalitate.

Printre cei ce au dispărut în cataclismul de acum zece ani, mulți erau înzestrați cu mari daruri ale minții.

În cea dintii iarnă ce a urmat nenorocirii, la primul 15 ianuarie pe care trecerea timpului l-a adus în viața noastră, mi-am îngăduit să scriu aici sub efigia statuii din fața Ateneului, ca pe un omagiu suprem și îndurerat, numele acelora ce fuseseră poeți.

Mereu stăruitoarea amintire a celor ce au pierit atunci îmi poartă mina să adauge, la trecerea unui deceniu de la marea nedreptate ce li s-a făcut, numele și după moarte ovaționat al lui Toma Caragiu, și pe acela al unui copil de geniu, pianistul și compozitorul Tudor Dumitrescu, care nu implinise douăzeci de ani.

Atît de avuți am fost, atît de avuți mai sintem, în oameni de inimă, de minte și de geniu.... În oameni de geniu al minții, și în oameni de geniu al inimii, însușire care e o mireasmă a neamului nostru.

Geo Bogza

descendent frecus, relevîndu-mi grave erori de metodă, numeroase improprietăți verbale și imputîndu-mi chiar intuiții fundamentale eronate, ca aceea a sociabilității lui Caragiale, pe care o contesta ritos.

Nu m-am supărat pe nici unul din cei doi, nici n-am încercat un răspuns, lăsînd cartea să-și urmeze drumul. surprinzător elogiată de însuși N. Iorga, apoi binevoitor, ca întotdeauna, de Perpessicius, iar dintre ceilalți, pe lângă cei de mai sus, din „reperle istorico-literare“, Mihnea Gheorghiu, Pompiliu Constantinescu, Romulus Demetrescu și Al. Piru au stăruit mai ales asupra valorii documentare a cărții. fără însă a-i imputa expres lipsa celei literare.

După un an, în monumentală sa istorie literară, G. Călinescu îl recunoștea autorului un oarecare talent, nu „folosirea documentației“, deoarece **Ipsis verbis**, cartea era „o anchetă literară făcută în familia scriitorului (soția trăiește)“. La Bibliografie, menționa însă despre **Viața lui I.L. Caragiale**: „fundamentală“.

În 1943, ediția fiind epuizată, noul director al Editurii Fundațiilor, D. Caracostea, deși nu se afla în relații bune cu noi, a consimțit, la recomandarea secundului său, Barbu Theodorescu, să încheie un contract pentru reeditarea cărții. După un an, prezentîndu-mă în fața prestigiosului director reintegrat, Al. Rosetti, oarecum nașul literar al cărții, domnia-sa mi-a atras atenția că lucrarea nu e cerută în comerț (era criteriul d-sale, fără replică). Am renunțat așadar. Între data apariției primei ediții și a celei de a doua (1969), au trecut nu mai puțin de 29 de ani. Atunci s-a produs neașteptatul reviriment. Noua generație de critici, Nicolae Manolescu, Ov.S. Crohmălniceanu, Valeriu Răpeanu, M. Ungheanu, Zaharia Sângeorzan, Lucian Raicu, Magdalena Popescu și Ion Vlad au recenzat-o cu o neașteptată căldură, spre uimirea mea (pînă astăzi, la fel de vie).

Seria recenziilor sare peste ediția a III-a (1972) la cea de a IV-a (1977), cuprinzînd, pe lângă **Viața lui I.L. Caragiale** și **Caragialiana** (în ed. a II-a). Seria recenziilor o deschidea regretatul Aurel Baranga, ditirambic, vîzînd în carte peste ce-mi propusesem, adică „uriasă panoramă socială, politică și culturală a unei epoci istorice, studiată, analizată, scrutată pe toate fețele ei de un judecător lucid, comprehensiv, cu o grijă fanatică să respecte adevărul și să-l redea integru, liberat de mitologii dubioase“. Urmează recenziile, care de care mai elogioase, semnate Constantin Ciopraga, Eugen Simion, Florin Manolescu, Gheorghe Grigurcu, Ion Maxim, Alexandru George. Cel mai tinăr, Florin Manolescu, ulterior autorul unei interesante prezentări personale a operei caragialiene, a fost și cel mai elogios. Începea astfel: „Am citit de trei sau de patru ori **Viața lui I.L. Caragiale**...“ Și încheia: „...este o carte ce se citește cu plăcerea cu care se parcurg marile romane“.

Mi se recunosc, de noile generații, merite literare la care nu aspiram, iar cărții, calitatea de „lucrare clasică“ și „o atitudine modernă“ (Constantin Ciopraga), ba chiar, de către dificilul critic artist Gheorghe Grigurcu, deliciu ale lecturii!

Aceleași plăceri le mărturisește severul apărător matein, Alexandru George, împotriva rigorilor mele: „E, oricum, o desfătare a lecturii monumentalului tom, în care esențialul nu se pierde din cauza erudiției, nici arta de a spune nu exclude ironia și stilul uneori mai slobod, îndrăguit de însuși subiectul abordat...“

Nu am înregistrat însă, ca d-sa, acele voci ce „au pus stilul modern, detectivistic și deductiv al acestei cărți, pe deasupra celui pur literar și de sorginte clasică din **Viața lui M. Eminescu** de G. Călinescu“.

Evident, cartea acestuia nu suferă nici o comparație. Este, cum spun francezii, **hors pair**, — nepereche, unică. Primească, aci, încă o dată, salutul meu reverențios, pentru valoarea în sine a capodoperei, salut fără nici o legătură cu grațitudinea ce i-o păstrez autorului ei, pentru talentul ce mi l-a acordat cel dintii, trăgînd și pe urmașii săi fideli pe aceeași linie.

În concluzie, consider **Viața lui I.L. Caragiale** un mare noroc în activitatea mea, depășindu-mi așteptările și propria prețuire. Primită cu rezerve capitale în 1940, ce e drept, de o parte numai din critica vremii, refuzîndu-i-se, de însuși inițiatorul ei, retipărirea, după epuizarea, destinul favorabil al cărții începe după aproape trei decenii, la apariția ediției a II-a, cucereste totalitatea frontului critic, și tot așa, mereu mai departe, i se acordă clasicitatea și onorurile la care autorul ei nici nu năzuise, nici nu visase.

Cu riscul de a oferi noi arme neprietenilor literari, voi cita cazul marelui dramaturg austriac Franz Grillparzer (1791—1872), considerat **post-mortem** poet național, dar prețuit abia către sfârșitul vieții, cînd a rostit cuvintele dezolante: „zu spät“).

Spre deosebire de acesta, m-am bucurat de la început de o destul de bună primire cu **Viața lui I.L. Caragiale**, dar destinul ei major, din 1969 pînă astăzi, mereu ascendent, nu-mi poate face decît bucurie, chiar dacă înrădăcinata mea metodă dubitativă i-ar reduce temeiul la portativul cel just.

Mulțumesc din inimă Editurii Minerva, pentru grava răspundere ce și-a luat.⁵⁾

Șerban Cioculescu

²⁾ Amintesc că ediției din 1977, la Editura Minerva, i se adăugase suita de articole și studii **Caragialiana**.

³⁾ E. Lovinescu s-a abținut de a mă felicita măcar convențional, după lectura cărții.

⁴⁾ Prea tirziu!

⁵⁾ Errata:

Alceu, nu Alecu Ureche, pag. 17 și 22; patru ori, nu patru ani, pag. 56; Totdeauna, nu totdeauna, pag. 103; țîneste, nu țintuiește, pag. 105; obține, nu obține, pag. 165; vizază, nu vizitează, pag. 231; le mors, nu de mors (fr.), pag. 247; la main, nu le main (id., ibid.); la Lipsca, nu de Lipsca, pag. 256; se arată, nu se arată, pag. 259; romanică, nu romanică, pag. 306; Petru Maior, nu Petru Moiar, pag. 325; moșneanul, nu moșneagul, pag. 390; turneele, nu turmele, pag. 398; nasul asa, nu pasul arc, pag. 405; Boicescu, nu Boeșteanu, pag. 439; cititorul se va descurca singur la cuvintele cu litere lipsă, adaose sau inversate etc.

Și Gangele

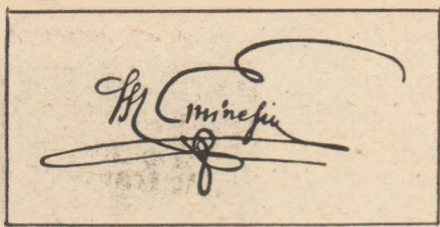
Prin Roșiori, gîndind la vede,
Trec asiatic și distrat
Și Gangele ce nu se vede
E scris în Vede, apăsăt.

În Indii pe musoni am stat,
Mai mincinos cine nu crede,
De două ori trecînd în lat
Păscînd cirezi de tigri, iede

Vezi Roșiorii și-apoi mori,
la Napoli, bine-nțeleș,
Eu ce-am trecut de-atîtea ori,

Mă simt bătrîn, neînțeleș.
De intru-n Vede nu mai ies.

Marin Sorescu



„A tot știutoarea“



Portret de
Ștefan Luchian

„Dinmădugă murea la dale la cîntăre,
Din vîntul vîntului un pîl în zăpădă“

PREZENȚA copleșitoare a peisajului cosmic în universul liricii unui mare poet romantic, precum Mihai Eminescu, nu mai poate surprinde pe nimeni. S-au făcut studii docte, s-au stabilit surse de inspirație și genealogii, s-a spus, s-ar părea, totul, în această privință. Și totuși... Totuși ne mai poate surprinde varietatea combinațiilor stilistice și bogăția imaginilor care înfățișează inedite și tulburătoare spectacole cosmice, implicarea lor specifică în destinul omului și al umanității, precum cele din numeroasele variante ale *Scrisorii I*: „Stupi bătrîni, trimiți tu-n lume / Mindre colonii de stele [...] Colonii de stele de aur din a cerului prisacă / Ce roind în fluvii albe se-mprastie în infinit.“ Inedit, prospețime, dinamism, plasticitate, grandoare, ce să admirăm mai întâi într-o asemenea imagine? Peisajul cosmic, de la început, pe cînd „ființă nu era, nici neființă“ iar „vremea încerca din goluri a se naște“ și pînă-n serile romantice cînd poetul se abandona în oniric cu iubita „sub bolta cea senină“, pare a-i fi la fel de familiar lui Eminescu, precum Grădina Copoului, Mărturie stau: *Luceafărul*, *La stăca, Scrisoarea I*, *Povestea magului călător în stele*, *Fata în grădina de aur*, *Melancolie*, *Memento mori* etc., etc. Mîntea lui genială a străbătut, ca Hyperion, „cîi de mii de ani“ prin spații intersiderale, mîșind geneza unor lumi noi și asistînd la nașterea Soarelui și a Lunii, aceasta din urmă rămînînd cu cea mai mare frecvență și mai semnificativă prezență în ecuațiile stilistice ale tropilor folosiți de Eminescu. De altfel, luna care strălucește blind și enigmatic pe bolta instelată, rotindu-se în jurul pămîntului și reflectînd asupra lui lumina solară, e astrul cel mai îndrăgit și mai des evocat de poezi; de la vechii orientali cu viziuni animiste, la poeții greci și latini, și de la ei la mai toți liricii erei noastre, și, firește, în primul rînd la preromantici și romantici. De aceea ar fi necesar un tom masiv, și chiar mai multe, numai pentru simpla inventariere a figurilor de stil în care e implicată luna. A făcut-o, în parte, Al. Dima în: *Viziunea cosmică în poezia românească*, Ed. Junimea, 1982.

Nu vom inventaria, însă, aici nici măcar toate epitele folosite de Eminescu, reținînd numai cîteva pentru interesul demonstrației noastre: luna „sfîntă și clară“ (*Sara pe deal*) „cea galbenă — o pată“ (*De cîte ori, iubite*), „plină“ (*O, rîmii, Strigoii*), „blindă“ (*Povestea Teiului*, *Lacul*), „moale, sficioasă și smerită“ (*Călin — File de poveste*), „mare“ (*Împărat și prolețar*), „argintie“ (*Crăiasa din povești*), „mindră“ (*Somnoroase pășărele*), „dulcea“ (*Lasă-ți lumea*), „regină“ (*Horia, Mortua est, Miradonis*), „lună tu, stăpîna mării“ (*Scrisoarea II*), „Pe cînd luna scut de aur strălucește prin alee“ (*Scrisoarea V*) etc., etc.

Asemenea epitele au însoțit luna și în poezia altor poeți, firește, cu alte efecte artistice, căci singur Eminescu a fost în stare să-și imprime tulburătoarea lui personalitate pe cuvintele obișnuite ale limbii române așa cum împărății romani își imprimeau chipul pe monezile de aur. Luna intră, apoi, în alte figuri de stil în limbajul poetic eminescian, în comparații și metafore, mai ales, precum: „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratie / Rumenind străvechii codri și castelul singuratic“ (*Călin — File de poveste*), „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă“ (*Melancolie*), „Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape“ (*Scrisoarea IV*). Fără a mai înmulți exemple, putem sublinia faptul că și-n acest domeniu, judecînd strict tehnic, Eminescu, deși foarte original, nu e singular. Producem cîteva exemple care ne vin absolut întîmplător în minte. Bo-lintineanu vede luna „ca un glob de aur“, Coșbuc „gînditoare ca o frunte de poet“, N. Davidescu „ca o candelă de aur a zeilor“, Ion Pillat ca un ulcior: „ulciorul clar al lunii pe loc s-a răsturnat“, Ion Minulescu ca „un cap de mort“, „un chihlimbar“, „un cap de rege saltimbanc“; la Argezi „luna-i într-un coș de vatră veche“, e „nebulă“ și „seceră de-avalma rogoz, șerpi și broaște“, înșelătoare și uneori într-o postură absolut admirabilă: „Într-un lac alb de lumină / A ieșit o lună plină. / Ce mai caută și Luna / Tot în lacuri totdeauna? / Limpezește și își spală / Noaptea, farfuria goală, / Porțelenu-avînd o pată / De argint necurățată / Azi în lacul înghețat, / Blidul nu i-a mai intrat / Și-i atîrnă-n ceața sură / Vătămă de-o știobitură“ (*Intr-un lac*). N. Crevedia în poemul „Foamete“ și Mihai Beniuc în „Calea Motului“ o vîd, justificat de contextul social, „mare ca o mămăligă“. Unui poet japonez, Hito-marō, citat în Man'yōshū în oceanul cerului, pe valurile norilor, „vasul (s.n.) lunii pare să rățăsească printr-o pădure de stele“. În viziunea lui Pușkin „luna mută pare-o lebădă măreață / Plutind pe nori de argint“. Pentru poetul flamand Verhaeren luna foarte mare e ca un vas sfînt în care se ține piinea pentru cuminăcătura; pentru A. de Musset, care va-

lorifică toate datele mitologice ce au generat în jurul ei, luna, deasupra turlei bisericii, e „ca un punct pe un i“. Lui Baudelaire luna care „mai leneșă visează“ îi „pare-o curtezană pe perini dantelate / ce dormitînd în taină, cu miinile pudrate / În letargia serii blind sinii și conturează“. Și la Goga „după plopi cî frunza rară / Își desface luna sinul“, luna altă dată e numită „mircasa cerului albastru“. „Ca o cîmă bine rumenită“, ca un „bucălat cîrlian“, ca „un clau care ride“, ca „un galben torb“ sau „asmeni unui ou“, i se înfățișează luna lui Serghiei Eserin. Comparațiile metaforice pot fi desigur, și sint, extrem de numeroase, dar cam în interiorul acelorăși tipare imaginative, la care se mai adaugă cele privind viziunile mitologice despre astrul nopții, cum s-a putut deja sesiza la Argezi („seceră“), la Musset („ochi unic“, „seceră subțire“, intruchiparea femininătății, iubirea pentru păstor etc.).

REVENIND la Eminescu, se observă limpede că întregul univers al liricii sale e inundat de lumina și misterele lunii. Luna pătrunde, trece, alunecă sau se strecoară mereu printre și peste codri mari de brad, prin cetini sau negre crengi de brad, tremură cu pași molateci pe bolta brună, își aruncă chipul în mare, „împle cu ochiul (s.n.) ei mindru triumfal“, „cîmpile azure“; naște „Neguri albe, strălucite“, și „le scoate peste ape“, Le întinde pe cîmpie“, „Zugrăvește umbre negre / Pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungeste / Și urcînd pe cer le mută...“ Lacul, pădurile, camera poetului, întreaga lume, se deschide să o bată fața lunii care stă mereu „de strajă“. „Sus în codri de pe dealuri / Luna blindă ține strajă“ (*Povestea Teiului*).

Din această stare de strajă și de veghe, recunoscută de mitologie și de credințele populare (vezi *Legende populare românești*, editie critică și studiu introductiv de Tony Briil, prefață de Ion Dodu Bălan, Ed. Minerva 1981, p. 153, și *Ovidiu Birlea: Mică Enciclopedie a Poveștilor Românești*, E.S.E. 1976, p. 231-234) se încheagă cea mai tulburătoare ipostază a lunii și cea mai surprinzătoare personificare a ei, din întreaga lirică eminesciană, pe care o întîlnim în strofele:

„Să treacă în prin vînt / A tot știutoarea / (s.n.) De-asupra-mi teiul sfînt / Să-și scuture floarea“ (*De-oi adormi*) și: „Reverse dulci scînteii / A tot știutoarea / (s.n.) De-asupra-mi crengi de tei / Să-mi scuture floarea“ (*Nu voi mormînt bogat*).

Sînt două din cele patru variante ale testamentului eminescian „Mai am un singur dor“, pe care poetul a lucrat stăruitor atît pentru mai bogata subliniere a ideii poetice, cit și pentru desăvîrșirea artistică mai ales în vederea realizării

unor versuri foarte dense și scurte (vezi L. Găldi: *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. A.R.P.R. 1964, p. 401-432).

De ce avea nevoie Eminescu de această metaforă-simbol cu funcție personificatoare și cum s-a ajuns la realizarea ei? Punctele îndepărtate de pornire, inseizabile la prima lectură, sînt mitologiile, credințele și creația populară, în genere. Sursele folclorice și mitologice în lirica eminesciană au fost mult discutate și nu ne vom opri din nou asupra lor. Vom stărui numai asupra versului *A tot știutoarea*, necercetat încă în profunzime. Cunoșcător temeinic al mitologiilor, Eminescu stia că „luna este un simbol al ritmurilor biologice“, că soarta ei se aseamănă cu a omului: răsare, crește și dispăre, dar niciodată definitiv. Luna este pentru om simbolul trecerii de la viață la moarte și de la moarte la viață.

La anumite popoare ea servește drept garant în formulele de jurămint.

Alte dați ea este martor cosmic (vezi *Dictionnaire des symboles*, apărut sub direcția lui Jean Chevalier, la Editura Robert Laffont).

IN MITOLOGIE, luna este și un ochi imens care, firește, vedea tot, căci ea a fost creată la propunerea dracului pentru ca „să vadă oamenii și noaptea“ (*Legende...*, p. 127). Luminînd noaptea pe bolta cerească, luna vede și știe tot. De aceea poetul popular, care vrea să păstreze taină asupra dragostei sale, zice: „Bagă, Doamne, luna-n nor / Să mă duc unde mi-e dor. / Bagă, Doamne, luna-n stele / Să mă duc unde mi-i jele“. Aceasta pentru că luna, știînd tot, nu păstrează secretul iubirilor, ceea ce-l face pe Goga s-o dojenească cu un remarcabil fior liric: „Lună, lună, stea vicleană, / Neam de fire de vîdană, / De ce dorurile mele / Spusu-le-ai la stele?“

Deci, luna e ochi a toate văzător, e girant, e ființă cu destin asemănător cu al omului și cu o psihologie asemănătoare cu o femeie, e simbolul raportului

dintra viață și moarte și martor cosmic, totodată.

Deoarece relația om-astru îl preocupă cu o obsesie mioritică pe marele poet, cu atît mai mult în aceste strofe care fac parte dintr-un testament *sui generis*, cu rezonanțe cosmice: „Spun mite că orice om / În lume / Pe-a cerului nemargini, el are o blindă stea / Ce-n cartea vecniciei e unită cu-a ei nume“. Că pentru el s-aprînde lumina ei de nea“ (*Povestea magului călător în stele*).

Astfel, luna, care i-a cunoscut existența însingurată, zbuciumată și amară, i-a vegheat clipele de iubire, sub șirul lung de mindri tei, bînd zadarnic în ferestrele pustii (*Pe aceeași ulicioară*), pe lingă plopii fără soț și peste codri de aramă, luna, care a vegheat însuși destinul poetului și al umanității, e chemată să-i asiste moartea mioritică, integrarea în sinul veșnicei naturi, să-i fie strajă, girant și martor. Astfel poetul trece de la epitele apreciative, evocative, ornante, singulare, în perechi sau în lanț, cum le numea Tudor Vianu, de la comparațiile, oricît de surprinzătoare, la metafora-simbol și la personificare, creînd versul scurt și unic, de o formidabilă forță de sugestie: *A tot știutoarea*, demonstrînd că nimeni altul cît de genial poate fi fructificat în poezia cultă materialul folcloric. *A tot știutoarea* e scris, de asemenea, într-un singur cuvînt, prin metonimie devenind sinonimul lunii. Scurt, pentru că mărturisea Eminescu: „Farmecul poeziei populare îl găsesc în faptul că ea este expresia cea mai scurtă a simțămîntului și a gîndirii“. Această metaforă-simbol e un exemplu că Eminescu a fost „suflet în sufletul neamului“, i-a cunoscut, ca nimeni altul, limba și mecanismele ei subtile, felul întîm de a gîndi, de a simți și de a reacționa în fața vieții și a morții, concepția despre lume și existență, impunîndu-se pentru veșniciei ca poetul național al românilor.

Ion Dodu Bălan

Inspiratul hermeneut al orfismului

S-A SCRIS și s-a vorbit mult în ultimul timp despre răsîrîngerile orfismului în arta modernă. Există încă de mult unele studii fundamentale și culegeri de texte orifice care încearcă să elucideze aspecte ale acestui curent cu ample semnificații. S-au tipărit și la noi în ultimii ani — prin osîrdisia lui I. Acsan — fragmente orifice, ca și o selecție de poeme din literatura universală, inclusiv cea română — inspirate de destinul tragic al cuplului Orfeu-Euridice.

Dintre poeții lumii care au ilustrat în creația lor mitul orfic nu putea lipsi Eminescu. Bardul carpatin s-a referit nu o dată la „cîntărețul trac“ (*Threicius vates* — la Ovidiu), precum în strofa incantatorie din *Luceafărul*: „Vrei să dau glas acelei guri, / Ca după-a ei cîntare / Să se ia munții cu păduri / Și insulele-n mare“ — ceea ce exprimă, pregnant și elevat, efectul miraculos-civilizator al lierei lui Orfeu.

Și în *Memento mori*, vasta frescă poetico-filosofică, cîntărețul își aruncă lira în mare, simbolizînd prin aceasta, pe de o parte, perenitatea artei, iar pe de alta, legătura inextricabilă dintre Artă și mediul thalassic-solar care au marcat atît de profund creațiile Elenilor. Imaginea aceasta contravene interpretării eronate că lira lui Orfeu ar fi „amuțit“. De fapt, capul acestuia — cum ne relatează Ovidiu — cobora, ousat de apele involburate ale Hebrului, „cu lira la căpătii“, murmurîndu-și fără încetare durerea.

Este revelant cum substanța mitului Orfic, plămădit din tristețe și cîntec, se articulează la Eminescu din frazări poetice, traducînd fiecare aspecte specifice ale stărilor „de spirit orfic“. „Cîntul cel etern neisprăvit“ se acoperă întocmai cu ovidianul și orficul *Carmen perpetuum*; dorința din urmă exprimată în *Amicului F. I.*: „Să-mi pui lira la căpătii!“ —

transcrie aceeași convingere, de sorginte orfică, a penitenței cîntului.

În sonetul *Trecut-au anii...* stihul: „Iar timpul crește-n urma mea... mă-nțunec!“ — coroborat cu finalul de o tristețe și dezolare tot absolută: „Cu mina mea în van pe liră lunec“ — ca și versurile din sonetul *Cînd însuși glasul...*: „Din neguri reci plutind te vei desface?“ — cu încheierea: „Pe veci pierdută vecinic adora-to!“ par a fi rostite de bardul carpatin ca un alter ego orfic adresîndu-i Euridicei acel *aeternum vale* („adio pentru totdeauna“), transmis cu precădere de Vergiliu și Ovidiu.

Și în postuma *Apari să dai lumină* ne întîmpină stihul edificator: „Doar brațele-ți de marmur în visul meu se-ntînd“, marcînd momentele întîlnirii și pierderii inextorabile a adoratei.

Cu un asemenea „exercițiu“ inițiativ care concordă cu tradiția orfică-poetică cea mai autentică înregistrată în *Georgicele* lui Vergiliu și în *Metamorfozele* ovidiene — poetul nostru dă glas deplin „guri“ sale orifice dăruindu-ne, poate, una din cele mai pregnante definiții ale orfismului din cîte cunoaște literatura universală. Dar să urmărim treptele structurării ei în tulburătorul lied *Atît de fragedă...*, un autentic tezaur de idei și simțămînte orifice.

„Să-ntîrnă sufletu-mi de ochii / Cei plini de lacrimi și noroc“ — reprezintă, parcă, momentul reintîlnirii lui Orfeu cu Euridice în lumea subpămînteană, unde, în mijlocul tenebrelor, străfulgeră zîmbetul iubitei dătător de speranță, dar și prevestitor al nefericirii ineluctabile: „O, vis ferice de iubire / Mireasă blindă din povești, / Nu mai zîmbi! A ta zîmbire / Mi-arată cit de dulce ești“.

Cotropit de vraja „Euridice“ sale — Eminescu (un alter ego al lui Orfeu) își continuă recitativul tînguios: „Cit poți cu-a farmecului noapte / Să-ntunece ochii

mei pe veci, / Cu-a gurii tale calde șoa-pete, / Cu-mbrășișări de brațe reci“ — completat și potențat, elegiac-sfîșietor, în cîntul: „Deodată trece-o cugetare, / Un vîl pe ochii tăi fierbinți: / E-ntunecoasa renunțare, / E umbra dulcilor dorinți“. Ca presimțirea funestă să răzbătă în distihul: „Pierdută vecinic pentru mine, / Mireasa sufletului meu!“ — urmată de confesiunea orfică prin excelență: „Că te-am zărit e a mea vină / Și vecinic n-o să mi-o mai iert, / Spăși-voi visul de lumină / Tînzindu-mi dreapta în deșert“.

În această strofă unică, după cunoștința noastră, în poezia lumii, ne întîmpină momentele orifice definitorii, particularizate prin: „vecinic“ (repetat în poem de trei ori), traducînd pe *aeternum vale* — de cea mai bună tradiție orfică — „visul de lumină“, exprimînd planul uman, luminos, unde Orfeu dorea cu înfocare s-o readucă pe Euridice, în contrast cu întinericul Erebului, cu împărăția lui Hades.

În ce privește stihul final al catrenului: „Tînzindu-mi dreapta în deșert“ — el semnifică gestul culminant al „frustrării“ (la Vergiliu și Ovidiu exprimat prin aceeași formulă: *Brachia frustra tendens*).

Această circumstanțiere, subliniem, singulară a momentelor esențiale ale complexului orfic își află corespondent și în arta plastică europeană, ca în tabloul pictorului alsacian Drolling (1752-1817) figurînd-o pe „Euridice, prăvălită din nou în Infern“ — precum și în sculptura lui Ingalbert, reprezentîndu-l pe nefericitul „cîntăreț trac“ — trist — cu lira în stînga și dreapta „întinsă în deșert“.

Definiția eminesciană a orfismului se constituie, cum vedem, ca o înconfundabilă și insondabilă expresie a „cîntului cel etern neisprăvit“ — a Artei perene.

Grigore Tănăsescu

Portul și limba

PORTUL și limba au avut la noi totdeauna mare analogie între sine și vedea starea morală a nației", scria moldoveanul N. Istrati în 1844. Scria și munteanul Heliade, doisprezece ani mai devreme: „Fel de fel de croitorii aleargă acum ca să o (limba — N.M.) îmbrace, unii cu haine peștice, unii cu haine mai largi, mai scurte, mai lungi și nepotrivite, și alții zic ca hainele cu care se află și nu-i ajung a se acoperi, să le taie în bucăți, să le innădească, să le innoade, și să le coasă ca să-i ajungă !!! Unde sint aceia care să-i lase ce este al său și să-i potrivească pe al ei trup din magazia cea mare și bogată a mamei sale ?” Citind aceste cuvinte în delectabila lui carte intitulată *Alfabetul de tranziție*, Ștefan Cazimir le comentează în modul următor: „Reluată cu insistență de către scriitorii timpului, analogia dintre limbă și port ne surprinde și astăzi prin nealteratul ei adevăr: paralelismul fenomenelor de tranziție în sinul celor două domenii este constant și revelator. Felul în care oamenii își îmbracă trupul și acela în care își înveșmintă gândirea sint două fețe ale unei singure medalii”. Tranziția despre care vorbește este aceea dintre 1830 și 1860, răstimp în care, conform spuselor sale, „țările române străbat o perioadă de mari transformări sub raport social-politic, al culturii și al moravurilor”. Un francez în trecere prin București, pe la începutul perioadei, își rezuma astfel impresiile: „Este un amestec de principii, de idei și de moravuri opuse. E imaginea împetricită a unei epoci de tranziție”. Dar ce vrea să zică această din urmă expresie? Ștefan Cazimir îi dă o definiție scurtă și clară: „Un interval al schimbării *perceptibile* se cheamă epocă de tranziție”. Cu alte cuvinte, un interval în care ritmul prefacerilor depășește cadența socotită până atunci normală și care le facea insesizabile. Cît o privește, epoca dintre 1830 și 1860 este aceea a coexistenței primului frac cu ultimul anterieu, în care, deci, ca și în toate cele asemenea ei, „multe lucruri vechi stăruie încă”, deși „cele noi și-au făcut deja apariția”.

Prinse între cele două adevărde subliniate, se află, la mijlocul veacului trecut o multime de obiecte de îmbrăcăminte, dar și de altă natură, precum și numeroase cuvinte și expresii. Pe coperta cărții sale, Ștefan Cazimir reproduce un amuzant desen al pictorului Emmanuel-Adolphe Midy din ciclul *Souvenirs de Moldavie* și care se intitulă *La rencontre*: întilnire, adică, dintre un tânăr de pe la 1840, îmbrăcat europenește (sau, cum se mai spunea, nemțește), care și-a scos cilindrul în chip de salut, și un boier mai în vîrstă, cu giubea și anterieu, care-i răspunde săltîndu-și cu ambele miini de pe cap calpacul burduhănos. Ce este un cilindru, se mai știe chiar și astăzi, cu toate că demult nu se mai poartă, dar, ca să înțelegem ce este un calpac, o giubea sau un anterieu, trebuie să ne uităm în dicționar. Și cuvintele se întimplă să se întilnească, în tipărirea vremii, într-un mod asemănător, vechiul și noul făcîndu-și față, căci scriitorii sint uneori nevoia să le explice cititorilor pe cele mai puțin familiare. Gh. Asachi, povestindu-și în 1830 impresiile de călătorie în Rusia, prezenta palatul de la Gatcina drept o clădire „regulată și măreață, cuprinzînd frumoase apartamenteuri, galerii de cadre și statuie (chipuri cioplite de marmură)”, aflată în mijlocul unui parc ale cărui canale sint traversate de „punți măiestruose de granat (un felu de piatră stincoasă roșie ori vinată)” menite să asigure „comunicația aleilor (drumuri între copaci)”. Parantezele sint, firește, ale lui Asachi.

Însă limbă înseamnă, pe lîngă vorbire, și scriere: „Metamorfozele scrierii românești — notează Ștefan Cazimir — în epoca înlocuirii treptate a alfabetului chirilic prin cel latin alcătuiesc o veritabilă «saga», pînă în prezent cunoscută destul de vag. E o istorie pasionantă, cu multe episoade, cu dese schimbări de personaje, cu nerv epic susținut și coerent”. O schiță a acestei istorii ne oferă chiar eseu de față, în a doua lui jumătate, și ea este pe cît de spirituală, pe atît de instructivă. În 1840, Iordache Goleșcu a publicat niște *Băgări de seamă asupra canoanelor gramaticești*, a căror copertă dă naștere unei „întilniri” tot așa de hazlii (și de semnificative) ca și cele de mai înainte. Ștefan Cazimir o reproduce la pagina 116. Textul de pe respectiva copertă are 12 rînduri și e imprimat în nu mai puțin de 4 alfabet: chirilic vechi, chirilic modern, de tranziție și latin. Titlul însuși, care se întinde pe trei rînduri, începe în alfabetul de tranziție și se încheie în acela vechi chirilic. Canoanele gramaticești au ținut să-și respecte numele! Tentativele de a scrie aceste canoane au durat trei sferturi de veac. Deja, în gramatica sa din 1787, Ienăchiță Văcărescu sugera eliminarea a zece din

cele patruzeci și trei de slove vechi chirilice; în 1828, Heliade păstra în a sa doar douăzeci și nouă, pentru ca în ediția următoare să mai gonească două; forma însăși a slovelor se moderniza treptat, în așa numitul alfabet de tranziție de după 1840, prin apropiere de aceea a literelor latine; în fine, acest „alfabet în mișcare”, cum îl numește Ștefan Cazimir cu gîndul la desenele animate, devine integral latin, printr-o hotărîre a Eforiei școlilor din 23 octombrie 1858, pe care a oficializat-o un ordin al lui Ion Ghica, primul ministru al Munteniei, la 8 februarie 1860. Ambele date trebuie considerate memorabile pentru istoria culturii naționale.

AR FI să dau o idee cu totul greșită despre cartea lui Ștefan Cazimir, dacă aș lăsa să se înțeleagă că ea este una de „specialitate”, de pură erudiție, cum se spune. Erudiția nelipsind, cartea este un eseu absolut încântător despre tot ce poate însemna într-o cultură o epocă de tranziție, aceea dintre 1830 și 1860 nefiind analizată doar pentru ea însăși, ci oferită ca eventual model pentru altele. Vorba lui Miron Costin citată în capul ultimei secțiuni: „cu acele trecute vremi să pricepem cele viitoare”.

Așa se face că găsim de toate în eseu lui Ștefan Cazimir: reflecții despre modă, moravuri sau gusturi, statistici, considerații savante, privitoare la literatură și artă, compararea unor tablouri din epocă, amintiri personale și chiar scurte narațiuni. Scris parcă dintr-o suflare, cu vervă și poate cu excesivă familiaritate pe alocuri, eseu m-a dus cu gîndul la acelea ale lui A. Russo, deseori pomenit și citat, ca și, prin mozaicul de știință și de proză biografică, la eseurile lui Alexandru George. Ștefan Cazimir, de curînd premiat pentru *Nu numai Caragiale*, își confirmă în *Alfabetul de tranziție* clasa. E-șeu lui este savuros, inteligent, inventiv și, mai presus de toate, plin de haz. Nu e ușor lucru să invoci *Système de la mode* a lui Barthes cu privire la giubele și ișlice sau să pui la un loc într-o pagină pe Umberto Eco și pe cucoana Chirița. Borges treacă-meargă, îi găsești oricînd un rost, dar de unde o fi ieșit autorul cu nume atît de german (J.C. Flügel) care scrie englezește (*Psychology of clothes*)? Din acest fermecător talmeș-balmeș (un eseu fiind de fapt un talmeș-balmeș) nu lipsesc nici seriozitatea, nici gluma, iar observația riguroasă își dă mina cu citatul în doi peri. S-a înțeles, cred, și pînă acum, că Ștefan Cazimir recurge la ilus-

trații, idee foarte bună, căci uneori trebuie să vezi ca să crezi. Ca să nu mai spun că asta te ajută să vezi ce n-ai văzut înainte. Oare de cîte ori am privit tabloul lui Levaditi din 1845 în care vornicul Alecsandri apare împreună cu fiii săi, Vasile și Iancu, fără să mă gîndesc că bătrînul tată, cu anterieu și briul lui roșu, era îmbrăcat după tipicul altor vremuri decît poetul în redingotă și fratele său în uniformă de ofițer? O mică surpriză le face autorul și istoricilor artei, care n-au băgat de seamă că Charles Doussault, cînd a înfățișat, în două gravuri celebre, o Recepție la curtea domnească din București și o Recepție la curtea domnească din Iași, a copiat pur și simplu în cea de a doua o frîntură din cea dintîi, așezînd-o în „ogîndă”.

Dacă nu sint cu desăvîrșire neașteptate, alte remarci merită de asemenea a fi relevate. Bunăoară aceea că rolul femeilor a fost la fel de mare în reformarea portului și a limbii ca și rolul tinerilor. „Fiii divorsau de părinți”, scria Bolintineanu. Iar tinerele fete și doamne își sileau adesea bărbații, deobicei mult mai vîrstnici, să lase ișlicul pentru șapcă și șăcșirii (șalvarii) pentru pantalonii strîmți. De unde, mai multe tipuri de conflicte. Încercînd să măsoare (mai în glumă, mai în serios) receptivitatea la nou a diferitelor categorii, Ștefan Cazimir alcătuiește un tabel din care rezultă că receptivitatea femeilor e dublă față de a bărbaților, iar a tinerilor dublă față de a bătrînilor: în consecință, apar conflicte între generații și conflicte conjugale; tentația adulterului la femei crește, căci Chirița e mai apropiată ca mentalitate de tînărul care-i curtează fiica decît de Birzoi al ei; la rîndul lor, fetele cad în bovarism și în „mrejele unor impostori deoarece, peste toate, noua modă nu mai îngăduie recunoașterea rangului și uneori nici a boieriei pur și simplu (un contemporan relatează cum un boier care ieșise pe stradă îmbrăcat nemțește este luat de vizitiul altui boier drept carătaș). Există și tendința căderii pe treptele ierarhiei sociale a unor veșminte scoase din modă, care face ca mahalagii să se îmbrace spre finele secolului ca boierii la începutul lui. O soartă asemănătoare au și unele slove, care după ce se apropie formal de literelor latine (în aceasta constă de fapt modernizarea chirilicelor), în tot lungul secolului XIX, încep să fie privite cu nostalgie imediat după 1900, cînd frontispiciile unor publicații ca „Luceafărul”, „Neamul românesc literar”, „Cosinzeana” și altele, din „Iotul” autohton, își fac un titlu de glorie, gloriind a imita în grafia unor

litere forma chirilică. Și exemplele ar putea fi înmulțite.

O singură dată cred a-l fi surprins pe dibaciul eseist în flagrant delict de lipsă de umor și anume atunci cînd comentează un pasaj din *Studie moldovană* de A. Russo („Arma cea mai grozavă care a bătut cetatea trecutului — susține Russo — a fost schimbarea portului vechi...; ideea nouă a năvălit în țară o dată cu pantalonii, și mai strașnici decît năvălirile turcești etc.”). Comentariul, absolut serios, începe așa: „Teoria este vizibil tributară punctului de vedere «fiziologist»”. Desigur. Deși acceptă în continuare că fiziologii „folosesc activ instrumentele umorului”, ba chiar Russo însuși, „pare că zimbește în cursul propriei demonstrații” (subl. mea. N.M.), eseistul conchide ritos: „Astăzi, desigur, sintem mai puțin temerari în stabilirea de raporturi etiologice...”. La Russo, mai întîi, umorul este însă atît de frapant încît stai și te miri că el a putut fi considerat *părelnio*: „Ideea și progresul au ieșit din coada fracului și din buzunarul jileicii” sau: „Înfrîmarea morală a pantalonului a fost nemărginită”, cit despre năvala pantalonilor comparată cu a tătarilor... ar trebui, poate, apoi, să îi întoarcem lui Ștefan Cazimir procedeul și să-i spunem că etiologia e cam simplistă în propriile constatări de felul: „Așadar, la început a fost dansul !” Sau: „Spune-mi cum dansezi ca să-ți spun cine ești. În țările române, la începutul evului modern, vorba ar fi sunat altfel: spune-mi cum dansezi ca să-ți spun unde mergi”. Dar ar fi să n-avem noi înșine umor! Nu rămîne mai puțin inexplicabil faptul că al eseistului cade în pană tocmai în contact cu umorul lui A. Russo, care i-a fost, ziceam, unul din modele. Și ca să nu închei, pe o (fie și glumeață) obiecție, voi cita un pasaj ceva mai amplu și plin de... umor din această „studie” despre port și limbă intitulată *Alfabetul de tranziție*:

„Nu toți cei ce, la premieră, rideau cu poftă de cucoana Chirița știau mai multă franțuzească decît ea. Dar mulți dintre ei regretau că și ea a început să învețe...”

În *troleibuzul* 84, o doamnă îi destăinuie alteia, faptul că fiică-sa, „din cauza la gramatică”, luase notă mică la limba română. Nu m-am amestecat în vorbă, trebuind să cobor. I-am șoptit în schimb însoțitorului meu, care m-a aprobat cu un zîmbet complice: „Telle mère, telle grammaire !”

Cucoana Chirița nu e un analfabet de rînd. Ea este, ca mulți dintre contemporanii săi, un analfabet de tranziție.”

Nicolae Manolescu

Senzaționalul cotidianului

CU Începutul verii astronomice — volum de debut al lui Apostol Gurău, din 1978 — făceam cunoștință cu un povestitor al unei lumi aflate într-o spectaculoasă mișcare: țărani deveniți muncitori la oraș. Romanul *Defonia* (1981) impune un prozator veritabil, pe linia superioară a realismului fabulos. Un personaj din acest roman, Remus Orza, revine, ca *raisonneur* și factor coagulant, în povestirile din noul volum *Ispita mării verzi* (*). De asemenea și alte personaje din roman (prințul Mario Uzzolo, Valeria Orza, Silvia Verona, doctorul Angheluță, soția sa Marta) populează, acum, episoade sau în rol principal, cele șapte nuvele. Există, adică, o continuitate nu numai între *Defonia* și *Ispita mării verzi*, ci și între textele volumului actual, care par a fi capitolele unui roman.

Energia iscoditoare a lui Apostol Gurău, precum și acel senzațional al cotidianului, care constituiau pilonii *Defoniei*, se verifică și în noua carte, cu o mai mare propensiune spre factorul real. Faptul artistic izvorăște și acum deopotrivă din lumea naturii și cea a reprezentării, dar scriitorul mizează mai mult pe document. Sintem avertizați și ne convingem pe parcurs că materia povestirilor este extrasă direct din arhivă: „Personajele și întâmplările acestor nuvele au existat în realitate, în spatele lor stau doar câteva mii de pagini de arhivă, un ossuarium”. Și totuși: „ceea ce urmează pare a fi un Mic Tratat despre Arta Învierii...”, fapt posibil, de bună seamă, numai prin intervenția imaginărilor. Documentul, despre care se vorbea mult încă de prii 1936, „nu

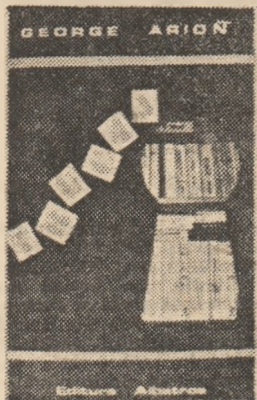
poate fi oferit de o literatură plată”. „ci numai de puterea creatoare a duhului artistic” (Eugen Ionescu).

Ce găsește scotocitorul de arhivă și cum se produce actul „învierii”? Întimplările narate au loc la începutul secolului nostru, precedîndu-le pe cele din *Defonia*. În prima povestire, *Holeroi*, sint relatate, în manieră cvasi-reportericească, ravagiile pe care le face holera din 1909 într-un „district danubian”. La campania antiepidemică declansată de primarul urbei, din motive politice, participă voluntari și Remus Orza, care, din această pricină, se va alege cu porecla „Holeroi”, cînd se va întoarce în sat, la moșia Uzzolo, unde era inginer cadastru. Ochiul scrutător al scriitorului distinge, în dosarul amorf, personaje vii (primarul Nebunulea, inginerul Charles Guion, doctorul Predescu, Dinu Poloe și frumoasele lui fiice, Lucia și Angelica), o caragialiană confruntare politică și o fantastică imagine a maladii, *holera sicca*. Faptul că următoarea povestire, *Cer instelat*, se referă la o altă noliță, „cea mai respingătoare maladie a istoriei”, tifosul exantematic, nu-i deloc întîmplător. De data aceasta, o comunitate rurală se află într-o situație limită, agresorul fiind și mai umilitor. Pavilionul infectiosilor este imaginea simbolică, tragică, a speciei umane înjosită de absurditate. Și, potrivit obiceiului, caracteristic de-acum prozei lui Apostol Gurău, realitatea ajunge, printr-o glisare abia perceptibilă, la confiniile fantasticului. „Drama colectivă” din *Cer instelat* atinge proporții halucinante; după cum *Prințul senin* ne îmbie în lumea basmului cu anecdotică jovială. Se obține astfel un pitoresc nou, care potentesază artisticul. Frumosul și melancolicul prinț Mario

*) Apostol Gurău, *Ispita mării verzi*, Editura „Cartea Românească”, 1986.

Ștefan Cazimir, *Alfabetul de tranziție*, Editura Cartea Românească, 1986.





ABORDÎND proza polițistă (mai exact detectivistă), George Arion este în același timp fidel unor norme ale ei nescrise și o trădează prin câteva inovații ce țin de structurile actuale ale prozei în general*). Cele trei povestiri cuprinse în volumul *Trucaj* au un personaj comun — detectivul amator, ziaristul cam fără noroc, cam aiurit, îngrijorat că se apropie de patruzeci de ani, Andrei Mladin. Prin stil, prin limbaj, prin atitudinea ironică și autoironică el se apropie de personajele lui Hammet, Chandler și ale altor autori celebri de polițier-uri. Numai că inteligența, fantezia, curajul lui Mladin se aplică unei intrigi mai degradată de farsă, decât de dramă, chiar dacă nu lipsesc cițiva morți și cițeva fălci mutilate. Spre deosebire de colegii săi, Mladin nu este un autentic sceptic și cu atât mai puțin un cinic; deși imită bine dezabuzarea și o vagă mizantropie, este de fapt un entuziast, mare amator de

*) George Arion, *Trucaj*, Editura Albatros, 1986.

VITRINA

■ *** — ANTOLOGIE DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ (Editura Minerva). Apărută în colecția „Biblioteca pentru toți”, antologia e îngrijită de Mircea Măciuc. Sunt primele trei volume (însumând aproape opt sute de pagini) ale unei ample panorame, gândite ca „imagini cit mai cuprinzătoare a acestui vast și important domeniu al științei și culturii noastre naționale” (p. LIX, din *Nota asupra ediției*). Selecția parcurge acum „momentele și etapele de dezvoltare” ale filosofiei românești, urmând ca viitoarele volume să urmărească „componentele” ei (ibid.). Din etapa „Renășterii” autohtone, antologia reține în prima sa secțiune, I. *Începuturi ale filosofiei românești*, pagini de Dimitrie Cantemir și Samuel Micu Clain. Secțiunea următoare, II. *Momente ale afirmării filosofiei românești*, îl grupează pe Eufrosin Poteca, Ion Heliade Rădulescu, George Barițiu, Simion Bărnuțiu, Nicolae Bălcescu, Mihai Eminescu, Titu Maiorescu sub titlul *De la luminism până în pragul marilor sinteze*, apoi pe Constantin Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Constantin Antoniadă, Dimitrie Drăghicescu, Ion Petrovici, Mircea Florian și Constantin Noica: la capitolul *Raționalismului filosofic*, pe Ștefan Lupășcu, Anton Dimitriu, Octav Onicescu, Grigore Moisil, Șerban Țițeica și Dan Barbilian drept reprezentanți ai *Raționalismului științific*, și pe Vasile Conta, Ioan Nădejde, Panait Mușoiu, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Lucretiu Pătrășcanu și Athanase Joia sub titlul *De la materialismul evoluționist la materialismul dialectic și istoric*. După cum se vede, cuprinderea antologiei este foarte largă, mergând de la literatură până la specialiști ai științelor exacte, fapt ce ilustrează tendința firească de extensie a gândirii filosofice asupra diverselor cimpuri de activitate umană. Prefața lui M. Măciuc, un studiu de peste cincizeci de pagini, inventariază principalele repere în materie folosind două criterii: evoluția filosofiei românești, de la epoca veche și până astăzi (criteriu urmat în parafel și de sumarul acestor trei volume); și atașarea treptată a anumitor zone problematice (A. Filosofia istoriei, B. Filosofia dreptului, C. Filosofia culturii, D. Logică și epistemologie — pornind de la ideea că, „manifestându-ne ca

Un detectiv bovaric

mistere demne de a fi dezlegate. Și tot spre deosebire de colegii săi, are o concepție asupra romanului polițist. Este, cu alte cuvinte, nu un povestitor naiv al unor istorioare de groază, ci un narator conștient de arta sa. El își admiră modelele și respinge literatura Agathe Christie cu argumente peremptorii: „În romanele tip Agatha Christie, un autor inteligent minuieste cu abilitate personajele, le constrânge să se comporte după bunul lui plac. Parcă ai asista la o experiență a unui savant care știe exact rezultatul ei și, totuși, din plictiseală, o mai face o dată pentru a lui publicul. Asta seamănă mai mult a prestidigitatie. În schimb, în romanele lui Hammet, Chandler, Cheyney, Chase, Donald Ross nu ni se mai propun enigme, șarade de salon menite să încinte cucoanele bătrâne, captivate de inteligența cutărui sau cutărui detectiv care descoperă criminalii după o întreagă sarabandă de giumbușlucuri executate pentru a stîrni aplauze. De data aceasta e vorba de o existență autentică, de o miză reală pusă în joc și nu de artificii de societate, ingenioase însă sterile. Detectivii din cărțile lor știu prețul singelui, cunosc cu adevărat mirosul prafului de pușcă și nu atît inteligența lor te fascinează, cît angajarea lor cu orice risc pentru descoperirea făptașilor. Societatea a suferit un dezechilibru și ei încearcă să-i readucă starea de normalitate, făcînd deseori sacrificii inimaginabile”.

Cineva care gîndește și acționează astfel depășește condiția unui detectiv (fie el și improvizat) și devine un prozator — se identifică astfel cu propriul său autor. Da, este exact așa cum spun (scriu), nu autorul se proiectează în personaj, ci acesta se cuibărește în ființa autorului, pentru că personajul există, a fost creat și educat de școala anglo-saxonă a romanelor polițiste și a căpătat astfel o identitate precisă. El preexistă autorului. Ceea ce săvîrșește

acum nu sînt însă șirurile de deducții și acte curajoase care îl duc spre lămurirea secretului unei crime, ci chiar gestul de a scrie. Aventura devine mai puțin importantă decît jocul livresc în care clișeele se suprapun într-o avaranșă parodică subtilă. George Arion nu scrie roman polițist, ci roman de atmosferă polițistă.

Mladin are stilul eroilor lui Chandler, Chase, stilul fantezist, „șmecher”, care în numele autenticității (pare a spune: „în sfîrșit, hai să vorbim normal, fără sofisticării”) creează o nouă manieră. Iată cițeva mostre: „Străfulgerat de o idee într-un moment în care pot scrie liniștit balada unui creier mic, bag masinal mina în buzunar”. „În continuare, mai vedem coloane ca romanele românești — doric, ionice și corintice...”. „Observ și existența unui bufet. Înăuntru nu pot fi decît vase scumpe. Iată un obiectiv pe care trebuie să-l ocolesc sistematic pentru a nu provoca ravagii. Pe el însă zăresc fructele miniei, portocale puse în fructiere de mare preț. Nici cu polimerizarea nu se stă prea prost, adică vreau să spun că sînt și destule mere”. „Bărbatul din fața mea se uită gînditor la pumnul său și mi-l repede în falcă”. „Dinții îmi stau atît de anemic în alveolele lor încît orice specialist în parodontologie ar fi fericit să mă aibă drept client. Ar încasa o sumă frumusească drept onorariu”. Se pot desprinde ușor din aceste fraze sursele umorului acestui stil: parafrazele prin care un gest este descris în termeni contrarii celor așteptați, aluziile livresci, persiflarea unor șabloane de limbaj etc. Dar toate aceste procedee au devenit prin uzură o manieră. Și tocmai senzația că tonul „simpatice” al eroului ar putea părea o biată imitație îl determină pe autor să introducă noi elemente de susținere a personajului.

Mladin, ca ziarist, nu este contaminat de limbajul presei, în schimb este obsedat de clișeele culturii sale cinemato-

grafice, cele ale lecturilor sale polițiste și chiar de cele ale literaturii de analiză psihologică. Cele trei nuvele din *Trucaj* au o construcție oarecum asemănătoare: personajul evadează din real în fictiv sau în amintire, planurile se întretaie, se succed pînă cînd alunecă unul în altul pierzîndu-și contururile precise. Este limpede că Mladin se refugiază în „visare”, cum cred celelalte personaje (de fapt imaginează scene de film posibil, rememorează scene din copilărie sau reface scene din ficțiunile polițiste), pentru a compensa în fantezie banalitatea lumii reale.

Un soi de bovarism se ascunde în această pornire spre o mitologie modernă — eroii filmelor „eroice”, personajele cărților cu asasini, spărgători de bancă, răpitori, duioasele amintiri din copilărie încărcate de o naunțată ironie. Mladin este simpatice tocmai pentru că se joacă cu aceste clișee, pentru că are feroarea angajării „cu orice risc” în descoperirea vinovaților, chiar dacă gesturile lui au în cele din urmă un final derizoriu. Solitudinea lui, împărțită totuși cu motanul Mecena, nu mai ține de farsă, este ceva autentic, accentul grav al prozei (chiar dacă și felina intră în recuzita personajului preexistent). Bovarismul eroului împinge acțiunea spre *trucaj*, pînă și morții și rănirile pîrînd de mucava, neconvincători din punct de vedere emoțional. Dacă sub raportul intrigii polițiste, George Arion nu impresionează pe cititor, sub cel al sugestiei psihologice face să vibreze o coardă sensibilă. O carte plăcută, antrenantă, cu dire de tristețe și care nu ratează nici adîncimile sufletești ale personajului principal, nici impunerea unui peisaj social, nici jocul stilistic, narativ și care te face să nu bagi de seamă victimele (biete ingrediente care aduc suave arome într-un sos, oricum, savuros).

Dana Dumitriu

un sistem”, filosofia românească „își amplifică continuu și sfera de acțiune, se întregeste prin noi și interesante direcții și orizonturi” — p. XXXVII). Autorul antologiei anunță (în *Nota asupra ediției*) că „o idee completă asupra sistemului gândirii noastre filosofice nu se poate obține decît prin luarea în considerare a [...] antologiei în întregul ei” (p. LIX), adică după apariția viitoarelor volume. Se poate spune de pe acum că întreprinderea e extrem de utilă, impunînd prin anvergură.

■ SANDA RADIAN — *Portrete feminine în romanul românesc interbelic* (Editura Minerva). Apariție în colecția „Universitas”. E un studiu de tipologie a romanului epocii, citit prin grila personajului feminin. Punctul de plecare e considerarea „femeii” ca „tip” de personaj, la rînd cu — de pildă — „arivistul” (idee sprijinită pe un citat din *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu — p. 12—3). Introducerea schitează o evoluție generală de la narațiunea mitică (mit, saga, basm) la literatura romantică și — după aceea — la romanul și dramaturgia realistă. Primul capitol — *Precedente* — are tot un caracter preliminar, analizînd eroinele din *Elena* lui Bolintineanu, din *Mara* și din ciclul *Comănenștilor* al lui Duiliu Zamfirescu, toate ca puncte de pornire pentru evoluția ulterioară a romanului românesc, „germeni de constituire a unei tipologii feminine” (p. 28). În următoarele trei capitole — *Mituri, Virste, categorii, tipuri, Cuplul și clarul* — personajele feminine sînt privite ca termeni ai unor relații: cu „modele sau remanescențe mitologice și folclorice” (p. 30), apoi în structurile „romanului familial” (față de mame, bunici etc.) și — în sfîrșit — în cuplu. Zece pagini din *Virste*... discuta sensurile „noțiunii de curtezana” (p. 69). Celelalte capitole pornesc la detalierea ipostazelor personajului feminin în el însuși (adică în ele însele!): *Mister, secret, capriciu, Vocea rațiunii, chemarea trupului și nevoia sufletului, Modele și portrete, Arte frumoase și arte menajere*. Romanul citadin favorizînd diversificarea tipologică a personajelor, un ultim capitol — *Orașul* — se ocupă de raporturile cu mediul de existență. Patru pagini de *Incheiere* cuprind succinte observații concluzive. Peste tot sînt folosite exemple numeroase de personaje din romanele interbelice. Din acest punct de vedere, lucrarea e de o mare bogăție, punînd pe masă un material vast de cercetare.

■ OLIMPIU DUMITRESCU — *Îndrăzneala tăcerii* (Editura Litera). Versuri ale unui autor trecut de cinci decenii de existență („În secolul mai mult de jumă-

tate trăit / Stau stană de piatră, tăcut și uimit / Și număr anii înapoi și-nainte. / Ca un copil fără minte.” — p. 36). Producții discrete, metaforizînd șters în marginea marilor teme (viață, moarte, iubire etc.), evocînd aici „Brumele lui Octombrie”.

Blagian în sfîșienția sa (vorbește despre „îndrăzneala mea sfioasă” — p. 7 — sau despre „clipa / Nesfîrșitului con” — p. 17), autorul îl pomenește pe Arghezi: „Arghezi nu mai este! / De pe-un picior de plai / S-a strămutat în poveste.” (p. 9: note arheziene apar ici și colo: „La orice bucurie am dat și bir și dăjdii / Ca să-mi gătesc tristețea în odăj-

dii” etc. — p. 12). Mai reușite sînt cițeva versuri indicînd o posibilă răscoală a vechilor mahalale: „E vară: o zăpușeală ca-n cupur; / Miazme imbecite, miros de abator. / Din Văcărești spre gîrlă, nechează un tractor. // Amiaza-și țese pledul căldurii, des și moale, / Sulemenitele mușcate clipe de după geam, din oale.” etc. (p. 37). Cîte o virgulă cade — nu tocmai potrivit — între verb și complementul direct („Să nu pierd cuvinței bune, cheia” — p. 7) sau între verb și subiectivă („S-ar prea putea-ntimpla, / S-o fi iubit” — p. 28).

Lector

„Cahiers roumains d'études littéraires”

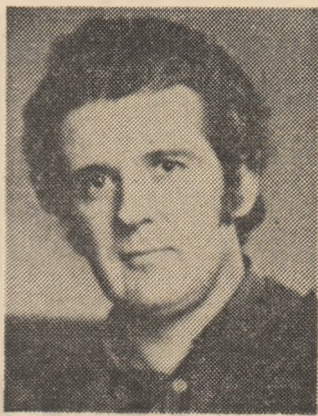
■ Structurat ca un răspuns la interogația „Se poate vorbi de un baroc românesc?” — ce subtitrează volumul —, nr. 4 din „Cahiers roumains d'études littéraires” grupează un mănunchi de interesante și aprofundate studii asupra reflexului aparte pe care barocismul european din secolul al XVIII-lea l-a avut asupra născindecii literaturii române. De la relevarea modului în care teme clasice pentru meditațiile literare, precum *fortuna labilis, vanitas vanitatum, memento mori*, au devenit prin intermediul cultivării imaginației, iraționalului, tensiunii, contradicțiilor etc. — după cum o sugerează Jean Rousset —, elemente ale barocului literar ce s-au repercutat și în lucrările primilor scriitori români (alături de influențele clasicismului), pînă la subtilele nuanțări de principiu sau surprinzătoarele disocieri ale condiției existenței intelectuale în turmentatul secol al XVIII-lea, studiile adunate aici realizează o efectivă deschidere spre înțelegerea participării literaturii noastre la circuitul universal al valorilor culturale. Cu un aparat conceptual complex, permițînd analize structurale riguroase, sinteze eficace și clarificatoare, Alexandru Duțu, Edgar Papu, Tudor Păcurariu,

Mihai Zamfir, Dan Horia Mazilu, Romul Munteanu, C.M. Ionescu, Dolores Toma, Dim. Păcurariu, Ileana Mihăilă construiesc o panoramă a interferențelor stilistice ale barocului în operele literare române, de la Varlaam, Dosoftei, Cantemir ori „Școala Ardeleană” pînă la modernii Mateiu Caragiale ori Ion Barbu.

Alături de acest extrem de interesant și necesar excurs, „Cahiers roumains” conține, sub genericul „Perspective și confluențe”, studii de nuanțată rigoare teoretică „Spre o teorie a literaturii universale”, semnat de Adrian Marino, cercetarea lui Ioan Pinzaru asupra literaturii și oraltății și analiza simpatetică a poeziilor lui Aron Cotruș, realizată de Ion Dodu Bălan. Completat cu o sumă de rezumate ale unor cărți și articole recent apărute în România sau în străinătate, actualul număr din „Cahiers roumains” se prezintă pe linia ce a consacrat revista — ca o modalitate atrăgătoare și necesară de a populariza în lume preocupările și realizările semnificative ale cercetărilor de literatură din țara noastră.

a.b.

Orgoliul și modestia criticului



UNUL dintre cei mai importanți critici literari ai momentului actual este, indiscutabil, Valeriu Cristea. Voind să scriu, acum, cînd împlinesc cincizeci de ani, un scurt articol omagial și prietenesc, mi-am amintit de titlul pe care el l-a dat uneia dintre cărțile sale: *modestie și orgoliu*. O relație rară, ciudată în lumea literaturii. Oamenii de litere sint, de regulă, orgolioși și, trebuie să recunoaștem, au suficiente motive pentru a fi. Opera de artă iese dintr-o imensă pasiune, se bizuie pe exacerbatul orgoliu al creatorului care crede, ca Femios, că își învață singur meșteșugul, dar este inspirat în tot ceea ce face de zeii de sus. Dar modestia, mai este loc pentru modestie în acest agitat spațiu al pasiunii? Valeriu Cristea dovedește că naturile creatoare puternice, acelea inflamate de orgoliu, sint și naturi modeste și că nimic nu se face (nimic durabil și esențial) în afara modestiei. Marii orgolioși (de felul lui Tolstoi și Dostoievski) sint marile spirite crescute în religia modestiei. Să înțelegem prin modestie, cînd e vorba de creație și de acești oameni neobișnuiți, inclasabili, ireductibili care sint creatorii, un mod înțelegător și profund de a primi lucrurile. Creatorul, după o distincție făcută de filosofi, nu se mulțumește să cunoască lumea, el se străduiește s-o înțeleagă. A înțelege înseamnă, în această situație, a asuma și, în cele din urmă, a re-crea ceea ce primim din afară...

Am motive să cred că pentru Valeriu Cristea critica literară nu stă în afara acestei relații. De cite ori a vorbit despre curajul, talentul, inteligența criticului literar (însuși indispensabile), n-a uitat să amintească și de modestia neapărată actului critic. Ea condiționează înțelegerea și face posibilă re-crearea operei literare. Pentru autorul

Dictionarului personajelor lui Dostoievski modestia înseamnă o strategie față de operă și, fapt esențial, o etică în procesul valorizării operei literare. Opera există și în afara existenței noastre, iată ce spune criticul, despărțindu-se la acest punct (și nu este singurul) de mulți dintre noi. Să avem inteligență, înțelepciunea (pe scurt: modestia) să acceptăm că poemul și romanul pre-există criticii și durează și după ce acțiunea criticii încetează. Literatura nu trebuie; în aceste condiții, să fie un pretext pentru critica literară. Lui Valeriu Cristea nu-i plac deloc cronicarii care afirmă că fără ei opera literară nu există, nu-i plac nici scriitorii care, stăpîniți de trufie, manifestă intoleranță față de critică, gîndind că literatura se poate dispensa de acțiunea criticii literare. Literatura și critica se condiționează, co-există, se influențează într-o relație profundă, vitală în care se confruntă orgoliul și modestia creatorului, orgoliul și loialitatea criticului...

CÎND citești cărțile lui Valeriu Cristea, ce se observă întii este sentimentul de loialitate față de literatură, ceea ce echivalează cu loialitatea față de adevăr. Aș putea spune despre el ceea ce orice creator autentic ar dori să se spună despre el: iată un om pentru care adevărul există. Ca posibilitate, bineînțeles, într-un domeniu (literatură, critică) în care nu există numai un singur adevăr, din fericire. Am încercat în mai multe rînduri să-i fixeze portretul moral și intelectual și am sentimentul că n-am reușit. Spiritul lui este complex și metoda lui critică nu se suprapune peste niciuna din metodele curente. Se înscrie într-o tradiție critică românească (Ibrăileanu, Lovinescu, Vianu) și, dacă ar trebui să-i găsec o categorie morală, aș alege pe aceea a neliniștitilor stăpîniți. Un excepțional cititor, iată ce este, înainte de orice, Valeriu Cristea. Puțini dintre noi au ca el (am mai scris despre această calitate) atîta răbdare să citească o carte de proză și să-i reconstituie universul ei în toate detaliile... O *lectură răbdătoare, meditată, onestă* față de adevărul operei, iată ce propune acest critic serios și profund, retractil și bănuitor la prima vedere, loial, devotat în realitate față de credințele și prietenile sale. Îmi amintesc de apariția lui în redacția „Gazetei literare”, prin 1962, pe cînd *tinăra generație* (azi „generația '60”) tocmai debuta și se pregătea, în imensul, juvenilul ei orgoliu, să schimbe fața literaturii române. Într-o după-amiază, intră în clădirea de pe Bulevardul Ana Ipătescu, care adăpostea,

atunci, „Gazeta literară”, un tînr profesor din Snagov cu fața albă și cu privirea speriată și suspicioasă. Scrisese un articol și dorea să mai scrie și altele. Se poate? Textul arăta o neobișnuită capacitate de expresie și o coerență a demonstrației care au atras atenția secției de critică a revistei, formată din L. Raicu, G. Dimisianu și subsemnatul. Valeriu Cristea s-a impus repede în generația tînră și, după puțină vreme, a intrat în redacția revistei. L-am cunoscut bine în timpul lungii noastre colaborări și m-am împrietenit cu el. E un mare timid și, ca toți timizii din sfera literaturii, un orgolios. Demersul lui exclude impaciencia, spectacolul, criza de autoritate. Se apropie, cum am zis, cu modestie de operă și o ia în stăpînire încet, aparent fără metodă, pornind de la zonele ei periferice, pînă se instalează în inima ei și-i trage toate sevele. A spus lucruri esențiale despre principalii scriitori postbelici și cine vrea să știe în ce fel a evoluat critica românească în ultimele decenii trebuie să consulte cărțile lui Valeriu Cristea. Va descoperi, cu siguranță, un spirit prob, interesat mai puțin de metoda, cît mai ales de adevărul literaturii și condiția umanului în literatură. Rolul lui în impunerea unor autori ca Sorin Titel, Augustin Buzura, Leonid Dimov, Emil Brumaru este hotărîtor. I s-a reproșat că nu scrie în chip sistematic despre debutanți și, mai ales, că nu scrie cel dintîi despre cărțile debutanților. Criticul s-a apărut, într-un articol, de această suspiciune, dînd o listă lungă de nume și titluri doveditoare. Pentru mine, problema nu este ca un critic să scrie cel dintîi despre o carte, ci să scrie cînd trebuie și, mai ales, cum trebuie despre cartea care merită să fie susținută. Valeriu Cristea are acest dar (har) să scrie despre cărțile pe care criticii interesați de vedetele literaturii le ocolesc. El și-a făcut un program în acest sens și, de peste 20 de ani, respectă programul său, de recuperare a valorilor. Convingerea criticului este că o literatură nu există, numai prin vîrfurile ei, există și progesează și prin scriitorii ei mijlocii. Cînd greșește, căci greșește și el, ca noi toți în judecata de valoare, greșește din acest scrupul al onestității, din dorința de a repara injustițiile altora...

CÎND vorbim de un critic, trebuie să ne întrebăm ce așteaptă el de la literatură și în ce fel traduce el revelațiile sale. Valeriu Cristea așteaptă o certitudine în ordinea spiritului și o soluție de existență. Citesc într-un eseu din *Do-*

meniu criticii aceste rînduri despre natura lecturii: „Lectura însăși și-a schimbat intrucitva caracterul: vremea calmelor croaziere livești a trecut. Ea nu mai reprezintă un simplu periplu, ci *nădejdea unor revelații* (s.n.), a unor certitudini. Încercăm să deslușim în marile opere ale literaturii [...], acele elemente, semne, «aluzii», care să ne ajute să înțelegem mai bine lumea scîndată și dilematică în care trăim... De aici și din alte însemnări putem înțelege că Valeriu Cristea citește literatură și scrie critică literară (ceea ce înseamnă un alt mod de a face literatură) nu numai din/pestru bucuria spiritului, ci și dintr-o adîncă nevoie morală. Familiaritatea cu proza lui Dostoievski i-a întărit convingerea că opera de artă și chiar opera critică trebuie să ajute omul să trăiască și atunci cînd destinul se împlineste, să-l ajute să părăsească viața... Frumosul este, și pentru el, o formă de manifestare superioară a binelui...”

În critica românească de azi, Valeriu Cristea este un singuratic. Nu aparține unei școli, nu jură pe o metodă, nu e preocupat să aibă discipoli... Evită cînaclurile, întrunirile publice și ia rar cuvîntul în adunările scriitoricești. Întîlnirea cu un scriitor celebru este pentru el o dramă. Mi-a povestit, odată, cît de greu i-a fost să-l cunoască pe Marin Preda, deși îl admira enorm și primise din partea prozatorului multe semne de simpatie. A avut săpămîni întregi insomnii și, cînd a fost să fie, s-a prezentat la locul întîlnirii crispat și angoasat, cu gîndul că n-o să știe ce să spună. Trăiește izolat între cărțile sale (izolarea între cărți este, de bună seamă, libertatea lui) și comunică, mai degajat, uneori în chip incisiv, prin articolele și cărțile sale ingenioase și profunde.

Eugen Simion

Revista revistelor

„Viața Românească”

● NUMĂRUL cel mai recent al „Viații Românești” (9/1986), deschis cu texte sârbătorești — un editorial *Pentru viitorul patriei socialiste* și două articole despre Mircea cel Mare, semnate de Răzvan Theodorescu și Al. Husar —, are un sumar bogat, cu mai multe puncte de atracție. Domină eseistica, în timp ce proza lipsește de astă-dată. Poezia e reprezentată de Ion Horea (un grupaj de opt poeme: *Tablita de ceară*), Ion Drăgănoiu (sase titluri) și Elena Graur (două poezii). Esul *Neantul ca metaforă* al lui Mircea Malița e însoțit de o notă a redacției în care se arată că textul face parte, asemeni precedentelor tipărite în „Viața Românească” (și — probabil — celor apărute în ultimele luni în „Familia”), dintr-o carte în pregătire (*Ceasul, lupul și teatrul*), „consacrată gîndirii științifice moderne”, privite „din perspectiva mai puțin practică a cititorului metafore fundamentale”. Barbu Cioiculescu urmărește *Translația personajului autor în proza lui Mateiu I. Caragiale*. Un text de remarcabilă ținută intelectuală publică Gabriel Liiceanu (*Despre carte*), în timp ce Gheorghe Crăciun semnează paginile unor *Amintiri din copilăria cuvintelor*, un fel de eseu de semiotică biografică. Spațiul cronicilor literare cuprinde un important eseu al lui Alexandru Paleologu despre Andrei Pleșu (pe marginea cărții *Ochiul și lucrurile*), un comentariu despre teatrul lui Marin Sorescu semnat de Sever Avram și o analiză consacrată de Gheorghe Grigurescu volumului lui Lucian Raicu, *Scene din romanul literaturii*. O secțiune de *Cronici* se deschide cu un alt eseu, propus — de astă-dată din unghi sociologic — de Mihai Dinu Gheorghiu (*Critica istoriografică*), avînd ca punct de plecare o lucrare de istorie a istoriografiei (*De la istoria critică la criticism* de Al. Zub). În aceeași secțiune apare o analiză cuorinzătoare a lui Florian Potra asupra filmului *Întunecare* al lui Alexandru Tatos, un eseu despre Borges de Andrei Ionescu, un text despre pictura lui Constantin Piliuță de Al. Protopopescu și două cronici de teatru de Valentin Dumitrescu. În sfîrșit, în secțiunea *Cărți-Oameni-Fapte* se remarcă un comentariu al Danei Dumitriu despre poezia Etei Boeriu, glosele lui N. Steinhardt pe marginea versurilor lui Dan Damaschin și un mic eseu în obîșnuita notă de subtilitate a lui Șerban Foartă.

R. V.

Laurențiu Ulici

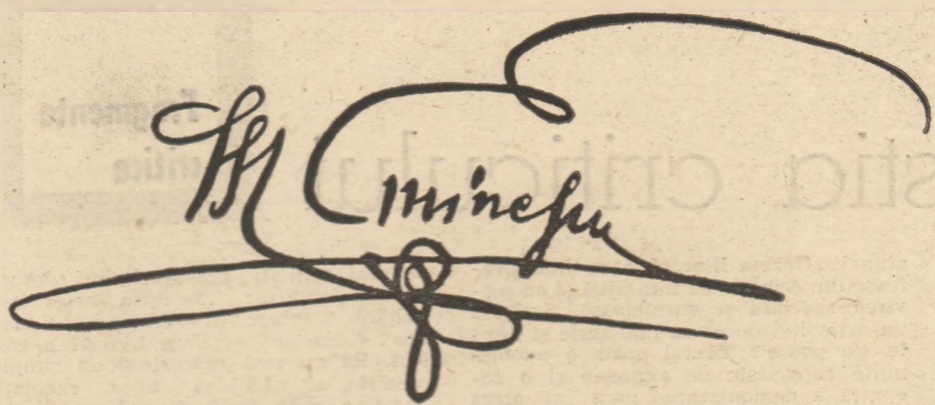
Promoția '70

Ardelenii (XXI)

■ RADU ULMEANU (n. 1945): *Patinar* (1979), *Un domeniu al meu* (1982), *Astrele negre* (1983). Depărtarea — trăiește în Satu-Mare — și o anume disecție a prezentului, inclusiv editoriale, au făcut ca unul din cei mai originali poeți ai promoției să fie mai aproape de anonimul decît de consacrare. Radu Ulmeanu a debutat cu poeme de regulă ample, acut vizionare în regim expresionist, viziunile închegîndu-se cînd din acumulări de notații sustrase realității imediate, cînd din desfășurări de proiecte imaginare cu pretext sentimental și miez reflexiv; originalitatea era atît a percepției, cît și a scenariului liric, a interfe-renței dicțiunii metaforice cu dicțiunea prozaică, „realistă”, a montajului imagistic și a ordonării sensurilor după principiul vaselor comunicante, prin trecerea unaia în celăalt asigurată de succesiunea unor elemente de univers concret sugestiv alăturate: „Acesta să fi fost visul de aur. / Cîteva minute se tace adinc lingă trupul tău. / E cazna de-a nu-ti deschide cu propriile mini porțile. / Se tace adinc lingă tine. / Forma miinilor / ți se alungește. Recapeți gustul de umbră / atît de prețios. Ti se deschid ochii / te calmezi. Incepe muzica. / Rotile poartă o bandă de magnetofon. / Cineva cîntă descreierat și frumos. / Fisiile lung un covor sub picioarele tale. / Femeie într-adevăr? Frumoasă? De, plină de farmec. / Cu dinții puternici. Ai dinții animalelor / și insulți cu insultele lor. Mergi cu picioarele lor. / Mînti cu propria-ți gură. / Citești poezii vechi și pline de patos. / Departe, aproape, nu mai contează. Vezi / asa de mulți licurici. Ti se obișnuiesc / ochii cu ei, licăresc ca ei. Bind. / Potrivul, lucrul de taină. Să auzi cum pirle / scaunele. Restaurantul pustiu. Tu și cu tine. / Tu, bărbatul. Tu, femeia. Tu, din cînd în

cînd / amîndoi la un loc. Să te prelingi printre farse. / Să stai cu gura deschisă. Să sârui. Să-mbrățișezi / trupul tău, femeie, să cuprinzi acest adevăr / al lumii. Trupul tău de carne. Trosnetul greu / al instinctelor. Sufletul greu rodind propria greutate. / Aceasta e fericirea. / Cu gura mustind de o spumă suavă / să-ți bați în trup. Există intrări / și există ieșiri. Si multe furnici. Ingerii ard / ca niște fleacuri undeva peste cer. E o noapte adincă”. În *Un domeniu al meu*, cel mai bun volum al poetului de pînă acum, calitățile acestea servesc o tendință de singularizare ce pare ea însăși un efect în expresie poetică al unei singularități launtrice resimțită duroros și, adesea, patetic: poetul nu-si găsește locul, impactul cu lumea, cu strada, cu orasul, cu prietenii și chiar cu iubita îl nemulțumește, încearcă să se găsească distanțîndu-se și de sine însuși, lasă imaginația să producă teritorii mai convenabile, notează amănunte de viață domestică pentru a le sfida imediat printr-un elan spre viziuni tenebroase, e mai mult îngîndurat decît trist și tolerează cosmarul pentru a-l revoca, după aceeași metodă a trecerii sensurilor dintr-unul în altul: are mereu puterea de a nu-si ascunde sfîșierea dar și bunăcuviința de a nu dramatiza pe marginea ei; o lucidă privire în sine e totul: „Mă culc în fiecare noapte / pe partea mea de lume și de pămînturi dată / dar colcăie sub mine rizînd / stelele și pustiul. Cu ochii rupt / de sete mă întorc / în jurul sufletului meu și răbd / să mă desfac umbra mea / sub casă așteptînd să-mi vină mirii. / O liniște de foc se face scrum / pe zaruri albe se rotește / luna și strigă-n polul nord / al morții mele pinguinilor. / Abia dacă mă mai atinge un dor nebul / să

vină marea pe o funie albastră / și să-mi despică capul așteptînd / ceva ca un cosmar blindat să iasă”. Pe măsură ce procesul nemulțumiri se adîncește poetul începe să provoace, arghezian, divinitatea, într-o orgolioasă și disperată tentativă de susținere a poeziei, respectiv cuvîntului, ca esență autarhică și taumaturgică: versul e acum mai tăios, o ironie subtilă ca o lamă pune jar peste foc, căci, fire, totuși, sentimentală, eul liric nu se lasă amăgit de iluzia echivalenței și, deși o practică, știe că la capătul ei suferința e încă mai mare: într-un poem final din *Astrele negre* el deplînge chiar pierderea cuvintelor, după ce puțin mai devreme recunoscuse că tot ce rămîne din toate este cuvîntul; frustrat de cuvinte, se simte deopotrivă frustrat de angajarea lucidă a ființei în timp, „liber” să cadă în abisul din el însuși în urmărirea „uzurpatorului”: „Cineva mi-a luat cuvintele / și-am rămas desuheat / de parcă mi-ar fi luat ochii / / Cineva îmi înfășoară sufletul / în comprese fierbînti / și-mi năvălește singele în creieri / / Tot singele pămîntului, / sevele plantelor, viețile animalelor. / strălucirile stelelor, / îmi răbufnesc în minte / / Tot universul / îmi apasă creierii / dinlăuntru, / ca un făt / pîntecul / / Cineva, / în această împrejurare, / mi-a luat cuvintele, / de parcă mi-ar fi luat mințile / / După acel cineva / arunc cu suliti bolnave, / cu toate razele gîndului / / După acel cineva / mă prăbusec în mine”: ca o ilustrare a ideii (shakespeareene) că nu în stele ci în noi însine sălășluiește vina, poeziile lui Radu Ulmeanu verifică, profund și personal, funcția purificatoare a gestului poetic și calitatea de revelație a viziunii poetice.



GENIUL IMPLICAT ÎN ISTO

PROFUND insatisfăcut în toate planurile, dar stăpinit mereu de o insatibilitate romantică greu de caracterizat printr-o singură formulă, Eminescu se apropie de realitatea contradictorie a vremii sale cu gândul că experiența vieții ar putea asigura o direcție pozitivă energiei intelectuale și elanurilor sale vizionare. Critica sa acerbă, distribuită fără nici o măsură de precauție, se îndreaptă spre toate nivelele societății timpului (social, politic, economic, cultural, moral), pentru că acestea îi ating în chip direct și catastrofic sensibilitatea și conștiința. Ca urmare, poetul și gânditorul ajung pretimpuriu la convingerea că din această confruntare iese singură conștiința, ca putere a spiritului, îi rămâne și numai cu ea, nepătată și dirză, își poate îndeplini menirea de creator universal.

Procesul de însingurare a poetului începe, paradoxal, printr-un act de implicare totală în orizontul epocii și de analiză critică vizionară a realității, ca în cele din urmă, îndepărtându-se de ea, s-o claseze drept o experiență a vieții echivalentă cu „un vis absurd” din mrejele căruia omul iese obosit, iar artistul invigorat. Eminescu este, în tinerețe, conștient că poate deveni creator adevărat numai dacă își devansează, prin transfigurare, propria experiență, trăind, ceea ce numea chiar în epoca studiilor universitare, „a doua existență”. Aceasta este apanajul personalității omului „lucrător cu spiritul” care, spre a fi el însuși, creează o „a doua lume”, „o lume personală în cea naturală” ce are ca principiu, în sensul de determinare a existenței, „nemărginirea, infinitul, o naștere în veci nouă” în cuprinsul „economiei naționale” văzute de gânditor ca „un mare proces istoric” (Fragmentarium, 1981, p. 155).

Romanul poetic *Geniu pustiu* (ca și alte texte de tinerețe care l-au obsedat stăruitor pe creator, precum drama *Miră sau poemele Mortua est!* și *Andrei Mureșanu*), cuprinde o criză de deznădejde a spiritului eminescian care ajunge, în această perioadă decisivă pentru formarea personalității sale, la un hotărâre sau, mai bine zis, la o răscruce, trebuind să formuleze grabnic o concluzie și să ia o hotărâre unică.

Junetea, cu experiențele ei intime, mai ales aceea erotică, dominată de strigătele romantice ale inimii, făcuse din Eminescu mai mult un prizonier al propriilor sale viziuni, exacerbate de o sensibilitate frenetică, decît o conștiință larg deschisă marilor confruntări cu lumea și cu ordinea apăsătoare, irațională, „absurdă” (cuvînt folosit de autor în *Geniu pustiu*), a istoriei. Conștient și acum, într-o măsură deloc neglijabilă, de existența răului (în societate) și de atotputernicia morții, Eminescu locuiește însă mai mult în „grădina inflorită a inchipuirilor sale”, nepotrivirea dintre visuri și realitate neangajînd încă resorturile cele mai adînci ale spiritului său demonic. Explicația o găsim în una din mărturiile din această vreme care semnifică o trezire spectaculoasă (și tragică în urmările ei), la conștiință, la acea conștiință ireductibilă în afara căreia, pentru Eminescu, nimic nu mai are sens și valoare.

Într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, din 16 mai 1871, Eminescu făcea, între altele, următoarea precizare: „afară de asta însă am să vă fac o confesiune — confesiunea unei crime ce am comis-o acum doi ani. Fără cea mai mică teamă de procurori și de judecători de instrucție, în ciuda organelor securității publice, am compus un tablou dramatic, a cărui figură principală e Andrei Mureșanu. Vi l-aș trimite, însă mă tem că atunci justiția va pune mina pe mine și... Ba zău, dacă titlul nu vă răpește a priori gustul de a arunca o privire în acest tablou, apoi vi l-oi trimite c-o ocaziune viitoare, de veți crede că obiectul său nu-l exclude dinainte de la critică și publicare” (I. E. Torouțiu și Gh. Cardas, *Studii și documente literare*, I, 1931, p. 322).

Pregătit anume pentru a fi expedit „Convorbirilor literare”, manuscrisul „tabloului dramatic” *Andrei Mureșanu* n-a mai fost trimis lui Iacob Negruzzi. În schimb, Eminescu nota pe prima pagină

a poemei scrise în anul 1869 (Ms. 2259, f. 26) un lucru tulburător, ce explică într-un mod absolut clar această trezire la conștiință ca formă de asumare lucidă a destinului tragic: „am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curătenia idealurilor, cînd nu eram rînit de indoială. Lumea mi se prezintă armonioasă, cum se prezintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivități ferice în grădina inflorită a inchipuirilor sale” (Opere, V, 1958, p. 252).

Nu e nimic surprinzător în faptul că definirea personalității creatorului, prin aflarea pasionată și lucidă a „destinației interne” despre care vorbește singur, e marcată obsesiv de acest proces de trezire la conștiință, devenit o temă predilectă de meditație în texte de factură diversă (literare, corespondență, variate însemnări manuscrise) ce devansează cu mult spațiul experienței personale. Eminescu vorbește în numele unei generații care putea constata vitregia destinului, dar nu avea puterea să și-l asume și să transforme suferința în creație sau măcar să-i dea un anume sens, dincolo de subiectivitatea mărginită și actualitatea efemeră.

Pe Eminescu nu-l interesează, ca pe scriitorii pașoptiști (cu a căror operă nu se arată „indestulit”), numai viața scriitorului în societate, cu problemele ei obișnuite, ci viața spirituală în perspectivă universală: preocuparea lui, în frenezia imaginativă și de cucerire a structurilor sale este pentru destinul cosmic al omului creator, pentru rațiunea lui de a fi în univers, care înseamnă o confruntare permanentă și dramatică a conștiinței lucide cu „mizeria vieții” și cu „absurdul” societății timpului în care trăiește. Textele sale de început, în totalitatea varietății și, în multe cazuri, a neîmplinirii lor, sînt pline de asemenea preocupări tensionate.

EMINESCU nu se mai poate acomoda la un destin social, chiar dacă ar fi avut, printr-o intimă fericire, perspectiva unei tinhe și vieți senine, ușor patriarhale, ca la Alecsandri. Sensibilitatea și viziunea eminesciană îl duc pe creator la confruntarea tragică perpetuă cu Emi-ta și-l determină să caute recurenții o soluție în absolut, adică, în cele din urmă, una metafizică, în sensul că numai creația, ca formă sublimată a dramei artistului, reprezintă bucuria supremă. Alecsandri, ca un clasic structural, la care înțelegerea și lipsa de exaltare sînt atitudini caracteristice, acceptă lumea și o revăla într-o simetrie armonioasă (de exemplu, *Pasărea de aur*). Eminescu vrea s-o explice, s-o devanseze, să-l pătrundă în profunzimea esenței adevărate și finalității, care nu este una optimistă, ci una prin excelență tragică.

Spectacolul vieții are, pentru tînrul Eminescu, o altă adîncime, și deci semnificație, decît pentru Alecsandri. Cînd Toma Nour, „arhetipul eminescian” în suși (T. Vianu), aflat în străinătate, îi cere naratorului din *Geniu pustiu* să-i „trimită poeziile lui Alecsandri”, ca apoi să-l răspundă că „cîtea adeseori pe Emmi, singurul lucru în lume care-mi poate storce lacrimi”, e sigur că spiritul său devorat de îndoiali și obsedat de moarte nu aderă decît superficial (mai exact: sentimental) la atmosfera poetică a bardului. Explicația, nu lipsită de tîlc, o găsim în aceeași epistolă a eroului intercalată în roman: „într-adevăr, voi știți cari trăiri în lume numai ca să trăiți aveți o idee ciudată de moarte...”.

Viziunea eminesciană asupra morții, în care experiența morții, transfigurată la nivel cosmic, echivalează cu cunoașterea de factură tragică, transformată în creație, este net deosebită de aceea a lui Alecsandri (din poezia *Emmi*). O dovadă concludentă: poema *Mortua est!*, publicată în anul 1871, care marchează un moment esențial în evoluția poeziei eminesciene.

Pentru mulți contemporani ai lui Eminescu, chiar și pentru acei care nu erau cu desăvîrșire oameni comuni, conformismul (și oportunistul), de toate felurile, și la toate nivelurile, erau o promisiune de liniște, de neangajare și de urcare discretă pe scara ierarhiei sociale;

pentru spiritul geniului eminescian acestea erau un adevărat jug, o înțepenie în platitudine și o acceptare a constrîngerilor cotidiene care reteză aripile gândirii vizionare și ale creației.

Întrebarea ar fi următoarea: eroul eminescian, plămăuit din chiar sufletul universal de bogat al poetului, trăiește în lume numai pentru a trăi, trăiește adică numai pentru viață, sau trăiește în primul rînd pentru o idee, care, în cele din urmă, înseamnă fapta intelectuală, creația, văzute în absolut? Așa cum singur mărturisește, Eminescu „privește obiectele [decî viața în totalitatea ei — n.n.] din fundamentul lor absolut”; ca urmare, trăiește în absolut și pentru absolut. O dovadă cu multiple semnificații este aceea că pasiunea lui Toma Nour — arhetipul spiritului eminescian — pentru adevăr și dreptate, ca și pentru Poesis (dragostea și creația concepute în perspectivă absolutului) este, în cele din urmă, o tragedie.

Ca om și artist înzestrat cu conștiință tragică, Eminescu se află într-un permanent conflict cu istoria și cu destinul vitreg hărăzit geniului, dar și cu sine însuși. De precizat însă că nu orice sfîșiere lăuntrică, suferință, nenorocire sau antagonism în planul conștiinței devin fenomene tragice, și acest lucru cu atât mai mult în cazul creatorului nostru.

G. Călinescu afirmase că starea normală a lui Eminescu este cea vizionară. Poate mult mai exact ar fi să spunem că neliniștea tragică și atitudinea vizionară sînt stările cele mai caracteristice și normale ale omului și artistului Eminescu, și acestea sînt permanente încă din tinerețe. Ca jurnal indirect și portret al artistului la tinerețe, *Geniu pustiu* exteriorizează aceste stări într-un registru de surprinzătoare varietate și adîncime, poate tocmai pentru că Eminescu se exprimă aici adeseori mai liber și mai spontan, imaginația fiind mai puțin potențată de rigorile inteligenței.

CONTRADICTIILE epocii sînt trăite de tînrul Eminescu la o tensiune spirituală de amplitudine universală, care-l scoate din sfera vieții obișnuite unde — se știe — o contradicție sau alta nu poate avea o consecință tragică. Spre a-i înțelege mai bine stările de tragică neliniște care-l stăpînesc pe tînrul creator și surplusul de viață interioară ce cheamă permanent o formă complexă de manifestare, dincolo de ceea ce este obișnuit, se cuvine să analizăm succint tocmai partea cea mai înzestrată a romanului poetic *Geniu pustiu*, în care demonul eminescian apare în toată grandioarea lui titaniană, de negare, cu fervele vaticinate, a constrîngerilor de tot felul, a opresiunii și a răului, a forței destructive și oarbe a istoriei timpului său. Avem în vedere ideile și atitudinile organizate în scenariul epic al convorbirii naratorului cu Toma Nour, în care autorul se implică atât de patetic, pînă la o identificare (în unele momente, totală) cu eroul „novelei” sale, conceput ca un spirit ce poartă „semnatura timpului” și semnele damnațiunii romantice.

O primă temă de meditație privește falsitatea civilizației noastre din această „epocă de tranziție”. Rădăcina răului, constată Eminescu, se află în pătura conducătoare și de decizie, puternic unită prin „coliziune de interese”, dar incultă, cosmopolită, antipatriotică și antinațională. „Oamenii noștri”, se confesează naratorul în fața lui Toma Nour, „sunt de-un cosmopolitism sec, amar, sceptic — ba și mai mult: au frumosul obicei de-a lubi orice străin, d-a uri tot ce-i românesc. Noi am rupt-o cu trecutul fie ca limbă, fie ca idee, fie ca mod de-a privi și a cugeta; căci altfel n-am pute trece în ochii Europei de națiune civilizată”.

În locul unei continuități firești, în forme noi de cultură și civilizație corespunzătoare timpului, a spiritului românesc așa cum s-a afirmat și s-a statornicit el în decursul secolelor, asistăm la o gravă ruptură de trecut în „modul de a privi și a cugeta”, semidocismul, ignoranța și impostura fiind stăpînite atît de mult de o dispoziție febrilă pentru imitația grab-

nică a apusului, acțiune dictată de orgoliu, de oportunitate și lipsă de patriotism. Lucrul se explică prin faptul — delimitat cu toată vigoarea pamfletară cerută de împrejurări — că „vezi la noi istorici care nu cunosc istoria, literați și jurnaliști care nu știu a scrie, actori ce nu știu a juca, miniștri ce nu știu a guverna, financieri ce nu știu a calcula, și de aceea atîta hirtie mizgălită fără nici un folos, de-aceea atîtea țipete bestiale care împușcă atmosfera teatrului, de-aceea atîte schimbări de ministeriu, de-aceea atîte falimente. Vei afla mai lesne oameni care pun la vot existența lui Dumnezeu — decît suflete înamorate de limba și daturile străbunilor lor, decît inimi care iubesc caracteristica cea esențială a poporului nostru — minți ocupate cu tînușile de viață ale acestui popor, care îi scriem pe spete toate fantasmagoriile falsei noastre civilizațiuni”.

Găsim în acest fragment de suferință critică socială un laitmotiv al întregii publicistici a poetului și — ceea ce este mai important — o formă complexă de manifestare titaniană a spiritului său romantic pentru care gazetăria a devenit o modalitate atît de proprie de acțiune, delimitare, cerută, ca o fatalitate, de structura lui de om demonic și vizionar, de a se implica fremetător în totalitatea realităților istorice ale patriei sale. Cu Eminescu este preocupat, în perspectivă unei adevărate doctrine, de „individualitatea națională” și de „regenerarea” întregii structuri a societății românești (marcată de grele contradicții, de decadă economică, morală și intelectuală), pe orientarea ei spre o direcție organică, manifestare, el așează în centrul gândirii sale, ca punct de interes vital și totalizator, viața poporului român, apăsătoare pînă la virivire de legile „păturii superioare” (exploatare).

Acum, și deosebi mai tirziu, întregă viață publică românească este analizată de ziarist prin raportarea riguroasă a necesității ca ideea de nație să fie pînă la sfîșnit, dar nu printr-o atitudine ostilă față de alte națiuni („naționalismul este un semn rău la un popor” — Ms. 2261, f. 398 — *Fragmentarium*, p. 129), prin păstrarea caracteristicilor ei veritabile în decursul timpului și prin cristalizarea spiritului ei creator în valori mai pabile să susțină identitatea poporului, fața lumii.

De aici se desprinde o altă atitudine vizionară proprie lui Eminescu, formulă cu energie și fervoare tot în această epocă de meditație asupra dilemelor „*Geniului pustiu*”. Este vorba anume de răpirea tezei (susținută în epocă, între alții, de un cunoscut scriitor, orator parlamentar spaniol, Emilio Castelar y Ripoll) despre uniforma „republici universale” („uniunea popoarelor, a țărilor, a continentelor omenirii întregi”).

POZIȚIA lui Eminescu, opus „domnului internațional” și unitarismului abstract, este, în chip inflexibil, pentru „domnia unora” cu civilizația și limba ei” (Ms. 2255, f. 182 r — *Opere*, IX, 1980, p. 48), pentru ființa națiunii cu conștiință națională în care cetățenii ei formează totalitate națională, cu un destin propriu. Evident, aceasta nu presupune viziunea eminesciană, imposibilitatea comunicării și comuniunii între națiuni, izolacionismul care omoară spiritul, abate un popor de la menirea lui firească, aceea de a crea valori originale (materiale și intelectuale) potrivit specificului său, de a dialoga liber cu lumea în treagă, de a se deschide spre alții și a se înțelege pe sine și de a contribui astfel, fără nici un fel de opreliști și restricții, la progresul umanității.

„Individualitatea națională” este, pentru Eminescu, o realitate absolută. Timpurile moderne ea implică, prin păstrarea caracteristicilor ei distincte și originale (Maiorescu vorbea, în *Directivă nouă*, de „păstrarea și accentuarea elementului național”), interferențele spirituale, influențele reciproce benefice culturale prin afirmarea diferenței culturale. Începînd din tinerețe, poetul susține această idee în mai multe rînduri și cu o gamă largă de argumente, dar, dată, într-o însemnare rămasă în man-

RIE

eris, o face într-o formă intuitivă memorabilă: „marea n-ar face valuri și n-ar avea absolut nici o mișcare, ci apa mi ar putrezi și s-ar băhni, dacă temperatura ei ar fi pretutindene egală; omenirea ar putrezi în corupție, speculă și pornocrație dacă n-ar exista în... între popoare deosebiri de cultură și mai cu seamă deosebiri de vîrstă” (Opere, IV, Teatru, 1978, p. XCIII).

Lupta necurmată a gazetarului, în paginile „Curierului de Iași” și mai ales ale „Timpului”, pentru conservarea naționalității și întărirea „statului național” este pătrunsă nu numai de o înaltă vibrație patriotică, dar și de un simț istoric nu o dată extraordinar prin viziunea lui. Multe idei gândite în tinerețe au devenit astfel o permanență în doctrina eminesciană, cea mai importantă, pentru discuția de aici, fiind tocmai necesitatea ca identitatea de spirit a poporului să se afirme hotărît printr-o serioasă creație de valori materiale și intelectuale.

„Misiunea noastră istorică” este concepută de Eminescu dincolo de spiritul „epocii de zăpăceală cosmopolită” în care liberalii aduseseră țara, degradînd și întorcînd de atîtea ori spre interese proprii ideile mari izvorite din „capetele mai luminate ale generațiilor trecute” (acelea de la 1848). Un articol de fond din „Timpul” (din 2 noiembrie 1879) cuprinde, într-o viziune de profundă perspectivă, concepția eminesciană despre necesitatea statului creator de cultură, despre cultura ca expresie a identității naționale și a posibilităților reale existente în direcția interferențelor spirituale între națiuni: „Trebuie să fim un strat de cultură la gurile Dunării; aceasta e singura misiune a statului român, și oriunde ar voi să ne risipească puterile spre alt scop, pune în joc viitorul urmașilor și malcă în picioare roadele muncii străbunilor noștri” (Opera politică, I, 1941, p. 560).

Nenumărate texte din această epocă (în primul revelatoare este și corespondența cu Iacob Negruzzi) probează „cu asupra de măsură” că Eminescu, deși aflat din toamna anului 1869 la studii la Viena, se coborise cu întreaga neliniște de care era capabil în realitățile istorice ale patriei sale, le cunoștea în totalitatea lor (socială, politică, economică, culturală, morală) și, — lucru important — în chiar miezul contradicțiilor ireductibile ce le înfășiau, propunea, în fine, la modul visionar, soluții de îndreptare, fără să aibă însă și nădejdi în concretizarea lor practică. La toate acestea se adaugă o frământare permanentă, cu numeroase și dramatice răsfringeri în activitatea sa, cauzată de tragedia națională pe care o trăiau românii prinși în lanțurile rugini și grele ale imperiilor vecine.

În sufletul și conștiința lui Eminescu totul se repercutează cu o intensitate demonică și, în consecință, tragică. Fapt esențial, el are convingerea că nu puțin intelectuali din generația sa (studenți la Viena) sint conștienți de impasul teribil (social, politic, economic, cultural, moral) în care se află societatea românească a vremii și tocmai acest fapt constituie un semn sigur de sterilitate, senza însăși a dramei. Poetul se confruntă cu Iacob Negruzzi, în scrisoarea din 17 iunie 1870, că „noi cęsti mai noi runoaștem drama noastră, suntem trezi de suflarea secolului — și de aceea avem alta cauză de-a ne descuragia” (B.A.R., Ms. 4850).

Sufletul lui Eminescu și, sublimat, sufletul lui Toma Nour e devorat de neliniște (metafizică), e pustiu din imposibilitatea de a putea fi el însuși în spirit și în fapta creatoare. Eroul din Geniu pustiu, ca seismograf al zbaterilor poporului, caută cu înfrigurare un suport de susținere și nu-l găsește în realitatea imediată. Vrea o altă Românie pe temelile în care nația și-a verificat existența și personalitatea în luptă cu vicisitudinile veacurilor și cu poftele sedomolite de răpire și intrigi ale imperiilor. Titanele din Toma Nour se ridică în înălțimea unei spiritualități grandioase, pe care o crede mintuitoare pentru poporul său tocmai în sensul unei înnoiri spirituale: „Schimbați opiniunea publică,

dați-i o altă direcțiune, răscoliți geniul național — spiritul propriu și caracteristic al poporului din adîncurile în care doarme — faceți o uriașă reacțiune morală, o revoluțiune de idei, în care ideea românească să fie mai mare decît uman, genial, frumos, în fine, fiți români și iar români”.

Ca ideal militant, românismul, așa cum îl înțelege Eminescu, înseamnă în primul rînd apărarea naționalității și are puncte comune cu concepția energicistă a lui Hasdeu care, în acești ani, agita cu argumente viguroase și încordată frământare vizionară ideea „să fim români mai pre sus de toate”, iar „ca români să nu uităm că suntem latini” și să nu „ucidem” „originalitatea prin imitație” deoarece cosmopolitismul, credea savantul, „trage după sine pieirea individualității naționale”, dizolvînd totul în oceanul unui umanitarism abstract și de aceea tendențios înțeles de mulți contemporani ai lui Hasdeu și Eminescu.

Schimbarea visată de eroul eminescian este, în primul rînd, una (necesară) de ordin moral, în stare să scoată generația tinăra din apatie și dezorientare, din scepticism și din impasul sufletesc dureros în care ajunsese în această contradicție „epocă de tranzițiune” (epoca postpașoptistă era una, în toată Europa, de reclusiune și individualism, bîntuită de o acută criză a conștiinței și a valorilor, în fond, o mare criză spirituală). Soluția întrevăzută, teoretic, de Eminescu era o „revoluțiune de idei”, o renaștere spirituală, în care esențial trebuia să fie întărirea conștiinței de nație și afirmarea ei de sine stătătoare, în limitele specificului și ale puterii sale creatoare, altfel spus națiunea (ca o totalitate istorică de oameni cu aceleași trăsături sufletești și aptitudini) să ajungă la o înfăptuire spirituală proprie, potrivit structurii ei unice, nerepetabilă pe nici un alt colț al pămîntului.

Eroul eminescian din romanul Geniu pustiu este însă sceptic privind posibilitatea imediată a acestei „revoluțiuni de idei” care să îngăduie ieșirea din impas și să canalizeze energiile intelectuale spre creație. „Cine s-o facă asta?”, se întreabă, dilematic, naratorul. Răspunsul dat este de o luciditate care zguduie prin severitatea lui: „Nu sint toți astfel? Nu sint toți numai receptivi — francezi, italieni, spanioli, tot — numai români nu?”, „receptivi” („receptivitatea”) fiind aici un

frumos cuvînt pentru a numi, eufemistic, lipsa de patriotism a adeptilor cosmopolitismului, caracterizați odată de Hasdeu cu o frază memorabilă: „e comod de a iubi umanitatea, cînd aceasta ne scutește de a vedea altceva în lume, afară numai de propria noastră nulitate” („Traian”, nr. 82, din 18 noiembrie 1869, p. 330).

PENTRU înfăptuirea unei asemenea „revoluțiuni de idei”, în care spiritul nației să ajungă, prin creații de valori eficiente, la conștiința de sine, „nu trebuie oameni mulți”. „Spiritul public — gîndește eroul romantic eminescian — este fapta puținoi oameni”, spiritul public, așa cum îl concepe creatorul, fiind spiritul conștientizat al istoriei, singurul ce îngăduie unui popor să se trezească din letargia și obșnuința de locuitor blajin al unei zone geografice și să participe la istorie făcînd istorie.

În concepția lui Eminescu, națiunea nu este ceva abstract (ca pentru atîția apostoli ai naționalismului burghez din secolul XIX); de aici rezistența sa doctrinară împotriva introducerii rapide și a relexor aplicării, în viața poporului român, a ideilor liberale cu fațada lor de democrație, dar cu precisiă funcție de model universal și, în consecință, de uniformizare a vieții naționale, în totală opoziție cu existența națională văzută de gînditor ca realitate sufletească unitară și ca produs unic al istoriei românești în spațiul ei geografic și de cultură.

Un filosof ca Hegel (și Eminescu nu este străin de gîndirea acestuia în perioada studiilor vieneze) credea că statul și instituțiile lui nu izvorăsc dintr-o rațiune valabilă pentru toate colțurile pămîntului, ci cresc și se dezvoltă potrivit unor necesități interne în evoluția fiecărui popor în parte. Dintre numeroasele cugetări cu valoare de simbol ale gazetarului, notăm aici una singură, care ar putea fi socotită o chintesență a meditației sale vizionare și, în același timp, titaniene prin spiritul ei de contradicție cu politica liberală (și internaționalistă) a vremii sale: „Natura poporului, instinctele și inclinațiile lui moștenite, geniul lui, care adesea, neconștiut, urmărește o idee pe cînd țese la războiul vremii, acestea să fie determinante în viața unui stat, nu maimuțarea legilor și obiceiilor străine. Deci, din acest punct de vedere, arta de a guverna e știința de-a

ne adapta naturii poporului, a surprinde oarecum stadiul de dezvoltare în care se află și a-l face să meargă liniștit și cu mai mare siguranță pe calea pe care a apucat” („Timpul”, nr. 70, din 1 aprilie 1882, în Opere, XIII, Ed. Academiei R.S.R., 1985, p. 87).

Națiunea concretă, cu individualitatea („geniul”), potențele creatoare încă nedescătuse decît în mică măsură și cu nevoile ei concrete (materiale și spirituale), și nu o nație uniformă și abstractă, nu un stat în abstracto ușor de asimilat individualismului internaționalist, acestea formează, în esență, doctrina energicistă a lui Eminescu, precizată, în liniile ei mari, chiar în epoca tinereții, în texte teoretice și literare deopotrivă.

La toate acestea ar trebui să notăm încă un fapt esențial: conștiința națională, afirmată atît de puternic de pașoptiști, în primul rînd de Bălcescu, este organic legată de profetism. Eminescu o hipostaziază mult mai cuprinzător, dar în aceeași viziune, în Geniu pustiu, în poemul dramatic Andrei Mureșanu și în alte pagini de tinerețe în care se afirmă credința neclintită în puterea salvatoare a nației și a geniului, a omului providențial, capabil de grandioase înfăptuiri. Sansa creatorului de a rezista în fața istoriei care-l agresează este creația și ea înseamnă pentru Eminescu o formă sublimă de eroism intelectual.

PRIN libertatea sublimă a spiritului său de geniu universal „cuprins de-adîna sete a formelor perfecte”, Eminescu îi învață pe alții, pe cititorii săi, libertatea umană, îi învață cum se pot elibera de frică și cum se poate lupta cu vicisitudinile istoriei, cu timpul, cu vremelnicia, cu suflarea înghețată a „veacului cel de fier” (Pierdut în suferință). Printr-o gravă sfîșiere de conștiință (nu este ea oare semnul celei mai autentice modernități?), tînărul Eminescu a intuit calea de salvare a ființei creatoare supusă nemilos agresiunii istoriei prin ieșirea ei din timpul său și coborîrea, pe apele fabuloase ale fanteziei poetice, în totalitatea spiritualității naționale. Dintr-un „geniu pustiu”, la răscrucea destinului său creator, Eminescu se metamorfozează într-un cetățean al umanității, într-un „geniu de aur”.

Mihai Drăgan



În fața Timpului...

ANALIZA poeziei eminesciene ne dezvăluie că între cauzele și formele de manifestare ale universalității ei se înscrie și meditația originală asupra timpului, încercările și izbăzile repetate de a-i surprinde ipostazele, de a contura atitudinile umane fundamentale în fața lui, efectele lui asupra conștiinței, asupra destinului de om.

Timpul este o formă fundamentală de existență, cu deosebire a existenței umane; omul nu numai că are drept coordonată definitorie timpul, că îl trăiește sub raport biologic, ca restul viețuitoarelor, dar și sub raport psihologic și social, ajungând până la conștiința timpului, cu toate consecințele ce decurg de aici. „Timpul — scrie Jorge Luis Borges — e substanța din care sint făcut. Timpul e un fluviu care mă duce cu el, dar eu sint timpul: e un tigrul care mă sfieșie, dar eu sint tigrul: e un foc care mă consumă, dar eu sint focul”. Eminescu trebuie să fi avut de cu vreme intuiția acestui raport complex al omului cu timpul, consolidată și dezvoltată prin lecturi asupra lui Kant, asupra altor filosofi, și nu în ultimul rând prin meditația asupra propriei experiențe existențiale. Multe din poeziile sale cele mai bune dovedesc că timpul i s-a impus lui Eminescu atât în ipostaza lui cosmică, obiectivă, cât mai ales ca timp trăit, ca timp subiectiv. Noi nu vom face acum o analiză de adâncime a modalităților de însușire și expresie ale timpului în versul eminescian, nici asocierile și disocierile, comentariile filosofice posibile, ci doar vom semnala prezența constantă a coordonatei temporale, filtrată printr-o viziune proprie asupra lumii, din care decurge umanismul tragic al lui Eminescu, universalitatea poeziei sale.

Ideea stoică a timpului circular, prin conservarea continuă, absolută a prezentului, Eminescu o preia prin filieră schopenhaueriană, dându-i vibrație poetică: „Cu mine zilele-ți adaogi. / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi. // Cînd unul trece, altul vine / În astă lume a-l urma, / Precum cînd soarele apune / El și răsare undeva”. Trebuie că ideea timpului circular, a eternei reîntoarceri să-l fi obsedat pe Eminescu, de îndată ce o regăsim în *Glossă* (aparținând aceluiași decembrie 1883). Ingenioasă tehnica eminesciană de a trata ideea timpului circular în *Glossă*, care prin însăși forma ei implică repetiții parțiale, strict determinate, simetrice, în final repetindu-se totul în sens invers, pentru ca cercul să se închidă perfect. Această coincidență dintre aspectul pur formal al glosei și semnificațiile puse de poet, credem că explică sentimentul intens de curgere pe loc a lumii, independența și indiferența vremii față de așteptările și speranțele omului, determinându-l pe poet la retragerea din lume („Tu aşază-te deopar-

te”), la închiderea în sine fără a-nrăgi „nimică”. Pare-se că din eterna reîntoarcere, și peste ea, poetul aduce ecourile apatiei și ataraxiei antice, indiferența deplină a lui Marc Aureliu față de tot ce se întâmplă în lume („Tu rămii la toate rece”), întoarcerea la lumea subiectivă („Tu în colț petreci în tine”), dar nu neapărat ca o cale spre pesimism și disperare, ci mai degrabă ca un acces spre echilibru, spre starea eudemonică a contemplatorului („Privitor ca la teatru / Tu în lume să te-nchipui”). Spre seninătate („Nu spera și nu ai teamă”). Aproximativ în aceeași perioadă, prin aceeași filieră schopenhaueriană, ideea eternei reîntoarceri (desăvârșite), al cărei simbol este anulul *aeternitatis*, o dezvoltă și Nietzsche: „Această viață, pe care o trăiești tu acum și pe care ai trăit-o, va trebui să o mai trăiești o dată și de infinite ori; și nu va fi nimic nou, ci orice durere și orice bucurie, și orice gând, și orice suspin, și toate lucrurile nespuse de mici și de mari din viața ta se vor reîntoarce la tine, și toate în aceeași ordine și în aceeași succesiune — ca și acest păianjen și această lumină de lună ce se strecoară printre arbori și clipe aceasta, și eu și tu cu el, grăunte de pulbere!”

Prin raportare la timp, Eminescu creează o dialectică inefabilă a identității și nonidentității, concepută, am putea spune — abstract, ca în *Se bate miezul nopții*, cu implicarea memoriei, mijloc elementar de percepere a timpului: „Pe căi bătute-adeșea vrea mîntea să mă poarte”, a privirii duble îndreptate spre viață și spre moarte, tentat să le suprapună, cu sugestia punctului de graniță — care e și trecere — (miezul nopții), cu imposibilitatea de schimbare a stării: „Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă / Căci între amîndouă stă neclintita limbă”, bătaia orologului („Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă”) punînd în fața conștiinței, ca un dat, cum zice Călinescu, confuzia viață-moarte. Întreaga poezie ar putea fi însă interpretată și ca expresie a distincției cului de lume și a identității de sine, a acțiunii sale simultane de abstragere și implicare în lume și în timp.

IN FAȚA timpului, Eminescu are stările fundamentale ale omului, cărora le dă expresie artistică. Memoria e transformată în instrument de regăsire a trecutului: „Din valurile vremii, iubita mea, răsai”, de sondare a evenimentelor și sentimentelor duse, cu conștiința imposibilității reînvierii lor: „un chip alieva nu ești”, a faptului că memoria nu ne oferă decât un „vis frumos”; dar, lucid și nu mai puțin trist, stînd „singur cu brațele în jos”, poetul își spune: „Zădărnice după umbra ta dulce le întind: / Din valurile vremii nu pot să te cuprind”.

Sentimentul imposibilității întoarcerii în timp, altfel decît pe drumul amintirilor, al timpului univoc, ireversibil, este

unul dintre cele mai puternice la Eminescu, declanșînd de fiecare dată melancolie, neliniște, disperare. Instituind conștiința timpului ireversibil: „Trecut-au anii ca nouri lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară”, poetul o ramifică și o intensifică treptat, spre zădărnicie (chiar și pentru poet: „Cu mina mea în van pe lîră lunec”), pentru ca în final presimțirea stingerii să devină atotcuprinzătoare: „Pierdut e totu-n zarea tineretii / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntu-nec!” E țesut în aceste versuri un umanism tragic, zguduitor pentru interioritate, capabil a transcende epocile, îndivizii obscure ca și geniile, definitoriu pentru condiția umană, cu implicații universaliste.

Întelepciunea ultimă, poetul o extrage din experiențele-limită, ca în *Odă (în metru antic)*: „Pin în fund băui voluptatea morții / Nendurătoare”. Atita vreme cit nu ia aminte la univocitatea timpului, poetul rămîne „pururi tinăr”; abia „trecerea” îi deschide posibilitatea de a compara momentul final cu trecutul. În prag de moarte, poetul, poate pentru a se elibera de înstrăinările lumii, e în căutarea de sine însuși: „Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!” Nu credem însă că e vorba nici de un acord cu sine de tip stoic, nici de o împăcare de tip creștin prin grația divină, ci de o autorezare, după ce își spune cu bărbăție: „De-al meu propriu vis, mistuit mă va-iet / Pe-al meu propriu rug, mă topec în flăcări...”, știind că nu e asemeni păsării Phoenix. E aici un gând de cea mai înaltă umanitate, de un antropocentrism și un autotelism necondiționate, al omului care la sfîrșitul tuturor experiențelor existențiale nu mai recurge la nici un zeu, la nici o parte a Universului, și nici la Universul întreg, ci doar la sine însuși, la „nepăsarea tristă”, pentru a putea „muri liniștit”. „Pină și Zeus — scrie Hegel, care a dat un țel mistuirii timpului, care a statornicit trecerea, intrucît a pus temelie a ceea ce este stabil în sine, Zeus și semînția sa au fost mistuiți, și anume tot de către creator, de către principiul gîndului, al cunoașterii și raționamentului, al înțelgerii pe bază de motivații și al necesității motivațiilor. Timpul este negativul în sfera sensibilului”. E în *Odă* un Eminescu al nemuririi gîndului, și prin el al nemuririi umanului, în ciuda timpului care-l mistuie. Parcă ar vrea Eminescu să spună că timpului, care duce totul la disoluție, omul nu-i poate opune decît gîndul ca ardere pură și proprie mintuire, iar în ipostaza de poet (de creator) mintuirea prin cînt (prin creație), cum intuie Eminescu într-un vers incomparabil, dens ca un nucleu, din laboratorul *Odeii*: „De-al meu propriu cînt mistuit mă-mintui”. Versurile *Odeii* (în metru antic) au un efect catartice prelungit, fiind stăpînite de un accent escatologic prea uman, strict uman.

INCERCAT de ispitele vieții, ero-tice dar și politice, științifice dar și metafizice, întors, melancolic, asupra propriei vieți, poetul ajunge la disjungerea tragică, la „desăvîrșita despicare a personalității” (Călinescu): „Și cînd gîndesc la viața-mi, imi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost”. Sentimentul nonființării, al unei vieți inautentice declanșează angoasă, efect specific al condiției umane contemporane. Treptat, conștiința poetului nu mai înțelege, nu mai recunoaște nici propriile-i zămisliri, pentru ca în final să atingă pragul unei autoînstrăinări teribile — nonrecunoașterea identității de sine: „Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost / De-mi tîin la el urechea — și rid de cite-ascult / Ca de dureri străine?...”, încheind cu sentimentul căderii în neant: „Parc-am murit de mult”. În *Melancolie* ca și în *Odă (în metru antic)*, Eminescu anticipează liric, din impuls propriu, atitudini existențialiste contemporane, înscriindu-se și prin aceasta în cadrele universalității.

Poet al egalizării timpului cu el însuși, al apatiei, al lincezirii generalizate, atras simultan de extreme, de geneză și de moarte („O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi”), Eminescu a abordat și din alte perspective timpul, și ele rodnice: timpul trăit ca așteptare, în cadrul căreia conștiința săvîrșește contractări și dilatări ale duratei; în plan erotic, pentru cel ce-și așteaptă iubita a dura devine a în-dura, timpul este colorat afectiv, transformat în suferință, în durere, în melancolie, ca în *De ce nu-mi vii, Pe lîngă plopii fără soț...* etc.; dar există și posibilitatea ca așteptarea întîlnirii cu iubita să însemne bucurie senină ca în *Sara pe deal*.

Modalitățile tehnice eminesciene de redare a stăgării timpului ca și a curgerii lui sint de un mare rafinament. Uneori sugerarea curgerii timpului, a creșterii lui se realizează prin extinderea spațiului: „Mai departe, mai departe”, sau prin stingerea treptată a sonorului: „Mai încet, tot mai încet”, pînă la sugestia unui capăt de timp în care intervine trecerea în neființă: „De ce taci, cînd fermecat / Inima-mi spre tine în-torn? / Mai suna-vei dulce corn, / Pentru mine vreodată?”.

Am prevenit de la început că nu ne-am propus decît să semnalăm cîteva direcții posibile de investigație a liricii timpului la Eminescu. Opera poetului nostru național cuprinde semnificații ilimitate în contact cu care receptorul contemporan poate descoperi neînăuți posibili ai umanului, neînănuite trepte ale cunoașterii și desăvîrșirii de sine.

Traian Podgoreanu

Eminescu și Dragonul

Frații gemeni

Ianuarie să fi fost,
Ninsoarea să-și fi așternut lacrimile cristalizate
Peste cîmpie,
Oglinda să-și fi deschis izvorul
Și în izvor ca o imagine dublă: Eminescu și Dragonul.
Cuvîntul și răsfrîngerea sa din neguri de nori
Rîndînd lumea cu frumusețe.
Flăcări ieșeau din gura Dragonului
Despărteau apele,
Și era nașterea fraților gemeni.
Ianuarie să fi fost, început de univers
Cînd aripile balaurului blind
Filțiau peste somnul trimis în oameni,
Tînărul voievod își chema fratele în mare
Descoperind timpul în perla unei scoici.

Ninsoarea cădea, ninsoarea cădea,
Lanuri de stele se unduiau în bătaia vîntului cel mare,
Mamă și tată se chemau lumini
Venite din depărtări,
Soarele avea un punct central de unde încerca să
Înfrîngă frigul.
O tată îi iubea pe amîndoi, unindu-i,
Și numele ei era tril de Joadă, fantastic,
Ninsoarea cădea, ninsoarea cădea, poveștile creșteau
În păduri și în pletele bătrînilor,
Cuvintele creșteau în palmele fraților,
Doina creștea, a acestui pămînt,
Doină a soarelui și a lunii.

Dezlănțuirea în stele

Munții cu virfurile ascuțite intrînd în cer
Pe cărări Eminescu și Dragonul
Suînd ca într-un cutremur al identității.
Sînt plin de poezie, îi spunea poetul
Cum copiii de vise, peștii de icre,
Tată de sub zăpezi de muguri.

Sînt ars de foc, îi răspundea Dragonul
Cum aripi de orizontari, gîndul de verticalitate,
Clipele de lună.
Munții intrau mai adînc în cer
Rostogolind stelele ca niște scînteii
În poaul uiat, cu roade de nebunie,
Noaptea era stăpîna tuturor.
Cuvînta pluteau ca fulgi învingători, se putea merge
Înainte și înapoi cu o ușurință înspăimîntătoare,
Cetatea ieșea din mare cu turnuri luminate,
Iama se vedea ca o bătrînă de o mie de ani.
Cine era el, cine era celălalt, nimeni nu putea spune,
Întrebarea era izvorul din oglindă,
Haosul dominat de Dragon orînduia
Fruntea poetului înaltă ca un munte.
Piatră de piatră se apropia,
Ploua cu aur,
Sîngele era floare de primăvară răstîgnită
În ianuarie.
Cuvintele trimiteau sensuri noi, se prefăceau în
Sentimente, oamenii le așteptau cu ochii măriți,
Bucuria juca pe acoperișul caselor cu copii la ferestre.

Luna era jumătate, amintirile niște vajnici vînători
Dezlănțuirea în stele poezia, o realitate.
Eminescu și Dragonul suiau pe cărări de aer,
Pe mustăți de lumină, unul pe altul se îndemneau,
Lovindu-și trezirea, apoi, ziceau,
Va veni din nou primăvara și un înțelept
Va sta pe malul riului, adunînd apa.
Munții pătrundeau mai adînc în cer, virfurile erau
Cu stele, stelele erau cuvinte,
Cuvintele explodau pe buza poetului, el însuși era o

luptă,
Lupta devenise inegală, Eminescu prindea Dragonul
În brațe,
Convingîndu-se că există, Dragonul zbura ca un gînd
Și astfel o mulțime de gînduri năpădi masa de sci's
și pana

În noaptea de grație.
Semnul! Semnul!

Corul pădurii de tei

— Cine ești tu, pădure? — o întrebă Dragonul
Pe pădure.
Frațele meu geomăn te cîntă, eu sint asemeni lui,
Tu, pădure, te-ai putea numi veșnic de-acum Eminescu,
Timp nu trebuie să curgă, căci tu ne înțelegi.
Deasupra capului lui Eminescu
Un cerc de lumină începea să se rotească, un joc vechi,

O stea ce-i intrase în tinerete.
Pădurea de tei creștea și cînta, era ca o țară a poeziei,

Cor parfumînd universul de cuvinte,
Întrînd în suflet pe o scară unică.

— Lăsați-mă singur! — spunea poetul, singurătatea mea e
Asemeni timpului, asemeni copilului ce așteaptă să se nască,

Și apoi din nou să se nască,
Cîntați în cornurile aduse de Dragon, fie deci o liniște Muzicală!

Voi, teilor, lemne sfinte, nu vă pierdeți menirea,
Cîntați, cîntați, să se audă, să se vadă,
Victorioasă fie lupta, apropiată întîlnirea,

— Cine ești tu, pădure?...
Ianuarie să fi fost, vis să fi fost, ninsoarea să-și fi
Așternut lacrimile cristalizate pe cîmpie, oglinda
Să se fi aprins, izvorul, semnul, semnul,
Cerul și marea. Marea și cerul.

Eminescu trece cu o pelerină roșie
Prin pădurea de tei,
Prin viața noastră,
Peste pămîntul poeziei
Cu viteza aripii de Dragon,
Numîndu-ne de atunci
Pe fiecare dintre noi, Luceafăr!

Alexandru-Cristian Miloș

Folclor și literatură cultă

MIHAI EMINESCU se formează într-un moment critic pentru romantismul românesc și anume, la începutul declinului sau al intrării într-o epocă de tăcere a celor mai mulți dintre reprezentanții săi. Astfel încât am putea spune că, de fapt, M. Eminescu nu continuă impulsurile romantice din epoca debutului său, ci pe cel care se afirmase în deceniul 1840-1850, moment de maximă împlinire a curentului în cultura noastră. Dar, așa cum am încercat să demonstrăm în comunicarea ținută în urmă cu doi ani în cadrul colocviului organizat de profesoara Luisa Valmarin la Universitatea din Roma, **continuitatea** nu are, în contextul operei lui Eminescu, înțelesul obișnuit. Pornind atunci de la analiza momentului crucial al operei sale, poemul **Epigonii**, încercăm să demonstrăm că dialecticii gândirii eminesciene îi este caracteristică negația prin afirmație, despărțirea de trecut, mai ales de cel apropiat, nu aruncând asupra-i vâlul negru al repudierii, ci încununându-l cu ghirlandele recunoștinței. Eminescu n-a negat pe nici unul din înaintașii săi, dar nici nu s-a mulțumit cu rolul de continuator obedient. De aceea atitudinea sa față de creația folclorică, deși pare a descinde direct din ideologia romanticilor români înaintași sau contemporani ai lui, este calitativ nouă și structural deosebită.

Această dominantă a universului eminescian este compusă din trei nivele: de culegător, de comentator și de poet care încorporează și transfigurează creația anonimă. Materialele folclorice păstrate de Eminescu în caietele și manuscrisele sale (indiferent dacă au fost transmise de el întâmplător, în timpul peregrinărilor prin țară, sau al unor călătorii făcute anume) nu au fost cunoscute în epocă, deși savantul Moses Gaster le citează pe unele din ele. Structura acestor culegeri, caracterul lor, aria lor geografică, stilistica au fost o revelație postumă și, pînă la apariția volumului VI al ediției Perpessicius în 1963, — incompletă. Eminescu a comentat cîteva din culegerile de folclor apărute în timpul vieții lui. De aici, din aceste recenzii, cercetătorii de mai târziu au definit optica lui Eminescu asupra literaturii populare.

Așa cum n-a publicat ceea ce a cules din literatura populară, nici n-a construit un sistem teoretic privitor la această literatură și la relațiile ei cu creația cultă. Pornind așadar de la aceste articole și recenzii, vom stabili nota specifică a lui Eminescu față de înaintașii săi cărora, ca și în **Epigonii**, le aduce elogiul său. Din analiza acestor texte se vedește cum Eminescu începe să lărgescă și să modifice sensibil optica generală asupra folclorului. Pe ce anume țărîmuri? Generația anului 1848 privea folclorul dintr-o perspectivă dominant documentară, celebra sintagmă „arhiva popoarelor” fiind înțeleasă în primul rînd ca o măturie despre istorie. Să amintim că în „Cuvînt preliminar despre izvoarele istoriei Românilor”, apărut în 1845, Nicolae Bălcescu socotea că „Istoria noastră, ca a tuturor națiilor, se cuprinde în cinci feluri de documente: 1. poeziile și tradițiile populare”. Alecu Russo avea să înceapă nu mai puțin cunoscutul studiu **Poezia populară** cu cele două propozițiuni rămase celebre: „Datinele, poveștile, muzica și poezia sînt arhivele popoarelor. Cu ele se poate oricînd reconstitui trecutul întunecat.” Cît privește pe Vasile Alecsandri, deși optica sa rămîne ancorată în istorismul epocii, el începe să înțeleagă literatura populară și ca operă de artă. Alecsandri socotește poeziile populare drept „comori neprețuite de simțiri duitoare, de idei înalte, de noții istorice, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine”.

CE ADUCE nou Eminescu față de această perspectivă a generației de dinaintea lui? În primul rînd, înțelegerea folclorului ca document istoric încetează să mai fie criteriul esențial ca la N. Bălcescu și Alecu Russo și

să se mai situeze în relație de egalitate cu valoarea estetică, așa cum am văzut că se întîmplă la Vasile Alecsandri. Eminescu nu se va mai referi la relația folclor-eveniment istoric, ci la ceea ce numește el în repetate rînduri **gîndirea poporului român**. Gîndire pe care el o vede cuprinsă nu numai în creațiile săle spunem tradiționale și care intraseră pînă atunci cu precădere, dacă nu exclusiv, în sfera atenției generației de la 1848, ci în toate manifestările creației anonime. În acest sens am vrea să subliniem faptul că Eminescu acordă o importanță marcată lui Anton Pann, al cărui nume nu este doar citat, ci invocat ca exemplu de „scriitor național” (sublinierea cuvîntului național îi aparține lui Eminescu). Eminescu recenziază elogios **Pildele și ghicitoriile** publicate în anul 1880 de Petre Ispirescu, apărînd cartea de posibile imputări din partea unor spirite pudice. Urmînd logica gîndirii eminesciene, ajungem acum la cele două elemente ce formează cheia de boltă a concepției sale. În primul rînd, Mihai Eminescu realizează fuziunea dintre folclorul propriu-zis și noțiunea de scriitor popular și național, sinteza dintre fondul ancestral și talentul artistului care-l întrușipează, ceea ce reprezintă un moment esențial în istoria esteticii românești. Faptul a presupus sinteza a trei etape: faptul că poetul însuși a cules folclor, a analizat și a meditat asupra a ceea ce au cules alții și că a cunoscut gîndirea europeană a vremii pe acest țărîm. Toate aceste trei direcții ar fi rămas nefinalizate estetic dacă n-ar fi fost unite în crezul artistului de geniu. Conceptul de literatură populară se îmbogățește astfel nu numai ca arie de cuprindere, prin anexarea tuturor genurilor, ci în structura lui. Astfel Eminescu spune: „Literatura populară nîl nu se poate numi altceva decît sau cugetarea și produsele fanteziei poporului, care devin literatură în momentul în care se reproduc prin scriere, sau producere a clasei mai culte, care se potrivește însă așa de bine cu gîndirea poporului, încît dacă acesta nu le-a făcut, le-a putut însă face”. În această ultimă propoziție se află esența gîndirii eminesciene și în același timp și noutatea ei față de înaintași și contemporani cu privire la literatura populară. Perspectiva lui Eminescu se află în deplină concordanță cu modul în care marele poet și-a apropiat, a prelucrat și a sintetizat în versurile sale creații populare care i-au reținut atenția.

Dar pentru a aborda această problemă e necesar să ne punem mai întîi întrebarea: cîrui impuls se datorește pasiunea lui Eminescu pentru folclor? Bazăndu-se pe măturile conținute în versurile sale, toți exegeții au exprimat într-un fel sau altul opinia pe care atît de elocvent o sintetizează Zoe Dumitrescu-Busulenga în originalul sau studiu: **Eminescu și romantismul german**, vorbind despre o „predilecție foarte de timpuriu instalată”, „de natură intuitivă și slujită cu mijloace empirice”. Mai tîrziu s-au adăugat argumente ideologice și estetice care niciodată nu i-au umbrit impulsurile sufletești. Nu vom repeta ceea ce s-a spus adesea și anume că, în ceroul Junimii, creația populară era prețuită în primul rînd de Titu Maiorescu, al cărui răsunător articol **Asupra poeziei populare** apăruse în 1867, cînd adolescentul Eminescu făcea primul pași pe țărîmul poeziei. Precizăm însă că perspectiva lui Titu Maiorescu era practic identică cu cea exprimată de ideologia generației de la 1848 care, așa cum am văzut, confereau folclorului o valoare predominant documentară: „Cartea domnului Alecsandri este și va rămîne pentru tot timpul o comoară de adevărată poezie și totodată de limbă sănătoasă, de noții caracteristice asupra datinelor sociale, asupra istoriei naționale și, cu un cuvînt, asupra vieții poporului român”.

DAR oricîte argumente s-au adus pentru a proba pe de-o parte precocitatea contactului lui Eminescu cu folclorul și, pe de altă, influențele atît de marcate ale mediului în anii de formație, concepția lui asupra folclorului se cristalizează în anii săi de studii la Viena și Berlin Atunci ce realizează saltul de la ceea ce Perpessicius numea inițierea „instinctivă și fortuită” la ceea ce tot el socotea a fi o „inițiere sistematică”. Învățătorul editor și exeget includea în acest proces și factorii autohtoni amintii de noi dar, analizînd evoluția gîndirii eminesciene, înclinăm din ce în ce mai mult să credem că toate „semnalele” din anii tîneretii petrecuți în țară au fost înțelese și receptate de tînrul Eminescu dintr-o perspectivă predominant sentimentală. Cultura germană îi va deschide orizonturile largi care, după cum am văzut, trec dincolo de viziunea generației de la 1848 și chiar dincolo de cea a lui Titu Maiorescu. Deși nu sînt un partizan al metodei statistice în critica literară, aș vrea să revin asupra persistenței termenului de **gîndire populară** în articolele lui Eminescu despre folclor. Așadar, Eminescu nu s-a mîrginit să fie un culegător de folclor și să lărgescă sfera noțiunii prin încorporarea unor specii socotite periferice sau ca nefăcînd parte din creația populară: el a modificat însăși noțiunea de scriitor-național. În același timp, s-a ridicat la o viziune globală asupra conceptului de literatură populară, cîutînd să afle în ce constă specificul folclorului național. Într-o recenzie datînd din anul 1880 cu privire la un manual școlar al cărui autor era și prietenul său Ion Creangă, Mihai Eminescu avea să afirme acest adevăr care, după opinia mea, constituie optica cea mai avansată a timpului asupra creației populare: „Tezaurul comun de povești și anecdote al popoarelor e mare în aparență, dar totuși se sleiește într-un număr oarecare de prototipuri. Aproape toate basmele populare, cite sînt strînse, cite nu, se reafță sau în germene sau întregi în Scandinavia, în Germania, în alte locuri. O seamă de povești din ale lui Păcală se află în **Basmele** lui Andersen și în alte colecții. Ceea ce e original e modul de a le spune, e acel grai românesc cu care se-mbracă ele, sînt modificațiunile locale, potrivite cu spiritul și cu datinele noastre.”

Organicitatea operei lui Eminescu, desăvîrșita ei coerență interioară se vedește în concordanța dintre gîndirea eminesciană asupra creației folclorice și modul în care poetul a transfigurat-o în versurile sale.

Versurile lui M. Eminescu inspirate din creația folclorică și publicate în timpul vieții sale, urmează cu deplină fidelitate principiul pe care l-am citat și care se încheie cu celebra sintagmă: „încît dacă acesta (poporul n.n.) nu le-a făcut, le-a putut face.” De aceea, George Călinescu a avut dreptate să spună: „În stil folcloric, poetul a scris adevărate capodopere. Mai am un singur dor e **Miorița** lui [...] În folclorul lui Eminescu e o complexă imbinare de mitologie populară și filosofie a nimicului într-o formă ce pare lineară, dar care e de o savanță împletitură [...] Cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare fără să pastîșeze și cu idei culte. Mai stingace sînt doinele culese și reparate de Alecsandri decît cele fabricate de Eminescu, pe structură filosofică”. Și comentînd celebrele versuri „Codrule, Măria-ta”, G. Călinescu conchide: „Iluzia poporană e desăvîrșită. Ideea e însă cultă.”

Ceea ce nu s-a observat însă e faptul că, în versurile în stil popular publicate de poet, el nu abordează sfera istoriei. Istoria ocupă un loc semnificativ în cadrul acelor „poeme originale de inspirație folclorică”, publicate postum, prin



Mușatin și Codrul și Dragoș Vodă cel Bătrîn, care conțin strofe de o uluitoare frumusețe. Urmărind treptele elaborării acestor poeme, ne dăm seama de ce Eminescu nu le-a incredințat totuși tiparului, din pricină că poemele în ansamblul lor nu roușeau să ajungă la o desăvîrșire omogenă, nu izbuteau aceea savantă sinteză între elementul popular și arta eminesciană. Fragmentele în care această sinteză se împlinește sînt măturie a culmilor atinse de poet dar și a motivului pentru care, cu acel simț al perfecțiunii care-l caracteriza, nu le-a tipărit. Dar se poate riposta: Eminescu este autorul **Scrisorii a III-a**, al cărui personaj central este un Domnitor al Munteniei, unul dintre cei mai importanți din istoria României, văzut într-unul din momentele cruciale ale existenței sale. Este adevărat, dar așa cum am arătat într-un studiu din revista „Secolul 20”, Mircea cel Bătrîn nu este nici cel puțin menționat în folclor. Revelația pe care Eminescu a avut-o cu privire la semnificația istorică a personalității acestuia este de natură livrescă. Paradoxal însă, deși n-a pornit de la nici un model popular, **Scrisoarea a III-a** a devenit în timp o construcție emblematică pentru sentimentul fundamental al poporului nostru: patriotismul.

Eminescu nu a „selectat” din caietele și culegerile sale nici o creație continuată cu domeniul realului, cu istoria, cu tot ceea ce cădea sub incidența faptului atestat. Dimpotrivă, tot ceea ce a recreat el în manieră folclorică aparține meditației sufletești fundamentale privitoare la timp, viață, moarte, condiția creatorului. Deși, așa cum ne spune Perpessicius, îl vedem cum pe marginea fiecărei pagini din culegerea sa începea să prelucreeze, să elaboreze, să transfigureze în vederea obținerii formei definitive care urma să fie a lui, el era atras în special de temele amintite mai sus iar cînd urmărea un scenariu, acesta aparținea domeniului fabulosului, basmului, unei suprarealități mirifice și miraculoase. Am putea spune astfel că cele două direcții fundamentale ale prelucrării folclorului de către Eminescu, finalizate desigur în opera publicată, au fost țărîmul metafizic și cel feeric. Fără îndoială, avea dreptate un poet de rafinamentului lui Ion Pillat, care în 1939 spunea: „Adevărata formulă adoptată de el nu trebuie căutată în proză, ci în versuri, în **Luceafărul**. Aici, sub masca simbolului celui mai înalt, Eminescu ne dă «veșnica minune»: sinteza geniului său individual cu acela al neamului”. Iar N. Iorga, trîgînd concluziile cercetării sale asupra izvoarelor **Luceafărului**, spune în stilul său patetic și metaforic: „Eroul s-a schimbat în poezia celui mai mare înțelegător al sufletului nostru popular. Astfel povestea însăși a fost smulșă din vrăjile pămîntului pentru a fi ținută în linștea sferelor”.

Originalitatea lui Mihai Eminescu în cadrul mișcării romantice românești, pe țărîmul prelucrării folclorului, este una de natură esențială. Continuîndu-i pe înaintașii și contemporanii săi cărora le-a adus în atitea rînduri, și pe acest țărîm elogiul, el a propus o viziune radical nouă asupra relației literatură populară — literatură cultă. Dar nu numai prin cîteva fraze teoretice, ci în primul rînd prin opera sa în care, prelucrînd poezia populară, el a transfigurat gîndirea și sensibilitatea colectivă, creînd o filosofie asupra lumii, care este deopotrivă a lui și a poporului nostru.

Valeriu Râpeanu

*) Text prescurtat al comunicării prezentate la Colocviul internațional „Eminescu și mișcarea romantică”, Avignon, octombrie 1986.



Casa părintească de la Ipotești, așa cum arăta înainte de 1923



Comedii de mai multe feluri

O nouă scriere de Dinu Grigorescu (Brăila)

DUPĂ lectura celei de-a treia comedii a lui Dinu Grigorescu observăm că e vorba de un autor cu spirit, expansiv și sprinten, care și-a construit un limbaj propriu și își subordonează satira, fără dubii, unui cod moral. Plimbare cu telescaunul e o alegorie a arivismului, cu ecouri din literatura lui Mazilu și înrîuriri din dramaturgia lui Tudor Popescu, dar cu un mod de expresie original. Personajele par a folosi, în vorbire, un cifru și întrețin relații nedesluite, într-o ierarhie a funcțiilor și cu un sistem al legăturilor de rudenie, ori de amicitie, sau de interese, misterioase. Treptat, pe măsură ce enigmatul vorbirii și comportării se mai limpezește, intrăm în joc și înțelegem că avem de-a face cu un grupuscul uman în care vorbele sînt menite să acopere adevărurile în chip fabulistic, iar acțiunile, comandate perifrastic, trebuie să agite inițiatii. Circumlocuțiile sînt însă caricaturale, faptele decurg din derizorii și ridicole strădanii de ascensiune pe scara socială și de dobîndire ilicită de bunuri, iar intrigă tesută de prevaricatori e de o caraghioasă inconsistență, destrăminându-se mereu, astfel că alegoria capătă uneori o comicitate mustoasă.

Acest tip de scriere, deloc facil, divulgînd elaborații îndelungate, reclamă stringență narativă și punctări categorice ale fiintelor satirice. Deopotrivă, și consecvență stilistică, pe formula criptică aleasă — ceea ce se obține aici mai anevoie. O meteahnă a autorului nostru, semnabilă și în piesa anterioară, *Fluturi de noapte*, e tendința digresivă, cu uitarea, din cînd în cînd, a propriilor propuneri, ceea ce dilată, complica, înlesnește, făcînd pinza subiectului cum scotoace. Supraetajările fabulei ajung și o ermetizeze. Tincturarea de vopsele, strălucind în culorile vesele — crime, melancolii ale înstrăinării, elemente defectiviste folosite ca atare, predicatii nude — dau, de la un moment dat, piesei o nuanță plum-burie și-i atenuază viciile.

Artiștii brăileni par a fi înțeles esența parabolei, adică lupta, amuzantă prin zădărnici, a personajelor doritoare ca prin malversățiuni, șurubării, combinații amoroase să se urce în telescaunul ce duce spre înălțimi. O bună parte a actorilor au adoptat în chip hazos modalitatea originală a dialogurilor, au intrat cu disponibilitate în lumea fabulei. Costumele de salvamontişti, ori cele ce converg spre impresia de travestiuri animaliere, sînt de natură să potențeze cadrul alegoric. Hazul natural, disimulat sub o seriozitate acră și uscată, îl ajută, în mare măsură, pe Petre Simionescu să configureze „un fel de șef al clanului, dar mereu peste cap de propria-i nedebăcie. Ironia, bine plasată, a Anei Cristi o înfășoară izbit pe numita Zambilica în ridicolul personajului nesățios, năzuos, păgubos. Un Machiavel cu mai multe măști, dinamic, savuros (citeodată), bine implantat în scenă (mai totdeauna), realizează George Șofrag, talent matur și sigur acum, după ce și căutate o vreme matca pe dibuite.

Totuși, ritm de comedie spectacolului nu are, cadența unor interpreți fiind chiar anticomică. Nu par toți pregătiți pentru versiuni scenice umoristice, sînt greoi, țepeni, fac mari pauze în vorbire, lungesc cuvintele și mai mult minează surpriza, șocul, falsul entuziasm, zeflemeaua, decît le joacă. La unii, nici intonațiile nu sînt fixate, nici gesturile concordante cu spunerile. Personajul Sifonică e ondulat perpetuu de Anton Filip și rămîne plat. Tînăra numită în piesă *Veneriță*, — în text, iute, sprintară, bună de gură, năucă, revigorîndu-se etc., trecînd prin felurite stări, — are în scenă una singură, un soi de abulie desfigurantă, dar pînă și aceea imprecisă (Ana Maria Pislaru). Personajul Dinescu, lucrat destul de îngrijit de Victor Ianculescu, moare de mai multe ori în acțiunea scenică, dar fără să se anunțe în vreun fel c-a și înviat de tot atîtea ori, sau măcar pe-aproape, astfel că e greu să i se impute actorului ceva cu privire la avatarurile rolului. Mihai I. Stoicescu muncește cu multă trageră de inimă, cheltuiind cantitatea de transpirație necesară; coeficientul de inspirație comică e însă sub normă, iar rostirea defectuoasă.

După cit se vede, scenografia Laviniei Dima e încărcat inutil spectacolul cu frînghii, elemente inerte de chereștea, lanterne, pompe de insecticid, ocheane, cagule de conspiratori care ori se inscriu pleonastic în compoziție, ori sînt adausuri nefuncționale. Regizorul Constantin Codrescu, ale cărui merite în materie de dramă — și ca actor — au fost nu o dată insistent reliefate, a dovedit, acum și aici, o apetență mai redusă pentru comedie.

Montarea nu e, firește, total nereușită, iar unele personaje vădese ca fi acceptabile. Lipsește, cred, o anumită stare de imaginație intelectuală — cum ar fi spus Ibrăileanu, *Lucrarea lui Dinu Grigorescu*



Plimbare cu telescaunul de Dinu Grigorescu (Brăila). Actorii din fotografie: Petre Simionescu (stînga), Mihai Stoicescu, Anton Filip

e mai interesantă și mai spirituală decît a reieșit din spectacolul brăilean (în care au apărut modificări și deturări ale textului, citit de noi, ce-l defavorizează), rămîind deci să-i dorim — și să așteptăm — alte înscenări, mai apropiate. Iar acesteia, o eventuală înviorare pe parcurs.

Un cîntec despre turnul Eiffel (Constanța)

NOUA redactare a celebrei piese *Nu sînt turnul Eiffel de Ecaterina Oprescu* ca libret musical, și partitura scrisă cu distincție de Ion Cristinoiu au ajuns la Constanța, sub bagheta regională a tînărului Dominic Dembinschi. El a dirijat o interpretare tînerească, nervoasă, într-un decor complicat cu subtilitate, prezentînd intrări și ieșiri multe (una chiar spre public, pe o punte ce avansează către sală) și căruia scenograful Constantin Ciubotaru i-a implantat, ca ax, o odaie cu pereții de sticlă. Metafora ar spune că de felul cum evoluează destinul celor doi studenți sînt interesați toți cei din jurul lor — rude, prieteni, și necunoscuți — societatea în întregul ei neputînd rămîne indiferentă la hotărîrile capitale ce le iau în intimitate foarte tînărul intelectual. Dealtmînter, în casa cu pereți transparenti, pe lângă ea, și pe acoperișul ei, e o folie neconținută de tați invidioși și vîndăreți, prietene interlope (ale Ei), amici provincializați (al Lui), trecători cu înclinații mai mult sau mai puțin simpatice de a se amesteca, rădăcină-didactic în viața altora. Mișcarea e vie, acaparată, ritmată — desigur, și de inserțiile muzicale (atrăgătoare, variate, dar cam multe) — iar personajele, credibile. O reușită neașteptată: *Bătrîna*, *Femeia cu ouă*, pe care autoarea a introdus-o ca pe un rezonator, înscenînd funcție dramatică. Pe scena bucurăsteană e a enărut ca o excorescență supărătoare. Aici are nu numai dramaticul, ci și umor: pare integrată în conflict. Condiția ei nu mai e de tînără rădăcină, înclinație-se aleatoriu printre protagoniștii pieșei, ci de eroină ce și intersectează problemele personale cu ale celorlalți, dînd mereu celor aflați în dificultate pîde utile, lipsite de didacticism. Calitatea de simbol al înțelepciunii populare active i-a fost conferită, cu înțelepciune și o comunicativitate agresivă, agreabilă totuși, de Ileana Ploscaru. Vasile Cojocaru e El, jucînd nuanțat, cu frumusețe și autenticitate, atît elanurile tînărului puțin cinic, cit și blăzările și abandonurile bărbatului ce presimte cu neliniște crepusculul. El sensibilizează remarcabil impaciența personajului, apoi încrederea, dezamăgiriile vremelnice, nostalgia, plictisul, deriva sufletească, reconfortul spiritual. Actorul are o voce caldă, în timbru baritonal, cîntînd fără efort, evocator. Îi stă alături, cu destoinicie, Nina Udrescu (Ea), o ființă tare în decizii și fragilă în ducerea lor pînă la capăt, iubind și detestînd, încercînd să rezolve vitejește incurabile probleme de viață. Luminile ce cad de sus și machiajul inadecvat (ori neglijent) dau figurii penumbra sepulcrale, iar îmbrăcămintea, urît croită și în culori funebre, foarte rău dezastortate, e inhibantă.

În genere, interpretarea paralelizează interesant monologurile, dă tensiune dialogurilor și e condusă conform cu cerințele musicalului. Actorii, deși uneori cam precipitați, — ceea ce stînjenește fluiditatea desfășurării, — se află într-o stare creatoare. Foarte plăcut și cu efecte remarcabile dozează joacă Emil Birlădeanu pe Bătrînul domn, ce și-a făurit o biografie fantezistă. Mai puțin reliefați, dar cu bune apariții momentane, se prezintă Elena Gurgulescu (Mantî — aspectuoasă, rasată, ifosardă), Diana Cheregi

(Tanți), Minodora Condur, Lică Gherghilescu. Mișcarea scenică — de care a răspuns Diana Dembinski — este îndeobște revuistică, ineleantă, contrazicătoare.

Ce e original în această reprezentație (a cita, oare?) a unei piese perene, ce a cunoscut și cunoaște în continuare succesul pe multe scene românești și străine, din Europa pînă în Oceania? Dominic Dembinschi a pus în discuție, cu gravitate și mai rar cu veselie, soarta copilului tînăr ce aspiră la realizare pe plan uman și social. Artistul, tînăr și el, pare a trăi, alături de eroii săi, dificultatea alegerii drumului în viață, a discernerii potecilor infundate de șoseaua principală. El pune cu îngîndurare, în fața publicului tînăr, alternativele, îndemnînd la reflecție matură. Îmi amintesc de o vorbă a lui Jean Vilar: zicea că sînt clipe cînd se atasează într-atît de cauza eroilor încît o trăiește ori o re-trăiește de parcă ar face parte din propria-i biografie.

Asfel că, în mod curios, dar eficient sub raport artistic — chiar dacă nu perfect armonizat în toate componentele și cam întunecat — spectacolul, bizuit mai cu seamă pe muzică ușoară, sună adesea ca o cantată patetică în acorduri meiere.

Cu admirație despre Valeria Seciu (București)

ADMIRĂM puterea creatoare a scriitorului care transformă într-un erou literar memorabil o faptură umilă — iată-l, de pildă, pe acest fascinant spălător de geamuri new-yorkez de rasă indiană, John Gheena, mișcat de Dieter Decoin, sau pe sîrmanul pălărier provincial transformat într-un îmbelșugat izvor de înțelepciune de George Bălaș și — și reținem cu incertare tipuri dramatice monumentale, a căror condiție umană nu le-ar fi dat niciodată atitudine — un biet nebun răstător în *Năpasta*, creaturi fără chip din boțurile societății ruse în *Anul de noapte*, o stenică învățătoare dintr-un sat, în *Măta*. Încă, cînd e vorba de forta modelatoare a actorului, trecem de obicei peste originea personajului și analizăm doar rezultatele, privind îndeosebi forma rolului. Dar și artistul-interpret, ca demiurg, e capabil să înalte un exemplar modest de umanitate (și de artă dramatică) făurîndu-i fizionomie, caracter, reacții față de lume capabile să-l așeze într-o galerie tipologică superioară. Valeria Seciu e unul din actorii actuali în stare de asemenea minuni și decît în *Fanny* de Bernard Shaw (mai de mult, la Național) ori în *Să-l îmbrăcăm pe cei goi* de Pirandello, de pildă, avea la dispoziție pagini de literatură analitică densă — mai puțin și teatrală — care s-o sprijine în efortul ei formativ, în *Doamna cu camelii* lucra pe o canava rarefăctă, urmînd a inventa, ea singură, și desenul, și culorile, iar în *O femeie drăguță* cu o floare și ferestre spre nord de Eduard Radzinski, lucrare mărunță, romanță de cartier cu mireasmă populă, trebuia să nască pur și simplu personajul din pulbere, risete și lacrimi. Și a făcut-o. Cu o scăpărătoare intuiție de artist autentic, aflînd valențe de cuget și ramificații sufletești mult mai întinse decît îi oferea rolul unei funcționare anonime la o fabrică siberiană de spirit, înscenînd mereu de escroci sentimentali, clienți eterni ai pușcărilor. A realizat-o pe această Aelita dintr-un aliaj prețios, a cărui compoziție e inanalizabilă: suferință, încredere cîștigată greoi, sete de tandrețe, bucurie neașteptată a frumuseții — încolțind uneori în suflute brute, comprimate —, candoare, deznădejde, exasperare, generozitate, sarcasm inflammat de furii tulburi.

Există două ipostaze în piesă: una a

femeii anodine, de vîrstă incertă, trasă pe sfoară de amanți interesați, parcurgînd o dramă comică de însemnătate redusă (aici tema, ciocnirile, atmosfera amintind, dar cam decolorat, de piesa *Într-un parc pe-o bancă*, filmul *Gară pentru doi*, mai avînd ecouri din scrierile lui Vampilov, Arbuzov, Roșcin — independent de cronologia lor); și cealaltă, a Actriței, căreia îi este impus rolul acestei femei, ea respingîndu-l cu indignare, protestînd spumegător, aducîndu-și criza pînă pe scenă, spre groaza celor din teatrul unde joacă. N-am citit lucrarea lui Radzinski și deci nu știu cit îi aparține lui din ceea ce am văzut la Teatrul Mic și cit ingeniozității regizorale a lui Dragoș Galgoțiu. Voi spune însă că deși, în ambele ipostaze, Valeria Seciu cheltuiește o energie clocotitoare, curențindu-și personajele cu o electricitate de înalt voltaj, în rolul Actriței ce se socotește frustrată are apariții absolut cuceritoare. Pe cit de puține vorbele ce-i stau la dispoziție, pe atît de multe interjecțiile, gesturile, alergăturile prin scenă, înclăștarea corp la corp cu regizorul, altercațiile de surdîna cu cabiniera, și mai ales admirabila, în comicitatea ei, fugă spre public, cu o nemeipomenită îndrîjire, menită parcă să dărîme decorurile ce o apasă. Aici autorul (poate), regizorul (foarte probabil) și interpreta (sigur) au construit un moment fast de teatru veritabil, luptă cu iluzia, o iluzie săracă și nemulțumitoare, pe care artistul o refuză teoretic, nevoit însă s-o accepte practic, paradox tragi-comic de adînc, făcînd parte din chiar substanța uriașei sale arte.

În rolul femeii „seduse și abandonate”, Valeria Seciu pornește furtunos — odată cu spectacolul (ce se petrece în iarnă, pe zăpada vînturată de cetățeni cu lopețile), creînd o scenă remarcabilă de sfîdă din amor, cu un bărbat mofluz, împotriva căruia se dezlănțuie ca o Harpie, gata să facă moarte de om. Apoi se liniștește, într-un acces poetic față de floarea din casă; își distilează minia, încă nepotolită, în sarcasm ucigător, — în convorbirea telefonică în care numitul Apokin e făcut terci; devine o captură moale, într-un compartiment de tren, pentru amăgitorul Skameikin, — vîdîndu-se femeie slabă, dar nu și stupidă; se răzvrătește, cu personalitate și parapon, cînd i se prezintă, mai tîrziu, un alt înșelător, Fedea; se topește ușor, ca un fulg, în anonimul din care a ieșit, purtîndu-și cu resemnare amăruie mica dramă spre cine știe ce alt impostor care-i va exploata nemilos resursele sufletești. Principalul atît, aici, al atît de flexibilei artiste, e atitudinea continuă, cum de manifestări, replici, poziții ale corpului, dispoziții sufletești, porniri, ce desenează o modalitate de raportare expresă a interpretului față de o anumită circumstanță, de un mediu, și de propriul său personaj. După unii psihologi, atitudinea ar fi o structură personală profundă — datorită căreia se tematizează trăirile — amalgamînd componente afective, cognitive și comportamentale. Valeria Seciu obține, în fiecare din secvențele celor două roluri, cite o atitudine caracteristică, definind nu numai o stare, cum se întîmplă de obicei, ci un mod complex de a reacționa în situația dată, pornind de la o trăsătură fundamentală a personajului gîndit și angajînd numai decît, rapid, întreaga-i existență. Regizorul spune în caietul-program că, situațiile sînt adevărate și banale dar că dinspre acest univers exterior colorat accedem treptat spre un univers interior translușid și plin de melancolia unui umanism în esență tonic. Cred doar în parte în propoziția sa, dar dacă ea e întemeiată, apoi aceasta se datorește hotărîtor actriței.

E. Radzinski a fost prezentat la noi, prima oară, de către Emil Mandric, cu ani în urmă, la Ploiești, prin 104 pagini de dragoste. Dragoș Galgoțiu a încercat să innobileze piesa de azi, închipuînd o suprastructură carnavalescă —, oameni cu măști gravitînd printre personaje — tensionînd la maximum scenele Actriței din text, figurînd o ambianță de vecini, martori muți ai peripețiilor Aelitei, isprăvind cu un final fantastic-liric. Efortul său a dat unele roade.

Dan Condurache a jucat rolul lui Skameikin, în maniera sa impetuoasă, cu apăsări nostime pe sfîrșitul frazelor și accentuări mucalite, cu malicie intermitentă, slăbind însă alura în partea a doua a spectacolului. Mitică Popescu a dat tot umorul său și tristețea necesară unui interloper cu inimă bună. Eugen Cristian Motriuc, Vistrian Roman, Liana Ceterchi (cu intrări excelente, dar cu o voce care scapă, autonomizîndu-se de actriță, luînd-o razna), Constantin Bărbulescu și alții au făcut ce li s-a spus să facă și bine au făcut. Scenografia lui Mihai Mădescu, imaginativă, policromă, la locul ei. Costumele Doinei Răpeanu, asemenea.

Montarea amuză într-o parte a ei, emite efluvii romantic-suspicioase minore într-o altă parte a ei, n-are deloc impact social presupus de comentarii din caietul de sală, interesează prin valoarea unor interpretări, dă senzații plăcute, însă efemere.

Valentin Silvestru

Un film de vacanță

Cinema

Flash-back

Tarkovski

● INTR-UN spațiu uimitor de redus — șapte filme în douăzeci și patru de ani! — Tarkovski a reușit să condenseze însemnele infinitei experiențe a literaturii și cinematografului, a tradiției și a înnoirii, a sufletului rus și a celui etern omenesc. Particularul și generalul, clipa și neantul, sublimul și haosul, casa și universul, persoana și mulțimea și-au găsit loc în această imagistică incredibil de vie, compusă secvență cu secvență, apărută și impusă fotografică cu fotografică și pe care — lucru poate unic în istoria filmului — spectatori au preluat-o încă în stare magmatică, atunci când sensurile ei nu erau încă rotunjite, când fragmentul nu se sedimentase încă în ansamblu. Ceea ce a făcut Tarkovski nu poate fi încă evaluat pe deplin pentru că întreg zborul său spre esență a fost doar o căutare înfrigurată: a adevărului artei și al vieții, pentru timpul prezent și mai ales viitor, într-o epocă dată și în numele alteia, vișate. El este reîntruparea dramatică a interogațiilor rusești asupra fericirii — Tolstoi, Dostoievski, Cehov — într-o artă care poate fi numită cinematograful, dar căreia, poate, nu i s-a găsit încă adevăratul nume: în care intră, bineînțeles, și cinematograful, și poezia, și muzica, și filosofia, dar care va apărea cindva istoricilor ca o respirație disperată, steno-grafiată în imagini, a ceea ce, în termeni uzați, se cheamă universalismul secolului douăzeci.

Nu există întrebare dramatică și reală care să nu fi încaput în această operă labirintică, formată însă din detalii de o mare puritate; în care artistul alunecă parcă, năucitor, printr-o plasmă de candoare, iar natura, cu seninul și furtunile ei, este mereu prezentă, mereu transparentă, ca un martor îndurerat al zbatelor timpului. Căci întreaga operă a lui Tarkovski este ca o călătorie care transformă elementele în timp: timp dilatat, timp secundă, timp veșnicie, timp filosofic, timp izbăvitor; timp ce se materializează și totodată se descompune într-o înțeleaptă dialectică. Întreaga sa operă este cernerea acestui timp: o ardere rapidă, parcă mereu amenințată cu extincția; un efort gigantic de a lega odgonul tradiției de modernele pacheboturi ale viitorului; un obsesiv program de „a aminti oamenilor că sint oameni”; de a le spune tot ceea ce crezi despre clipa ta, de a medita asupra experienței mereu repetabile din care provii, de a-i avertiza asupra primejdiilor viitorului... Gesturi care nu se observă în momentul când sint făcute, pentru că se confundă cu obișnuințele fiecărei zile; nici nu vor mai fi atât de clare peste zece ani sau cincizeci de ani, pentru că semnificația lor se va fi acoperit cu lumina de lună a nostalgiei; dar care astăzi, când eroul lor trece sub pământ, cu fruntea înrourată de sudoarea morții și, încă, a efortului, sint mai vii ca oricând.

Romulus Rusan

OPARTE din indoielile exprimate „din principiu” la ecranizarea unei cărți de mare succes pot fi spulberate la vederea asaltului spectatorilor asupra sălilor unde rulează în aceste zile **Secretul epavei**, seria întâi a filmului **Toate pinzele sus**, după romanul omonim al lui Radu Tudoran. Paginile citite pe nerăsuflăte de câteva generații de adolescenți au căpătat anterior contur cinematografic într-un serial de televiziune regizat de Mircea Mureșan, cel care semnează și prezenta adaptare după versiunea TV, producție a Casei de filme 5. Nu e necesar a analiza aici antecedentele pe micul ecran ale acestei ecranizări pe un scenariu semnat de regizor împreună cu Alexandru Struteanu.

Secretul epavei există ca film de sine stătător și pășește cu dreptul pe urmele aventurii din **Toate pinzele sus**, carte ce reunește în proporție iscusită elementele de atracție ale genului: peripeții pe mare și în ținuturi exotice, insule misterioase, lupte cu pirai, regăsiri între personaje care se caută cu deznădejde de mulți ani și mai ales eroi romantici din familia justițiarilor „fără teamă și prihană”. Intîmplările din această primă parte lămuresc în bună măsură biografia echipajului de pe vasul „Speranța” pe care protagonistul Anton Lupan îl pregătește pentru o lungă călătorie spre Tara de Foc, pe urmele unei expediții organizate de faimosul savant Charles Darwin. Recrutarea fiecărui matelot este o poveste în sine, cu suspense (ca în cazul oirmaciului Gherasim), cu umor (vezi bucătarul Ismail ori foștii dorobanți Irimia și Haralamb) sau cu date melodramatice (vezi orfanul Mihai și frumoasa Adnana cea răpită de pirai). Corabia navighează deocamdată prin mări mai apropiate, trece poarta Orientului și face

mici escale în care căpitanul Lupan speră să dea de urma prietenului său dispărut în mod misterios, Pierre Vaillant. Deocamdată mai sumar relatată pe ecran decît în roman, povestea acestei mari prietenii, „motorul” întregii aventuri, va fi probabil conturată mai convingător de întîmplările din următoarele două serii. Pentru că în afara farmecului incursiunii în ținuturi exotice și a peripețiilor palpitante, marele atu al acestei cărți ce înflăcărează imaginația adolescenței este frumusețea bărbătescului jurămint de credință respectat de cei doi „lupi de mare” care se caută unul pe celălalt pînă la capătul lumii.

Cu abilitate narativă dar și cu simțul detaliului psihologic, Mircea Mureșan povestește însă atașant sudarea echipajului de pe „Speranța”, ai cărei membri culeși din cele patru zări se dedică trup și suflet generosului lor căpitan și idealurilor sale. Arta portretului este de altfel principalul punct de atracție al acestui prim episod. Faimoasele personaje literare devin memorabili eroi de film în interpretarea unor cunoscuți actori. Ion Besoiu creionează în culori luminoase personalitatea perseverentului și temerarului Anton Lupan. Ilarion Ciobanu reliefează cu accente dramatice integritatea și inflexibilitatea lui Gherasim. Sebastian Papaiani imprumută din jovialitatea și spontaneitatea sa trăgătorului de elită Ieremia. Jean Constantin joacă unul din rolurile carierei sale interpretîndu-l pe haziulul Ismail. „sarea și piperul” echipajului, iar Colea Răutu face un tur de forță intruchipînd metamorfozele spectaculoase ale abilului pirat Spinul. Din marea galerie de personaje a primei serii se mai rețin grațioasa Adnana (Julietta Szőnyi), întepiestivul dar devotatul Haralamb (George Paul Avram), înflăcăratul inginer Pierre Vaillant (Ion

Dichiseanu), insidiosul negustor Agop (Aurel Giurumia) și simpaticul mus Mihai (Cristian Șofron).

Operatorul Nicu Stan sugerează pitorescul peisajului fără a zăbovi asupra unor detalii ce fac deliciul turiștilor și imprimă imaginii dinamismul potrivit acestei aventuri și ritmului cinematografic. Hotărîtoare în sugerarea atmosferei este și contribuția autorului decorurilor (Marcel Bogos) și a semnatei costumelor (Nely Merola Grigoriu). Îndeplinindu-și cu succes dificila misiune de a da culoare și relief unor locuri și localități exotice. Cele mai reușite momente de reconstituire a sfîrșitului de secol mi se par scenele din bazarul de la Istanbul și din iarmarocul de la Galați. Renunțînd la pasajele descriptiv-geografice în care scriitorul combină cu pricepere generoase informații cu notația poetică, Mircea Mureșan se concentrează asupra relației dintre personaje și a sublinierii sensurilor morale ale întîmplărilor. Citirea sa regizorală se întîlnește, cred, cu intențiile lui Radu Tudoran care declară în postfața unei ediții: „prima mea dorință, odată ce m-am învoit cu mine însumi să scriu cartea, a fost ca oamenii să existe, vii și credibili, proiectați peste aventura imaginată și poate imposibilă”.

Secretul epavei reușește într-adevăr ca, dincolo de suspensul și dinamismul peripețiilor pe mări și oceane, să impună în memoria spectatorului câteva personaje atăsante, cu incontestabil adevăr omenesc. Ceea ce nu e puțin pentru un agreabil film de vacanță ca acesta, ale cărui următoare serii, **Misterele mărilor și Întîlnire în Atlantic**, sint așteptate cu nerăbdare.

Dana Duma



Cadru din **Secretul epavei**, prima serie a filmului realizat pentru marile ecran după serialul t.v. inspirat din romanul **Toate pinzele sus** de Rodu Tudoran (scenarist și regizor: Mircea Mureșan, interpreți: Sebastian Papaiani, Jean Constantin, Ion Besoiu).

Radio-T.V.

Două premiere

● In seria emisiunilor evocînd și omagîind la mijlocul lui ianuarie pe Mihai Eminescu se înscrie și premiera radiofonică de luni după-amiază **Iubind în taină, am păstrat tăcerea** de Eugenia Busuioceanu (regia artistică, Titel Constantinescu), exemplu tipic de biografie romântată, specie de sigur de trac domenii dintre cele mai delicate ale lumii sufletești, ale sensibilității unor personalități binecunoscute, al căror destin atrage magnetic și interesul, și curiozitatea publicului larg. **Iubind în taină, am păstrat tăcerea** dorește să fie imaginea iubirii dintre Eminescu și Veronica Micle dar, asemenea multor încercări de același fel, este doar o imagine, reducînd pînă la schemă teribila complexitate a orizontului psihologic luat în considerație. Complexitate care îl făcea pe G. Călinescu să mărturisească în **Eminescu și dragostea**, secțiunea a **Vieții lui Mihai Eminescu**, de ce și cum „biografatul se găsește incurcat în fața a două tonuri

deosebite de dat acestui capitol din viața poetului” și să considere că ar fi o „neîndeminare” așezarea comentatorului „de o parte sau de alta, sau chiar la mijloc”, în primul rînd pentru că „ne lipsește orice element de judecată”. Scrupulele marelui critic nu par a fi clătinate cu nimic opțiunile sigure ale actualului scenariu radiofonic care preferă linearitatea, nuanței și concluzia fermă, sugestiei ilimitat simbolice. Într-un ansamblu de o monotonă artificialitate, cele câteva documente pe care se sprijină dramatizarea sint singurul punct forte al cadrului literar. Între ele, scrisoarea adresată de poet tinerei văduve Micle: „Adesea, există enigmatice matematice, pentru a căror dezlegare îți trebuie o cifră cunoscută; adesea, un complex de cazuri se dezlegea prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viața mea, ciudată și azi și neexplicabilă pentru toți cunoscuții mei, nu are un înțeles fără tine. Nu știu de ce ești o parte întregitoare a tuturor gândurilor mele, nici nu mă preocup s-o știu, căci nu mi-ar folosi nimic. Dar este o legătură cu tine neexplicabilă, de nu

între viața ta și a mea, dar desigur, între a mea și tot ceea ce te atinge pe tine, între a mea și răsuflarea ta pe pămînt”. Spectacolul radiofonic a favorizat, însă, două memorabile prezențe actricești, Adrian Pinteș și Irina Petrescu, ce au înobilat, prin combustia de intelectualitate și afectivitate a interpretării lor schema dramatică avută la dispoziție.

● Simbătă, spre seară, o nouă premieră radiofonică, valorificînd un text puțin cunoscut de Mihail Sorbul: **Poveste studentă** (regia artistică Cristian Munteanu). Prima formă a acestei comedii într-un act a apărut, sub titlul **Poveste banală**, în 1909, în revista „Convorbiri critice”, numărîndu-se printre cele dintîi încercări dramatice ale tinărului pe atunci M. Smolsky. După 4 ani, ea devine **Poveste studentă** și are premiera la Teatrul Comedia din București, rămînd, apoi, într-o penumbră repetorială. Așa că inițiativa radiofonică echivalează cu o demnă de menționat restituție.

Ioana Mălin

Telecinema

Mă uitam la Verdi, mă gîndeam la Karajan...

● Mă uitam pentru a nu știu cîta oară la Verdi, acela cu Pierre Cressoy între Mario del Monaco și Tito Gobbi, film pe care îl cunoșteam pe dinafară de mult, în toate clișeele lui dragi, cu caii care merg prin fața casei lui pe șomoloage mari de paie pentru a ocroti agonia maestrului, cu splendidul „enchaine” al lojii în care Giuseppe — tot mai bătrîn — îi dă binoclul Giuseppeinei sale, la fiecare premieră, pînă cînd deodată nu i-l mai dă, femeia dispărînd din toate „scalele” vieții, mă uitam la acest Verdi decupat atît de desuet, de menuet, și mă gîndeam la Karajan, cel de cu o zi înainte, la pupitrul Filarmonicii din Viena, cu ocazia concertului Johann Strauss cu care Anul Nou își face intrarea în Europa. Dimineața mă fermecase un telefon de la Alexandru Paleologu, cel care nu poate uita cum am vibrat „sostenuto”, să fie un sfert de veac în București? cînd am citit în „Contemporanul” de pe atunci „opinia lui” atît de „separată”, conform căreia „Dunărea albastră” e o muzică divină, compatibilă cu un „bis” după „a cincea”, cum făcuse Karajan odată, la un Festival „George Enescu”. Mă uitam la Verdi, mă gîndeam la Karajan, la Paleologu, imi zumzăia în

minte opinia și mai separată a unui bun prieten, dăruit și sever muzicolog, care-mi tăiașe elanul chiar în noaptea Anului Nou declarîndu-mi printre urările de sănătate că și cu Karajan și fără Karajan, Johann Strauss e azi o banalitate. Supraimprimam această idee cum nu se poate mai serioasă tocmai cu eseul entuziasmat în care „căzusem” cu Alexandru Paleologu în acel București cu firele de telefon înghețate bocnă, urîndu-ne un an bun sub vraja acelor cinci degete ale „stîngii” unui Karajan macerat de vreme și dureri, cu care încă mai putea da intrările celor mai vesele „pizzicatto”-uri. Din supraimprimarea mea, din ciocnirea gravității necesare cu veselia adîncă se nășteau o sfișiere și un vis, un fel de film pe care-l va vedea cîndva copilul lui Paleologu, cu un dirijor bătrîn ca Verdi la ora lui „Othello”, un șef de orchestră odată falnic, maiestuos, viguros în toate articulațiile trupului său cu care se imploia în „a cincea” și înălța, grandios, finalul fără de capăt al celei de „a șaptea”, cea în care eroul nu vrea să moară, un dirijor care-si permitea înaintea finalului său personal, încă tinîndu-se drept la pupitrul, neacceptînd girbovirea, să indice „timpii” adolescenții ai unei polci,

să sugereze orchestrei o meditație pe linia unui vals și ziar de dimineață, să se crispeze îngrozitor, cu un fior de moarte, absolut „neavenit” la ultimele acorduri ale unei melodii într-un totu cursive și cu un gest al același stîngi să dea un fel de „etc. etc.”, enigmatic în încheierea unei glume muzicale. Nu-i mai funcționau impecabil, elegant și imperial articulațiile, dar lui, beethovenianului, brahmsianului — căruia i-a plăcut dintotdeauna să se filmeze dirijînd — nu-i mai păsa, dirijînd voioșile acelea straussiene apreciate de Wagner, nu-i mai păsa (și acesta era finalul filmului meu dureros) de va fi socotit ridicol, cabotin, frivol și cite și mai cite se vor spune, ba chiar că s-a dat, la bătrînețe, în stambă, care stambă? Există doar acel giulgiu pe care nu vrem să-l acceptăm, ridicînd slavă lui Bach și fredonînd „Dunărea albastră”, sarabanda unei partite și valsul de peste veac îndemnîndu-ne la același refuz al neantului... Si gîndindu-mă la Verdi, Karajan, la Paleologu mă întrebam dacă e sigur că toată lumea înțelege ce se ascunde în „Voci de primăvară” și chiar într-o „polcă-pizzicatto...”.

Radu Cosașu

Galeriile municipiului

FARĂ îndoială, una din cele mai bune expoziții ale anului '86, gruparea celor zece graficieni: **Nicolae Alexi, Constantin Baci, Marcel Chirnoagă, Victor Ciobanu, Mircea Dumitrescu, Vasile Kazar, Tiberiu Nicorescu, Ion Panaitescu, Nicolae Săftoiu, Vasile Socoliuc**, lor adăugându-li-se un ceramist ajuns în stadiul unor „desene spațiale” — l-am numit pe **Costel Badea** — proclamă, dincolo de alte posibile unghiuri de abordare, criteriul ferm al valorii. Afirmația nu vizează doar rezultatele iconice la care expozanții au ajuns, actuala etalare constituind doar un episod din programul fiecăruia, ci în primul rând calitatea demersului, consecvența conceptuală și formativă, ca o chestiune de esență devenită condiție de a fi. Cel 11 nu tatonază, nu sugerează cu falsă modestie, el afirmă tranșant, asumându-și răspunderea imaginii definitive, suficientă în sine, dar deschisă la nivelul mesajului plurivoc prin plasarea decisă în sfera marilor metafore existențiale. Depășind stadiul ambiguității ca spațiu de manevră eliberat de criterii și ca atare acceptând toate interpretările, stăpini pe elementele de structură și vocabular sub semnul profesionalismului riguros dar permanent minăți de nemulțumirea față de sensul interior al iconicității ca sumă de idei, concepte și atitudini, expozanții au în comun heraldica distinctă și clară a finalității. Punct la care nu se poate ajunge virtual, prin programe exterioare și argumentații labile, ci doar prin practică neobosită și lucidă, prin stăpânirea mijloacelor formative, de morfologie și sintaxă plastică, subordonate sondajului pasional în universurile semantice din care se constituie sintagma finală. Avem de-a face cu tot atâția desenatori din vocație pentru care libertatea scriiturii devenită mesaj înseamnă un dinamic echilibru între implicarea afectivă, uneori de o exacerbată acuitate participativă, și cenzura cerebrală, selectând și sintetizând propunerile unei realități acaparatoare. Invenția primează în cazul tuturor, fără a părăsi, renega sau submina suportul realității ca punct de plecare, dozajul de restituire și instituție însemnând o chestiune personală, evident inconfundabilă în fiecare caz.

Ceea ce poate fi considerat un numitor comun, dar fără autoritatea dogmei sau sterilitatea rețetei, este o înfinită gradată raportare la soluția figurativului codificat, ceea ce presupune tot atâtea chei pentru lectură și înțelegerea conținutului iconic. Există grade nuanțate, firește accesibile la percepția inițială, de participare a figurativului la un artist al realității imediate, metamorfozată în aluzie și sarcasm cum este **Alexi**, apoi la un expresionist temperat, cu cifruri manieriste de „ingegno” ca **Marcel Chirnoagă**, la un desenator nostalgic de fină ironie și eleganță ca **Baci**, la un redactor de

spectacole suprarealiste, deduse uneori din citate nu fără maliție, de tipul **Tiberiu Nicorescu**, în lucrările unui imagier de categorie specială, proliferând un proteism interregnal, ca **Săftoiu**, sau în noua ipostază, de o dramatică investitură existențială, ca o nouă direcție suprarealist-premonitoare, a graficii lui **Socoliuc**. Dar lectura este propusă de pe o poziție a posibilității imagistice, deci furnizând acel prim stadiu de certitudine care, ulterior, nu ne mai oferă decât capcanele propriilor investigații și meditații active. Alta este structura și causalitatea universului de semne oferit de **Vasile Kazar**, incontestabil maestrul celei mai bune generații de graficieni, firește fără a conferi noțiunii limite cronologice, mai greu de clasificat pentru că nu se dorește decât expresia autonomă a rigorii conceptuale, de **Mircea Dumitrescu**, inegalabil în xilografură și un inconfundabil redactor de imagini-limită, strigăte existențiale paroxistice și totuși poetice, de **Ion Panaitescu**, sintetic în elaborarea unor imagini-loc, semne cu valoare arhetipală, sau a celui pe care, cu o admirabilă consecvență și în afara mondenității exclamative și amăgitoare, o compune, la un înalt grad al combustiei interioare, un artist de felul lui **Victor Ciobanu**, poate cea mai interesantă personalitate în spațiul interferenței dintre amintirea livrescă și invenția pură, dintre gravitatea mesajului și acrimia profesionistului. Iar „personajele” lui **Costel Badea**, comentarii sagaci ai spectacolului lumii, implantați în tridimensionalitatea realității, devin prototipuri purtătoare de aluzii, într-o ingenuă viziune figurativă. Ar mai trebui reliefată calitatea intelectuală a demersului celor 11, în sensul recursului la precedente, fără obsesia decalcului păgubitor, ci doar cu ambiția înscrierii într-un climat spiritual convergent, prin decizia originalitate. Toată expoziția stă sub semnul unei discreții remarcabile, sub raportul limbajului și al elementelor de cromatică, o austeritate proprie concentrării ideatice, capabile să se dispenseze de trucuri optice spectaculoase pentru că au suportul indestructibil al valorii și mesajului.

Teatrul Foarte Mic

INCONTESTABIL. **Alec Ivan Ghilia** nu este un diletant în pictură, chiar dacă aceasta pare a fi pasiune secundară în raport cu statutul social de scriitor, pentru că o primă profesionalizare îl programa pentru spațiul expresiei plastice. Expoziția sa de acum ne convinge asupra talentului nativ, reliefat totuși prin practică permanentă și studiu neobosit, lucrările sale, mai ales cele în ulei, propunând norme pentru o judecată de valoare nepărtinitoare, la nivelul unui consacrat al genului. Interesant mi se pare faptul că artistul nu are obsesia stilului, în sensul preoștan prea frecvent utilizat, pentru

că stilul, desigur existent, se naște firesc, este însuși **Alec Ivan Ghilia**, care găsește modalitatea expresivă adecvată propensiunilor sale nestăvilită fără a cita sau a reține ticuri avantajoase. Dacă sînoeritatea și o anumită forță frustră pot oferi imaginea atitudinii față de relația artă-reality, pasiunea pentru culoarea tratată în consistența ei materială telurică și decizia desenului ferm, construind planuri și volume autoritare ne relevă mijloacele expresive ale artistului. Ne referim, din nou, la piesele în ulei, cele mai elocvente poate tocmai pentru că reclamă decizia definitivului, căci portretele preocupate de un gând interior ce se reflectă patetic pe fizionomie, vreo două peisaje de iarnă grele, ca la **Tonitza**, sau naturile statice cu fructe, savuroase și eclatante prin acordurile cromatice atent orchestrate, constituie o incontestabilă carte de credit pentru pictorul **Alec Ivan Ghilia**.

Galeriile de artă — Brăila

COMPLEXUL cultural din piața „Lenin” s-a îmbogățit cu un nou reper, necesar în climatul actual al Brăilei: o modernă **Galerie de artă**, inaugurată festiv prin expoziția a 12 artiști din **Cenaclul U.A.P.**, și un **Magazin al Fondului plastic**, incontestabil bine venit pentru contextul civilizației cetădene. Trebuie să vedem aici nu numai

efectul colaborării dintre organele locale și Uniunea Artiștilor Plastici, prin reprezentanții săi activi în acest județ cu tradiție culturală, ci mai ales efectele politicii generale în planul unei noi calități a vieții spirituale, cu reflexe profunde la nivelul țării. Pentru prima manifestare în noul spațiu, desigur, deschis colaborării cu alte centre și filiale din țară, intitulată „Salonul de iarnă”, au fost grupate lucrările celor ce activează ca pictori, graficieni sau sculptori, într-un tur de orizont semnificativ pentru disponibilitățile autorilor și pentru viziunea lor. Figurativul este „cheia de boltă”, cu firești interpretări personale, iar permanenta raportare la realitate, axul ideatic și justificarea demersului. Într-o cordială întâlnire profesională au expus: **Vespașian Lungu**, cunoscut prin lucrările prezente în mari expoziții colective, **Const. Boer Dondoș, Ion Giță, Gh. Naum, Ioana Muscalu, Trandafira Adăscăliței, Teodora Constantinescu, Angelica Moscu, Nicolina Mitu, Vasile Gaiță, Ion Zlăvog, Nicolae Mitrofan**, fiecare cu o contribuție proprie și cu perspective pe care activitatea oceanului, intrat într-o nouă etapă a responsabilității prin inaugurarea **Galeriei de artă**, le poate amplifica generos. Un bun și promițător început de an, plin de proiecte și perspective.

Virgil Mocanu

ALECU IVAN GHILIA :
Peisaj

MUZICĂ

Mandea

PATOSUL, arcurile fluide, valuri de pasiune răsfirte odată cu rostogolirea volumelor sonore, privirea demonică înflăcărită, ritm, ori „stringind” expresia unei crescendo, intrările date triumfal ca și semantica gestului discret, dar cu imediată eficiență, zbuciumul de inger căzut ori mina rămasă imponderabil în aer pentru a cere nesfârșita transparență a unui joc de pianissime, seninătatea măsurării egale într-un *Andante* și respirația grăbită a torentului dintr-un *Scherzo*, brațul energic comandând răbufnirea orbitoare a alăturărilor sau căzind coplesitor pe zguduitorul tremolo de timpani, și, deasupra, înălțarea heraldică a unui coral, urmărind cu ochi fiici liniile care se pierd în misterul bolților întunecate: elemente de „joc” scenic ce cuceresc îndeobște publicul larg. Când nu sint doar extravaganță și traduc tot atita sinceritate a faptului artistic — și tot atita plămădire în timp și spațiu a rigorii și comprehensiunii — alcătuiască o ipostază fermecătoare a dirijorului. Prezența *titanică* în fața orchestrei, „eroismul” de a domina cea mai puternică săvârșire muzicală, ca și înelabilul ce se vrea produs prin dramul de singurărate al unei pauze au impresionat dintotdeauna. Căci publicul, de la melomanul erudit la frecventatorul snob al sălii de concert, de la specialist la adolescentul în uniformă, cu suris fascinat, are nevoie, o nevoie imperioasă, de toate acestea. Nu vreau în nici un chip să minimalizez, traducând în biete cuvinte, ceea ce se cere — poate în exclusivitate — asimilat printr-un act de receptare totală. Personalitatea lui **Cristian Mandeal** nu se rezumă, nici vorbă, la apariția lui spectaculoasă: el este un **artist desăvârșit**, adică un „truditor” iluminat. Cu tot ce rezultă de aici — dezlănțuire pozitivă, forță, titanism, sensibilitate ieșită din comun, știință muzicală etc. **Mandeal** e un tehnician de clasă, un virtuoz. Fiecare

instrument e cunoscut în amănunt, cu posibilitățile și particularitățile lui. Un mare dirijor trebuie, desigur, să știe în detaliu felul de a se cînta la toate instrumentele orchestrei și în plus să fie înzestrat cu un simț special de a transmite harul său artiștilor pe care îi coordonează. De a-i „hipnotiza”. Dinamica privirii este, în acest sens, foarte expresivă la **Cristian Mandeal**. Realizezi, ca simplu ascultător, cu o fracțiune de secundă înainte, ce ar intenționa să oare unei partide sau unui singur component al ansamblului. E o privire fulgerătoare și totuși statornică, privire ce „electrocutează” dar are încă — magic paradox — răbdarea de a parcurge imaginare volume, de a însuși liniile frînse. Fixează pentru a *rotunji*, în ciuda demonismului ei. Nu e o privire amabilă, căci pare fasciculator de raze al damnațiunii. Nu e curtenitoare, ci directă, răspicată, deschisă totuși unui cortegiu de nuanțe. Întotdeauna asociată gesticii fremătătoare, formind un tip special de coerență în preajma căreia cuvintele se retrag, neputincioase. Brațele plutitoare ale lui **Mandeal** acoperă orchestra, asemeni unor aripi întinse mistice. Dar minile cu degete lungi, de pianist, țin captivă o neașteptată grație, certificând impresia de levitație și aspirație metafizică. Se deschid și se string, tremură pentru a domoli avântul exagerat, strălucesc mineral ori descriu luxuriant vegetale, coboară în surdele catifele ale bașilor sau indică poruncitor supremația trompetelor. Refin în permanență frîntura inexprimabilă a emoției. Se întrevăde în zbuciumul acesta lanțul de capcane care pîndesc răspunsul învingător. Dirijind *Aida*, **Mandeal** devenea brusc de o seninătate statuară în momentul marșului triumfal. Frîmțarea dispărea, cu singura concesie făcută minii tactind suveran. Semn că apoteoză nu e altceva decât un olimpianism cucerit. Vorbeam de tehnică. **Cristian Mandeal**

stăpînește, nici nu s-ar putea altfel, perfect partitura. O știe pe dinafară pînă la ultima fibră. Răgazul pentru concentrare e găsit în contemplarea într-o liniște sacra a paginii cu portative. Într-o împrejurare, înaintea unui concert de mare succes, am surprins involuntar acest exercițiu preliminar. Mina apăsa ușor bagheta ce se odihnea pe masă, ochii fixau un pasaj din *Simfonia „Manfred”* de *Ceaikovski*. Liniștea — „inumană” — scintea, atît de pătrunzătoare devenise privirea. Greu de „presupus” că ea parcurea note în acele clipe. Era o privire întoarsă înăuntru, un mod de a capta profunzimea, de a atinge esența pe care urma să o destăinuie peste puține minute. *Sergiu Celibidache* spunea odată că e mai ușor să dirijezi cunoscînd pe de rost partitura. Te concentrezi în exclusivitate asupra muzicii, atenția nu îți mai este obligată la mecanica urmărire a nașterii lanțului de sunete. „*Fabulosul*” *Egizio Massini* știa pe dinafară, se spune, un număr impresionant de opere. Nu era, firește, doar rezultatul rutinei.

Ultimele două concerte dirijate de **Cristian Mandeal**, la *Ateneu* și sala *Radio*, au reliefat încă o dată miraculoasa lui muzicalitate. Ca orice mare artist, **Mandeal** e același și totuși mereu altul. În *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* de *Max Reger* am admirat rotunjimile angelice descoperite minuțios, armoniile delicate, tempii impecabil ordonați. *Variațiunile* acestea au un ritm interior pretențios, așa cum se vede în însăși succesiunea indicațiilor de viteză, în scara de nuanțe, de la prezentarea temei într-un *Andante grazioso* la gradația *Poco agitato* — *Con moto* — *Vivace* — *Quasi presto*, apoi descrescînd la un *Allegretto grazioso* în care e compusă fuga, redată de dirijor cu un farmec rar al propozițiilor și culorilor. La *Filarmonică*, *Simfonia în Mi bemol major* — *Renana* — de *Schumann* s-a desfășurat în tumultuoasă ei involburare, avînd însă și un suflu de statornicie, de operă masivă. De neuitat rămîn intonarea primei teme, *Lebhaft (Vivace)*, unduind luminos și patetic la viori și suflătorii de lemn, cu cornii și

trompetele susținînd în forță maiestuoasă curgere a fluviului, romantica explozie a celor două măsuri în care fraza se contorsionează, pînă la intensitate vizuală — do sforzando urmat de ritmul aspru a patru note staccatissimo, și bemol-la-si bemol-do (la viori) — culoarea surprinzătoare dar insistentei modulații ce prefăcează tema a doua, cîntată surizător de oboale și clarinete, dezvoltarea năvalnică, re-priza și coda apoteotică; „grăția naivă”, blîndețea rustică a *Scherzo*-ului, unde fagoturile, violele și violoncelele s-au armonizat atît de frumos. Și m-aș opri apoi la coralul ce evocă domul din Köln. **Mandeal** vede detaliul cu un ochi cosmic. Numai de aici poate porni asemenea transfigurare, cum a reușit în acest preluu, *Feierlich* (solemn), sugerînd gloriile revolte prin melodia arhaică adusă de corni și tromboni, pianissimo, trîlul amenințător al timpanilor și expresia sumbră, aceea prăbușire în mohorîtoare tonalitate mi bemol minor. Hieratică, cristalizînd un melos modal, venit din straturile adînci, folclorice, dar și aprofundarea muzicii bizantine, cantata *Odă lui Mircea cel Mare* de *Doru Popovici*, în primă audiere, cu răscolitoare efecte de frescă (sunetele trompetelor), cu un *Ricercar* incîntător. În stil total diferit, de reținut piesa lui *Adrian Iorgulescu*, „*Ipostaze II pentru clarinet, corzi și percuție*”, interesantă, tensionată, interpretată măiestrit de *Aurelian-Octav Popa*. Și un regret, poate subiectiv, acela de a nu-l fi putut asculta pe marele nostru clarinetist cîntînd *Weber* (*Filarmonica Bucuresteană* l-ar fi putut programa), în perioada aniversară (19 noiembrie 1986 este, după ultimele cercetări, data nașterii compozitorului german), înainte de a adăuga meritele cuvinte de laudă pentru pianistul sovietic — deosebit — *Evgheni Moghilevski*, în *Concertul nr. 3* de *Rahmaninov* și mai puțin în cel privește pe bulgarul *Anatoli Krastev* — *Variațiuni pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră* de *Ceaikovski*.

Costin Tuchilă

EMINESCU și problemele științei

FĂRĂ a fi fost un om de știință în accepțiunea consacrată a cuvântului, Mihai Eminescu a vădit, în tot cursul vieții sale, un interes constant pentru știință, așa cum o dovedesc numeroasele sale însemnări științifice (considerente originale, traduceri, conspecte după lucrări străine, note de curs etc.), prezente în majoritatea celor 44 caiete manuscrise rămase de la el și cum o dovedesc de asemenea texte semnificative din corespondența și publicistica sa, adesea și din proza sa fantastică (unde informația de care dispune și imaginația sa construesc viziuni ce corespund unor direcții de dezvoltare viitoare a științei). Creația majoră în care geniul său s-a manifestat, poezia, a fost nu o dată fecundată de vasta sa cultură științifică, așa cum a fost fecundată și de temeinicele sale cunoștințe din domeniul orientalisticii, filosofiei, istoriei naționale și universale, economiei politice, artei etc. „Filonul” științific al preocupărilor demiurgului culturii noastre a fost cu mult mai amplu și mai adânc decât se presupune îndeobște, constituind o componentă indispensabilă înțelegerii și cuprinderii complexei sale personalități, atât de bine definită de Constantin Noica drept „un *uomo universale* în versiune românească”.

Intr-un studiu intitulat *Inedite eminesciene*, Marin Bucur observă: *Poezia, arta nu-l erau suficiente în cunoașterea umană, în explicarea Universului, a misterului existenței și a morții [...]. Dintotdeauna Eminescu a avut o aplecare adâncă pentru studiu și erudiție, pentru știință și observație exactă...* A fost, sub aspect științific, ceea ce am putea numi un *erudit autodidact*, așa cum îl arată nenumărate pagini științifice dense, riguroase, din manuscrisele sale, acest splendid „vis incrementit” cum le-a numit tot Noica. A abordat practic toate științele, o enumerare incompletă cuprinzând matematica, mecanica, astronomia, fizica, chimia, meteorologia, biologia, antropologia, fiziologia, medicina, farmacologia, paleontologia, agronomia, zootehnia, geografia, geologia, statistica, demografia, sociologia, psihologia, dreptul, istoria, economia politică. Și aceste științe nu l-au preocupat numai „în general”, ci și privind probleme particulare din cadrul lor, de pildă comportarea unor substanțe la zero absolut, echivalentul mecanic al caloriei, calculul orbitelor cometare, mecanismul intim al fotosintezelor, încercarea de a determina dinainte sexul animalelor domestice, telegraful „electro-magnetic”, teoria cinetică a gazelor, esența geniului și a genialității, terminologia științifică românească etc. Să reținem această observație din *Amintirile* lui Ioan Slavici: „Stăpinit de o neastîmpărată sete de știință, el studia mereu și nu era o ramură de știință omenască pe care nu ținea s-o aprofundeze. Mereu se simțea încă om neisprăvit, mereu își dădea stîlnia de a se desăvîrși”. Mai arată Slavici că pentru fiecare știință avea o „particulară slăbiciune. Și cînd se înfigea vreodată în vreo chestiune, ceea ce un șir întreg de cărți privitoare la ea”.

Setea sa de cunoaștere științifică nu reprezintă doar o prelungire a preocupărilor sale filosofice, ci o trăsătură deplin autonomă. Cele două rafturi de cărți provenite din biblioteca poetului-gînditor păstrate la Biblioteca Centrală Universitară din București sînt semnificative, căci constau din volume de matematică, fizică, chimie, geografie, drept, istorie (incluzînd o istorie universală în 18 volume) — pînă și dintr-un *Lexicon de chimie aplicată* (în limba germană), din anul 1882. Mai mult, manuscrisele și unele articole de ziar îl arată preocupat de cele mai arzătoare probleme științifice ale vremii sale (în care intervine și cu propriul său punct de vedere), de la evoluționism și pînă la principiul al doilea al termodinamicii, de la structura materiei și pînă la mecanismele specifice vieții, ca și de aspecte legate de perspective îndepărtate ale științei; este deplin conștient că „după produsele sale științifice și literare se cîntărește valoarea unui popor” („Timpul” din 31 mai 1880). Adesea discernămintul și luciditatea sa uimesc; se apucă de pildă să traducă integral un articol al lui J.R. Mayer din 1842 (multă vreme controversat), în care se formulează principiul fundamental al conservării energiei, notînd: „de la această dată [1842] începe o nouă epocă în științele naturale” — concluzie absolut exactă.

Eruditului Eminescu i se adresează cunoscuta enciclopedie *Brockhaus* pentru a revizui articolele despre România și a elabora mai multe articole „nouă”, după cum rezultă din două scrisori ale poetului din 1 dec. 1874 și 18 iun. 1875 (ms. 4850, filele 9 v. și 12 v.). Oamenii de știință care au cercetat, chiar dacă numai parțial, manuscrisele științifice eminesciene, ca Octav Onicescu, Aurel Avramescu, Lucius Săveanu, Victor Săhleanu, I. Georgescu-Viște, Lucian Gavriliu, Anghel Vasilescu, Andrei Dorobanțu ș.a., ca și Magdalena Vatamaniuc, care a publicat sute de pagini din cuprinsul lor în volumul *Fragmentarium* (1981), au fost unanimi în a sublinia valoarea lor, mai mult, pecetea lor vînciană. Octav Onicescu, de pildă, subliniază („Manuscriptum” nr. 4/1976) precizia cu care Eminescu „manipulează” conceptele științifice și „cadrul unitar” în care le valorifică, în raport cu „marile probleme ale relațiilor noastre cu lumea”. El îl așează pe poet „în primele rînduri ale celor care au gîndit în epoca lui știința despre energie”, considerînd că „scriserile lui îi dau dreptul de a figura în literatura noastră de filosofie a științei cu drept de cetățenie universală” și cerînd să nu îi refuzăm dreptul de a gîndi despre știință „cum nu i s-a refuzat lui Goethe de către germani și lui Leonardo de către italieni”.

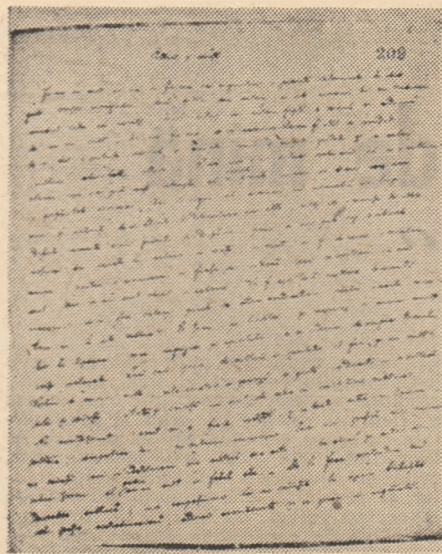
Eminescu a celebrat adevărul cu aceeași fervoare cu care a cultivat frumosul, jubilînd în fața perfecțiunii legilor științifice, întotdeauna călăuzit de principiul „adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînim adevărului” (ms. 2275 B, f. 75). Iar în ms. 2258, f. 182, citim: „Orice răsad al culturii trebuie să pornească în rădăși de la știință; nu se poate sămăna făină, ci iar numai griu din care să se facă făină” (reprodus și în *Opere*, XIV, p. 927).

EXEMPLIFICÎND în cele ce urmează prin unele dintre ideile pe care poetul le enunță sau le consemnează în legătură cu câteva științe sau probleme științifice, vom înțelege mai bine poziția pe care Eminescu se situează, universul gîndirii științifice eminesciene.

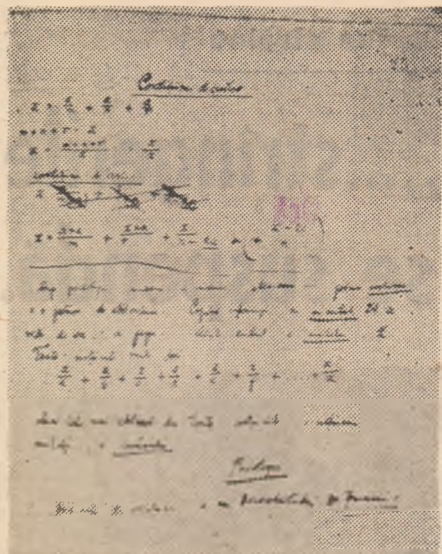
Astfel, textele de *fizică* au o pondere considerabilă printre însemnările sale științifice, desigur fiindcă această știință ridică unele dintre problemele cruciale ale cunoașterii, la poarta marilor enigme ale lumii. Scrie amănunțit despre mișcare și legile ei, despre natura luminii, despre principiul inerției, despre masă, legile căderii corpurilor, despre problema transformării formelor de energie una în alta, dînd dovada „unei intuiții excepționale a valorii și importanței legii energiei, ce urma a rămîne printre putinele pe care fizica modernă nu le-a înfirmat nici în zilele noastre” — cum remarcă regretatul acad. Aurel Avramescu. Tot el observă că modul în care poetul se referă la „*quanți de putere*” (ms. 2267, f. 81 v.) prefigurează teoria cantelor, pe care o va enunța M. Planck decenii mai tîrziu. Eminescu respinge teoria care considera căldura drept „o materie de sine stătătoare (phlogiston)” (ms. 2270, f. 117) și o definește, în spirit modern, drept „o mișcare a particulelor celor mai mici sau a moleculelor” (ms. 2270, f. 22). Însemnări de mare interes sînt consacrate analizei substratului magnetismului și electricității, abordate de poet „cu o finețe interpretativă superioară” (prof. dr. Lucius Săveanu), de asemenea gravitației universale, în care vede „arcul încordat care ține în mișcare întregul ceasornic al Universului” (ms. 2267, f. 101). Magdalena Vatamaniuc observă în „Manuscriptum” nr. 1/1978: „Ne uimește precizia poetului atunci cînd dă accelerația gravitațională $g=9,8$, adăugînd în paranteză valoarea lui g pentru Paris cu 5 zecimale (9,80896)”.

Eminescu aderă la teoria stomistă a materiei, dar declară că dincolo de atomi și molecule trebuie luată în considerare „divizibilitatea materiei în infinit” (ms. 2257, f. 187). Într-o vreme cînd structura atomului și forțele nucleare nu erau cunoscute (primul model atomic datează din 1898), intuiește forța imensă „latentă în materie”, în „magazinul naturii” din care omul „o poate libera (dezlega)” (ms. 2264, f. 340).

Procese *chimice* l-au interesat de asemenea în mod deosebit. În primul rînd o problemă de istoria științei: Eminescu respinge prejudecata, destul de



Manuscrisul studiului Cultură și știință (mss. 2255) și un manuscris matematic (mss. 2275-B)



răspîndită, că alchimia medievală a fost o simplă înșelătorie, asemenea ghicitului în cărți sau în cafea și recunoaște că ea a constituit unul dintre izvoarele chimiei, prilejuind și multe descoperiri însemnate, căci „din căutarea mistice pietre filosofale s-a născut chimia” (ms. 2308 f. 52). Observă că „*Alchimia căutînd aur știa că elementele sunt numai o scară de stări a unei aceleiași materii*”. Dar „îi lipseau instrumentele spre a o verifica” (ms. 2255, f. 410). Cu alte cuvinte, transformarea elementelor chimice (înfăptuită în secolul XX) este considerată de poet realizabilă, iar alchimia a întrevăzut această posibilitate.

Eminescu consemnează, în mai multe locuri, observații subtile cu privire la natura și mecanismul combinațiilor chimice, la afinitatea chimică, la proprietățile unor elemente chimice. Apa îi apare ca „*Una din cele mai tari combinațiuni chimice*” (ms. 2270, f. 150—151), se ocupă de descompunerea ei în hidrogen și oxigen, precum și de alte experiențe legate de ea. O întrebare ca „*Totul e idrogen?*” (ms. 2255 f. 408) poate să apară, la prima vedere, ciudată, dar astăzi, cînd știm că hidrogenul e cel mai răspîndit element din Univers (în stele ca Soarele reprezentînd chiar 80%), interogația eminesciană ne apare deplin justificată.

În ce privește *matematica*, numai erudiția și geniul pot explica pleoaria pe care poetul o desfășoară repetat în manuscrise pentru matematizarea tuturor științelor, chiar și a celor social-economice, pînă și pentru punerea poeziei „în ecuațiuni” (ms. 2292, f. 23) sau pentru folosirea matematicii ca „*limbă universală*” a tuturor disciplinelor (ms. 2267, f. 167 v.). Cum observă D. Vatamaniuc în introducerea la volumul *Fragmentarium*, Eminescu îi obiectează lui H.C. Carey că nu și-a tradus teoriile economice în formule matematice, „în ecuațiune” și se apucă să facă el însuși acest lucru („e o treabă pe care o facem noi” — ms. 2267, f. 164 v.). Teoria jocurilor, capitol însemnat al matematicii moderne, este la rîndul ei anticipată, prin exerciții elementare (ms. 2292, f. 49 v.), din categoria celor clasice. L-au preocupat de asemenea geometria și formele geometrice, piramida, calculul infinitezimal și integral („*Calculul infinitezimal și integral. Aplicat la toate*” — ms. 2255, f. 371), elemente de calcul vectorial figurează în caietul manuscris 2267, f. 42, „*calculul probabilității*” nu este nici el uitat (ms. 2267, f. 100), în legătură cu determinarea numărului meteoritilor din sistemul nostru planetar, nici metodică învățării matematicii. I. Slavici își amintește că poetul ajunsese la concluzia că „*fără de matematică diferențială nu suntem în stare să pătrundem adevărata fire a lucrurilor*”. Într-un loc Eminescu notează: „Pythagora și egiptenii erau smeriți și atribuiau numărului o putere divină” (ms. 2255, f. 357). Exprimîndu-se metaforic, poetul scrie, parcă, într-o invocare: „*Există un secret — Dumnezeu lumii, mecanica Universului*” (ms. 2263, f. 43 v.).

O preocupare stăruitoare a lui Eminescu, poate aceea care a iradiat cel mai puternic în opera sa poetică, a fost *astronomia*. Cel mai amplu text de astronomie figurează în ms. 1829, f. 138—141, o prezentare exactă și foarte expresivă a „planetului” Pămînt și a mișcărilor acestuia. Informații foarte riguroase găsim în alte locuri despre stele, planete, meteoriți și chiar despre asteroizi, completate de considerente filosofice asupra fenomenelor astronomice. Viziunea cosmologică eminesciană — în manuscrise, în poezie, în proză — este atât de interesantă, încît îl transportă pe cititor în miezul spațiilor interplanetare și intersiderale, oferînd o infinitate de sugestii, deschisă cum este spre multiple interpretări. Oare călătoria lui Hyperion printre luminile schimbătoare ale stelelor, acolo unde vremea încearcă să se nască „din goluri” și unde există „o sete care-l soarbe” nu reprezintă intuiția convergenței unei multitudini de corpuri cerești spre o gaură neagră (black hole), așa cum s-a sugerat? Mai puțin cunoscut decât poezia *La Steaua*, care substanțializează poetic anul-lumină, în care timpul întrepătrunde și modifică spațiul, este textul, înrudit ca substanță, din ms. 2276 A, f. 209—210, de o rară frumusețe și un profund adevăr, unde concomitența unor timpuri diferite este dusă cu mult mai departe, iar distanțele

cosmice sînt împinse pînă la miliarde de ani-lumină, adică pînă la hotarele astăzi cunoscute ale Universului.

În ce privește cosmogonia eminesciană, pe care profesoara Zoe Dumitrescu-Buşulenga o consideră pe drept cuvînt „unică”, viziunea poetului corespunde multor idei științifice contemporane, cum este aceea a exploziei inițiale, a Universului pulsatoriu, a nașterii și pieirii stelelor, inclusiv a viitorului îndepărtat al Pămîntului și al sistemului solar.

POATE să apară curios, de necrezut, dar viziunea lui Eminescu asupra științei este cea *interdisciplinară*, deci prin excelență modernă. Corelația științelor, interdependența lor, îi apare ca un fundament al progresului și el consemnează explicit, teoretizînd, că „*toate științele stau într-o legătură, ca o rețea*” (ms. 2255, f. 240—241), observînd de pildă că medicul are nevoie nu numai de „*știința boalelor s-a vindecării*”, ci și de chimie, fizică, matematică, psihologie etc. Tot astfel, psihologul trebuie să studieze medicina; botanistul, zoologul și fiziologul au nevoie de fizică și matematică etc. combatîndu-se „*strîmtoarea spiritului*”, unilateralitatea. Asemenea ideilor interdisciplinare, în manuscrisele eminesciene întîlnim idei *precibernetică*, analogia dintre sistemele tehnice și organismele vii fiind frecventă. Organele corpului omenesc sînt caracterizate de Eminescu prin metafore care sugerează o viziune biocibernetică (ms. 2275, f. 35 și ms. 2255, f. 374), iar în ms. 2257, f. 374 citim: „*Mașina societății consistă, ca și aceea a corpului omenesc, din părți care funcționează independent și totuși stau într-o consonanță deplină între ele*”. Într-alt loc este exprimată ideea: „*Un om nu este într-o mișcare generală decât o paranteză mecanică, o mașină intercalată*” (ms. 2275 B, f. 11). Cit despre ideile *prerelativiste* din caietele manuscrise și proza eminesciană, ele au fost relevate încă din 1922—1923 în presa românească („Adevărul literar și artistic” din 21 mai 1922 și „Orizontul” din 20 septembrie 1923). Asemenea lui Albert Einstein, desigur fără a dispune de aparatul matematic și fizic al acestuia, Eminescu contestă caracterul absolut al spațiului și timpului, postulează contractarea timpului la creșterea vitezei (ms. 2267, f. 76 v.), se referă chiar la „*curba în infinit a Universului*” (ms. 2270, f. 146).

„*Ca un mag străvechi, ca un brahman văzător departe înapoi și înainte*” — scrie profesoara Zoe Dumitrescu-Buşulenga în „România literară” nr. 3/1991 —, poetul român a evoluat în toate dimensiunile timpului, stăpînindu-l, dominîndu-l în mod demiurgic, așa cum a făcut de altfel și cu spațiul în toate ipostazele lui”. Relațiile de timp, spațiu și cauzalitate sînt considerate de Eminescu „*va să zică iarăși ceva relativ*”, căci nu se poate închipui „*nici un timp absolut, nici un spațiu absolut, nici o cauzalitate absolută*” (ms. 2306, f. 53).

Chiar dacă în hățșul celor cîncisprezece mii de file ale manuscriselor eminesciene există pe alocuri și fragmente enigmatice, ciudate, aparent lipsite de sens (multe dintre ele trebuind doar „decodate”) — ele nu erau în forma aceasta destinate tiparului — Nicolae Iorga avusese pe deplin dreptate cînd scria în revista „Sămănătorul” din 16 nov. 1903, la numai un an de la predarea caietelor de către Titu Maiorescu Academiei Române, că aci se află „*diamante care așteaptă numai ceva mai multă tăietură pentru a străluci deplin*” și că prin ele „*Un nou Eminescu apără: minte setoasă de a ști, suflet doritor de a se împărtași altora*...”. Și tot atât de adevărat sublinia Constantin Noica vasta informație vădită în caiete „*de la folclor și pînă la științele pozitive*”, conchizînd „*Nu cunoșc în nici o cultură un document atât de emoționant și de complet*”. Și cum acest tezaur se degradează — unele file se rup, însemnări palide cu creionul (citeodată colorat) devin ilizibile sau dau naștere la controverse firești —, cit de necesară ar fi, în ceasul al doisprezecelea, o *ediție facsimilată integrală a manuscriselor* care să le conserve și să ușureze consultarea lor de către cei mai diferiți specialiști!

I. M. Ștefan

„...stringerile de mină se suspendă...”



INCONTESTABIL, evenimentul literar al ultimelor săptămâni îl reprezintă tipărirea la Editura Univers a volumului *Teatru de Mihail Bulgakov*, în care Maria Dinescu a adunat și tradus din diferite publicații sovietice cele mai semnificative momente ale dramaturgiei cunoscutului scriitor. Un eveniment pentru că Mihail Bulgakov aparține, prin îndrăzneală artistică și sensibilitate, marilor creatori ai secolului XX, cu o puternică înrădăcinare asupra literaturii moderne. Urmind altor scrieri bulgakoviene, *Garda albă*, *Maestrul și Margareta*, *Roman teatral*, *Ștergarul cu cocos*, *Ouăle fatale*, traducerea teatrului dovedește încă o dată, dacă mai era nevoie, receptivitatea culturii române de azi la tot ce e nou și substanțial pe plan mondial, într-o voință explicită de a fi mereu deschisă la spiritul secolului.

Chiar de la început surprinde în aceste zece piese adunate în volum masiva, obsedanta prezență a literaturii. Două dintre bucăți (*Jourdain cel serințit* și *Don Quijote*) sînt prelucrări moderne ale unor capodopere universale. Alte două (*Cabala fariseilor* și *Ultimele zile*) au ca temă locul și rolul creatorului în lume, complicatele raporturi ale artistului cu puterea vremii sale. Prilej pentru Mihail Bulgakov de a pune în meditația asupra relațiilor lui Molière cu Ludovic al XIV-lea sau ale lui Pușkin cu țarul Nicolae I ceva din amărăciunea experienței sale de scriitor. *Insula purpurie* se petrece într-un teatru. Teatru în teatru poate fi întâlnit și în piesele: *Cabala fariseilor* și *Jourdain cel serințit*. Și-n celelalte creații din volum literatura e prezentă sub o formă sau alta. În *Zilele Turbinilor*, un personaj, Nikolka, cîntă, acompaniindu-se la chitară, versuri proprii, folkist avant la lettre, într-un Kiev asediat de Petliura. Lario-sik, „verșorul nostru din Jitomir”, scrie versuri și trăște prin Rusia războiului civil un geamantan cu cărți și manuscrise, care nu i se fură, totuși, probabil semn al unei anume sensibilități literare a infractorilor. Altit în *Zilele Turbinilor*, cit și în *Casa Zoikăi*, versurile lui Pușkin sînt recitate, cîntate sau invocate de către personaje. Adam și Eva aduce pe scenă un scriitor, Gogoșă-Nevictorie, al cărui roman („douăzeci și două de călășoare”) primește bunul de tipar încă din actul întâi al piesei. Conform feticului titular, e vorba de o capodoperă creată în urma documentării colective într-o brigadă colhoznică, poartă titlul *Mlădițe roșii* și începe astfel: „Acolo unde cîndva pămîntul sterp era brădat de fețele pămîntii ale țărănilor contelui Bariatsinski, azi au apărut obrăzorii proaspeți ai colhoznicilor: Hei Vanea!... Vanea!... — răsună pe răzor”. Cu acest roman, mai precis cu lectura primelor sale rînduri, Gogoșă-Nevictorie reușește să inspire pe toată lumea. Femeia îndrăgită declară la un moment dat cu deznădejde: „Mi-a citit romanul blestemat, de trei ori blestemat, ăla cu „răsună pe răzor”. Eu nu pot să înțeleg: fețele pămîntii brădau pămîntul — ce Dumnezeu, doar nu arau cu mutrele? Sufăr din cauza acestui roman!” În cele din urmă, grație unui moment de spaimă, autorul își rupe manuscrisul, spre satisfacția tuturor, din piesă și din afara ei.

La o primă impresie, o asemenea obsesie a literaturii ar putea să pară efectul unei experiențe de viață limitate la sfera lumii artistice. Desigur, cum ne reamintește competența postfată, semnată de Albert Kovacs, pentru Mihail Bulgakov viața literară s-a constituit, la un moment dat, ca un element de destin. Dramele omului și-au tras izvorul și din acest teritoriu exotic al Rusiei anilor '30, cu scriitorii ca Gogoșă-Nevictorie, efemere glorii ale nu mai puțin efemerului realism socialist, cu dramaturgi ca Vasili Arturovici Dimogațki, gata să facă din *Insula băștinășilor* mult mai ideologică *Insula purpurie*, cu legenda casa Griboedov din *Maestrul și Margareta*, unde Dostoievski n-ar fi putut intra fără legitimație. Dar, așa cum tot prefața ne-o dovedește, experiența lui Mihail Bulgakov, tipică unei generații de scriitori aruncați în viforita Revoluției, este mult mai largă decît cea a publicării unei cărți sau montării unei piese. Se poate deci afirma că amplul spațiu concesionat literaturii în teatrul și proza lui Mihail Bulgakov

își are o explicație mult mai profundă decît simplul rezultat al unei biografii: credința marelui scriitor într-o existență a ficțiunii de același grad și credibilitate cu cea a realului. Fie că e vorba de literatură, fie de vis sau fantastic, printr-o nonșalanță specifică unui creator al secolului XX, dramaturgul situează la același nivel de existență ficțiunea și realul. În consecință, definițiile pentru teatrul bulgakovian rămîine trecerea rapidă de la ficțiune la real, de la real la ficțiune (mișcare făcută firesc, fără uimirele prozel tradiționale), în care ficțiunea ia înfățișări variate: spectacolul de teatru (*Insula purpurie*, *Cabala fariseilor*, *Jourdain cel serințit*), visul (*Fuga*), viitorul (*Adam și Eva*) trecutul (*Ivan Vasilievici*). Cum pentru autor între cele două planuri nu există diferență de credibilitate, spațiul acordat fiecăruia în economia unei piese e la bunul său plac. În *Cabala fariseilor* dominant e planul real, cel ficțional înscriindu-se în aceasta ca un insert. *Jourdain cel serințit*, dimpotrivă, înfățișează un nivel ficțional cotropitor în raport cu cel real. Asemănător *Fuga*, *Adam și Eva* se petrec în întregime aproape în planul visului. *Fuga*, de exemplu, chiar subintitlindu-se *Opt vise*. De o întindere egală se bucură cele două planuri în *Insula purpurie* și *Ivan Vasilievici*.

INTEMEIAT pe o metafizică a autorului, jocul celor două planuri constituie în același timp una dintre genialele abilități de dramaturg ale lui Mihail Bulgakov. Mai mult decît alte domenii, teatrul presupune anumite viclenii, mai mult sau mai puțin vizibile, bine stăpînite și bine folosite de marii dramaturgi, diferenți de ceilalți, inclusiv de cei talentați, prin faptul că știu să facă teatru. Și succesul scandalos al pieselor bulgakoviene își are explicația și în faptul că scriitorul deține toate secretele meseriei. Astfel, atenția minuire a celor două planuri reprezintă pentru dramaturg o excelentă posibilitate de a scoate efecte comice de pe suprafețe mici de text, într-o exploatare intensă a fiecărui minut de spectacol. Cele mai bogate în comic momente se ivesc din jocul celor două planuri: confuzia, trecerea de la unul la altul. Dacă pentru dramaturg nivelul ficțional și nivelul real nu diferă prin nimic, pentru spectator sau cititor ele stau totuși la o mare distanță. Ca urmare, pe cînd dramaturgul trece de la un plan la altul fără să clipească, spectatorului sau cititorului aceste salturi dînt-un regim de existență într-altul, bruște și neprevăzute, îi dau adevărate vertijuri intelectuale. Capodopera comicului extras din viclenia schimbare de planuri rămîne *Insula purpurie*. Desigur, comicul e aici recoltat de pe mai multe profundități. Una e cea a spectacolului propriu-zis, în care nevoia lui Dimogațki, alias Jules Verne, de a fi jucat îl împinge la disperarea de a face ideologie pe marginea unei insule de sălbatici din Pacific aducînd în plin secol al colonialismului naval clișeele literaturii de la Proletkult: insula e împărțită, după schema diviziunii de clasă, în harapi albi și băștinăși roșii, stăpînitorii concesionează bogățiile capitalului străin, insula e martora unei revoluții declanșate de un vulcan. Pînă și simpla lectură a distribuției e savuroasă. Iată un exemplu: „**GARDA DE HARAPI** (negativă, dar care spre final se călește): **BĂȘTINĂȘI ȘI BĂȘTINĂȘI ROȘII** (pozitiv și în gloate imense)”. Un alt spațiu de exploatare a comicului e cel al vieții din teatrul lui Ghennadi Panfilovici, grăbit să facă toate concesile pentru a vedea montată piesa (inclusiv să pună papagalul să rostească lozinci), cu distribuie preferențială a soției directorului, cu vedeta ajunsă la miliție în urma unui chef cu admiratorii. Dar cea mai bogată sursă de comic rămîne, așa cum arătam, confuzia dintre planul ficțional și cel real. Tipătora pinză a spectacolului exotic se destramă ici-colo. În ochiuri mici, pentru a lăsa să se vadă, dedesubt, solul ieftin al vieții din teatru. Lui Sizi-Buzi al II-lea, regele insulei de sălbatici prerevoluționari, în plină întorogare a capilor revoltei, îi scapă următoarele considerații, care nu sînt altceva decît bombănelile actorului-interpret: „Ce-al vrea, să-mi astup urechile cu vală? Ptiu, vală cu urechite? Greu text. Urechile cu vală?...”. Lordul, sosit pe o corabie de colonialist-exploatator, e interpretat de directorul teatrului, iar Lady, nevasta sa, de Lidia Ivanova, soția directorului. În piesă, Lady îi face ochi dulci lui Kiri, interpretat de Vasili Arturici Dimogațki, autorul piesei *Insula purpurie*, fericit prilej pentru actrița de a se lansa în avansuri semnificative față de dramaturg. Deși în plin spectacol, directorul e atent ca nu cumva nevastă-să să profite prea mult de exigențele rolului. În consecință, cînd Lady îi cere lui Kiri s-o sărute, Lordul, atunci intrat în cameră, o ia razna: „Uite ce-i Vasili Arturici... O să te rog să scoți scena asta... He — He... Nu-mi place scena asta...”. Kiri, care nu sesizează neașteptata întorcere a Lordului în secolul XX, rămîne mai departe în plin secol colo-

Thomas ANDRÉ

Fabulă

Misterioasă și fragilă
Prezența frunzei
Strînsă în mina de copil

Și tu, sfîșiată,
Mamă, așa cum ești, neliniștită,
Așteptîndu-ne.
„Și noi nu veneam,
Și noi n-ajungeam.”

Dar, fără de copil și frunza lui
Lumea cum de-ar mai putea să fie?

Granit

Ar fi destul să vă ating
Ca piatra din voi s-o tulbur
În macerata carne.

Și doar ca-n adineuri
Apa pură să tresară-n unde.

Debussy

Curcubeul e trandafirul
Care nu vrea să moară încă.

Chiar liniștea trebuie să-i cînte.

Singur apoi, rămas cu fantomele
Și luminile stîpse

Care șoptesc
Șoptesc

Și luna este o fantomatică voce
Grila unui cer subpămîntean.

Memorie

Spre seară
Doi ochi umbrași

Un eleșten
De apă neagră
Unde, în umbră
Cuvintele exită

Înainte de-a se ivi
În înflecșuri.

Van Gogh

Un cuțit de fier alb,
O umbră încrucișată.

Cerul — un zid albastru.

Acum, în dimineață,
Sînt pregătît.
Dar tu?
Dar eu?

Aurele morților
Au nume
Nouă necunoscute.

În crucea
Spațiului și Timpului

Impresurați,
Căutăm lumina,
Și cuie și clocane ne apasă.

Ploaie

Ascultă!

Ea coboară
Coboară mereu
Într-un prelung vaiet de degete.

O ascult plîngînd
Și mîngîind în geam,
Dorind să intre, poate.

De demult
A bătut lumea
În căutarea soarelui
Fără să-l vadă sus, deasupra-i.

Ceea ce știm
Este doar faptul nașterii sale întru
cădere

Și nu o putem opri
Mai mult de o secundă.

Ascultă!

Interior olandez

O fereastră filtrează
Ecurile grădinii

Pendulul de aramă
Numără orele

O pisică adoarme
Într-un clar-obscur

Apoi femeia intră
Și dă apă luminii.

Lacul Cayuga

Pe țărm

Singur

Cu asfințitul
Am înțeles

Zvonul lor îndepărtat
În drum
Spre nord

Giștele sălbătice
Pe cer
Isoscele triunghiuri sonore.

Atunci,
În ritmul plutirii lor
Cerul singeriu
Părea că se destramă
Copleșitor.

E greu să uiți.

Dar chiar atunci
Am știut

Că
Fie el iute sau lent
Timpul nu are
Măsură.

In românește de
Mihaela Minulescu

nial: „Da... Scumpe Lord, vă jur că vi s-a părut”. Dar Ghennadi Panfilovici, de sub înfățișarea Lordului, insistă: „Imi pare rău, Vasili Arturici, nu m-ați auzit bine... Am să te rog să scoți scena asta...”. Confuzia planurilor atinge punctul maxim de savoare comică prin momentul sosirii la spectacol a lui Savva Lukici, bătrînul tiran și simpatice de care depinde aprobarea piesei. În plin spectacol cu lorzi, castele și marinari gata de imbarcare, dă buzna viața din Moscova anilor '30. Contrastul e amețitor: „**Paspartu** (Intră în fugă, dezorientat): Milord! Milord! Milord!

Lordul: Ce porcărie s-a mai întimplat în castelul meu?

Paspartu: A sosit Savva Lukici!

Din orchestra se ridică brusc capetele curioase ale muzicanților.

Suferul (din cuscă): Ghennadi Panfilovici, Savva Lukici!

Marinarii (de pe corabie): Savva Lukici își scoate galoșii în vestibul!

Puternic conturat se dovedește în dramaturgia lui Mihail Bulgakov personajul combinăgiu, în genul lui Ostap Bender: Ametistov din *Casa Zoikăi*, Kiri din *Insula purpurie*, Markizov, din *Adam și Eva*. Preferința autorului pentru acești simpatici aventurieri, inteligenți și excluși din sindicat, nu mai poate fi pusă la îndoială. Ei au fost împuși teatrului bulgakovian de realitatea tulbură a tranziției de la o societate la alta, mediu propice combinațiilor geniale ale nu mai puțin genialilor descurcări. În același timp, aceste personaje servesc

autorului și în cadrul abilităților sale de bătrîn meșteșugar dramatic. Prin mereu neliniștită lor inteligență, prin gustul pentru combinații, intrigi, lovituri de teatru, Ametistov, Kiri, Markizov susțin mișcarea trepidantă a pieselor, se constituie într-o inepuizabilă sursă de energie dramatică. Mult mai puțin scrupulos ca alți dramaturgi, mai exigenți, dar mai puțin talentați, Mihail Bulgakov nu se dă în lături de la exploatarea unor mijloace comice la îndemînă, cum ar fi, de exemplu, efectele de limbaj. În acest sens, în piesele lui Bulgakov, limba e stilcîntă pe franțuzește, chinezeste, grecește, dar mai ales prin agresiva intervenție a clișeele proletcultiste. Cum era și de așteptat, comicul de limbaj a ridicat în fața traducătoarelor incontestabile dificultăți. Cu această versiune românească (în care Gandzalin din *Casa Zoikăi* declară: „Sînt Gandzalin, chinez einstîit. Am celut camelista în căsătorie, ial el ela sa ma taie”), iar papagalul din *Insula purpurie*, cască ciocul și spune: „Bună ziua, Savva Lukici, proletari din toate țările uniți-vă, stringerile de mină se suspendă”, se poate afirma că traducătoarea a trecut cu brio examenul tuturor dificultăților.

Dramaturgia lui Mihail Bulgakov se prezintă cititorilor români ca lecția unui scriitor pentru care teatrul înseamnă nu numai talent, ci și meșteșug. Genial, e drept.

Ion Cristoiu

Tinerețea lui Goethe

INIȚIATIVA Editurii Univers de a oferi cititorului român ediții critice din operele celor mai mari scriitori ai lumii continuă în mod fast. După recenziile Shakespeare și Byron, un Goethe (vol. I, II, III) vine să ne bucure setea ochiului și a minții. Ingriditorii ediției, Jean Livescu și Sevilla Răducanu, lectorul Ondine-Cristina Dascălița, și, desigur, semnatarii mai vechilor sau mai noilor traduceri și-au concertat eforturile spre împlinirea seriei ce va număra 13 volume. Renunțându-se la diacronie, Goethe va beneficia de secționări în funcție de genul literar, încit un volum de poezie, trei de teatru, patru de proză, trei autobiografice, unul de scrieri științifice și altul de scrieri „moralnice” vor împlini primul **corpus** goetheean complet în românește.

De ce Goethe? Pentru că acest, după unii „cultural” (opinii evidente orale, deși nu mai puțin virulente), emană linii de forță, teme, structuri mitice, vizuini, personaje, forme, ritmuri care străbat și astăzi cultura continentelor. El care, cum notează André Gide, a căutat nu fericirea, ci esența culturii însăși, a fertilizat literaturile europene atât în concept (ne putem gândi, de pildă, la noțiunea de literatură universală sau la spenglerianul spirit faustic), cit și în substanța imaginarului literar (clasicitatea dionisiacă din **Faust II**, cu vocile elementelor, spiritul titanian al Sturm und Drangului, Bildungsromanul, lectura dramaturgică a evenimentului istoric, anexarea poeziei orientale). Scriitorul total al secolului nostru pe de altă parte (Thomas Mann, Camus, Sartre, Blaga) i se arată, pe bună dreptate, îndatorat. Cultura și literele românești (așa cum a demonstrat Ion Roman în monografia sa comparativă, pe nedrept ignorată sau... mai simplu, necită) au încorporat experiența unică a scriitorului german, iar Eminescu mai ales e plin de sugestii goetheene fructificate singular în poemele sale dramatice.

Andrei Mureșanu sau **Ondina**. Blaga în lapidarul desen al unor piese lirice beneficiază de aceeași experiență. Volumul I, **Poezie**, însumase între altele baladele, meditațiile, lirica erotică dedicată Charlottei von Stein, cîntecele din **Wilhelm Meister**, **Elegiile romane**, **Sonetele**, **Divanul**. Pentru calitatea traducerilor (operă de dificultate, intrucit transparenta simplitate a liricii goetheene poate fi luată drept simplism prozaic) se cer enumerate semnăturile lui Alexandru Philippide, Laura Dragomirescu, St. O. Iosif, Ion Pillat, Lucian Blaga, Maria Banuș, St. Aug. Doinaș.

Din volumul II (**Teatru**), cu un competent studiu introductiv, note și comentarii de Sevilla Răducanu, se detașează

pentru locul de drept în cartea lui Goethe, **Götz von Berlichingen**. Semnată de Laura M. Dragomirescu și Al. Philippide, traducerea, excelentă, transpune o dramă istorică națională în haină românească. Spiritul shakespearian difuzat de entuziasmul lui Herder ca și succesul lui Karl Moor din **Hoții** își pun amprenta asupra fiziologiei eroului dilematic. Această prefigurare a „bunului cavaler” medieval al romanticilor intrunește însă virtuțile germane tradiționale, dar și mai pregnant, tema libertății individuale și naționale. Învins de adversitatea filistinilor, Götz, titanul care impune numele lui Goethe în toată Germania, enunță sceptic decadența morală a viitorului: „Vin vremuri de înșelăciune, slobozită asupra lumii. Cei nevrednici vor domni prin violență, iar sufletul nobil va cădea în capcanele lor”. Ultimul cuvînt rostit în clipa agoniei, „Libertate”, va constitui mărturia fervorii de tipul „Sturm und Drangului” german. Monologul dramatic **Prometeu** (în românește de Mihai Isbănescu) reprezintă, în cadrul aceleiași mentalități de tinerețe, subiectivizarea eroului elen, iar mesajul rămîne afirmarea personalității ca valoare supremă în fața tiraniei divine. („Sînteți în stare să mă despărțiți / Pe mine de mine însumi”). Asemenea titluri cunoscute, la care se adaugă **Clavigo** (profil al aparentei slăbiciuni și inconsecvențe hărăzite artistului), își alătură în volumul II citeva piese interesante ca anamorfoze ale biografiei sentimentale goetheene. E vorba de satira zelosului bigot nutrit de obsesii concupiscente (**Pater Brey**, în românește de Grete Tartler) și **Frate și soră**, moment al iubirii platonice, temă frecventă în scrierile de tinerețe. **Proserpina**, reluare a mitologiei elene (permanentă sursă a imaginarului goetheean), îi prilejuiește Gretei Tartler un lamento inspirat al bucuriilor terestre părăsite, într-un vers românesc convingător.

Volumul III, **Teatru**, cuprinde cele mai cunoscute piese: **Ifigenia în Taurida**, **Egmont** (ambele în excelențele traduceri ale lui Al. Philippide) și **Torquato Tasso** (în tălmăcirea surprinzător de frumoasă a Laurei M. Dragomirescu). Acest nucleu clasicizat al dramaturgiei tinărului Goethe construiește trama epică în jurul înfruntării dintre absolutul supraomului de o genialitate demonică și fatalitatea agresivă a mentalității comune. Egmont, personaj cîntat de Beethoven, este un erou național și mai pregnant decît Götz. Hrănit de existența reală a principelui de Gaure, conducător al luptei Tărilor de Jos împotriva tiraniei spaniole (sec. al XVI-lea), închis și executat la poruncile Ducelui de Alba, Egmont devine exponentul unui generos mesianism. Psi-

hismul său este al titanului nepervertit de calcul, trăind frenetic bucuria de a exista și iubirea pentru Klärchen. Ascensiunea sa, ca și eventuala cădere trebuie să fie pe măsura excepționalului de tip romantic: „Sînt sus și pot și trebuie să urc și mai sus. În mine simt nădejde, voință și putere [...] Dacă e vorba să cad, atunci să mă prăbușesc în adîncuri un trăsnet, o furtună, fie chiar un pas greșit”. Orice, numai mediocritatea nu, spune în subtext acest avatar al supraomului prin cunoscutul simbol al fatalității — carul solar antrenînd destinul spre căi necunoscute. („Biciuți parcă de niște duhuri nevăzute, căii solari ai timpului gonesc trăgînd caleașca ușoară a soartei noastre [...] ferindu-ne cînd de-o prăpastie, cînd de-o stîncă. Încotro mergem? Cine știe? De abia mai știu de unde am pornit”). Visul lui Egmont în care Libertatea apare cu înfățișarea Clarei are menirea de a sugera măreția mitului său postum, răscumpărîndu-i moartea tragică.

Torquato Tasso adaugă motivului titanian în impactul cu istoria adversă, drama creatorului. Epoca ideală în care Poetul-Profet intrunise calitatea de cîntăreț și erou a trecut, și Tasso simbolizează scindarea tragică între setea de absolut și realitatea socială a curții princiere de la Ferrara. Pe de altă parte, temperamentul vulcanic al omului Tasso sfidează preceptele platonice ale prințesei Leonora; preferința ce i se acordă (în artă) rivalului său Ariosto și grija disprețuitoare a lui Antonio („eroul”, omul faptei) adîncesc suferința sa. Această idee apare în profesia de credință (scena cu Antonio) a poeziei izvorită din durere, temă obsedant romantică de mai tîrziu (Novalis, Byron, Shelley, Vigny, Musset, Ler-montov, Eminescu): „Iar darul meu suprem pentru durere / E graiul, melodia, ritmul, rima / Să-mi pot jeli adîncul suferinței. / Și dacă-n chinuri omul amu-tește, / Mie mi-e dat să cînt, să spun ce sufăr”. Cu toate că acest hybris al afectului pare a fi indicul unui romantism indiscutabil, finalul dramei, ca de altfel și cel ce încheie celelalte piese (**Götz**, **Egmont**), reconciliază antinomiile lui cu convenția socială printr-un echilibru interior al afirmării, și nu al anecantizării. Aici cred că rezidă clasicismul goetheean.

Volumul III (**Teatru**), cel mai interesant din seria de pînă acum, mai cuprinde afară de farsa **Marele Cophia** (în românește de Jean Livescu), satirică la adresa mistificării teosofului Cagliostro, **Pandora**, subintitulată „piesă festivă”. Pe bună dreptate în notele aferente tot Jean Livescu o consideră mai degrabă oratoriu. După **Proserpina** (din vol. II), acest moment dramatic inedit pentru noi con-



stituie o reușită deosebită a Gretei Tartler ca traducătoare.

Pandora, o lectură goetheeană a mitului elen, depășește prilejul ocazional al spectacolului de la Weimar, pătrînzînd în sfera eternului artistic. Și aici Prometeu, erou al faptei și al acelei **vita activa** cîntînd puterile elementarului foc, cedează în fața ponderii fratelui său Epimeteu, visătorul, „lunatecul”, exprimînd **vita contemplativa**. Cel părăsit de Pandora „Atotfrumoasă, atotîhărăzită / Cu dulci priviri”, și alinat doar de iubirea fiicei sale Epimeleia nu face decît să viseze întoarcerea iubitei sale și fiecare clipă a fericirii trecute: „O, divină-ave-re-a mea, o, amintire!” Iubirea sa derutantă pentru lucidul Prometeu, care nu înregistrase decît perfecțiunea fizică a Pandorei, o transfigurează într-o idee a frumosului care „Se pogoară în lume cu chipuri o mie — / Peste ape plutește, mergînd pe cîmpie; / După sacre măsuri străluceste, vibrează / Conținutul dă forme-noblete de rază”. Elegiile lui Epimeteu, alături de palinodiile urgisitei Epimelee („O, de ce voi zei, e totul vesnic, / Numai fericirea noastră nu e?”) constituie cele mai faste momente ale acestei traduceri românești. Tehnica muzicală a contrapunctului, alternarea ritmurilor și formelor poetice, scene dionisiace fac din **Pandora** o anticipare a lui **Faust** (I dar și II).

Pe lîngă varietatea selecției și foarte buna calitate a traducerilor, volumele oferă extrem de serioase excursuri critice ale fiecărei opere. Îmbogățite cu bibliografii la zi, pentru care trebuie să mulțumim îngrijitorilor de ediție Jean Livescu și Sevilla Răducanu.

Așa cum apare în primele trei volume, Goethe se arată a fi o ediție critică exemplară. Cit despre configurarea etapei căreia-i aparțin dramele mai ales, ea se arată a fi aceea a unui titanism debordant în care eul goetheean își construiește proiecțiile epice printr-o mitizare subiectivă. Götz și Clavigo, Prometeu, Egmont și cu atât mai mult Tasso sînt, ceea ce ni se mărturisește în **Poezie și adevăr**, măști ale tinărului Goethe. Ele pregătesc decantarea artistică a acestor experiențe prin **Faust**.

Elena Tacciu

Un mare scriitor grec

Menelaos Ludemis



LA 22 ianuarie se împlinesc 10 ani de cînd a încetat să bată inima marelui scriitor și poet grec Menelaos Ludemis.

M-am întrebat deseori cum a cedat în fața morții acest om-munte care n-a făcut niciodată un pas înapoi, pe care nu l-au speriat închisorile, lagărele și foamea, prigoana și chinurile? Cum a cedat în fața morții acest mîndru platan care nu și-a aplecat nici măcar o creanță în fața furtunilor care l-au urmărit întreaga viață? Cum a părăsit înălțimile acest mîndru vultur, acest neistovit spirit vizionar care niciodată n-a încetat să cînte viața și frumusețile ei?

Și totuși era adevărat. Cine a fost Ludemis? Cine vrea să afle n-are decît să deschidă ușa unei biblioteci sau a unei librării și o să afle. O să-i spună cele peste cincizeci de cărți pe care le-a scris și publicat (jumătate din ele sînt traduse și în limba română).

Menelaos Ludemis a fost unul din cei mai mari scriitori și poeți ai Greciei de azi, o adevărată mindrie a literaturii elene contemporane, fiu credincios al poporului său, pe care atît de mult l-a iubit și atît de cald l-a cîntat, indiferent unde s-ar fi aflat, în birou, în închisoare, în lagăr, în străinătate.

Să aruncăm însă o scurtă privire în biografia lui:

Ludemis s-a născut în anul 1913, într-un sat de lîngă Constantinopol, din părinți greci. În anul 1922, în vîrstă de 9 ani, în timpul nefericitelor evenimente din Asia Mică, a venit în Grecia. A rămas orfan de mic și a fost obligat să intre în lupta vieții din cea mai fragedă vîrstă. Viața lui va fi zbuciumată. Viitorul scriitor trebuie să facă cele mai diferite munci, ca să-și câștige existența. Intră în mișcarea muncitorească, devine membru al partidului comunist, ia parte activă la lupta clasei muncitoare din Grecia, este arestat, prigonit, schingiuit, judecat și închis pentru activitatea sa revoluționară, timp de 8 ani.

Menelaos Ludemis a luat parte activă la rezistența poporului grec împotriva nazistilor. A luptat cu toate mijloacele împotriva cîmpitorilor străini și lacheilor lor greci. El nu era un scriitor care să adreseze de la un loc sigur, sfaturi, celorlalți. A fost un scriitor luptător care atunci cînd patria lui, Grecia, gemea sub cizma nazistă, a luat arma în mînă ca să lupte și să le arate tovarășilor săi cum să lupte.

Ludemis n-a propovăduit bărbăția, curajul, demnitatea, eroismul, ci a intru-chipat primul aceste rare calități morale. Opera sa miroase întotdeauna a praf de pușcă. Întotdeauna a atacat pe exploata-torii, pe jefuitorii poporului, pe dușmanii străini și indigeni ai acestuia, și a scris cu multă dragoste despre oamenii simpli pe care i-a iubit și cărora le-a închinat viața.

A început să scrie de mic, încă de pe vremea cînd era elev în clasa a III-a elementară. Atunci a apărut prima sa poezie, într-o revistă pentru copii. Oficial a debutat în anul 1933, în revista „Nca Estia” cu povestirea **O noapte cu multe lumini peste un oraș cu multe stele**, care a fost inclusă mai tîrziu în volumul **Vapoarele n-au ancorat**, volum care a fost premiat cu premiul de stat în anul 1939. Un an mai tîrziu tipărește cartea **Astep-tînd curcubeul cerese**, care e urmată de **Noapte bună, viață și Cei care au adus ceața**, după care, în 1946 îi apare cartea **Se innorează**. Urmează aproape un deceniu de tăcere, răsîmp în care scriitorul este închis pentru activitatea sa revolu-

ționară. Dar nici aici Ludemis nu tace. Unele versuri ale sale s-au strecurat prin sîrma ghimpată și au ajuns la semenii săi, precum **Serisoare la poetul bolnav**, **Regele pescărușilor** sau **Sînt sănătos, din care cităm:**

„...Sînt sănătos... cu toate că n-am cap să gîndesc,
Sînt sănătos... cu toate că n-am voce să strig,
Sînt sănătos... cu toate că n-am mînă să scriu.
De aceea sap aceste cuvinte ca pe o lespede

Pe o ripă bătută de vînturi,
Pe zidul acestui cîmîtir al nebuliei,
Ca să afle lumea că
Aici toți morții
Sînt sănătoși!”

Intr-o pauză de cîteva luni (1953), cînd scriitorul este eliberat pe motive de sănătate, scrie și tipărește culegerea de versuri **Strigăt pe meridianele lumii** și volumul de povestiri **Zile zbuciumate**. Această ultimă carte a constituit prilejul ca autorul să fie din nou arestat, trimis în fața instanței de două ori și deportat în insula Ai Stratis pentru mai mulți ani.

DUPĂ eliberarea sa, în anul 1958, tipărește romanele **Cireșii vor înflori și anul acesta**, **Sfîntul ambulant**, volumul de poezii **Cînt pentru Cipru** și piesa de teatru **Fulgerul trăs-nese**. În anul 1958, fiind invitat de uniuni de scriitori din diferite țări, a plecat în străinătate, de unde nu s-a întors curînd, intrucit între timp i s-a retras cetățenia greacă și a fost nevoit să stea departe de ai săi, ca emigrant politic, la București, timp de 18 ani.

Motivul retragerii cetățeniei? La inaugurarea muzeului din Buchenwald, a cerut să dispară de pe suprafața pămîntului aceste locuri de exterminare colectivă. „Cea mai înaltă cinste pentru omenire ar fi fost, a spus cu acest prilej Ludemis, să nu se inaugureze asemenea monumente. Ne aflăm în această clipă la o metropolă a lagărelor de concentrare. Dar există și coloniile ei. Eu vin din una din ele. Se află în Marea Egee și se numește Ai Stratis”.

Acest lucru a fost suficient ca guvernul grec de atunci să-i retragă cetățenia și să-i închidă granițele patriei.

PRODUCTIA literară a lui Ludemis n-a încetat nici în deportare, unde s-a aflat timp de 18 ani. Ea a fost îmbogățită cu noi volume din care transpare, vizibil, dorul nestîns față de meleagurile natale. Romanului **Un copil numără stelele** i-au fost adăugate încă două noi volume: **Fiul pămîntului și Cetățile speranței**. Au ur-

mat: **Strada Abisului**, numărul zero, **Orologiul lumii** bătă miezul nopții, **Inchisoarea din lumea cealaltă**, **Spicele miniate** și trilogia **Sarcofagii** (**Visul lașilor**, **Eroii dorm liniștiți și Ingerul cu aripi de ghips**).

Ludemis a călătorit mult în țările Europei și Asiei și a scris o serie de note de călătorie, apărute în volumele **Arhitecții groazei** și **Bal-Tai** (inspirate din lupta eroică a poporului vietnamez) și **În țara imensității** (China). A publicat de asemenea volumul de povestiri **Cîntecele insectelor** și volumul de poeme intitulat **Cu spada și sîrutul**, inspirat din viața emigranților greci în țările socialiste.

La București, unde a trăit, Ludemis a mai scris și alte cărți: **Maraton** și **Salamina**, patru cărți pentru copii inspirate din mitologia greacă (**Dedal**, **Theseu**, **Icar** și **Heracles**), trei cărți-biografii dedicate unor personalități marcante ale literaturii Greciei contemporane: Costas Varnalis, Miltiadis Malacasis și Anghelos Sichilianos. În sfîrșit, trei volume de poezii și un roman, **Eroii pămîntului**, apărut postum, închid lista operelor create de marele scriitor grec.

Menelaos Ludemis a fost un prieten înflăcărat al României, un poet și scriitor cu două patrii. S-a născut și a crescut în Grecia și a trăit cei mai frumoși ani din viață în România, unde a scris și cea mai mare parte a valoroasei sale opere și unde a învățat pînă la cele mai mici subtilități limba poporului român, îndrăgindu-i cultura și asimilîndu-i, în toate nuanțele ei, literatura. „Nu uit niciodată — spunea el — că pămîntul grec a fost leagănul vieții mele, dar nici că România este a doua mea mamă, a doua patrie!”. Și prin tot ce a făcut, Ludemis a confirmat cele spuse.

A tradus și publicat împreună cu colaboratorul său apropiat, semnatarul acestor rînduri, mai multe volume din literatura română: o antologie a poeziei și a prozei românești contemporane, **Moromeții** lui Marin Preda, **Casa cu muguri** de Th. Constantin, **Ingerul** a strigat de Fănuș Neagu, **Moartea lui Ipu** de Titus Popovici, **Floarea cenușii** de Eugen Jebeleanu, **Sentinelă** vîntului de Virgil Teodorescu, **Călărețul singuratic** de Geo Dumitrescu, **Sarcasme și coșmaruri** de Marin Sorescu, **Un om în agora** de Dumitru Popescu, **Căii de foc** de Ion Brad și altele.

Ludemis a scris și publicat mai multe articole, poezii, însemnări de călătorie și studii despre România și oamenii ei de cultură și artă.

Lambros Zogas



LUMEA PE TELEX

O nouă carte de Umberto Eco

● A apărut, într-o editură belgiană specializată în cărți școlare, o nouă lucrare semnată de Umberto Eco: **Latratul Canis (Lătratul ciinelui)**. Determinând „cum, cit de mult, de ce și cum lătra un ciine în Evul Mediu”, într-un eseu de mari dimensiuni presărat cu numeroase citate din autori celebri, Sfintul Augustin, Boetius, Abelard și Roger Bacon, Eco urmărește clarificarea unui fapt pe care îl ridică la dimensiunea unui eveniment simbolic: **insemnătatea** pe care o avea lătratul ciinelui pentru filosofii medievali. Într-o analiză de tip semiotic, „știința semnului”, disciplină în care autorul este un specialist recunoscut pe plan mondial.

Comentarii notează că este vorba despre o „revenire” la un tip de analiză care, acum cîțiva ani, adusesse chiar rezultate economice neașteptate, fiind de acum bine cunoscută povestea privind campania publicitară pentru dulciuri promovată de un prieten al filosofului. Eco, analizând semiotic forma și conținutul campaniei publicitare, a formulat un „mesaj per-

fect” pe care cel interesat l-a aplicat imediat în practică, rezultatul fiind o urcare spectaculoasă a indicelui de receptare T.V. a momentului respectiv. „Semiotica urmărește o revalorificare a valorilor sistemului nostru, arătînd că lucrurile nu sînt întotdeauna ceea ce par”, iar această analiză a lătrăturii ciinelui pare a fi, în opinia lui Eco, primul pas într-o vastă campanie de „reanalizare semiotică”. Oferind un alt exemplu al acestui tip de analiză, Eco a publicat foarte de curînd și un „prototip al interviului stupid” (un exemplu: **întrebare**: Cu care dintre personajele cărții **Numele trandafirului** vă identificați? **Răspuns**: Cu adverbele), iar celor care, imediat după apariția lucrării în Belgia, i-au adresat întrebarea tradițională privitoare la viitoarea sa carte, le-a răspuns exprimîndu-și dorința de a scrie, reconstruind integral, cel de-al doilea volum pierdut semnat de Aristotel (cartea ce constituie subiectul intrigii din **Numele trandafirului**). La titlul acestui volum era **Comedia**. Cr. U.

„Golden Globe Awards”

● Hannah și surorile sale de Woody Allen și Mișunea lui Roland Joffe au primit cele mai multe voturi în selecția pentru aceste premii decernate de asociația presei străine din Hollywood, cea mai bună „pistă de lansare” pentru Oscarul din anul următor. La categoria „cel mai bun film

străin” au lesit câștigătoare două filme franceze, semnate de regizorii Jean Jacques Beuix și Coline Serreau (**37.2** dimineată și, respectiv, **Trei bărbați și un coșciug**), două filme italiene, **Ginger și Fred**, semnat de Fellini, și **Othello** de Franco Zeffirelli, precum și filmul olandez **Asaltul**.

Dashiell Hammett

● Cîteva zeci de nuvele inedite, semnate de cel care este considerat printre cei mai mari autori de romane poliștice din America, au fost recent regăsite și vor fi curînd publicate, s-a anunțat la

New York. Manuscrisele au fost regăsite printre hîrțile personale ale scriitoarei Lillian Hellman și sînt considerate drept un „boom” literar al actualului sezon.

Serge Lifar



● A încetat din viață la Lausanne, în vîrstă de 81 ani, marele balet-rin și coregraf Serge Lifar, ultimul reprezentant al celebrului balet rus condus de Diaghilev. De-a lungul carierei sale artistice, Lifar a interpre-

tat roluri devenite memorabile în **După amiaza unui faun**, **Giselle**, **Pașă de foc**. Rolul preferat a fost cel al prințului Albrecht din **Giselle**, cu care și-a luat rămas bun de la scenele pariziene, în 1956, avînd-o ca parteneră pe Yvette Chauvire. În calitate de coregraf, Lifar a realizat mai multe spectacole: **Icar** (1935), în care a încercat să-și demonstreze orgolioasă sa teorie privind supremația dansului asupra muzicii, **Suită în alb**, după o partitură de Lalo (1943), apoi **Mirages** (1944) și **Fedra** (1950). În 1984, Lifar a fost prezent la Milano, unde i-a fost înmînat premiul „Una vita per la danza”. A iubit atît de mult dansul, încît a încercat să înființeze o catedră pentru studii coregrafice la Sorbona. În imagine, Serge Lifar într-o fotografie din anii '30.

Salon internațional al cărții și presei

● Începînd din acest an, la Geneva se va organiza un salon internațional al cărții și presei. Prima ediție va avea loc în perioada 13-17 mai. „Un salon al cărții în Elveția romandă se justifică perfect, explica de curînd Pierre-Marcel Favre, președintele consiliului de administrație. Am inventat Enciclopedia, am imprimat primele

biblii imediat după germani și avem o tradiție îndelungată în domeniul artelor grafice. Și apoi, este țara lui Voltaire și a lui Rousseau. Fără a mai pune la socoteală că Elveția deține procentul de lectură cel mai ridicat din lume. Or, noi nu avem la noi nici o manifestare de anvergură, axată pe carte și pe presă”.

„Jude neștiutul”

● Cînd în 1895 a fost publicat romanul **Jude neștiutul** de Thomas Hardy, evenimentul a provocat atîta rumoare, încît autorul a declarat că s-a lăsat de a mai scrie romane în viitor. Într-adevăr, acesta a fost ultimul său roman, căci în restul celor 33 de ani de viață a scris numai

versuri. Dramatizarea radiofonică în 12 episoade, semnată de Elizabeth North, va fi difuzată de BBC începînd cu luna ianuarie, avînd în rolurile principale pe Michael Pennington (Jude) și Elizabeth Garvie (Sue), regia fiind semnată de Brian Miller.

„Aida” la piramide

● După cum se știe, opera **Aida** a fost compusă la comanda guvernului egiptean cu ocazia inaugurării Canalului de Suez. A sosit vremea — după părerea unei comisii culturale egiptene special creată în acest scop — ca nemuritoarea operă să contribuie la atragerea turiștilor spre pira-

mide. În acest scop se preconizează prezentarea din cînd în cînd a operei la poalele piramidelor Giza și Luksor. Aceasta va constitui o completare substanțială la reprezentațiile de „Sunet și lumină” care se desfășoară în fiecare seară, dar cărora, după părerea multor vizitatori, le lipsesc actorii vii.

Lorca — premieră absolută



„Capela Sixtină”

● Un adevărat „bustness” editorial este socotită publicarea concomitentă în Italia (Editura De Agostini), Franța (S.U.A., Anglia și R.F.G.) a unui volum intitulat **Capela Sixtină**. Pagină cu pagină, ca într-o secvență cinematografică, cele 400 de ilustrații color cuprinse în volum, selecționate dintre mîile de fotografii realizate de japonezul Okamura, urmăresc desfășurarea lucrărilor de restaurare a Capellei Sixtine (perioada 1980-1984), demonstrînd că frescele lui Michelangelo (cenusii și întunecate) ascund de fapt un artist de o „policromie violentă”, așa cum l-au cunoscut contemporanii săi. Lucrarea este însoțită de eseuri semnate de André Chastel, Pier Luigi Vecchi, Michael Hirst, John O'Malley, John Shearman. Acestul prim volum îi vor urma încă două în care lucrările de restaurare vor fi urmărite în continuare, pînă în anul 1992 cînd, potrivit proiectelor, acțiunea se va încheia. În imagine, un detaliu despre care specialiștii spun că ar fi un autoportret al lui Michelangelo.

Omagiu lui Mandela



● **Pour Nelson Mandela** — este titlul unui volum publicat de Galimard în semn de omagiu adus lui Nelson Mandela, eroul luptei anti-apartheid, deținut de 24 de ani în închisorile din Africa de Sud. Lucrarea este alcătuită din contribuțiile unor scriitori de renume, între care Jorge Amado, Nadine Gordimer, Susan Sontag, Juan Goytisolo și alții care au fost invitați să spună ce reprezintă pentru ei Nelson Mandela.

Cărți pentru copii

● La Cairo s-a desfășurat luna trecută al treilea tirg internațional de carte pentru copii. Tirgul a durat 15 zile, participînd 400 de edituri din peste 25 de țări. În același timp, a avut loc un simpozion dedicat cărților pentru copii, perspectivei genului.

Am citit despre...

Improvizatii

● Nedumeriți de **Ararat** (1983), dezamăgiți de **Rindunică** (1984) nu pot fi decît cititori și critici care, la fel cu juriul Premiului Booker, se lăsaseră încantați de romanul anterior, astăzi celebru, al englezului D. M. Thomas. Au exaltat exaltarea din **Hotelul alb**, au visat în prelungirea viselor incalcate, a halucinațiilor și coșmarurilor cu pricepere și delicii întrefesute, au fantizat în jurul fantasmelor generos risipite de scriitor, care le luase ochii cu jerbe opulente de artificii, jonglînd cu senzațiile, curiozitatea și sensibilitatea lor. Așa după cum am scris încă de pe atunci la această rubrică, pe mine **Hotelul alb** m-a consternat, deoarece mi-a apărut ca un joc-mozaic cu migală construit și incalcit pentru a impune prin surprindere în final o relație de echivalență între extazul erotic și frenezia masacrului. Totul e programatic tulbure, ambiguu, indolent, în raporturile între realitate și ficțiune, între personaje și năluciri, între bărbați și femei, între oroare și voluptate.

D. M. Thomas mi se părușe de la bun început un scriitor din tagma lui Carlos Castaneda, americanul cu o imaginație infinit mai prodigioasă decît conștiința profesională — și-a luat doctoratul în antropologie cu o teză senzațională, lesne convertibilă și convertită în bestseller literar, despre învățăturile unui vrăjitor yaqui fictiv, pe care se jura pe cuvînt de om de știință că l-ar fi cunoscut și frecventat îndelung în Mexic — autori cu condei zburdalnic, folosit pentru a propune un Weltanschauung mitic și mistagogic pînă la miticism.

Ca și **Hotelul alb**, **Ararat** și **Rindunică** au structura păpușilor de lemn sălășluind una în interiorul celeilalte. Ultimele două romane au în plus o vehementă notă polemică la adresa specialiștilor care identificaseră în volumul **Călărețul de aramă** și alte poeme (traduceri din Pușkin în engleză semnate de D. M. Thomas) o seamă de tîlmăcirii aparținînd altor traducători. (Scriitorul contestase pe loc atît competența cît și probitatea acuzatorilor săi.) Oarecum la fel ca în **Hotelul alb**, unde își arogase dreptul de a semna cu numele lui Freud un text apocrif, în **Ararat**, D. M. Thomas pune pe seama lui Pușkin 40 dintre cele 175 de pagini ale cărții. Acestea constituie — zice el —

„continuarea inventată de autor a fragmentului narativ **Noaptea egipteană**, de Pușkin (1835), prezentat în traducere proprie între paginile 51-68”. Ar fi vorba despre o bucată de proză neterminată, scrisă de Pușkin după ce îl auzise pe Mickiewicz improvînd un poem și fusese impresionat de performanța poetului polonez. Efectul de ghioc, de cameră cu oglinzi, de reverberație nesfîrșită este obținut printr-o serie de variațiuni (concentrice, serpuitoare, suprapuse) pe o temă atribuită lui Pușkin: un scriitor rus, Serghei Rozanov (el însuși o născocire a improvizatoarei italiene Corinna Riznich, după cum ne vom lămurii abia în romanul **Rindunică**) își petrece o noapte într-o cameră de hotel, improvînd pe tema „improvizație” povești pentru o admiratoare oarbă, Olga. Rozanov imaginează un concurs de improvizație pe tema „Ararat” între trei scriitori, o americană de origine armeană, un rus și un armean, aflați din întîmplare împreună într-un hotel la poalele muntelui Ararat. De aici înainte, firele se răsucesc ad libitum, cercurile se întretaie, se despart și iar se acoperă unul pe altul, muntele Ararat — port salvator pentru arca lui Noe și simbol al națiunii armenie — fiind (dar numai cîteodată) punct de tangență în jocul arabescurilor. Victor Surkov, poet, romancier și biograf contemporan născocit de Rozanov, inventează, la rîndul lui, un poet de pe vremea lui Pușkin, Charsky, fascinat de un „improvisator” italian care debitate dintr-o suflare, la comandă, un poem despre amantii reginei Cleopatra, scris în realitate de Pușkin. Fictivul Surkov își asumă ba identitatea acestui „improvisator”, ba pe cea a lui Pușkin însuși (se închipuie pe sine căsătorit cu Natalia și gelos pe D'Anthès), ba pe aceea a lui Boris Pasternak, trebuînd să aleagă între soția lui, Zina, și iubita lui, Olga, și se pomenesc într-o noapte la New York, în compania unei poete americane de origine armeană și a unui armean, reeditînd, într-un cadru diferit, întîlnirea celor trei personaje de la care a început improvizația imaginarului Rozanov, cînd se sugera (șarpe mușcîndu-și coada) că această întîlnire nu face decît să reia o improvizație a celor trei scriitori „improvizați”.

În lumea „improvizației” endemice, originalitatea nu-i decît o vorbă goală, o impostură, temele circulă de sine stătătoare peste capul autorilor, simple fanțose care nu ar face decît să reia mereu, uneori în cuvinte identice, teme din totdeauna și pretutindeni prezente.

Felicia Antip

N. IONIȚĂ

„Verba volant...”?



(Proverb românesc)



„Femeile”

● Este titlul unei piese cu 44 de personaje-femei și nici un bărbat, care a avut de curind premiera la Teatrul Yvonne Arnaud din Guildford (Marea Britanie) și s-a transferat la Old Vic. Deși titlul sună a tragedie greacă, piesa este, de fapt, o comedie satirică americană, scrisă în 1936 de către Clare Boothe Luce, dramaturga și ziarista care mai tirziu avea să devină membră a Congresului și prima femeie-ambasador a Statelor Unite. Piesa a fost cindva un mare succes fiind și ecranizată.

Rossini

● Una din străzile centrale ale orașului Pesaro poartă numele lui Rossini. Într-una din clădirile de pe această stradă s-a născut la 28 februarie 1792 marele compozitor italian, autorul a 38 de opere celebre. Casa este vizitată de toți oamenii de artă care vin la Pesaro la tradiționalele festivaluri de operă „Rossini”. Ultima creație a binecunoscutei soprane Catia Ricciarelli este partitura din opera în două acte Bianca și Faliero, scrisă de Rossini special pentru teatrul La Scala din Milano pe scena căruia a fost reprezentată în 1919, ultimul spectacol avînd loc în 1936. Acum la Pesaro, după ce a fost uitată timp de 150

Centenarul limbii esperanto

● La sediul UNESCO din Paris a avut loc o ceremonie oficială consacrată centenarului limbii esperanto. Directorul general al UNESCO, Amadou Mahtar M'Bow a subliniat cu acest prilej că limba esperanto, care este un mijloc de comunicare între oameni aparținînd diverselor culturi, contribuie la consolidarea înțelegerii reciproce. Esperanto este cea mai răspîndită limbă internațională creată arti-

ficial. Denumirea acestei limbi provine de la pseudonimul creatorului ei, medicul polonez Louis Zamenhof — Doctor Esperanto. Primul manual de esperanto a fost publicat la Varșovia în 1887. La începutul secolului XX limba a căpătat cea mai largă răspîndire în Germania, Rusia și Franța. De peste 30 de ani, Asociația mondială a esperanțistilor întreține strînse legături cu UNESCO.

O carte despre Alain Resnais

● Cărți despre Alain Resnais au apărut destul de puține. Trebuie primită cum se cuvine lucrarea lui Daniel Ross — apărută la editura „La Manufacture” — care a făcut să intre pentru prima oară un cineast într-o colecție în care erau studiați scriitorii. Resnais a dovedit în toată opera sa, pînă la ultimele filme, o înclinație deosebită spre literatură.

A întrebat 800 de persoane

● Pentru a realiza cartea Frank Sinatra, Kitty Kelly a întrebat 800 de persoane a căutat documente oficiale inedite, a obținut mărturii neobișnuite. O muncă enormă cu un rezultat impresionant. Chiar dacă copilăria și adolescența nu sînt prea bogate în evenimente, se face simțită violența care-l va caracteriza toată viața pe cîntărețul și actorul cu o existență tumultuoasă. O biografie neconformistă a unui om plin de surprize.

Biografii din toată lumea

● „De multă vreme se simte nevoia unei librării specializate”, a declarat scriitorul Niger Hamilton, unul din cei trei inițiatori ai unei noi antreprize: **Librăria specializată în biografii** ce se va deschide la Covent Garden, vechiul cartier londonez. Ceilalți doi asociați sînt romancierul Martin Goff și Robert Whitney, un vechi și cunoscut librar din cartierul Greenwich. **Biography Bookshop** va avea tot ce editurile din lumea întreagă produc ca biografii, monografii trecute și prezente ale oamenilor de seamă din toate timpurile. Dacă librăria va avea succes, triumviratul ar dori să înființeze și o editură cu același profil, o gazetă și o societate producătoare de filme.

Fișier electronic Hölderlin

● Arhivele Hölderlin, conservate la Biblioteca de stat din Württemberg, vor fi trecute în curînd pe un fișier electronic pentru a ușura accesul cercetătorilor și studenților din toată lumea. Hotărîrea s-a luat datorită solicitărilor din ce în ce mai numeroase ale celor care se interesează de opera poetului.

ATLAS

OGLINDA ABURITĂ

● Simt — de cite ori se apropie ziua nașterii sau a morții lui Eminescu — o imperioasă nevoie de a mă întoarce la text, la pagină, la carte, de a-l citi cu minuțiozitate, de a-l relua în postume și fragmente, de a ieși din știutul-pe-de-rost, de a-l salva din spunerea-pe-dinafară, de a încerca să-l citesc cu un ochi virgin, ca și cum l-aș descoperi pentru prima oară, ca și cum pentru prima oară mi l-aș dăru. Am sentimentul că îi datorez acest efort de re-cunoaștere ca pe un omagiu pentru faptul că părinții mei au fost îndrăgostiți cu poemele lui în gînd, că am învățat să vorbesc cu versurile sale și am învățat să sufăr cu durerea lui, că singele meu păstrează, curgînd, cadența „Serii pe deal”, că respirația mea se accelerează în ritm cu „Stelele-n cer”. Așa cum pe cei pe care-i iubești și îi simți apropiată îi cunoști cel mai puțin tocmai pentru că iubirea și apropierea împiedică spiritul să observe și privirea să vadă, marii scriitori din cărțile de școală și din subiectele de examene, marii poeți recitați la serbările de sfîrșit de an sînt cel mai puțin cunoscuți tocmai pentru că sînt cel mai repetați, mai înstrăinați prin elogii. De prea multă spunere muciile versurilor se tocesc și uită să mai taie, de prea multă stimă gîndul se împleticește în omagii, încețază să tulbure și apare bont. Legați fedele în bandajele admirației, năclăiți în rășinile conservante ale gloriei, închiși în sarcofagele istoriei, ei, cei mai vii, sînt astfel transformați în mumii respectabile, ascunse privirii și de nerecunoscut. Simt ca pe o datorie de inimă, ca pe un semn de iubire, nevoia de a sfîșia — la fiecare 15 ianuarie și 15 iunie — învelișurile sclerozate de admirație în care este închis și ascuns de mine băietul din Ipotești și îl citesc ca pe un contemporan, ca pe un tînăr, lăsîndu-mă tulburată și fermecată, judecîndu-l, interpretîndu-l, interpellîndu-l și așteptînd răspuns. Este de fiecare dată ca și cum, neliniștită și plină de teamă, m-aș înălța pe virfuri lingă socul statuii, ridicînd la capătul brațului întins tremurător o interogativă oglindă, coborîtă de fiecare dată triumfătoare, aburită de răsufierea lui.

Ana Blandiana

Un cuplu de plasticieni



● Celebrul pictor și calligraf chinez Wu Zoren, în vîrstă de 79 de ani, împreună cu soția sa, pictorița la fel de renumită, Xiao Sufang, au desehis de curînd o expoziție la Bruxelles. Artistul a studiat la Bruxelles, fiind pasionat de artă și literatură: el stăpînește cu aceeași măiestrie pictura în ulei și desenul, arta europeană și arta tradițională chineză. Ca student în 1931, a obținut medalia de aur și titlul de „student campion”; la expoziția de Artă modernă din Franța, din

1982, unul din tablourile sale a primit medalia de aur, iar la 12 martie 1985 i s-a conferit din partea guvernului francez cea mai mare decorație pentru artă și literatură. Wu Zoren a predat la Universitatea de artă din Kansas-Missouri (S.U.A.) și a fost director cercetător la secția chineză a muzeului Nelson. Împreună cu soția sa, a contribuit la schimburile culturale dintre China și alte țări, ținînd conferințe, avînd expoziții în Argentina, Australia, Franța, Japonia, S.U.A. și Sin-

gapore. Sărbătorirea a sașezeci de ani de carieră a prilejuit deschiderea unei expoziții la Palatul Artelor din Beijing. Operele lui Wu Zoren au fost publicate în albume și au fost filmate. Iată ce declară Wu Zoren, actualmente președintele Asociației artiștilor plastici din China, președinte de onoare al Institutului central de arte plastice, lui Yang Nan, în „Beijing Information”, despre fuziunea dintre cultura orientală și cea occidentală: „Cultura chineză constituie un izvor inepuizabil, neîncetînd să asimileze noutățile. Există trei moduri de a lua contact cu o altă cultură: primul — primind tot, al doilea — refuzînd tot, al treilea — preluînd ceea ce e folositor. În istoria Chinei au fost multe epoci de fuziune culturală: epocile Quin, Tang, miscarea din 4 mai, etc. Pentru ca arta să devină internațională, trebuie să aibă un profund caracter național. Datorită originalității lor, artele chineze se bucură de admirație și respect, avînd un loc bine stabilit în cultura mondială”. (În imagine Wu Zoren și Xiao Sufang.)



Jean NEGULESCU:

Amintiri (LVIII)

Marilyn Monroe?

Un fenomen vulnerabil (III)

ÎNCA din prima zi de filmare Marilyn și-a asumat prerogative de mare vedetă. Venea pe platou la ora cînd îi convenea ei, considerînd programul de filmare drept o violare a drepturilor civile.

Partenerile ei erau Betty Grable — o bună și experimentată actriță de comedie, conștiincioasă, amabilă și prietenoasă — și Lauren Bacall: de o inteligență tăioasă ca briciul, abilă și categorică, înzestrată cu o rară distincție și un formidabil simț al umorului, calități la care se adăuga un mare talent. La început pline de simpatie pentru Marilyn, Bacall și Grable, voiseră să o ajute dar rezervele lor de simpatie se epuizaseră foarte rapid.

Cînd sosește clipa să apară în fața aparatului de filmat, e pur și simplu terorizată, ne explică Bacall. În acele momente de cumpănă, Bacall încerca să întir-

zie cit mai mult intîlnirea cu camera. Dar odată ajunsă în fața ei, între vedetă și obiectiv se producea o invizibilă și extraordinară legătură afectivă. O adevărată aventură sentimentală de care absolut nimeni din cei de față — regizor, operator, sunetist — nu-și dădea seama căci ea prindea viață exclusiv printr-un limbaj al privirilor de o tainică și copleșitoare intimitate. Eu însumi aveam să descopăr acest flirt al ei cu obiectivul de-abia în clipa cînd am montat filmul. Pentru Marilyn, lănturile obiectivului întruchipau publicul.

Nu era o frumusețe. În sensul clasic al cuvîntului, dar știa să-l facă pe spectator să o privească așa cum îi plăcea ei să fie privită: să vadă în ea o frumusețe ațîțătoare, cum îi plăcea ei să se știe.

Cu toții eram la curent cu strădaniile ei permanente de a deveni o actriță adevărată. Ne înnebunea pur și simplu.

O dată am intîlnit-o pe coridorul studioului la începutul unei zile de filmare: „Bună dimineața, Marilyn”.

S-a oprit și cu un suris absent a oftat din adîncul inimii: „Rockefeller”!

Știam că uneori îi plăcea să facă pe originala și pe trăznita, totuși, de data aceea răspunsul ei mă lăsase cu gura căscată de uimire. Cum însă nu-mi vedeam capul de trebur, am ridicat din umeri și mi-am văzut de drum. Misterul avea să se dezlege în aceeași după-amiază. În pauza dintre două cadre, cele trei interprete s-au tolănit pe cite un fotoliu și, bînd șampanie, au început să vorbească despre bărbații cu care le-ar fi plăcut să se mărite.

Marilyn: „Știi cine mi-ar plăcea să mă ia de nevastă?”

Betty Grable: „Cine?”

Marilyn: „Rockefeller”.

Asta era va să zică explicația la ciudatul ei fel de a-mi răspunde la „bună dimineața”: Marilyn repeta o replică din scenariu. Cu aceeași intenție le provoca-se și pe fete la discuția despre bărbați. Numai că după ce au repetat de mai multe ori dialogul cu pricina, Betty i-a întors plictisită spatele și a început să vorbească cu Bacall.

Marilyn nu s-a dat însă bătută. „Știi cine mi-ar plăcea să mă ia de nevastă?” Mirată, Betty s-a reîntors spre ea și, politicoasă, a întrebat-o: „Cine?”. La care Marilyn i-a răspuns: „Rockefeller”. Grable și-a reluat conversația cu Bacall. Dar Marilyn a continuat: „Știi cine mi-ar plăcea să mă ia de nevastă?”

Betty a tăcut o clipă apoi, ușor exasperată, a strigat: „Ixlulescu?”. Fără să clipească, Marilyn i-a replicat: „Rockefeller”.

Nu se simțea cu adevărat bine decît în costumul Evei.

„Pe cînd eram copil visam deseori că sînt goală pușcă și că străbat o catedrală în toată lungimea ei, fără nici un sentiment de rușine, păcat sau vină”.

MARILYN era sexy fără a fi însă vulgară. Făptura ei respira exuberanță, li-

bertate și sănătate. Această bucurie sinceră pe care o degaja trupul ei îi explică de altfel extraordinara fotogenie. Cum spunea distinsul producător Richard Avedon: „ceea ce determină calitatea unei fotografii nu este tehnica ci conținutul”.

Într-o după-amiază aveam de filmat un cadru cu Marilyn dormind și visînd. Acoperită doar cu un cearșaf de mătase grea, strălucitoare, ale cărui falduri îi mulau perfect formele, Marilyn, cu ochii închiși, se prefăcea că visează. Nu puteam scăpa ocazia de a mă apleca deasupra patului ei, ca să aranjez, chipurile, cit mai artistic, cearșaful. În timp ce miînile mele experte, de pictor, potriveau mătasea, îndreptînd-o ici și colo, petrecîndu-i-o mai bine pe sub trup, am realizat dintr-o dată că Marilyn era goală, cu desăvîrsire goală.

„Marilyn, n-al nimic pe tine?” am întrebat-o eu în șoaptă.

Fără să-și deschidă ochii, a gingurit un adorabil „Ihmmmm”.

„Și dacă izbucnește un incendiu și trebuie să sari jos din pat?”

Deschizînd brusc ochii mi-a răspuns: „În scenariu scrie că dorm goală. Deci sînt goală”.

Zăpăcit m-am reîntors lingă aparatul de filmat. Marilyn s-a reîntors la visurile ei. Chipul ei fermecător strălucea sub imperiul unei sublime anticipații. Se gîndea oare la bărbați, la dragoste, la glorie, la Prințul din Povești? Nici vorbă. Se gîndea la ceea ce prevedea scenariul: la un imens și sculent creavurst, de dimensiuni cinematografice.

Cu cit îi creștea faima, cu atît devenea mai nesigură pe sine. Timidă și plină de complexe, uneori i se întimpla să se bilbie ușor. Cînd i se punea o întrebare, înainte de a răspunde, prefera să se sfătuiască, în prealabil, cu cineva.

In românește de
Manuela Cernat

„Orașul săbiilor albastre“

ELBA curge liniștită pe lângă Meissen, oglindind cuminte structurile vechiului burg. Pe valea râului se-nșiră așezări, castele, peisaje fermecătoare dominate de păduri și stinci ciudate, fiecare cu legendele lor. O întreagă lume, o întreagă istorie, plină de amintiri celebre. Aici însă, la 20 km de Florența de pe Elba, cum a fost supranumită Dresda, râul lenește parcă după ce a învins masivul de granit ce-i stătea în cale. Și privește spre Meissen cu scilipiri aproape albastre cind cerul e senin.

Orașul își desfășoară existența modernă, într-un decor al altui timp însă, păstrat cu grijă ca un enorm muzeu de arhitectură în aer liber. Castelul Albrechtsburg și marea catedrală domină alcătuirile acestui oraș ce și-a câștigat o reputație mondială grație porțelanului de Saxa, născut aici din febrile căutări ale alchimistilor după... aur. Tot ce ți se înfățișează are atita materialitate și poezie în același timp încit brusc îți vine în minte un vers cuprinzător dintr-o elegie a lui Goethe: „Văd cu un ochi care simte și simt cu o mină care vede“.

Urc pe străzi înguste, pline de farmec, spre punctul cel mai înalt al stinței de sieni — castelul. El stă la originea așezării încă din veacul al X-lea. Alura lui de azi se datorează unor refaceri succesive în care goticul a rămas dominant și în structuri și în detalii ornamentale și în expresia picturii interioarelor. Un muzeu colorat și fastuos își impresionează vizitatorii cu săli boltite în arc frînt, cu console și coloane de lemn sculptat, cu pavimente luxuriant decorate, cu o atmosferă în care culorile (lipsite de violență) se lasă guvernate de brunul lambrianior și aurul decorațiilor murale.

Secole în șir Meissen a fost un oraș înfloritor pînă la devastările pricinuite de Războiul de treizeci de ani, după care căzuse ca importanță și sărăcise în ciuda faptului că în 1710 fusese fondată aici cea dintîi manufactură de porțelan din Europa. Două din marile picturi murale de la Albrechtsburg înfățișează descoperirea sofisticatei tehnici: prințul incredințind meșterilor, într-un laborator de alchimie, misiunea imperioasă de a produce aur; meșterii — care după îndelungi căutări — scot la iveală valorosul porțelan de Saxa.

Si Meissen începe din nou să înflorească, pînă cînd bombardamentele din 1945 îl distrug în bună parte. Cu gustul păstrării timpului memorat în ziduri, oamenii l-au refăcut însă după război fără a-i impurifica personalitatea. L-au lărgit cu cartiere noi în șesul Elbei, lăsîndu-i întreagă poezia, vîrsta, conferind însă noului organism urban modernitate, importanță industrială și intelectuală.



Porțelan de Meissen de Johann Joachim Kändler, 1731



Meissen. Castelul Albrechtsburg și Domul văzute de pe malul Elbei

În felul acesta Meissen, trăindu-și vîrsta de azi, a rămas — prin fila de istorie vie pe care o reprezintă — un splendid punct de atracție turistică.

...De sus, de pe platoul castelului și al impresionantelor catedrale, în cîreapta și în stînga alcătuirile burgului se văd într-un aparent dezordonat joc de acoperișuri cenușii. Fantezia lor geometrică — suprapusă, înghesuită — înseamnă parcă o cărare în timp. Ca și ulițele pe care cobori, printre case la ale căror porți te aștepti să apară femei în crinoline și nu copii sau oameni în toată firea îmbrăcați după moda de azi.

COBORÎREA asta de lângă edificiile care te apasă cu monumentalitatea lor spre casele mici ale orașului vechi, unele semănînd cu cea de turtă dulce din povestea cu Hansl și Gretl, are un efect deosebit. Regăsești o istorie povestită în piatră, tipice piețe rectangulare spre care fațadele caselor zimbesc cu vechea lor personalitate. Micile portaluri retrase în nise, avînd amprenta Renașterii, sînt fiecare ca o tainică invitație într-un univers. În biserica din piața veche nu intri de-a dreptul cum te așteptai. De la poartă cobori scări multe, nava fiind de fapt jumătate sub pămînt. Pe lângă edificiu, venind de sus, confluează în piață străzi întortochiate, ca niste riuri într-un lac, și e spectaculos să vezi cum arhitectura imită natura folosindu-i datele. Evident, peste drum de biserică se păstrează crisma. E la parterul unei Faehhaus (cu acele birne încrucișate care apar din zidărie) mărginită de o mică terasă. Pe firmă, cu litere gotice, scrie numele fondatorului: Vincenz Richter (1520). Localul funcționează și azi, avînd o poezie desăvîrșită. Zidurile cenușii, birnele aparente și obloanele ferestrelor brune sînt pictural completate de iederă și trandafiri agățători, de culorile pastelate ale unor flori ce atîrnă din suporturi forjate.

Clopotnița care domină piața emite la fiecare oră o cascadă de sunete melodioase. Un clinchet ce seamănă cu coborîrea apelor din munți la desprimăvărare, un clinchet scos de glasul primelor clopote de porțelan din lume. Căci nu se putea ca la Meissen epocala descoperire să nu umbrească vibrația bronzului. Ciocănele mecanice lovesc clopotele de porțelan, de diferite forme și mărimi, și un melancolic sunet ca de clavecin inundă piațeta.

În acest burg s-a născut și a trăit o vreme Christian Hahnemann, întemeietorul unei noi concepții și terapeutici medicale — homeopatia, bazată pe principiul succint exprimat în latină *similibus curantur*. Hahnemann a trăit și în România, ca medic al lui Brukenthal, la Sibiu, oraș în care și-a conceput și imprimat o parte din lucrări.

Monumentele se înghesuie; fiecare cu amintirile lor. În zidirea primăriei, cu alura ei de gotic flamboyant înconjurată de frumoase case de meșteri și negustori, se simte mina arhitectului Arnold von Westphalen, cel care a înălțat castelul Albrechtsburg.

De pe străzile în pantă, întrerupte de mici grădini în terase, caracteristice orașului, se văd monumentele arhitecturale lăsate peste timp de meșterii care le-au înălțat. Seamănă cu un volum de versuri, sînt inefabile.

Aceeași impresie de „ochi care simte și mină care vede“ o trăiești și la Manufactura de porțelan, azi întreprindere, de stat, așezată în valea Triebisch, un afluent al Elbei. O sală de expoziție și un atelier de manufactură oferă o imagine completă asupra istoriei porțelanului de Saxa care a dat Meissen-ului supranumele de „oraș al săbiilor albastre“. Două săbii albastre, încrucișate, un vechi însemn heraldic, sînt marca fabricii. Albastre pe cîmpul alb și pur al porțelanului, al celui porțelan decorat cu motive albastre care și-a cîștigat un renume mondial.

Cum era și firesc, expoziția oferă o evoluție în timp a meșteșugului și produsului — forme, linii, culori mereu schimbate. Trăsătura dominantă și emblema s-au păstrat însă ca un însemn de vechime și noblețe.

...RĂMAS pe-un pînten muntos, căfărat pe coaste, cu ziduri ruginite și turnuri zvelte ce se ridică spre înalt, Meissen pare o gravură cenușie în anotimpurile noroase. Primăverile și verile îi conferă însă contrastul poetic al exploziilor de vegetație, iar cele două săbii albastre, scoase din menirile lor belicoase și puse pe obiecte ca să desfete ochiul, rămîn ca o pecete în memorie.

Dar oricum l-ar surprinde călătorul, cenușiu sau colorat, „orașul săbiilor albastre“ i se deschide ca o carte de povești, plină de farmec: de farmecul adevărului devenit poveste odată cu trecerea anilor.

Dorin Iancu

Prezențe

românești

U.R.S.S.

● „S-au întîlnit, cred, în această carte, toate numele cu care se mindrește literatura română, — ea este o antologie a măștrilor cuvîntului, a oamenilor de artă. Această carte e un exemplu de artă poligrafică, de operativitate editorială, dar, mai presus de orice, este expresia dragostei adevărate pe care poporul român o poartă marelui său poet. Această carte nu poate fi citită fără emoție. Ea a fost alcătuită de oameni care știu să iubească și să cinstească memoria poetului. E greu să relatezi cum este cartea, trebuie s-o vezi, s-o ții în mîinile tale, s-o citești și s-o recitești“.

Rîndurile de mai sus le semnează scriitorul sovietic Kiril Kovaldji, în numărul 11/1986 al revistei „Inostrannaia literatura“ și ele se referă la **Albumul Memorial Nichita Stănescu**, editat de revista „Viața Românească“.

FRANȚA

● Organizat din doi în doi ani, Concursul de canto de la Paris, care a avut loc la sfîrșitul anului trecut, a încununat cu Marele Premiu (neacordat în 1982 și 1984) pe Richard Cowan din Statele Unite, care a obținut și Premiul Mozart, Premiul artei lirice și premiul „Hommes de la Mélodie française“. Juriul, prezidat de Teresa Berganza, a atribuit premiul întîii româncei Simina Ivan — laureată și a altor concursuri internaționale —, singura soprană ajunsă în finală din cele treizeci și patru de concurente. În afara ariei Constanței din Răpirea din serai și a ariei din Somnambula de Bellini, cîntărețea română a prezentat și melodii franceze, care, după cum spun comentatorii de specialitate, „au putut să-i înfățișeze cu brio, calitățile sale reale“, ceea ce i-a adus și premiul I „Femmes pour la mélodie française“.

R.P. POLONĂ

● În saloanele de expoziții artistice din localitatea Ostrow-Wielkopolskie a fost inaugurată expoziția de grafică a artistului Marcel Chirnoagă, laureat al Bienalei de grafică de la Cracovia. La vernisaj au participat membri ai conducerii municipalității, artiști plastici, un numeros public.

R.S.F. IUGOSLAVIA

● Revista de literatură, artă și cultură, publicată în limba română, în R.S.F. Iugoslavia, „Lumina“ (nr. 7-8) găzduiește un interesant grupaj de proze scurte ale unor tineri scriitori din România. Prezentată de Vasile Andru — starea prozei scurte actuale din țara noastră este semnificativ reprezentată de creațiile lui Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Ion Lăcustă, Valentin Petculescu, George Cușnarencu. O serie de traduceri din lirica austriacă modernă (Paul Celan, Erich Fried, Max Demeter Peyfuss) realizate de Maria Banuș și Petre Stoica, fac și mai pregnantă prezența românească în acest număr al „Luminei“. Studiul lui Ion Dejan „Din istoria relațiilor diplomatice româno-sirbe“ adîncește cunoașterea istoriei legăturilor dintre cele două țări vecine și prietene.

„România literară“

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

Director GEORGE IVAȘCU

5 lei



REDAȚIA: București, Piața Științei nr. 1, poarta B2-B3, telefon 17 60 10. ADMINISTRAȚIA: Calea Victoriei 115. Telefon: 50 74 96. ABONAMENTE: 3 luni — 65 lei; 6 luni — 130 lei; 1 an — 260 lei. Cititorii din străinătate se pot abona prin „ROMPRESFILATELIA“ — sectorul export-import presă P.O. Box 12-201, telex 10876, prsfir București, Calea Griviței, nr. 61-66. Tiparul: Combinatul Poligrafic „CASA ȘTIINȚII“